

BESPRECHUNGEN

Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome 52. Suppl. Tome 3, Fasc. I. Bruxelles: Bruylant 1951 448 S.

Die großen Nationalbiographien der einzelnen Länder gehen mit der Methode ihres Ausbaus jeweils ihre eigenen Wege. Während die Allgemeine Deutsche Biographie mit einem völligen Neubau weitergeführt wird, der Neuen Deutschen Biographie, wartet das entsprechende belgische Unternehmen mit einem Zufluß von neuem Material im Rahmen von Supplementen auf, von denen soeben ein neues vorgelegt wird. Es ist für die behandelten Komponisten freilich bei weitem nicht so ergiebig, wie die beiden ersten in *Mf. XIV*, 1961, S. 76 f. besprochenen Supplementhefte es waren. Es sind diesmal nur Randfiguren des belgischen Musiklebens, denen die Bemühungen der Biographie nationale gelten. Da erscheint etwa Constantin Bender (1826—1902), als Militärmusiker in verschiedenen Stellungen bewährt, bis er im Auftrage des Kriegsministers 1864 eine Harmoniemusik zur Begleitung belgischer Freiwilliger für den Kaiser Maximilian aufzustellen hatte. Zuletzt, 1892, wurde ihm die Inspektion über die belgische Armeemusik übertragen. In einer älteren Zeit begegnet als Kapellsänger an St. Aubin zu Namur Jean du Fon (1574 bis 1634), auch Jean de Namur genannt. 1593 wurde er für die Madrider Hofkapelle Philipp II. gewonnen. Der noch mit zwei Exemplaren erhaltene Katalog der einstigen Bibliothek Johann II. von Portugal bewahrt die Titel einiger Vokalsätze von du Fon. Genannt werden noch eine achtstimmige Messe über eine Kanzone von Lasso sowie eine achtstimmige Motette „*Omnes des Saba venient*“. Endlich der Violoncellist Jacques Gaillard (1875—1940), nach anfänglichen Studien an der Musikschule zu Verviers später Schüler von H. F. Kufferath am Brüsseler Konservatorium, von 1897 bis 1902 Violoncellolehrer am Konservatorium zu Mons. Mit Franz Schörg, Hans Daucher und Paul Miry gründete er, nach Brüssel zurückgekehrt, das Brüsseler Quartett, das 15 Jahre hindurch in vielen Ländern Europas und in Amerika konzertierte. Zuletzt war er Violoncellolehrer der Prinzessin Marie-José, der späteren Gattin des italienischen Thronfolgers.

Willi Kahl, Köln

Herbert Riedel: Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1959. 702 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 12).

Diese Bonner germanistische Dissertation erweist sich als ein überaus wertvolles und zum Thema aufschlußreiches Werk, wertvoll auch deshalb, weil der Verf. die althochdeutschen, frühmittelhochdeutschen, aber auch die Dichtungen der Spätzeit des Mittelalters, des Humanismus und des Barock nicht nur mit echt philologischer Gründlichkeit untersucht hat, sondern auch wesentliche Quellen im Auszug mitteilt. Ein Ausblick auf die Zeit von 1700 bis zur Gegenwart beschließt das Werk. Sehr nützlich ist nicht nur das Quellenverzeichnis, sondern auch das sorgsame Register der Instrumente (S. 15—26). Bei der Durchsicht Tausender von Werken (!) hat der Verf. 574 Dichtungen als beachtenswert herausgesucht. Die Probleme ordnen sich in Darstellung des musikalischen Schöpfungsaktes, des Komponierens, des Musikstückes als Tongebilde, der Musizierfähigkeit und der damit verbundenen besonderen Interpretation des Musikstückes; der Darstellung der Musikwirkung, die sich bei Musikern und Zuhörern nicht nur seelisch und geistig, sondern auch körperlich äußern kann. Frühere Arbeiten, wie die Diss. von Dorothea Treder und H. J. Mosers Zitierungen finden Richtigstellung und Ergänzung, die Quellen erhalten sorgsame Interpretation. Den einzelnen historischen Kapiteln gehen musikgeschichtliche Überblicke voraus, die sich mehr an Nicht-Musikhistoriker wenden — sie sind im wesentlichen nicht schlecht, wenn auch hie und da etwas naiv. Instrumentenkundlich ist der Verf. beschlagen. Daß die Rotta auch als Streichinstrument nachgewiesen sei, „oft geradezu in der Art einer Geige“ (105), dürfte eine nicht ganz klare Definition sein, in Anlehnung an O. E. Anderssons *Stråkharpån* (1923), in welcher Arbeit die Streichharfe als nordischer Vorfahr der Geige angenommen wird (vgl. auch die neueste Untersuchung zum Thema: Hugo Steger, *Die Rotte*, DVjschr. 35, 1961, S. 96 bis 147, die in dieser Zeitschrift noch besprochen werden wird). Für „*sambiat*“ müßte doch auch eine sprachliche Erklärung versucht werden. „*clié*“ und „*begil*“ (202,

297, 350) kommen als Wörter nur je einmal belegt vor. Ich glaube, daß man Lasso nicht als den Typus des „Renaissance-Menschen“ ansehen darf (351), da die zweite Hälfte des 16. Jh. weit eher als Frühbarock bezeichnet werden muß. Die textlich galant-erotische Chanson beginnt nicht im 15. Jh. Hier muß ein Trennungsstrich zur neuen Chanson gezogen werden (353). Warum sind Werke mit einer „Riesenzahl von verschiedenen Einzelstimmen (fast bis zu einem halben Hundert)“ im 16. Jh. zu den „keineswegs immer erfreulichen Ausnahmen“ zu zählen; welche sind gemeint, und welche kennt der Verf.? Achtstimmigkeit kommt keineswegs „selten vor“, die Lit. an Dialogen, Echos usw. ist nicht arm. Die Meistersinger haben nicht nur keinen „nennenswerten Einfluß“ auf die Entwicklung gehabt, sondern überhaupt keinen (354). Wieso führt das „Prinzip der Affektheorie in der Barockzeit zu übersteigter Typisierung von spröder, unlebendiger Wirkung“ (422)? Auch die Viola da gamba (477) wurde in verschiedenen Größen als Diskant, Alt-Tenor, Baß usw. gebaut. Bei Lohenstein könnte es sich noch um eine kleine Viola da gamba handeln. Unter den barocken musikbezüglichen Schuldramen wäre noch der (vom Rez. 1937 herausgegebene) *Musicomastix* des Elias Herlitz als reichfließende Quelle zu nennen (1606). Es ist zu bedauern, daß der Verf. nicht auch die Zeit von 1700 an ausführlicher behandelt hat, wenn auch der „Ausblick“ auf diese Epoche sehr dankenswert ist. Die Musikkenntnisse Thomas Manns im *Doktor Faustus* sind übrigens mehr Schein als Sein (s. darüber des Rez. ausführliche Besprechung, Neue Musikzeitschrift, 1948, 336). Im ganzen gesehen muß gesagt werden, daß des Verf. Arbeit für jeden, der sich mit der Beziehung zwischen deutscher Dichtung und Musik befaßt, ein unentbehrliches und grundlegendes Buch ist.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Friedrich Wilhelm Riedel: Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1960, 224 S. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. X). Schon 1940 hatte die Rf. in ihrer Dissertation auf die zweifelhafte Bedeutung der Anordnung von Tänzen in Hss. und Drucken

für die Form und Zyklik der Suiten aufmerksam gemacht. Dieselbe Problematik ergab sich später ganz allgemein für Tastenmusik, besonders in Norddeutschland (*Zur Spielpraxis der Klaviervariation*, Mf. VII, 1954; *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, Mf. VIII, 1955), wobei aber auch Kittler nicht übersehen werden darf, der in seiner Dissertation (*Geschichte des protestantischen Orgelchors*, Greifswald, 1931, S. 95 u. 103) die Bearbeitung einiger Orgelwerke in den Lüneburger Hss. als typisch für den Spielbrauch im Gottesdienst herausstellte. (Der Aufsatz *Parodien und Pasticcios* . . . war allerdings vor Kenntnis dieser Tatsache geschrieben. Man wolle dazu auch den Kritischen Bericht zur Ausgabe der Rf. von Lüneburg KN 208 vergleichen.)

Nun legt F. W. Riedel eine Arbeit vor, die von diesem Blickpunkt aus das gesamte gewichtige Tastenmaterial gleich eines halben Jahrhunderts sichtet, und die Fragwürdigkeit des fast gesamten Quellenbereiches, der umfänglich vom Verfasser zusammengetragen ist, ganz unwesentlich ob Autograph, Gebrauchshs. oder „Individualhs.“ (Hss. mit Werken einzelner Meister), in bezug auf Gestalt und zyklische Form der Stücke generell aufzeigt. Hier wird allerdings manchmal etwas übers Ziel geschossen (S. 163), denn gerade bei Autographen ist es immer auch möglich, daß wir nicht nur ein Repertoire, sondern die Meinung des Autors vor uns haben. Es zeigt sich so mit Recht, daß „wir noch ganz am Anfang stehen“. Wir wissen bis heute in vielen Fällen nicht — soweit nicht zahlreiche Konkordanzen die Originalgestalt der Stücke erhärten — ob Werke von Scheidemann, Froberger, Poglietti und vielen anderen in ihrer Überlieferung die Absicht des Autors widerspiegeln und was an Werken des 17. und noch des 18. Jahrhunderts wirklich den Meistern zugehört, denen man es zuzusprechen gewohnt ist. (Das gilt selbstverständlich auch für Lauten-, Instrumental- und Vokalquellen.) Wir zählen hier Scheidemann zu den behandelten Meistern hinzu, weil bei ihm das „Verweilen bei Spielfiguren und Motiven“ und die Freude an „motorischer Bewegung“ beginnt. R. hat in unermüdlicher Kleinarbeit, die besonders am Nachlaß Giessels (Wien, Minoritenkonvent), am Kodex E B 1688 (New Haven, Conn.), am „Hintze“-Ms. (New Haven, Conn.) und an den Kol-

lektaneen des J. D. Zelenka (Dresden, Sächsische Landesbibliothek) fruchtbar geworden ist, aber auch an den Werken einzelner Meister wie Froberger, Poglietti, Kerll, Buxtehude, Strunck, Theile, Heidorn, soweit sie nicht in diesen Kodices enthalten sind, diese Tatbestände aufweisen können. Ein Verzeichnis der bis jetzt bekannten Klavierdrucke von 1648–1700, das auch die ausländischen Drucke aufgenommen hat, ist angefügt.

Dazu rückt die historische Bedeutung mancher Meister — immer von der Quellenkunde und der Verbreitung der Quellen her gesehen — wie z. B. Pogliettis oder Pachelbels oder gleich ganzer Landschaften, wie Norddeutschlands, in ein völlig neues Blickfeld. So muß Norddeutschland seinen Ruhm als führende Landschaft in der „Pfleger des Orgelbaus und der Orgelspielkunst“ hergeben — ein ganz unerwartetes Ergebnis. Auch der gerechten Warnung gegen die Tücken der Stilkritik wollen wir gedenken (S. 116), denn sie kann besonders für den Barock nicht laut genug erhoben werden. Bei Durchschnittsmeistern wird sie nach unserer Meinung überhaupt keinen Erfolg zeitigen. Was so nebenbei an Erforschung wenig bekannter Hss. und an Kurzbiographien von deren Besitzern (Standeski, Gros, Giessel) mit anfällt, kann hier nur angemerkt werden. Ob allerdings die geschichtliche Wirkung der Vokalkomposition so gering war, wie R. meint (S. 210), müßten doch erst weitere Prüfungen erhärten.

Der Verfasser hatte sich zum Ziel gesetzt, „eine Methode zur kritischen Betrachtung und Verwertung musikalischer Quellen zu entwickeln“ und „die besondere Bedeutung der Tastenmusik aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts innerhalb der gesamten Entwicklung an Hand einer Quellenübersicht aufzuzeigen“. Er hat mehr erreicht: er hat einen gültigen Wegweiser für eine Quellenkunde zur Geschichte der Musik der Tasteninstrumente überhaupt geschaffen. Die schwere Lesbarkeit des Werks, auf die der Verfasser im Vorwort selbst hindeutet, kann dabei übersehen werden.

Einiges sei uns anzumerken erlaubt. Der Behauptung, es gebe im 17. und 18. Jahrhundert in der Tastenmusik keine Terminologie, die mit irgendwelchen formalen Prinzipien zusammenhänge (S. 25, Fußnote 92) können wir nach Eggebrechts (z. B. *Ricercar*) und unseren eigenen Untersuchungen

(z. B. *Fantasia*) nicht beipflichten. So scheint es uns auch riskant, kurzerhand alle kurzen Präludien, Intonationen, Fughetten als Versetzen zu bezeichnen (S. 28), da der Terminus *Versiculus* gesondert vorkommt (S. 89). — Unklar ist (S. 32), was mit den Claves A-H in der deutschen Orgeltabulatur gemeint ist. Sicher nicht die Oktaven, denn sie laufen z. B. in den Lüneburger Hss. von C-H. — Pedalnotierung für Orgel ist schon früher zu finden als der Verfasser angibt (S. 37, Fußnote 158), so 1448 bei Illeborgh. — Die schwarzen und weißen Notenköpfe in Couperins *Les festes de la grande et ancienne ménestrandise* (S. 40–41) halten wir eher für eine Ironisierung — das Stück stellt bekanntlich eine Satire dar — als für antiquierten Gebrauch. — Die Wirkung der spanischen Tastenmusik des 16. Jh., somit vermutlich auch der Drucke, über Spanien hinaus hat Kastner wahrscheinlich gemacht (*Anuario musical* XI, 1956; *l'Organo* I, 1960). — Das „Ausziehen brauchbarer Blumen“ aus Stücken, von dem Adlung berichtet (S. 54), möchten wir doch am ehesten auf Pasticcios und Parodien bezogen wissen, wie der Verfasser am Rande ja selbst vermutet. Der Vergleich „wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet“, ist zu deutlich. — Den Terminus *Sonate* für ein Tastenmusikwerk hat jüngst Newman in *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, schon bei del Buono 1641 nachgewiesen, früher also als bei Strozzi (S. 175). — Daß die norddeutschen Organisten „gar keine Tastenmusik für den Bedarf des Liebhabers hinterlassen haben“ (S. 181) kann nicht für das 17. Jahrhundert generell gelten. Man denke z. B. nur an die Tänze Scheidemanns in KN 146, Lüneburg, an die anonymen Tänze in Mus. ant. pract. 1198, Lüneburg; KN 148, Lüneburg; KN 149, Lüneburg. Was davon norddeutschen Meistern zuzuweisen ist, bedarf natürlich noch der Untersuchung. Aber gerade auf diesem Gebiet wird viel verloren sein, weil der Bedarf weniger gewichtig war. — Und was schließlich die sogenannte „klassische Form“ der Suite betrifft (S. 127), so fürchten wir, daß der Begriff nicht mehr aufrechterhalten ist. Dazu ist der Raum, den sie einnimmt, zu knapp, und die Zahl der Meister zu beschränkt. Im allgemeinen ist auch in Deutschland die klassische Reihung nur eine unter vielen andern gewesen (man vgl. vor allem auch die Lautenhss. und -Drucke),

und selbst bei den Tastenbeispielen, die der Verfasser aus seiner Zeit angibt, finden sich noch Ausnahmen: so die nichtklassischen Reihen Frobergers, die, allein schon gemessen an den obengenannten Inhalten der Lüneburger Hss., keine Ausnahme bildeten; ferner die beiden Partiten von Poglietti (S. 161), wie die eine im Kodex E B 1688 (S. 110, Nr. 65 bis 167), die zwei Suiten von J. K. Kerll (S. 138) in *Subiectio initia*, und die Nrn. 18, 27 in *Familien Ryge's Slaegtsbog* (S. 202—203), die alle von den klassischen Folgen abweichen. Noch Bach kennt alle möglichen Reihungen, z. B. in den Cellosuiten und Orchestersuiten, wie seinerseits Händel. Man wolle auch die Suiten vergleichen, die Serauky in *Hallschen Klavierbüchlein* mit Angaben der Quellen veröffentlicht hat, ganz gleich, ob sie wirklich von diesen Autoren stammen oder nicht. Für Frankreich und Italien (auch innerhalb der Sonata da camera) schließlich hat diese Reihung überhaupt nie „klassische“ Bedeutung gehabt. Auch in der Geschichte der Suite stehen wir erst am Anfang — um einiges werden wir weiter sein, wenn H. Kümmerling seine Suitenarbeit veröffentlicht hat.

Margarete Reimann, Berlin

Ernest Eugene Helm: *Music at the Court of Frederic the Great*. Norman: University of Oklahoma Press 1960. XX, 268 S.

Unter den Hofkapellen des 18. Jahrhunderts hat die Berliner ihr ganz eigenes Gepräge, nicht zuletzt durch die tätige Mitwirkung Friedrich II. als Musiker, mag man auch das Musikertum des preußischen Königs, wie jüngst wieder geschehen (Heinz Becker in MGG IV, 1955, Sp. 960) mit gebotener Zurückhaltung beurteilen, weil er eben „in erster Linie Staatsmann und Soldat, und erst in zweiter Linie Musiker und Mäzen war“. Immerhin bietet Helm ein hinreichend vollständiges Bild von Friedrichs Kompositionen, zu deren Datierung u. a. des Königs Briefe an seine Schwester, die Markgräfin Wilhelmina von Bayreuth herangezogen werden. So erfährt man u. a. S. 43 auch von einer der Schwester zugeordneten, in Beckers jüngstem Verzeichnis wenigstens nicht namentlich erwähnten, wohl verschollenen Kantate *Vergil*. Jede Darstellung der Musik am Hofe Friedrichs d. Gr. mußte auf weite Strecken hin eine Berliner Operngeschichte der Zeit werden, angefangen mit dem berühmten Knobelsdorfschen Opernbau, mit den Spiel-

plänen und dem vielfach aus Italien herangezogenen Personal. Zuletzt werden dann 14 Musiker des näheren gewürdigt, die am Berliner Hof eine Rolle gespielt haben. Etwas gewaltsam erscheint G. Silbermann in diesen Kreis einbezogen und dann auch, natürlich wegen des Berliner Besuchs von 1747, J. S. Bach. Eine reiche Bibliographie, leider von etwas zweifelhaftem Wert, beschließt das Buch. Da sind auffallende Lücken, wie die Kölner Dissertation von Franz Berten über Franz Benda (1928) und die gleichfalls Kölner Dissertation von Adolf Raskin über Quantz (1923), die Berliner (1922) von Hermann Wucherpfennig, sowie dessen Artikel in Bd. I der MGG, endlich H. Döllmanns Dissertation über Nichelmann, Münster 1938. Auch E. Fr. Schmid, *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*, 1931 hätte in dieser Bibliographie ein Platz gebührt. Oberflächliche Zitate sind weiterhin: Georgii, *Klaviermusik* mit zwei Bänden statt einem; Müller-Blatteau (mehrfach); Schiedermaier, *Bayreuther Festspiel statt Festspiele*. Ein vermeidbares Versehen: S. 199 Giuseppe Vivaldi. Der Aufsatz von H. A. Martens kann nach dem vorliegenden Zitat „*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Vol. XIV (1932) 26“ nie gefunden werden. Es muß heißen: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 99, 1932, 26—27. Es sind also nicht nur Schönheitsfehler in dieser Bibliographie zu beanstanden.

Willi Kahl, Köln

Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben vom Staatstheater Kassel. Redaktion Hans Joachim Schaefer. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1959. 247 S.

Innerhalb des vielfältigen, jedoch überwiegend einzelnen Zeiträumen, Ereignissen oder Persönlichkeiten gewidmeten Schrifttums, das sich um die wechselvolle Geschichte von Musik und Theater in Kassel bemüht, bietet die vorliegende Chronik eine Gesamtschau, wie sie bereits die *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel* von W. Lynker und W. Bennecke's *Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart* unternahmen. Nicht nur in der Weiterführung bis in unsere Tage über diese 1865 und 1906 erschienenen Arbeiten hinausgehend, wird unter Einbeziehung der Ergebnisse der neueren lokalen Musikgeschichtsforschung und durch Heran-

ziehung archivalischer Quellen Authentizität erstrebt.

Die in vier Kapitel gegliederte Darstellung des umfangreichen Stoffes unternahmen bereits durch frühere Arbeiten zur Kasseler Musikgeschichte empfohlene Autoren: Christiane Engelbrecht, *Musik und Theater in Kassel von den Anfängen bis zum Tode des Landgrafen Friedrich II — 1785*; Wilfried Brennecke, *Kasseler Theaterleben in den Jahren von 1785 bis 1813*; Franz Uhlendorff, *Chronik des Kasseler Musiktheaters von 1814 — 1944*; Hans Joachim Schaefer, *Geschichte des Theaters in Kassel 1814—1959 unter besonderer Berücksichtigung des Schauspiels 1814—1944*.

Erster glanzvoller Höhepunkt der seit dem 14. Jahrhundert belegten Musikpflege in Kassel ist der Hof Landgraf Moritz des Gelehrten (1592—1627). Eingehend berichtet die Verf. über den Ausbau der Hofkapelle (in der John Dowland wirkte und für die Hans Leo Hasler gewonnen werden sollte), die Ausbildung der Kapellknaben an dem am 1. Okt. 1595 (nicht 1596) gegründeten Collegium Mauritium und die Pflege des Theaters, immer bemüht, die lokalen Ereignisse in den Rahmen der historischen Entwicklung zu stellen (Oratio Vecchis Madrigalkomödie *l'Amfiparnaso* hatte jedoch keinen Einfluß auf die „*theatralische Gestaltung*“ [9] der Oper). Nicht nur Mäzen, dem die bedeutendsten Komponisten der Zeit Werke widmeten, der Heinrich Schütz förderte und mit dem „*Otoneum*“ den ersten deutschen Theaterbau errichtete, war der Fürst selbst Komponist von Rang, dessen Werk historisches Interesse gebührt (eine noch in neuesten Lexika angezeigte Dissertation von W. Dane, *Moritz von Hessens Tonwerke*, Marburg 1934, ist nicht erschienen). Während bereits sein Nachfolger, Wilhelm V. (1627—1637), im Ringen um die Erhaltung der Hofkapelle deren Etatsplan entschieden kürzen mußte („*Die Music ist meines Lebens Aufenthalt, . . . muß und will ich mich gerne accomodiren*“ [16]), kommt das Musikleben am Ende seiner Regierung völlig zum Erliegen. Nach einer bescheidenen Blüte der Hofmusik unter Wilhelm VI. (1650—1663) und dem Aufbau von Kapelle und Oper durch den prachtliebenden Karl (1677—1730), müssen nach dessen Tod die Musen erneut schweigen. Erst dem den Wissenschaften und Künsten zugetanen Friedrich II. (1760—1785) gelang es — nicht

zuletzt unter der Gunst der politischen Verhältnisse — dem Kulturleben seiner Residenz wieder verbreitete Bewunderung zu sichern. Die an wertvollen Details reiche Darstellung dieses Abschnitts der Kasseler Musik- und Theatergeschichte ist im wesentlichen dem erweiterten Stoffkreis der Dissertation der Verfasserin entwachsen, die das Zusammenwirken der Ereignisse in lebendigen Bildern — hin und wieder mit leichten Retuschen, wie der Rolle Händels im Bordoni-Cuzzoni-Streit — zu fassen sucht.

Das *Kasseler Theaterleben in den Jahren 1785—1813* stand zunächst (bis 1806) im Zeichen der äußerst sparsamen Regierung Wilhelm IX. (1785—1821; ab 1803 Kurfürst Wilhelm I.), unter dem Musik und Theater erneut in ihrer Existenz bedroht waren: Ballett, Oper und Kapelle wurden aufgelöst, das Theater, nachdem der Plan eines deutschen „Nationaltheaters“ scheiterte, reisenden Schauspielergesellschaften überlassen. Die nach der Auflösung der Hofkapelle in Kassel verbliebenen Musiker veranstalteten, von einheimischen Dilettanten unterstützt, öffentliche Liebhaberkonzerte, die unter der Leitung des auch dem Theaterorchester vorstehenden Kapellmeisters Rodewald standen. Sein Nachfolger war nicht Johann Wessely, sondern 1789 Karl Stamitz, dessen bisher nicht sicher belegbare Wirksamkeit in Kassel unerwähnt bleibt. Hierzu darf Rezensent nachtragen, daß Stamitz sich bereits 1788/89 „*auf dem großen Operntheater . . . auf der Bratsche und Viole d'Amour mit dem allgemeinsten und ausgezeichnetsten Beifall*“ hatte hören lassen und zu dieser Zeit — wohl von Toscani — den Auftrag erhalten, „*im bevorstehenden Herbst . . . eine neue Oper aufzuführen, die er für das hiesige Theater setzt*“ (Korrespondenz der *Musikalischen Realzeitung für das Jahr 1789*, Speyer 1789, S. 190). 1789/90 leitete Stamitz das aus 33 Instrumentalisten („*der einzige beständige Konzertsänger (war) Hr. Gottlob Immanuel Toscani*“) bestehende Orchester, über dessen Konzerte in Korrespondenzen bis zum 25. Februar 1790 berichtet wird. Stamitz, der Kassel nach dem Ende der Winterkonzerte (Ende April) verließ, berichtete darüber in einem der denkwürdigen Briefe an Breitkopf: „*Ich habe eine Tragi-Komische Oper gemacht, und wollte solche in Hessen Kassel vor einigen Jahren allda aufführen . . . meine Oper wurde einstudiert! Was geschah? Der Landgraf allortden dankte die*

deutschen Komödianten auf eine kurze Zeit ab und nahm . . . die kleine französische Kindertruppe auf eine Zeit an, . . . also da saß ich mit meiner Oper; nun welchen Verlust erlitt ich nicht. Ich verließ Cassel und ging einstweilen nach Greiz . . ." (A. Schering, in *Festschrift Fritz Stein*, 1939, S. 60). Einen seiner glanzvollsten Höhepunkte erlebte das Theater unter dem Interregnum des von 1806—1813 als König von Westfalen in Kassel Hof haltenden Jérôme. Sorgfältig entwickelt der Verf. diesen vielleicht prunkvollsten Abschnitt der Kasseler Theatergeschichte, dessen Darstellung sich erstmals auch auf die z. T. umfangreichen Musik- und Theaterberichte des *Moniteur westphalien* stützt. Vielleicht hätten auch die darüber hinaus sicher noch manche Zeugnisse dieser interessanten Zeit — in der u. a. Beethoven für Kassel gewonnen werden sollte — bergenden Bestände der *Abt. 75, Akten der westphälischen Centralbehörden des Marburger Staaatsarchivs* (z. T. Staatsarchiv Merseburg) mit herangezogen werden sollen. Mit der Wiederherstellung des Kurfürstentums (1814) begann eine kontinuierliche, wenn auch von Rückschlägen nicht freie Theaterarbeit, die finanziell jedoch erst im königlichen Hoftheater (1866) auf eine breitere Basis gestellt wurde. Unter Wilhelm II. (1821—1832) hatte Ludwig Spohr Konzert und Theater in Kassel in das Blickfeld nicht nur des deutschen Musiklebens gestellt, ein Höhepunkt des Kasseler Musik- und Theaterlebens, dem erst die 100 Jahre spätere Entfaltung unter P. Bekker/E. Krenk und F. Ulbrich zur Seite gestellt werden kann. Ab 1814 bis zur Gegenwart erfolgt die Darstellung getrennt in Kapiteln für das *Musiktheater* und das *Schauspiel*, deren Autoren das in zahlreichen Mitteilungen zu Personalbestand und Repertoire zum Ausdruck kommende Bemühen um faktische Vollständigkeit gemeinsam ist.

Man wird konzedieren müssen, daß „bei der gebotenen Zusammendrängung des Stoffes manche Perspektive verkürzt werden mußte“ (Vorwort), jedoch kann die Verlagerung der Gewichte keinesfalls in einer sich aus der historischen Entwicklung ergebenden Notwendigkeit ihre Begründung finden: neben dem weitschauenden Aufrollen oft in anekdotischer Breite dargelegter und in ihrer Relevanz nicht immer einleuchtender allgemeiner Theaterprobleme steht der weithin zur Statistik verenget Bericht über das Mu-

siktheater; das Wirken der Kapelle (die übrigens bereits 1826 ihren von Wilhelm II. reskribierten „Unterstützungsfonds für die Hinterbliebenen verstorbener Ordrestermitglieder“ gründete) tritt selbst bei vorsätzlicher Beschränkung auf die Musikbühne unangemessen in den Hintergrund. Daß Friedrich Wilhelm I. wiederum bei der Pensionierung des 75jährigen Spohr politische Gründe sowie die „vertragswidrige Herabsetzung des ihm auf Lebenszeit zugesicherten Gehalts“ (77) unterstellt werden, sei am Rande vermerkt. (Spohr am 12. Februar 1822 in einem Brief an seine Frau Dorette: „Das einzige worin ich mich getäuscht habe, ist das, daß ich meinen Gehalt nicht zeitlebens, sondern nur so lange ich Dienst leisten kann, haben werde und dann wie alle hessischen Staatsdiener auf Pension gesetzt werden werde.“) In einem Anhang beigegeben sind instruktive tabellarische Übersichten der meistgespielten Werke des Spielplans von 1814—1959, eine — allerdings nach nicht erkennbaren Gesichtspunkten vorgenommene — Auswahl der Literatur über das Kasseler Theater- und Musikleben (neben anderen sei erlaubt, E. Frh. W. v. Gudensberg, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten [1822—1866]*, Diss. Göttingen 1958, nachzutragen) sowie ein umfangreiches Sach- und Personenverzeichnis. Erklärermaßen auf „wissenschaftliche Vollständigkeit und Anmerkungen“ (Vorwort) verzichtend, vermittelt das Werk ein Bild höfischer Musik- und Theaterpflege im Spannungsfeld geistiger und historischer Wandlungen. Für künftige Arbeiten zur Kasseler Musik- und Theatergeschichte unentbehrlich, bedeutet diese Chronik einen wichtigen Schritt in Richtung einer leider noch immer ausstehenden umfassenden Geschichte der Musik und des Theaters in Kassel.

Horst Heussner, Marburg (Lahn)

Musik im Raume Remscheid. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk Verlag, 1960. 82 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 44.)

Die auf der Jahrestagung 1960 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte gehaltenen Vorträge befassen sich ausschließlich mit dem Musikleben in und um Remscheid. Als kleine Beiträge zur Lokalgeschichte sind sie vor allem für die Entwicklung in der neuesten Zeit von Interesse. Den profiliertesten Überblick über *Remscheids Musikleben von 1918 bis 1960*

bietet Felix Oberborbeck. Die Untersuchungen von Bert Voß über *Das Männerchorwesen im Raume Remscheid in Vergangenheit und Gegenwart* reichen bis zur Gründung des ersten deutschen Männerchors im Jahre 1801 zurück. Einen gediegenen Überblick über *Die Remscheider Kantorei 1945—1960* steuert Hans Schrader bei, während Wilhelm Twittenhoff *Die Musische Bildungsstätte Remscheid* kurz beschreibt. Ursula Bäcker unterzieht das Gesangbuch *Die „Singenden und Klingenden Berge“* vom Jahre 1697 einer kurzen Untersuchung. Dagegen ist der Beitrag von Wolfgang Bunte über *Orgeln und Glocken in Lennep, Lüttringhausen und Remscheid* wesentlich umfassender und tiefgreifender. Er enthält treffliche historische Hinweise, Dispositionen und Literaturangaben.

Richard Schaal, Schliersee

Günter Kieslich: *Das „Historische Volkslied“ als publizistische Erscheinung*, Münster: C. J. Fahle, 1958. 162 S. (Studien zur Publizistik Band 1.)

Trotz etlicher stoffreicher Ausgaben sogenannter „Historischer Volkslieder“ von v. Dittfurth, Hartmann-Abele, Klier, v. Lilienron, Soltau u. a. ist diese Liedgattung bisher nur selten und unzureichend in die Musikforschung einbezogen worden. Diese Unterlassung ist um so weniger verstehbar, als das Bild insbesondere vom städtischen Musikleben seit der Reformationszeit unvollkommen bleiben muß, solange nicht dieses damals in großen Mengen verbreitete Material eingehender bearbeitet worden ist, das man sachgerechter als „zeitgeschichtlich-politisches Lied“ bezeichnen sollte. Erfreulich wäre es, wenn die vorliegende Schrift hierzu anregend wirken würde, denn in ihr wird dieser Liedbereich nur hinsichtlich seiner publizistischen Bedeutung untersucht. Ausführlich wird der gesamte Komplex der gereimten Publizistik während des Reformationszeitalters von der anonymen Mundpublizistik bis zu didaktisch — literarischen Erscheinungen beschrieben und typologisch aufgegliedert. Dieser Abschnitt (S. 96 ff.) ist für die historische und soziologische Musikforschung von besonderem Wert. G. Kieslich stellt darin nämlich sehr sorgfältig trennend heraus, wie weit der Geltungsbereich des wirklich gesungenen zeitgeschichtlichen Liedes reichte und wo der Übergang zum nur gelesenen epischen Zeitungslied in strophischer Form anzunehmen ist.

Er verweist mit Recht darauf, daß gedruckte Zeitungslieder mit 30 bis zu 60 Strophen selbst dann nicht wirkungsvoll öffentlich singbar sind, wenn der Gepflogenheit entsprechend eine Tonangabe in der Überschrift enthalten ist. In diesen aus der mündlichen Tradition herausgenommenen stoffreichen Berichten über Zeitereignisse „erstarrt das Liedhafte zur Formel“; der Schritt vom gereimten Zeitungslied zur „Zeitung“ ist nur ein kurzer. Die „Newen Zeitungen“ sprechen auch in ihrer äußeren Aufmachung meist mehr den einzelnen Leser denn eine größere Singgemeinschaft an. Kieslich weist außerdem auf den Werbecharakter normierter Titel hin, in denen ein „newes“, „hübsches“ oder gar „nagelnewes“ Lied angekündigt wird. Wie wenig musikalisch an solchen Stücken wahrhaft neu ist, muß im einzelnen noch festgestellt werden, denn gewöhnlich bedienen sich die Verfertiger solcher Zeitungslieder der Bekanntheitsqualitäten vertrauter Jüdermannsweisen, um den aktuellen Bericht besser absetzen und verbreiten zu können, so daß die „newen Lieder“ fast nie eine originale Komposition anbieten. Kieslich veranschaulicht seine beachtenswerten allgemeinen Forschungsergebnisse an Hand der gereimten Publizistik der Jahre 1541/42. Er zeigt an zwei politisch gewichtigen Ereignissen, wie und in welcher Form darauf reagiert wurde, mündlich kursierende Lieder und Druckwerke verschiedenster Art, „dem Gebote der Stunde“ folgend, entstanden sind. Er schlüsselt ein umfangreiches Quellenmaterial auf in einerseits sangbare Lieder und andererseits Werke, die nur der schriftlich niedergelegten historischen Dokumentation dienen sollten. Somit bietet das Buch mancherlei Anregungen für eine musikwissenschaftliche Auswertung, die noch zu leisten ist. Es bestimmt Grenzerscheinungen der Reimpublizistik, Typen, Methoden und Techniken lyrischer, epischer oder dramatischer Art, die bisher nur wenig beachtet wurden.

Walter Salmen, Saarbrücken

Eugen Nedeczey: *Das Raaber Liederbuch*. Wien: Kommissionsverlag R. M. Rohrer 1959. 244 S., 3 Tafeln. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 232. Band, 4. Abhandlung).

Der inzwischen verstorbene Budapester Germanist Eugen Nedeczey entdeckte vor mehr

als 30 Jahren in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars in Raab (Győr) ein 187 Blätter umfassendes handschriftliches Liederbuch, das erst 1959 nach langwierigen, mühevollen philologischen Studien veröffentlicht werden konnte. Da weder ein Besitzervermerk noch eine Datierung in der Quelle enthalten sind, ist deren Herkunft und Alter nur schwer bestimmbar. Es liegt die Annahme nahe, daß das Liederbuch in Niederösterreich um 1600 entstanden ist und spätestens um 1630 abgeschlossen wurde. Der Herausgeber hat dazu alle aus den Texten erschließbaren Anhaltspunkte in einer sehr sorgfältigen Beschreibung aufgeführt. Die wertvolle Handschrift enthält außer einer Minneallegorie 107 Lieder ohne Melodien. Die Mehrzahl der Texte ist singulär überliefert, einige wenige Konkordanzien ließen sich feststellen mit dem Jaufner Liederbuch, den *Tricinien* von J. Lange 1606, Valentin Haußmann u. a. Besonders beachtenswert sind die Anlehnungen an Sonette Petrarcas und italienische Kanzonetten, aber auch an österreichische Volks- und Flugblattlieder (siehe Ergänzungen zum Kommentar im Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 9, 1960, S. 148 f.).

Unter den „*Neuen Liedern*“ finden sich maniert-gekünstelte Liebesgesänge neben derberen, auch spöttischen Stücken lehrhaft-besinnlichen Inhalts. Auffällig ist das Fehlen von Tonangaben. Auf das Musizieren dieser Lieder in vornehmen Gesellschaften weisen lediglich Zeilen hin, wie z. B. „*spiln, singen, Tanzen, Lautten schall*“, oder „*Khain pfeifen, Singen, geign / Khan mier DEinöth verdreibn*“. Trotzdem ist das Raaber Liederbuch auch musikgeschichtlich von großem Wert. Es bedeutet für die Zeit des verstärkten Eindringens italienischer Liedformen in das sogenannte deutsche „Gesellschaftslied“ eine gewichtige Bereicherung der deutschen Literatur in bajuwarischem Schrift-dialekt. Walter Salmen, Saarbrücken

Eta Harich-Schneider: *Roei, the Medieval Songs of Japan*. Monumenta Nipponica. Tokyo 1958—1960.

Dank dieser hervorragenden Publikation gewinnt man endlich eine klare Vorstellung über den Roei, eine der immer wieder zitierten, aber nie weder genau analysierten noch veröffentlichten Musikformen des japanischen Mittelalters. Der Name Roei, der chinesischen Ursprungs ist, bedeutet wörtlich

„mit lauter Stimme freudvoll singen“. Zur Erforschung dieser Form hat die Verfasserin die Mühe nicht gescheut, alle vorhandenen Manuskripte vom 11. Jahrhundert ab heranzuziehen, denn nur 14 Sätze der einst überreichen Roei-Literatur haben sich bis in unsere Zeit durch die mündliche Tradition erhalten. Die Hauptquellen sind die Handschriften Roei Yoshō und Roei Kyujishushō aus den Jahren 1265, 1287 und 1448, deren Neumenschrift zwar nur mit großer Mühe zu entziffern ist, aber doch relativ sichere Ergebnisse ermöglicht, weil ihre Schreibweise bei weitem eindeutiger ist, als die der frühen europäischen Neumen. Es gelang der Verfasserin sogar, auf Grund der Notation eindeutig festzustellen, daß jede Stufe des Tonsystems eine ganz eigene Alterationsform (*meri — kari*) aufweist. Nur Grundton und Quinte bleiben konstant. Es scheint, als ob sowohl *ryo* (*g a h d e*) wie *ritsu* (*d e g a h*) der Grundreihe *d e f g a h c d* mit ihren klassischen Varianten *es, fis, b, cis* angehörten. Daneben existiert die Fülle der Zwischentöne, die mit Recht der von dem *meri-kari* grundsätzlich verschiedenen Ornamentik und mikrotonischen Umspielung der Strukturöne zugesprochen werden.

Auch die literarische Auswertung ist hervorragend. Durch die Übersetzung charakteristischer Texte erhält man einen klaren Einblick in den Stoff; man erfährt die Namen von Komponisten und Neumenspezialisten und erkennt die frühe enge Verbindung des Roei mit dem buddhistischen Mönchtum, seinen Übergang zur höfischen Gesellschaft und die Aufnahme in den Shintoismus. Viele neue Gesichtspunkte (psychologische Bindungen, die dem indischen Begriff des Raga nahestehen; Gedichte, die ohne Neumen aufgezeichnet wurden, weil ihre Musik geheim bleiben mußte; ganze Genealogien von Hofmusikern unter Angabe ihrer jeweiligen Spezialisierung) bereichern die bis jetzt noch immer so spärliche spezifisch musikwissenschaftliche Dokumentation.

Nach Harich-Schneider ist der Roei ursprünglich eine freie Improvisation, zu der sich schon sehr früh ein Chor gesellt, der den Übergang des Roei zu einer festen Form offenbar stark beeinflußt hat. Diese Form beruht heute auf einer Dreiteilung, in welcher der erste Satz doppelt so lang ist wie die beiden anderen. Dieser formale Aufbau erscheint aber in den Quellen nicht vor 1801. Heute wird der Roei nur noch von

Berufsmusikern ausgeübt. Dies aber dürfte wohl eine neue Sitte sein, da die alten Quellen ihn eindeutig als eine beliebte Singform des Adels darstellen, bei der der Berufsmusiker nur die Instrumentalbegleitung übernahm. Besonders begrüßenswert ist die Konfrontierung alter Kompositionen mit ihrer heutigen Gestalt. So erlauben die Nummern 1 und 8 einen Vergleich, aus dem sich doch eine erstaunliche Konstanz der Tradition ergibt. Stärker als die melodische Veränderung scheint die rhythmische zu sein. Aber auch diese Umbildung ändert kaum etwas Wesentliches an der Komposition.

Es ist sehr bedauerlich, daß eine so wohl durchdachte und klar geordnete Darstellung, in der jedes Musikstück mit vollem Text und Übersetzung editiert ist, im Notendruck von seiten des Verlags so nachlässig behandelt worden ist, daß viele Angaben über die Einsätze von Solo und Chor oft an der falschen Stelle stehen. Trotzdem müssen wir diese Veröffentlichung zu den Standardwerken der musikwissenschaftlichen Forschung rechnen.

Marius Schneider, Köln

Georg von Daldelsen: Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. Trossingen: Hohner-Verlag 1958. 176 S., III Tabellen, 10 Tafeln mit Verzeichnis (Tübinger Bach-Studien, hrsg. v. W. Gerstenberg, Heft 4/5).

Alfred Dürr: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1958. 162 S. (Sonderdruck aus: Bach-Jahrbuch 1957.)

Spät werden hier zwei Werke angezeigt, doch kaum zu spät für ihre Bedeutung, ihr Gewicht. Denn es sind grundlegende, ja epochale Werke der Bachforschung. Datiert deren erster, vaterländischer Abschnitt seit Forkels Schrift (1802), bezeichnen das Erscheinen der Alten Bach-Ausgabe (1851 ff.), Spittas Biographie (1873—1880) und Smends Kritischer Bericht zur h-moll-Messe in der Neuen Bach-Ausgabe (1956) Beginn, Anstieg und Abschluß einer zweiten, philologisch-historischen Periode, so bieten vorliegende Werke, beide hauptsächlich 1957 entstanden und im folgenden Jahr publiziert, einen neuen, dritten Entwurf. Die Ergebnisse: Bachs Leipziger Kantaten verteilen sich nicht, wie bisher angenommen, etwa gleichmäßig auf die Jahre 1723 bis 1745, sie sind vielmehr, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in den ersten Jahren des Kantorats

in wöchentlicher, datierbarer Folge entstanden; die Choralkantaten insbesondere entstammen nicht der Spätzeit 1735 bis 1744, sondern überwiegend dem zweiten Leipziger Amtsjahr 1724/25; die h-moll-Messe schließlich (dies das besondere Verdienst von Daldelsen, wozu der Leser *Mf XII*, 1959, 315 ff. vergleichen möge) ist vom Symbolum an in den letzten Lebensjahren, 1747 bis 1749, zusammenhängend komponiert, parodiert oder (wie das Sanctus) in die Partitur des Werkes eingetragen— und was des Wichtigen und weniger Wichtigen unaufzählbar mehr ist: tolle, lege.

Diese umstürzenden Ergebnisse sind möglich geworden durch die Ausbildung eines neuen Instrumentes, der minutiösen Betrachtung und Klassifikation der Schreiber und Schriften der Originalquellen. Es wird unterstützt durch die Hilfsmittel der Photographie; hinzu tritt die von Spitta in die Musikwissenschaft eingeführte, von Wisso Weiß für die Bachschen Quellen verfeinerte Wasserzeichenkunde. Im übrigen gehen beide Autoren eigene Wege. Von Daldelsen behandelt, nach kritischen Anmerkungen zu verschiedenen Datierungsmethoden und einer Erläuterung seiner Art der Schrift-Analyse, vorwiegend die Chronologie der Bachschen Handschrift als ganzes. Dürr konzentriert sich auf die Schriften der Leipziger Kopisten und ihre Abfolge. Da sich in den entscheidenden Jahren von 1724 bis 1734 die Bachsche Schrift nicht merklich ändert, ergänzen sich beide Arbeiten hierin glücklich. Von Daldensens Ansatz führt von selbst auf die Kantatenjahrgänge, wie sie komponiert wurden. Dürr wählt als Ausgangspunkt die Überlieferung, wie sie das Nachlaßverzeichnis Philipp Emanuels und die Stimmen der Thomana bezeugen, und gelangt von daher zu den Kompositionsjahrgängen. Hierin liegt das eigene Gewicht seiner Untersuchungen. Von Daldensens packende Darstellung erschließt sich dem Nachschlagenden willig durch sorgfältige Register der Personen, Handschriften und Werke. Dürrs Sammlung von Belegen zu Aufführungsdaten, Wasserzeichen und Kopisten gleicht ohne solche Hilfe einem verschlossenen Schatz. (Dieses Manko übrigens teilt sie mit den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe, deren Inhalt schon selbst dem Eingeweihten unübersichtlich ist.) Bedauernd schließlich registriert der Benutzer, daß jedes Werk für Schreiber und Wasserzeichen ein eigenes System der Ab-

breviaturen vorlegt — und hofft auf die Konkordanz.

Die Grenzen dieser diplomatischen Methoden sind klar und von beiden Autoren mehrfach genannt: sie datieren die Quelle, nicht unmittelbar die Komposition und bedürfen deshalb der Originalmaterialien. Die Ergebnisse aber verdichten sich zu der dringenden Forderung, die vorhandenen Daten des Bachschen Lebens und Wirkens in einer chronologischen Übersicht zu kollationieren, nach Art der Dokumentarbiographien O. E. Deutchs, oder wenigstens in Form von Regesten mit bibliographischen Nachweisen. Eine Stichprobe deutet die Früchte eines solchen Unternehmens an: Für den 6. Sonntag nach Trinitatis, den 16. Juli 1724, ist keine Kantatenaufführung nachweisbar (vgl. Dürr S. 73 u. 48); von Dadelsen stellt Kantate 9 zur Diskussion. F. Smend ediert (Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 20) einen Eintrag der Köthener Kammerrechnungen: „1724. 18. Juli. Dem Director *Musices* Bachen und seiner Ehefrauen, so sich hören lassen, zur Abfertigung 60.— Thlr.“ Die Köthener Reise erklärt das Fehlen der Leipziger Kantate. Die Aufgaben der diplomatischen Forschung und der Überlieferungsgeschichte (insbesondere auch die Frage der verschollenen Kantatenjahrgänge, wozu nun die Kontroverse W. H. Scheide—A. Dürr *Mf* XIV, 1961, 60ff., 192 ff. u. 423 ff. zu vergleichen ist) hat von Dadelsen als Bach-Probleme im Kongreß-Bericht New York 1961 (I, 236 ff.) vorgezeichnet. Ausgegangen sind diese Untersuchungen von editorischen Vorarbeiten der Neuen Bach-Ausgabe; hierauf wirken sie zunächst zurück, damit das sichere Fundament bereitend für die vornehmste Aufgabe, die Erkenntnis der Bachschen Musik, will in diesem Falle sagen: die Übersetzung chronologischer Fakten in musikalische Daten. Das ist das bleibende Verdienst beider Autoren; ihre Werke sind fortan unentbehrlich. — Abschließend sei hingewiesen auf A. Mendels weiterführendes Referat (*MQ* XLVI, 1960, 283—300).

Ulrich Siegele, Tübingen

Paul Kast: Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek. Trossingen: Hohner 1958. X, 150 S., 12 Taf. (Tübinger Bach-Studien. Heft 2/3.)

Als am 25. Februar 1841 das damalige musikalische Archiv an der Königlichen Bibliothek zu Berlin um die bedeutende Sammlung

des Privatgelehrten Georg Poelchau bereichert wurde, gelangte auch erstmals eine größere Anzahl wertvoller Handschriften Johann Sebastian Bachs und anderer Mitglieder der Bachschen Familie, vor allem aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuels, in die heutige Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek.

Der erste Kustos, Siegfried Dehn, der bald darauf die Leitung der Abteilung übernahm, sorgte dafür, daß dieser bedeutende Grundbestand durch die Erwerbung von Einzelstücken oder anderen geschlossenen Sammlungen erweitert wurde. Erwähnt seien vor allem die Sammlung Fischhof (nicht unbedeutender Klavierlehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und Einzelstücke aus der Sammlung des Marburger Anatomieprofessors Wagener sowie der Berliner Singakademie und des Leipziger Bachvereins. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelang es Dehns Nachfolgern, bedeutende Bach-Autographe zu erwerben, darunter eine Kantatensammlung aus dem Besitz des Sängers Franz Hauser.

Es gehören aber nicht nur die Erwerbung und Verwaltung des Bach-Nachlasses zu den vornehmsten Aufgaben der Musikabteilung, sondern von vornherein war die Tätigkeit der Leiter dieser Sammlung darauf gerichtet, sie für die Wissenschaft und die Praxis nutzbar zu machen. So bildete die Bach-Sammlung die wichtigste Grundlage für die sog. *Ceuvres complètes* des Verlages Peters, den ersten ernst zu nehmenden Versuch einer Gesamtschau des Bachschen Instrumentalwerkes, an dem Siegfried Dehn vorwiegend durch die Herausgabe der Klavier- und Violinkonzerte beteiligt war. Sie bildete aber auch die Grundlage für die Bach-Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft 1850 ff. und für die Fülle der wissenschaftlichen Bach-Literatur.

Es war daher notwendig, diesen Bestand, der stets sinnvoll geschlossen aufbewahrt wurde (die Unterteilung erfolgt nach Partitur = P und Stimmen = St), durch eine tiefgehende Katalogisierung zu erschließen. Die Deutsche Staatsbibliothek bewahrt heute zwei solcher handschriftlichen Kataloge mit weitgehenden Angaben, die bereits wesentliche Teile einer Handschriftenbeschreibung enthalten; Kataloge, die einmal als Manuskript für einen Druck dienen sollten. Faschismus und Krieg verhinderten die Vollendung und Durchführung dieses Vorhabens, und die

Nachkriegszeit stellte die moderne Bachforschung vor völlig neue Probleme.

Die politischen Folgen des zweiten Weltkrieges führten zu einer sinnwidrigen Trennung der zusammengehörigen Bestände, so daß die Bach-Handschriften heute zum Teil von der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin, zum anderen Teil von der Westdeutschen Bibliothek, Marburg/Lahn, und der Universitätsbibliothek Tübingen verwaltet werden. Bei den Vorarbeiten für eine neue Bach-Gesamtausgabe erkannte man in zunehmendem Maße die Bedeutung der Untersuchung der Handschriften; Untersuchungen, die sich bei der Lösung von Problemen, die die chronologische Einordnung und die Zuordnung der Werke zu bestimmten Komponisten und die Lösung von Echtheitsfragen betreffen, als nützlich erwiesen. Diese Untersuchungen wurden in den letzten Jahren vorwiegend im Musikwissenschaftlichen Institut in Tübingen betrieben und führten bereits zu beachtenswerten Ergebnissen. Es mußte daher notwendig erscheinen, in einem neuen Katalog der Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek einmal diese Ergebnisse zu berücksichtigen und zum anderen die Einheit des Bestandes zu dokumentieren.

Es ist dankbar zu begrüßen, daß sich Paul Kast dieser Aufgabe gewidmet hat und mit ihrer Lösung allen an der Bachforschung beteiligten Wissenschaftlern und Bibliothekaren ein überaus nützlich Instrument in die Hände gibt.

Das Verzeichnis besteht in seinem Hauptteil aus der Abfolge der Signaturenangaben (geteilt nach P- und St-Signaturen). Nach der jeweiligen Signaturenangabe folgen in formelhafter Gedrängtheit und Kürze Angaben über den derzeitigen Standort, den Umfang, die Maße, Schreiber, Komponisten und Vorbesitzer. Dabei bedient sich allerdings Kast eines Übermaßes an Abkürzungen, die selbst der beste Kenner der Materie nicht im Gedächtnis behalten kann, so daß sich notwendigerweise zahlreiche Register anschließen, die gleichsam als Schlüssel zum Hauptteil dienen. Die Register vermitteln Konkordanzen zwischen den Signaturen und Werkverzeichnisnummern und geben eine Übersicht über die bekannten und unbekanntenen Schreiber und Vorbesitzer (Possessoren). Hinsichtlich der Possessoren gestattet sich der Rez. anzumerken, daß man von der Mendelssohn-Stiftung wohl erst seit dem Jahre 1907, als

Ernst von Mendelssohn seine Handschriften-sammlung der damaligen Königlichen Bibliothek vermachte, sprechen kann.


Ein Literaturverzeichnis und Incipitverzeichnis mit bislang noch unbekanntenen Incipits von Werken Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs sowie der sog. Bach-Incerta, d. h. der nur mit dem Familiennamen „Bach“ bezeichneten Werke, schließen sich auf Kunstdrucktafeln an. Nach Auffassung des Rez. wäre es buchtechnisch geschickter gewesen, die Register vom Hauptteil gesondert gebunden zu trennen, da dies die Benutzung des Verzeichnisses erheblich erleichtern würde.

Alles in allem darf man diesen Katalog jedoch als begrüßenswerte Publikation mit wichtigen Vorarbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe bezeichnen. Es kann nicht Aufgabe dieser Besprechung sein, den einzelnen Ergebnissen der Schreiberuntersuchungen nachzugehen. Die Richtigkeit dieser Forschung wird sich durch die Ergebnisse, die die Neue Bach-Ausgabe in den nächsten Jahren vorlegen wird, von selbst bestätigen. Freilich können die in Kasts Katalog aufgeführten Angaben kein Ersatz für die eigenen Forschungen der Bandherausgeber der neuen Gesamtausgabe sein, da ja auf wesentliche Teile der Handschriftenbeschreibung (Papier, Wasserzeichen, Tinte) verzichtet wurde.

Karl-Heinz Köhler, Berlin

Paul Mies: Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Erster und zweiter Teil. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1959 und 1960. 123 S. (Jahresgabe 1958 und 1959 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen).

Weshalb musikwissenschaftliche Abhandlungen neuerdings mehrfach mit einer quasi warnenden Vorbemerkung wie hier — *„wendet sich weniger an den Musikwissenschaftler, mehr dagegen an die Musiker und an die vielen Liebhaber der Musik überhaupt“* — eingeleitet werden, mag unentschieden bleiben. In unserem Fall wird aber der Vorbehalt des Verf. die Verwunderung darüber kaum zerstreuen können, daß unter der auf S. 57 aufgeführten *„wichtigsten“* Literatur, der er sich verpflichtet fühlt und die wohl auch dem Musiker und Liebhaber zu weiterem Studium empfohlen sein soll, zwar vier (spezielle) Aufsätze von P. Mies und die nunmehr vielleicht entbehrlicheren

Abhandlungen von W. Voigt und L. Wolff, aber z. B. nicht Scherings *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik* und *Über Kantaten J. S. Bachs*, nicht Smends *Bach in Köthen*, nicht die *Neue Bach-Ausgabe* mit ihren Kritischen Berichten und nicht die neueren Arbeiten von Dürr (*Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957) und v. Dadelsen (*Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, 1958) berücksichtigt sind. Das führte dazu, daß diese neueste Einführung in die Kantaten Bachs deren „alte“ Chronologie entwickelt (S. 34 f.) und also in die nunmehr überholte Feststellung Friedrich Smends über die früher „erst in der Zeit von 1740“ angesetzten reinen Choralkantaten einmündet: „Hier hat Bach, nachdem er jahrzehntelang ganz verschiedene Wege gegangen war, das Ziel strengster Kirchlichkeit erreicht“. — Dürr konnte in BJ 1057 für die Entstehungszeit der Kantate Nr. 62 das Jahr 1724 nennen, bei Mies (S. 21) wird wie vordem großzügig „zwischen 1735 und 1744“ datiert. BWV 56 (Mies S. 72) ist nicht „1731–1732“, sondern schon 1726, BWV 78 (S. 101) nicht „um 1740“, sondern 1724 und BWV 82 (S. 121) nicht „1731/32“, sondern 1727 entstanden. Die Darlegungen auf S. 24 f. könnten zu der Vermutung Anlaß geben, Bach habe ausnahmsweise in den Originalhandschriften von BWV 12 „Xsten“ statt „Christen“ textiert; auch für andere Begriffe gebraucht Bach Abkürzungen. Eine andere Bemerkung auf S. 60: „die Vertonung der Liedstrophen macht vom Choral Gebrauch, die der freien Dichtung nicht“ (BWV 140), charakterisiert ebenfalls keinen speziellen, sondern einen allgemeinen Befund. Daß die Behauptung auf S. 26: „Bach entwarf meist zunächst die Solostimme“ mit dem Satz: „Wir besitzen Werke von ihm, wo nur diese erhalten ist“ zutreffend begründet ist, wird man bezweifeln. Nicht zwingend erscheint auch die Interpretation der Figur  als ein „unruhiger Rhythmus“ (S. 42). Was schließlich über die „zwar natürliche, aber doch nicht angemessene“ Darstellung und Auffassung Bachs in Vers I der Kantate Nr. 4 gesagt wird (S. 53), ist vielleicht nicht ganz einleuchtend, zumal die Textbeziehung zur Epistel überhaupt eine merkwürdige Auslegung findet. Solche speziellen Anmerkungen beeinträchtigen jedoch den Gesamteindruck nicht, denn

die in vier Abschnitte gegliederte Schrift (I. *Allgemeine Betrachtungen zur Stellung, Form und Auffassung der geistlichen Kantaten J. S. Bachs*, II. *Untersuchungen über die Eigenarten der Tonsprache J. S. Bachs*, III. *Einige Richtlinien für den heutigen Hörer der Kirchenkantaten J. S. Bachs*, IV. *Einzelbesprechungen von Kantaten Bachs* — BWV 4, 140, 56, 50, 78, 161 und 82 sowie die Motette „*Jesu, meine Freude*“) ist eine instruktive Einführung in Bachs Kantaten, die in Abschnitt II über die Bachforschung der letzten 50 Jahre, über Schweitzers „poetische“, Smends „zahlensymbolische“, Zieblers „tonsymbolische“ und Schmitz' „oratorische“ Interpretationen referiert, wobei der Verf. die eigens vorgebrachten Gedanken vielleicht noch deutlicher hätte herausstellen sollen, da seine Charakterisierung z. B. des ersten Satzes der Kantate Nr. 140 die bisherigen Beschreibungen übertrifft. Dietrich Kilian, Göttingen

Rudolf Steglich: Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs. Jahrgabe 1957 der Internationalen Bach-Gesellschaft, hrsg. aus Anlaß des 5. Internationalen Bach-Festes zu Schaffhausen, Zürich (1958). 31 S.

„Die Musik Johann Sebastian Bachs steht heute im allgemeinen nicht in dem Ruf, kantabel zu sein.“ Dieser Vormeinung zu begegnen, ist Ziel der vorliegenden Abhandlung, die dabei verlässlich von Bachs eigenem Hinweis im Titel zu den Inventionen ausgehen kann. Der Verf. wollte aber nicht nur zeigen, daß Bach didaktisch „am allermeisten“ auf „eine cantable Art im Spielen“ sah, sondern daß die „Sanglichkeit“ in dem musikalischen Satz der Instrumental- wie der Vokalwerke selbst schon einkomponiert ist, also auch eine entsprechende Interpretation erfordert, um die von Bach beabsichtigte kantable Wirkung zu erzielen. Das rechte Verständnis der im musikalischen Satz begründeten „Sanglichkeit“ ist demnach ein Schlüssel zur Musik Bachs überhaupt. Diese den musikalischen Zusammenhang betonende Auffassung begibt sich in bewußten Widerspruch zu den mechanistischen und formalistischen, zum Ganzen nicht mehr zurückfindenden Analysen, denen der Verf. u. a. schon im Bach-Jahrbuch 1926 mit unmißverständlicher Kritik entgegengetreten war.

Dietrich Kilian, Göttingen

Johannes Brahms an Julius Spengel: Unveröffentlichte Briefe aus den Jahren 1882—1897. Zusammenge stellt und erläutert von Annemari Spengel. Hamburg: Gesellschaft der Bücherfreunde 1959. 45 S.

Julius Spengel (1853—1936) leitete von 1877 bis 1927 den Cäcilien-Verein in Hamburg, der zu jener Zeit eine hervorragende Stellung im Musikleben der Stadt eingenommen hat. Neben großen Chorwerken wurde hier der A-cappella-Gesang vorbildlich gepflegt. Seit Ende der 70er Jahre mit Brahms in persönlicher Beziehung stehend, setzte sich Spengel vor allem für die Chorwerke des Meisters tatkräftig ein und trug damit wesentlich zur Einführung Brahmsscher Musik in Hamburg bei. Eine Reihe Brahmsscher Chöre, so die *Fest- und Gedenksprüche* (op. 109) und die *Drei Motetten* (op. 110), wurde erstmals durch diese Chorvereinigung aufgeführt. In den Jahren 1883, 1884 und 1886 gelang es Spengel, Brahms zur Mitwirkung als Pianist und Dirigent für drei seiner Konzerte zu gewinnen.

Nur wenige Briefe von Brahms an Spengel sind bisher bekanntgeworden (vgl. Julius Spengel, *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Aus dem Nachlaß Spengels veröffentlicht in Deutsche Musik-Zeitung, Jg. 37, Heft 12/1936, S. 95 f. und Jg. 38, Heft 1/1937, S. 2 f.). Sie werden nunmehr vollständig — sofern erhalten — in einer kleinen Liebhaber-Ausgabe aus dem Nachlaß Spengels von dessen Tochter, in deren Besitz sich die Originale befinden, vorgelegt. Spengels Briefe an Brahms scheinen nicht mehr zu existieren. Termine von Konzerten und Programmvorschläge Spengels, mit denen Brahms nicht immer einverstanden war, bilden vornehmlich den Inhalt der Briefe. An Spengels „vortrefflichem Chor“ (S. 14) nimmt Brahms lebhaften Anteil. Darüber hinaus enthalten die Briefe manchen bemerkenswerten Anspruch des Komponisten, so etwa über sein *Triumphlied* (op. 55) (11. 9. 1884): „Das Stück verlangt nun einmal Massenwirkung. Ein kleinerer, noch so guter Chor ermüdet sich und den Zuhörer“ (S. 18) oder die Stärke des Orchesters angehend, mit dem er seine III. Symphonie (op. 90) und andere Werke im Dezember 1884 in Hamburg aufzuführen gedachte (ebda.): „Mir scheint, Sie sparten voriges Jahr mit dem Orchester?? Das würde mir sehr den Spaß verderben und ich hoffe, wir haben das Mögliche!“ — Äußerungen, die hinsichtlich der klanglichen Entfaltung

seiner Musik aufschlußreich sind. Mehrfach erkündigt er sich bei Spengel zu Beginn der 90er Jahre nach dem Befinden von Theodor Kirchner, der — wie angefügt werden darf — in bedrängte Verhältnisse geraten und 1890 von Dresden nach Hamburg übergesiedelt war. Bei „Thieriot“ (S. 41) handelt es sich um den Musikdirektor Ferdinand Thieriot, einen Schüler von Eduard Marxsen, und mit der im Brief vom 1. November 1886 erwähnten „Sonate“ (S. 28) meint Brahms seine in Thun entstandene *Sonate für Violine und Pianoforte* (op. 100) in A-dur, die er mit Joseph Hellmesberger in Wien in dessen Quartett-Abend am 2. Dezember 1886 erstmalig öffentlich aus dem Manuskript spielte. — So bilden die hier veröffentlichten Briefe zu der größtenteils bereits gedruckt vorliegenden Korrespondenz des Meisters besonders in seinen Beziehungen zu Hamburg eine wertvolle Ergänzung. Trotz seiner freundschaftlichen Gesinnung gegenüber Spengel und dessen Familie ist jedoch auch hier ein leiser Groll gegen seine Heimatstadt unüberhörbar.

Imogen Fellingner, München

In memoriam Ernst Fritz Schmid (1904—1960). Ein Gedenkblatt für seine Angehörigen und Freunde. (Privatdruck, Mai 1961; 42 Seiten.)

Diese Gedenkschrift ist ein sympathischer und überzeugender Versuch, ein Bild Ernst Fritz Schmidts zu hinterlassen: wie ihn die Photographie zeigt, wie es sich in den äußeren Daten seines bewegten Lebens niederschlägt, wie ihn Freunde und Kollegen sehen, und wie es sich in den Titeln seiner zahlreichen großen und kleinen Schriften und Arbeiten widerspiegelt. Hermann Endrös, Augsburg, charakterisiert den „*homo vere humanus*“ in seinen letzten beiden Jahrzehnten; Wilhelm Fischer, Innsbruck, würdigt die „*überragenden Leistungen*“ des Leiters der Neuen Mozart-Ausgabe; Walter Gerstenberg, Tübingen, erklärt den „*außerordentlichen historischen Spürsinn*“ des schwäbischen Archiv- und Dokumentenforschers; Leopold Nowak, Wien, erzählt aus den österreichischen Jahren seines Freundes, von seinem „*rastlosen und daher von Glück begünstigten Forscherdrang*“. Aus diesen Blättern weht ein Hauch von Geist und Musik; sie künden wirklich „*von einem Leben, dessen Spuren bleiben werden*“.

Georg Feder, Köln

The Autobiography of Thomas Whythorne. Hrsg. von James M. Osborn. Oxford: Oxford University Press 1961. 65, 328 S.

Die im Jahre 1955 urplötzlich wieder auftauchende Selbstbiographie Thomas Whythores, deren kritische Ausgabe, gewissenhaft kommentiert durch James M. Osborn, vorgelegt wird, hat das Scheinwerferlicht neuzeitlicher Musikforschung auf eine der rätselhaftesten Gestalten der englischen Musikgeschichte gerichtet. Thomas Whythorne war der eigentliche Pionier des elisabethanischen Madrigals. Seine beiden epochemachenden Publikationen: die *67 Songs to three, fower and five voyces* (1571) und die *52 Duos, or Songs for two voices* (1590) harren noch immer des längst überfälligen kritischen Neudrucks. Diese Vernachlässigung geht auf das ungerechte Urteil Dr. Burneys zurück, das, von zahlreichen Forschern späterer Generationen kritiklos nachgesprochen, erst durch Peter Warlock (Philip Heseltine) um 1925 revidiert wurde. Peter Warlock wies erstmals auf die historische Bedeutung der beiden Publikationen hin und veröffentlichte eine Auswahl der polyphonen Gesänge von 1571, die die einzig erhaltene Geistesbrücke schlagen von der Frühzeit des englischen mehrstimmigen Liedes zur Epoche des um 1588 einsetzenden Madrigals. Die Publikation von 1571 ist nicht nur die erste Drucklegung englischer weltlicher Musik (abgesehen von jener, ursprünglich Wynken de Worde zugesprochenen Sammlung von 1530); sie enthält auch in dem von Peter Warlock im Neudruck edierten Liede „*Buy new broom*“ das erste gedruckte Beispiel eines englischen Sololiedes mit obligater Instrumentalbegleitung von vier Violin. Die Publikation von 1590 hinwiederum ist, laut Vorrede des Komponisten, die erste Publikation für zweistimmige Vokalmusik, die Thomas Morleys berühmte zweistimmige Canzonetten von 1595 um fünf Jahre antizipiert.

Whythornes Leben blieb mangels persönlicher Dokumente in undurchdringliches Dunkel gehüllt. Aus den Vorworten der beiden Publikationen (die zu den großen bibliographischen Seltenheiten gehören und nur unvollständig erhalten sind) glaubte Warlock zu entnehmen, daß es sich hier um einen wohlhabenden Amateur und „gentleman composer“ handelte. Die Autobiographie berichtet diese unzutreffende Annahme. Aus

ihr geht klar hervor, daß Whythorne von 1528 bis August 1596 lebte und daß er in Oxford eine sorgfältige Erziehung genoß. Er verbrachte einen großen Teil seines Lebens in London als Musiklehrer, war aber auch zeitweise als Lehrer am Trinity College, Cambridge, angestellt. In späteren Jahren gehörte er dem Kreise des Erzbischofs von Canterbury, Dr. Parker, an, dessen Übersetzung des 107. Psalms Whythorne komponierte. Vielleicht die interessanteste Periode im Leben Whythornes war seine Europareise, die er um 1553/54 unternommen haben muß. Im Verfolg derselben besuchte er Flandern, Holland, das Rheinland, Tirol und Italien bis nach Neapel. Die Autobiographie enthält bedauerlicherweise nur wenig über diese Episode, die in einem „Reisebuch“ niedergelegt wurde, dessen Manuskript verlorengegangen ist. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß Whythorne mit Beispielen des frühen italienischen Madrigals und der neapolitanischen Villanella damals bekannt geworden ist, obwohl seine Musik nur wenig davon absorbiert hat.

Zu den interessantesten Abschnitten der Autobiographie gehört das Kapitel über die Macht der Musik und die interessante Liste von „*Doktorz and Bachelorz of Muizik in England*“, die sich zwischen Folios 66 und 68 der Urschrift findet und vermutlich von Whythorne gegen Ende seines Lebens eingefügt wurde. Die großen Namen englischer Musikgeschichte von Fairfax bis Byrd und Dr. Bull sind darin genau angeführt, mit wichtigen Notizen über ihre akademischen Distinktionen und offiziellen Stellungen. Ganz abgesehen von diesen, den Musikhistoriker angehenden Exkursen, entwirft die Selbstbiographie ein buntbewegtes Bild des Lebens eines geistig schaffenden, hochgebildeten Menschen im früh-elisabethanischen England. Whythornes realistische Darstellung, die bereits in der phantastischen und poetisierenden Vorrede zur Publikation von 1571 ihren Vorläufer findet, wird noch unterstrichen durch die eigenwillige phonetische Orthographie des Verfassers, die wie eine frühe Vorahnung der phonetischen Experimente George Bernard Shaws anmutet. Auch diese Autobiographie enthält große Enklaven reiner Poesie (darunter ein Gedicht *In Praise of Music*), eine *Meditation* und eine Reihe von Liedertexten und poetischen Paraphrasen von Psalmen und Gebeten, die den Originaltitel der Autobiographie verständlich machen:

A book (of so)ng(s and sonet)s, / with lo(n)ge discoor(ses s)ett with / them, of the chylås lyfe, tog(y)ther / with A yoong mans lyfe, and / entring into the old mans lyfe. / devysed and written with / A new Ortho-grafye / by Thomas Whythorne, gent.

Der Herausgeber James M. Osborn, der die Urschrift der Autobiographie käuflich erwarb und dieselbe nach Abschluß seiner Forschungen großzügigerweise der Bodleian Library zu Oxford zum Geschenk machte, widmet diesem einzigartigen „document humaine“ eine ausgezeichnet gegliederte Einleitung und einen zuverlässigen philologisch kritischen Kommentar; auch gibt er im Anhang einen wertvollen biographischen Hinweis auf die Standorte der noch existierenden (unvollständigen) Exemplare der beiden Drucke von 1571 und 1590. Es ist schade, daß der Herausgeber, dessen Interesse an musikwissenschaftlicher Forschung begrenzt zu sein scheint, es unterlassen hat, einen stilkritischen Kommentar zur Musik Whythornes anzufügen. Es ist zu hoffen, daß sein akademischer Kollege Brooks Shepard Jr. das Versäumte bei Gelegenheit der von ihm in Vorbereitung befindlichen neuen kritischen Ausgabe der Kompositionen Whythornes nachholen wird. Mittlerweile sind 15 *Duos in canon* aus der Publikation von 1590 in einer praktischen Bearbeitung für zwei Blockflöten durch Walter Bergmann herausgekommen (Schott, London, 1955). Auch geht aus Osborns Mitteilungen hervor, daß eine amerikanische Dissertation über Thomas Whythornes „*Speech*“ von dem Phonetiker Rupert E. Palmer Jr. zur Veröffentlichung vorbereitet wird. Es ist also damit zu rechnen, daß Whythornes Musik und Prosa in absehbarer Zeit greifbar und vielfach kommentiert der Forschung zur Verfügung stehen werden. Erst dann wird es möglich sein zu entscheiden, wie weit die enthusiastische Bewertung Whythornes durch seinen Wiederentdecker Peter Warlock zu Recht besteht. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieses eigenwilligen Vorläufers des englischen Madrigals der spät-elisabethanischen und jakobinischen Zeit kann nicht gut überschätzt werden. James M. Osborns kritische Veröffentlichung der ältesten Selbstbiographie eines Engländer ist ein bedeutender und dankenswerter Schritt zu einer umfassenderen Beurteilung der Epoche der elisabethanischen Kultur im allgemeinen.

Hans Ferdinand Redlich, Edinburgh

Johannes Brahms: Fünf Ophelia-Lieder für eine Sopranstimme und Klavierbegleitung. Herausgegeben von Karl Geiringer. Wien: Schönborn-Verlag 1960. 23 S.

Brahms war ein hervorragender Kenner Shakespeare'scher Dramen, von denen er große Partien auswendig beherrschte. Doch hat er in seinen Vokalwerken nur einmal einen Text von Shakespeare, das Lied „*Komm herbei, komm herbei, Tod!*“ (op. 17, Nr. 2) aus *Was ihr wollt* (Akt II, Szene IV) vertont. So darf es wohl als Gelegenheit besonderer Art für den an sich „Gelegenheitskompositionen“ abholden Meister betrachtet werden, als er dem ihm seit den 60er Jahren befreundeten Wiener Burgschauspieler Josef Lewinsky die Bitte erfüllte, die fünf Lieder der Ophelia aus Shakespeare's *Hamlet* (Akt IV, Szene V) für seine damalige Braut und spätere zweite Frau Olga Precheisen, die diese Rolle gerade einstudierte, zu komponieren. Anlässlich einer Aufführung des *Hamlet* im Deutschen Landestheater zu Prag (mit Lewinsky in der Titelrolle und Olga Precheisen als Ophelia) am 22. Dezember 1873 wurden die Lieder erstmals gesungen. Brahms ließ sie nicht drucken und schenkte das Manuskript Olga Precheisen, die es sorgsam gehütet und nicht der Öffentlichkeit übergeben hat; daher fehlen sie in der Gesamtausgabe der Brahms'schen Werke. Meines Wissens bringt Helene Richter in ihrer Biographie über *Josef Lewinsky* (Wien 1926, S. 177) den ersten Hinweis auf die Existenz der Lieder. 1934 erklangen sie im Wiener Rundfunk, wohl auf Anregung von Karl Geiringer, der Brahms' Autograph der Lieder bei Olga Lewinsky in Wien fand und die Lieder bei G. Schirmer in New York 1935 veröffentlicht hat. Diese Ausgabe ist jedoch seinerzeit in Europa kaum bekannt geworden. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß Geiringer sie nunmehr in einer Neuausgabe vorlegt.

Die Lieder sind in einer Zeit entstanden, als Brahms artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war und die beiden Streichquartette op. 51 und die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* (op. 56) vollendet hatte. Sie sind seinen im Volkston verfaßten Liedvertonungen zuzuordnen und wie diese von einfacher melodischer Führung, vielfach in gebrochenen Akkordfolgen verlaufend, zumeist den Tonraum einer Oktave nicht überschreitend, mit vorwiegend klangstützender akkordischer Be-

gleitung des Klaviers. Brahms hat sie zum Einstudieren der Lieder beigefügt; sie ermöglicht zugleich eine vom Drama unabhängige Aufführung im Konzertsaal. Der Komponist selbst hat in keinem seiner auf uns gekommenen Briefe diese Lieder erwähnt. Nur der Brief Lewinskys an seine Braut vom 29. November 1873, den der Herausgeber in vorliegender Ausgabe bringt, enthält Brahms' Auffassung über die Art der Komposition dieser Lieder: „... auf dem Theater mache zuweilen etwas *Simple* einen größeren Eindruck.“ Ganz bewußt hat also Brahms seiner kompositorischen Einstellung gemäß, die keineswegs den Anschauungen der Zeit entspricht, die Lieder der dem Wahnsinn verfallenen Ophelia einfach gehalten. Imogen Fellinger, München

Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Musica... übertragen und hrsg. von Marcario Santiago Kastner. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian 1959/60. Bd. I: LVI, 279, XXIII S.; Bd. II: XIV, 211, II S. (Portugaliae Musica Bd. I und III). (Auslieferung für alle Länder außer Spanien und Portugal: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe.)

Eine Neuauflage dieser 1620 erschienenen Veröffentlichung des portugiesischen Organisten ist eine wünschenswerte Bereicherung der wachsenden Bibliothek musikwissenschaftlicher Editionen. Es ist fast unvermeidlich, daß der Herausgeber Sr. Santiago Kastner ist, und kritische Einschränkungen erübrigen sich mit der Erwähnung seines Namens. Die Veröffentlichung macht uns mit einer neubegründeten Stiftung bekannt, die ihre Mittel insbesondere portugiesischen Studien zur Verfügung stellen will. Der Student iberischer Musik für Tasteninstrumente steht oft vor der historischen Tatsache, daß die Geschichte bei dem alle Nachfolger in den Schatten stellenden Komponisten beginnt — Coelho ist zwar kein Antonio Cabezón, aber er wirft seinen eigenen Schatten. Die Neuauflage erschien in zwei Bänden; die Verteilung ergab sich aus dem Inhalt des Originals, mit 28 *tentos*, d. i. langen kontrapunktischen Kompositionen, und etwa 54 Gruppen von mehr oder weniger liturgiegebundenen Versetten. Der portugiesische *tento* wie der spanische *tiento* kann mit jeder der mitteleuropäischen Kontrapunktstudien zusammenfallen, *Ricercar*, *Canzona*, *Fantasia*, *Capriccio*, und anderen mehr. Die

meisten *Tentos* von Coelho beginnen mit *ricercar*-artigen Themen, werden aber in mannigfacher Weise durchgeführt, sowohl mono- wie polythematisch. Die letzten vier *Tentos* tragen den Titel *Susanna grosada a 4 sobre a de cinco* (vierstimmige *Susanne-un-jour*-Adaptionen nach der fünfstimmigen Chanson); diese standen uns schon in früherer Veröffentlichung zur Verfügung. Sie gehören nicht zu den vielen leeren Intavolierungen der populären Chanson; Coelho hat uns vier *Ricercare* gegeben, welche die gleichen Themen verwenden.

Als Anhang zum ersten Band hat uns der Herausgeber einen der *Tentos* mit Verzierungen vorgelegt, d. h., er hat das originale Notenbild, wie üblich, auf zwei Systeme reduziert, und die verzierte Fassung ist Takt für Takt darüber auf zwei weiteren Systemen gedruckt. Dies ist für iberische Musik besonders begrüßenswert, weil sie der reichen Verzierungszeichen der Franzosen entbehrt, und weil auch die Erklärungen der Theoretiker schwer zugänglich sind.

Die Einleitung zum zweiten Band enthält einige Antworten auf Fragen, die der Rezensent über die Versetten an anderer und dort zitierter Stelle aufgeworfen hat; diese Antworten sollen nicht weitere Untersuchungen erübrigen. (Im Vorübergehen muß ein kleiner Irrtum in der Einleitung erwähnt werden: die fünfstimmigen Versetten notieren die Singstimme im Sopranschlüssel, nicht im G-Schlüssel.) Die längere Einleitung des ersten Bandes gibt uns die wenigen Daten, die über den Komponisten zugänglich waren. Eine Liste von den wenigen Druckfehlern, die dem Korrekturleser entgangen sind, ist für ein baldiges Buch über Coelho angekündigt; man wird dem Rezensenten also vergeben, wenn er nicht nach solchen gesucht hat. Bei Lektüre der Neuauflage und Vergleich mit einer anderen Kopie des Originaldruckes auf Mikrofilm stellte es sich heraus, daß etwa die Hälfte der Korrekturen, die Kastner über Coelhos eigene Errata-Liste hinaus vorschlägt, in der im Britischen Museum befindlichen Kopie bereits vorgenommen wurde. An einigen Stellen kann man auch am Mikrofilm die spätere Eintragung als solche erkennen. Man darf wohl annehmen, daß diese Korrekturen alle von frühen Besitzern des Druckes vorgenommen wurden. Die Neuauflage geht nach heute üblichen Methoden vor. Die Partitur in vier Systemen und Schlüsselns ist auf zwei Systeme in

Violin- und Baßschlüssel reduziert; für die bereits erwähnten fünfstimmigen Versetten ist der Gesangstimme ein eigenes System belassen. Der Herausgeber hat den zusammengehörigen Versettengruppen je eine Nummer zugeteilt, so daß die vier bis fünf Versetten des gleichen Tonus unter einer Nummer erscheinen. Die Einleitungen und Vorworte zu den beiden Bänden erschienen auf portugiesisch und englisch. Des Rezensenten Kenntnisse der portugiesischen Sprache sind beschränkt und die Übersetzung wurde zunächst begrüßt; bald stellte es sich aber heraus, daß das Original so oft zu Rate gezogen werden mußte, um die Übersetzung zu verstehen, daß diese am Ende kaum benutzt wurde. 22 Faksimileseiten gehen dem Text voran, die uns eine Ahnung von der Anmut der ursprünglichen Ausgabe geben. Papier und Einbanddecke der Neuauflage sind gut; es ist bedauerlich, daß die Buchbinderarbeit nicht von gleicher Qualität ist. Klaus Speer, Houston/Texas

Georg Friedrich Händel: „Donna, che in ciel“. Kantate für Sopransolo, gem. Chor, Streichorchester und B. c., hrsg. von Rudolf Ewerhardt. Antonio Caldara: „Laudate, pueri, Dominum“. Kantate für Sopransolo, gem. Chor, Streichorchester und B. c., hrsg. von Rudolf Ewerhardt. Jan Pieters Sweelinck: Canticiones sacrae. Für gem. Chor und B. c., hrsg. von Paul Mühlen. Orlando di Lasso: Motetten. Für gem. Chor, hrsg. von Alfred Krings. Köln: Arno Volk Verlag 1959. (Sämtliche Werke in der Reihe *polyphonia sacra*.)

Von den vier Ausgaben der neuen Reihe *polyphonia sacra* des Arno Volk Verlags verdienen die Kompositionen Händels und Caldaras besondere Aufmerksamkeit. Einmal mehr hat sich R. Ewerhart als Schatzgräber in der Santini-Bibliothek, Münster/Westf., betätigt und in den Partitur-Manuskripten Hs. 1895 und Hs. 721 zwei Werke zutage gefördert, die nicht nur wegen der für Ewerhart selbstverständlichen wissenschaftlichen Qualität der Edition, sondern auch wegen des nicht alltäglichen musikalischen Wertes der Kompositionen allgemeines Interesse beanspruchen dürfen.

Die Händel-Kantate „*Donna, che in ciel*“, „die hier zum ersten Male im Druck vorgelegt wird, ist zwar bereits früher zitiert worden, doch ist die Komposition der Hän-

del-Forschung bisher völlig entgangen“. Wie der Herausgeber glaubhaft macht, darf in dem undatierten Werk eine Kantate zum Lob der Gottesmutter erblickt werden, zu deren Komposition Händel beauftragt worden war, um einen Beitrag zu den Feierlichkeiten zu leisten, die — wie schon in den Vorjahren — im Februar des Jahres 1708 (oder 1707?) aus Dankbarkeit für die Verschonung der Stadt Rom von den Folgen eines fürchterlichen Erdbebens am 2. Februar 1703, das in den Städten der Umgebung arge Verwüstung angerichtet hatte, veranstaltet werden sollten. Der italienische Text nimmt direkten Bezug auf diese Naturkatastrophe, ist künstlerisch allerdings bedeutungslos, Händels Musik hingegen von „*einer packenden Größe, die sich den besten Werken der italienischen Zeit würdig anschließt*“, wengleich seine zur Zeit der Abfassung der Kantate noch mangelhafte Beherrschung der italienischen Sprache aus der streckenweise schlechten und sinnwidrigen Textdeklamation (vor allem in den Rezitativen) deutlich herauszuhören ist.

Da das Autograph der Kantate als verloren angesehen werden muß, war der Herausgeber auf die in der Santini-Bibliothek liegenden Abschriften mehrerer Kopisten angewiesen, die sich verschiedentlich als unzuverlässig erwiesen. Ewerhart weist im Revisionsbericht nachdrücklich auf dubiose Stellen hin. Den von ihm angeführten Inkorrektheiten und Unwahrscheinlichkeiten der Stimmführung darf man vielleicht noch den Baß der Takte 3 und 53 der e-moll-Arie hinzufügen, der nicht nur schlecht zum Vokalthema paßt, sondern auch der Continuo-Aussetzung Schwierigkeiten bereitet. Derartige Mängel bleiben jeweils auf wenige Takte beschränkt und vermögen keineswegs den glänzenden Gesamteindruck des Werkes zu beeinträchtigen. Sicherlich zeugen in diesem Jugendwerk „*Eigenwilligkeiten der Stimmführung und Harmonik*“ von dem „*Experimentierstadium*“ Händels. Dennoch verraten der geniale Schwung vieler Stellen (auch im Detail, wie z. B. in der G-dur-Arie die Takte 10 f.), der Erfindungsreichtum, auch bei tonmaleischen Effekten (Accompagnato, T. 11 ff.), die edle Kantabilität der Solostimme, vor allem in der e-moll-Arie, die kühnen Harmoniefolgen (Schlußchor, T. 46—47) und die echt barocke Kraftfülle (Schlußchor, T. 107 ff.) bereits die Hand des Meisters.

Für die Edition der Kantate Caldaras stand dem Herausgeber neben einem kompletten Stimmensatz auch das autographe Manuskript zur Verfügung, so daß die für die oben zitierte Händel-Ausgabe geschilderten Schwierigkeiten entfallen. Aus der umfangreichen kirchenmusikalischen Produktion Caldaras gehört das „*Laudate, pueri*“ (1716 in Rom entstanden) zu seinen zahlreichen Psalm-Vertonungen, deren dünn besetzter Orchesterpart (2 Violinen und Baß) und der häufig solistische Einsatz obligater Instrumente (auch der Orgel!) eindeutig auf einen kammermusikalischen Aufführungsstil hinweisen, wie er sich im ganzen Settecento großer Beliebtheit erfreute. In der an einen liturgischen Text gebundenen Musik fehlen im Gegensatz zur (nicht-liturgischen) Händel-Kantate das Rezitativ, die Da-capo-Arie und die reine Continuo-Arie gänzlich. Der Chor wird im 1., 6. und 9. Satz als „*Ripieno*“ zu den Soli der Sopranstimme eingesetzt. Die Textinterpretation der Sätze 3, 5 und 8 bleibt allein dem Chor vorbehalten. Mit dem Solosopran konzertieren das Solo-Violoncello im 4. und die Solo-Violine im 7., teilweise auch im 1. Satz. Die Sopran-Arie des 2. Satzes zeigt in der Unisono-Führung beider Violinen Caldaras „*besondere Stärke des zwei- und dreistimmigen Satzes*“.

Verlag und Herausgeber darf man beglückwünschen, daß es ihnen gelungen ist, mit den beiden Kantaten den vorhandenen Vorrat an geistlicher Musik um zwei Werke bereichert zu haben, die — wenn auch in den Solo-Partien mit Schwierigkeiten hinreichend gespickt — den Musikern doch einen starken Anreiz zur Aufführung bieten sollten; Werke, von deren Kenntnis zugleich aber auch der interessierte Wissenschaftler profitieren dürfte. Vorwort, Quellenangabe, Revisionsbericht, die gediegene Generalbaßbearbeitung und der klare, fehlerfreie Druck lassen keine Wünsche offen, die an eine wissenschaftliche Edition gestellt werden müssen. Die Kirchenmusiker werden darüber hinaus den Notbehelf (!) der sorgfältigen deutschen Übersetzung des italienischen Textes dankbar begrüßen, von zukünftigen Arbeiten des rührigen Herausgebers vielleicht aber auch einige Hinweise auf aufführungspraktische Fragen erbitten, wie sie etwa für die Takte 425 ff. der Caldara-Kantate sehr angebracht gewesen wären.

Die *Cantiones Sacrae* Sweelinks, „*Venite, exultemus Domino*“, „*Cantate Domino*“ und „*Laudate Dominum*“ sind aus den 1619 erstmalig in einem Antwerpener Druck erschienenen Gesängen ausgewählt. In der von Max Seiffert redigierten Gesamtausgabe wurden sie ohne Generalbaßstimme veröffentlicht, obwohl der Titel des Erstdrucks eigens besagt: „*Cantiones Sacrae cum Basso Continuo ad Organum*“. Die fünfstimmigen Kompositionen greifen in ihrem von souverän beherrschter Imitations- und Kanontechnik bestimmten Vokalsatz, dessen Polyphonie nur sporadisch von homophon angelegten und isometrisch deklamierten Textstellen unterbrochen wird, auf die ältere Tradition der Niederländer zurück. Dem unkomplizierten und leicht durchschaubaren Harmonieverlauf paßt sich der bezifferte Baß als *basso seguente* gut an; insgesamt gesehen muß er jedoch mehr als ein Zugeständnis des Meisters an moderne Strömungen seiner Zeit denn als kompositorische Notwendigkeit gewertet werden. Die vom Herausgeber vorgeschlagene Ausführung des Generalbasses folgt getreulich den Spiel- und Stilregeln dieser Setzkunst, wirkt durchweg jedoch etwas schulmeisterlich und hält sich allzustreng an die äußerst sparsame Bezifferung der Baßstimme. Eine stärkere Berücksichtigung der Harmonieformeln des originalen Vokalsatzes ist dem Continuo-Organisten bei seiner Aufführung sehr zu empfehlen. Hierfür nur zwei Beispiele: In der Motette „*Laudate Dominum*“ sollte auf dem g der Takte 58, 60, 74 und 76 getrost ein Sextakkord gespielt werden, den Sweelink im Vokalsatz der Takte 22, 60 und 76 eindeutig und harmonisch sinnvoller vorschreibt; in Takt 90 sollte statt des reinen Sextakkordes mit unmotiviertem e der Quartsextakkord c-f-a, dessen plagale Funktion den ganzen Orgelpunkt der Schlußtaktes überlagert, verwendet werden. Die Transposition des „*Laudate*“ um einen Ton ist wegen der beiden sehr hoch liegenden Diskantstimmen durchaus angebracht. Bei der den Motetten vorangestellten Angabe der originalen Schlüssel und Anfangsnote ist im Altus des „*Laudate*“ offensichtlich ein Druckfehler stehengeblieben.

Musikalisch anspruchsvoller sind die drei sechsstimmigen Motetten von Lassus, „*Voce mea ad Dominum clamavi*“, „*Deus meus, in simplicitate cordis mei*“ und „*Concupiscendo concupiscit anima mea*“, dem *Magnium*

opus musicum von 1604 (dort ist die Motette „*Voce mea*“ erstmalig im Druck erschienen) entnommen. Charakteristische Stilelemente der Motettenkunst Orlandos: Der der subjektiven Textausdeutung dienende starke Affektgehalt der Musik mit einer bis zur Erregtheit gesteigerten Rhythmik, die — in der Motette „*Concupiscendo*“ zur Chromatik vorstoßende — äußerst farbige Harmonik, die sehr freizügige Behandlung der nur noch in Kopfmotiven wirksamen Imitationstechnik und die durch formelhafte Binnenkadenzen nur locker gefügte Formstruktur verbinden sich in den von A. Krings geschickt ausgesuchten und gewissenhaft edierten Kompositionen zu eindrucksvoller Klangwirkung. Zwei Druckfehlerberichtigungen: Der Text der Takte 33 ff. auf Seite 11 ist in allen Stimmen in „*cum ingenti gaudio*“, auf dem Titelblatt innen in „*Deus meus*“ zu verbessern.

Herbert Drux, Köln

Joseph Haydn: Barytontrios Nr. 73—96, hrsg. von Hubert Unverricht. München-Duisburg: Henle-Verlag. 135 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. 1958 (Joseph Haydn, Werke, Reihe XIV, Bd. 4).

Nachdem W. Müller-Blattau bereits einen Teil der Haydn'schen Barytontrios in der Ausgabe von H. Unverricht eingehend gewürdigt hat (Mf XIII, 1960, S. 113 f.), mag ein kurzer Hinweis darauf genügen, daß die nunmehr vorliegenden weiteren Stücke den früher besprochenen gegenüber kaum wesentliche Abweichungen aufweisen. Das gilt gleich für die stets dreisätzig Anlage. Dabei reiht sich das als „Scherzo“ bezeichnete Finale von Nr. 76 zwanglos in die von G. Becking (*Studien zu Beethovens Personalstil: Das Scherzothema*, 1921) näher gewürdigten zahlreichen Scherzo- und Scherzandsätze Haydns ein, die entwicklungsgeschichtlich im Vorfeld des Beethovenschen Scherzos stehen. Auch hier gilt Beckings Feststellung (a. a. O., S. 2): „*Mehr noch als im Sonatensatz drückt im Scherzo das Thema dem Ganzen seinen Stempel auf.*“ Unvermindert sind auch diesmal die starken Eindrücke, die man von Haydns schier unerschöpflichem Reichtum an Einfällen und von der meisterhaft gehandhabten Themenwandlungskunst gewinnt. Was die Besetzung angeht, so weisen Nr. 89, 90 und 91 Violine statt der sonst üblichen Viola auf. Von diesem Tatbestand des Originals ausgehend, schlägt P. Mies (*Etwas Neues für die Hausmusik: ein Hin-*

weis und ein Vorschlag in: Musikhandel, Jg. XIII, 1961, S. 354) schon aus klanglichen Gründen vor, weil das Baryton ohnehin leicht als „*hervorstechende Oberstimme*“ wirkt, dieses für die hausmusikalische Aufführungspraxis überhaupt durch die Violine zu ersetzen. Das wäre, da der heutige Instrumentenbau wohl kaum eine „Barytonrenaissance“ erwarten läßt, mindestens eine vertretbare Kompromißlösung zugunsten des normalen Streichtrios. Der Kritische Bericht, der unter den Quellen zwei Autographe im Besitz der Bibliothek des Pariser Conservatoire nachweist, erfüllt in seiner Gewissenhaftigkeit alle berechtigten Ansprüche.

Willi Kahl, Köln

Joseph Martin Kraus: I. Sinfonie c-moll/C Minor. Herausgegeben von / Edited by Richard Engländer. Stockholm: Almquist & Wiksell 1960. 64 S. (Monumenta Musicae Svecicae 2).

Die vorgelegte Sinfonie von Kraus (1783 entstanden) ist zweifellos ein Meisterwerk, von dem Haydn sagte: er verwahre die Partitur „*comme un souvenir des plus grands génies que j'ai jamais connu*“. Der erste Satz mit langsamer Einleitung, *Larghetto*, ist nicht nur thematisch reizvoll, sondern auch ungewöhnlich kontrapunktisch (besonders in der Durchführung) gearbeitet, das Gesangsthema mit seinen chromatischen Stellen schon von romantischem Hauch besetzt. Auch der stürmische 3. Satz ist ansehnlich. Haydn, aber auch Mozart standen Pate. Weniger fortschrittlich — gegenüber Mozart insbesondere — ist die Instrumentation mit unselbständiger Bläserverwendung.

Die Ausgabe, mit Einleitung und Revisionsbericht, ist trefflich. Neben der großen Ausgabe erschien unter demselben Titel gleichzeitig eine Studien-Partitur. — Unnötig und das Bild beeinträchtigend erscheint wohl der jedem Satz (wie in Ausgaben von Mensuralmusik) gegebene Vorsatz, da nur eine Stimme überhaupt umgeschrieben ist, das 1. und 2. Horn, in Es. Im Vorsatz muß in dieser Stimme der Violinschlüssel stehen.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Joseph Martin Kraus: Streichquartette und Flötenquintett, herausgegeben von Adolf Hoffmann. Stimmensatz und kleine Taschenpartitur. Wolfenbüttel: Möseler-Verlag 1960.

Das Interesse für Joseph Martin Kraus (1756 bis 1792), das in den 1920er Jahren durch Arbeiten und Studien von B. Anrep-Nordin, K. F. Schreiber und Kathi Meyer geweckt worden war, ist jetzt in bedeutendem Maße neubelebt worden. Es hängt das einmal mit dem vertieften Forschungsseifer im Umkreis der „Mannheimer Schule“ zusammen, zum anderen und ganz besonders mit der Aktivität, mit der sich in den letzten zwei Jahrzehnten musikwissenschaftliche, literatur- und kunstgeschichtliche Kreise der Erforschung der sogenannten „Gustavianischen Epoche“ in Schweden zugewandt haben, einer Zeit kultureller Hochblüte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Es war unter diesen Umständen eine glückliche Idee von Herausgeber und Verleger, den Freunden der Kammermusik mit der Publikation von Streichquartetten von Kraus ein werkstilistisch geschlossenes, gut überschaubares Bild einer Künstlerpersönlichkeit zu bieten, die durch Eigenart, Phantasieereichtum, satztechnischen Ehrgeiz, aber auch durch eine bisweilen dem Manierismus nahe Eigenwilligkeit gekennzeichnet ist. Manche Eigenheiten der Streichquartette — der Sinn für ein beherrschendes Grundmotto, plötzliche dynamische Kontraste, äußere und innere Verbindung der Einzelsätze — kurz alles das, was diese Stücke mit den Forderungen einer „imaginären Bühne“ verbindet, (siehe dazu den Abschnitt *Instrumentale Voraussetzungen von Kraus' musikdramatischem Stil* in meinem Buch: *Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper* [Skriver utg. av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 1943]) werden wohl erst dem voll verständlich, der den späteren Weg des Opernkomponisten Kraus kennt.

Den Kern der Publikation bilden jene *Six Quatuors concertants*, die 1784 bei J. J. Hummel, Berlin, in gedruckten Einzelstimmen (Verlagsnummer 561) herauskamen und die der Komponist als schwedischer Hofkapellmeister dem König von Schweden, Gustav III. widmete. Diesem zeitgenössischen Druck ist es zu danken, wenn Kraus als Komponist „verschiedener Quartette“ gegen 1800 innerhalb des deutschen Sprachgebietes noch in einzelnen Kreisen geschätzt wurde, wie aus einer Bemerkung der Allgem. Mus. Zeitung vom 18. Okt. 1798 hervorgeht. Offenbar der Popularisierung zuliebe hat der Herausgeber der Neuauflage jedes der Quar-

tette, also auch die nicht dieser Hummelserie zugehörigen Stücke, nach bekannten Mustern mit einem Etikett versehen: *Frühlingsquartett*, *Schottisches Quartett*, *Jagdquartett* u. ä., wobei eine Einzelheit als Anlaß dient (das *Scozzese* in Nr. VI der Sammlung Hummel, das Hauptthema des letzten Satzes in Nr. V ebenda). Zwei der angekündigten Stücke, als „Terzenquartett“ und „Romantisches Quartett“ etikettiert, lagen zum Zeitpunkt dieser Besprechung noch nicht vor. Das Gesamtmaterial wird dankenswerterweise sowohl in Einzelstimmen wie in Taschenpartitur geboten. Der Herausgeber hat zudem beim Stimmenmaterial auf den Innenseiten des Umschlags ein ausführliches Vorwort hinzugefügt, das allgemeine Betrachtungen mit einer liebevollen Analyse eines jeden Quartettsatzes verbindet. Meines Erachtens wäre es von Vorteil gewesen, diese Einführungen in konzentrierter, sprachlich gemilderter Form nicht dem Stimmenmaterial, sondern der kleinen Partitur zuzuordnen. Weiterhin bedauert man das Fehlen einer klaren Bezugnahme auf die Nummern des Schreibers Kataloges (Archiv für Musikwissenschaft VII 1925 Leipzig, S. 492). Für den Kammermusiker bedeutet die Neuauflage einen Gewinn, für den Wissenschaftler zugleich den Impuls zu weiteren kritischen Untersuchungen entstellungsgeschichtlicher und editionstechnischer Art. Um es an zwei Beispielen klarzumachen: Dem von Hoffmann als *Jagdquartett* bezeichneten Quartett in C-dur, das in der Vorrede als ein Höhepunkt „in der Kraft der Kraus eigenen Aussage“ bewertet wird, wurde bei der Neuauflage im wesentlichen Nr. V des alten Hummeldruckes zugrunde gelegt. Dieser weist jedoch, verglichen mit den Originalstimmen des Autographs (Univ. Bibl. Uppsala, Caps. 42 bis 45) hier einige bemerkenswerte Kürzungen und Vereinfachungen auf. In Satz I sind nach T. 57 (siehe Möselersdruck) zehn Takte, nach T. 65 acht Takte gestrichen. In Satz II fallen zu Beginn des zweiten Teiles 13 Takte fort (!), wogegen zur Herstellung des Gleichgewichts bei Hummel und dementsprechend im Druck Möselers mit T. 66 bis T. 74 eine Taktfolge neu eingeschaltet wird, die im Autograph fehlt. Das exponierte Cellosolo innerhalb der Durchführung des ersten Satzes (vgl. dazu T. 88 bis 96 der Neuauflage) lautete ursprünglich folgendermaßen:



Daraus wurde in vereinfachter Form (Möselerdruck T. 91 ff. Vor dem abschließenden Achtel daselbst T. 91 muß \flat statt \sharp stehen!):



Nun ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß diese Änderungen vom Komponisten selbst gebilligt wurden und auf ihn zurückgehen, als eine Konzession an den Verleger. (Dagegen kommt die stereotype Anwendung des Striches an Stelle der feingefühligen Unterscheidung von \blacktriangledown und \cdot zweifellos auf Konto des Druckers. Sie wurde auch im Neudruck Möseler mit Recht ignoriert. Einige leicht erkennbare Druckfehler sollen hier nicht erwähnt werden.) Tatsache ist ja, daß Kraus zu Beginn seiner mehrjährigen Urlaubsreise, bei seinem Aufenthalt in Berlin, 1. bis 7. Dezember 1782, mit J. J. Hummel in persönlichen Kontakt kam. Das Fragment seines Reisetagebuches (in der Handschrift X 270 f der Univ. Bibl. Uppsala, folio 96v) beginnt den Berliner Bericht unter Hinweis gerade auf die „Bekanntschaft“ mit Hummel und beendet ihn mit folgenden bemerkenswerten Worten: „Hummel versprach ich das restierende sechste Quartett“, ein Hinweis, der bei Schreiber (Biographie Kraus, 1928) nicht erwähnt wird. Es scheint mir danach keineswegs so sicher, daß „die gesamten neun Quartette vor dem Fortgang nach Schweden fertig vorlagen“ (Hoffmann). Der Eindruck, den man bei der Konfrontierung etwa mit dem Largo g-moll jenes VI. Quartetts ge-

winnt (bei Hoffmann: *Schottisches Quartett*), daß ein solcher Satz nicht gut in die vor-schwedische Zeit gehören kann, verdichtet sich zur Gewißheit. (Siehe hierzu bereits die überzeugenden Ausführungen bei B. Anrep-Nordin in *Studier över Jos. Mart. Kraus*, Svensk Tidskrift för Musikforskning VI 1924, S. 62 ff.) — In einem Göttinger Brief vom 28. Dez. 1777 erwähnt zwar Kraus unter den fertigen, noch ungedruckten Arbeiten sechs Streichquartette, jedoch ohne sich näher darüber zu äußern [F. S. Silverstolpe, *Biographie af Kraus*, 1833, S. 54]. Ganz allgemein ist zu berücksichtigen, daß die Sechs-Zahl bei Veröffentlichung von Instrumentalmusik damals für den Verleger fast obligatorisch war. — Im Rahmen der Möselerdrucke erscheint gleichzeitig das Wiener Flötenquintett von 1783, auf das schon W. Altmann in seinem *Handbuch für Streichquartettspieler*, Band IV (1931) nachdrücklich hingewiesen hatte und das besonders durch die Variationsfolge des zweiten Satzes für sich einnimmt. Verlag wie Herausgeber verdienen für ihre Initiative unseren Dank.
Richard Engländer, Uppsala

The First Book of Consort Lessons, collected by Thomas Morley, 1599 & 1611. Reconstructed and Edited with an Introduction and Critical Notes by Sydney Beck. Foreword by Carleton Sprague Smith. Published for The New York Public Library: C. F. Peters Corporation, New York—London—Frankfurt, 1959. XX und 194 S., 1 Farbtafel und 8 Faksimile-Reproduktionen.

„Künftige Ereignisse werfen ihre Schatten voraus“ — die vorliegende Neuausgabe (die erste seit Erscheinen der zweiten, erweiterten Ausgabe vor 350 Jahren) bedeutet nicht nur vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus in mancher Beziehung ein Ereignis, sondern ebenso im Hinblick auf die Erforschung des englischen Schauspiels und Theaters zur Zeit Shakespeares: bereits im Jahre 1939 schrieb Ernest Brennecke Jr. in seiner Studie über *Shakespeare's Musical Collaboration with Morley* (PMLA LIV, S. 146, Fußnote 33), daß die New York Public Library einen Fotodruck des von Sydney Beck 1932 zusammengestellten Partitur-Manuskripts herausgebracht habe, aufgrund der erhaltenen Einzelstimmen für Cister (*Cittern*) und Baßgambe (*Base-Violl*) aus der Erstausgabe von

1599 sowie für Pandora, Flöte und Diskantgambe (*Treble-Violl*) aus der 2. Ausgabe von 1611 — die originale Lautenstimme ist von beiden Ausgaben verloren und wurde erst später nach zeitgenössischen Manuskripten vom Herausgeber rekonstruiert. Im Jahre 1952 berichtete J. A. Westrup in seiner revidierten und erweiterten Neuausgabe von Ernest Walkers *History of Music in England*, anschließend an seine kommentarlose Erwähnung der Morleyschen Sammlung, diese sei 1935 von der New York Public Library neu gedruckt worden (S. 84, Fußnote 3). Dagegen teilt der Herausgeber der *Renaissance News* 1953 in einer Notiz zu S. Becks Artikel *The Case of 'O Mistress mine'* (Bd. VI, S. 23), der sich auf Shakespeares *Twelfth Night* bezieht, mit, daß Beck mehrere Jahre an der Wiederherstellung von Morleys *Consort Lessons* gearbeitet habe, deren Stimmbücher seit langem zerstreut oder verloren gewesen seien, und daß die Veröffentlichung dieser Wiederherstellung in Kürze zu erwarten sei. Gustave Reese veröffentlichte 1954 in seinem Standardwerk *Music in the Renaissance* (S. 875/76) einen achttaktigen Abschnitt von Alisons „*Goe from my window*“ aus den *Consort Lessons* in Becks Übertragung. Anlässlich von Morleys 400. Geburtstag gab Thurston Dart 1957 zwei der besten Stücke aus dieser Sammlung mit einem ausgezeichneten Begleittext heraus („*Alisons Knell*“ und „*Go from my window*“ von Richard Alison, das letztere ein polyphones Meisterwerk von sechs Variationen über eine der damals populärsten Bühnenmelodien), so daß wenigstens diese beiden Proben in einwandfreier Partitur-Übertragung für den durchschnittlich begüterten Musiker und Musikologen erreichbar und erhältlich sind, nachdem der prohibitive Preis der vorliegenden, nur in beschränkter Auflage veröffentlichten Gesamtausgabe Befremden hervorruft.

Gleichzeitig mit seiner Ausgabe veröffentlichte Beck im *Bulletin of The New York Public Library* (Okt. 1959) die gekürzte Fassung eines Teiles seiner Einführung unter dem Titel *'Broken Music'* *Made Whole Again*, sich an ein Wortspiel Shakespeares anlehnend (*Troilus and Cressida*, III. Aufzug, 1. Szene). — Hatte Dart im Anschluß an seinen Vortrag über *Morley's Consort Lessons of 1599* in der Royal Musical Association (*Proceedings*, 1947/48) einige Stücke der Sammlung mit modernen Instrumenten auf-

geführt (Harfe, Violine, Celesta, Cello, Fagott, Klavier), so brachte Beck 1961 als akustische Ergänzung zu seiner Ausgabe auf einer Platte (Columbia Masterworks, KL 5627) u. a. neun der insgesamt 25 Stücke aus der Gesamtausgabe mit den sechs authentischen (teils originalen, teils nachgebauten) Instrumenten zu Gehör, gespielt von einem „Consort of Musicke“ unter seiner Leitung. Der übrige Teil dieser Aufnahme, für Stimmen und/oder Instrumente, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit Morleys Sammlung; ein ausführlicher, 6 eng bedruckte Seiten füllender Begleittext Becks, mit Illustrationen, behandelt das „Consort of Musicke“, seine verschiedenen Instrumente und die einzelnen, von erstklassigen Musikern wiedergegebenen Kompositionen.

Zur Vervollständigung der Vorgeschichte dieser Ausgabe sei hier erwähnt, daß keine der verbreiteten Anthologien (wie diejenigen von Riemann, Schering, Davison/Apel, Parrish) ein Beispiel der höchst bedeutsamen Kompositionsgattung des *Broken Consort* enthält (ein Kammerensemble für verschiedenartige, nämlich Streich-, Blas- und Zupf-Instrumente, mit einem gleichsam in mehrere Komponenten „zerbrochenen“ oder aufgespaltenen Klang, im Gegensatz zum *Whole Consort*, einer Gruppe gleichartiger Instrumente, wie vor allem dem Violenconsort des 17. Jahrhunderts, das zur beliebtesten Spielgattung wohlhabender musikalischer Familien in England gehörte, und dessen Musik die Krönung des gesamten Instrumentalschaffens Alt-Englands bildete). Auch in unseren musikgeschichtlichen Fachbüchern hat das *Broken Consort* des „Goldenen Zeitalters“ der Tudormonarchin Elisabeth I. neben Madrigal- und Virginalkunst im allgemeinen eine stiefmütterliche Behandlung erfahren (nicht so aber in E. H. Meyers *Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958, Kap. V). Dies ist verständlich, wenn man bedenkt, welch langwieriger und mühsamer Arbeit es bedurfte, um aus den unvollständigen, über die ganze Welt verstreuten, höchst seltenen Stimmbüchern und Manuskripten erfolgreich die vorliegende Sammlung als erste ihrer Art geschlossen vorlegen zu können, wobei selbständige Konjekturen erheblichen Umfangs notwendig waren. Ein solches Unternehmen verlangte einen Herausgeber, der die Eigenschaften eines „musicus“ mit denjenigen eines „cantor“ in sich vereinigt, um eine berechtigte Forderung von

Denis Stevens in seinem Referat über *Probleme der Herausgabe alter Musik* auf dem letzten Kongreß der IGMW anzuführen. Sydney Beck betreut seit vielen Jahren die Manuskripte und seltenen Drucke in der Musikabteilung der New York Public Library, unterrichtet gleichzeitig Geschichte der Aufführungspraxis am Mannes College derselben Stadt, dessen Collegium Musicum ihm untersteht. Vor allem als Bratschen- und Gambenspieler war er neben vielseitiger wissenschaftlicher und schriftstellerischer Tätigkeit stets auch in der praktischen Musik beruflich tätig. Als erfahrener Musikorganisationsorganisator begründete er das „Renaissance-Trio“ und die „Consort Players“, welche letztere sich seit 1953 unter seiner Leitung der Ausführung von *Broken Consort*-Musik widmen. Der bis vor wenigen Jahren als Direktor der Musikabteilung der New York Public Library wirkende (und bei den „Consort Players“ als Blockflötist mitspielende) C. S. Smith gibt in seinem Vorwort einen Überblick über die Geschichte der Rekonstruktion, der einem Detektivroman ähnelt. Smith arbeitete seit 1931 selber an der Wiederherstellung von Morleys *Consort Lessons* und ist als eigentlicher Initiator der vorliegenden Gesamtausgabe zu betrachten. Im Rahmen der von C. F. Peters Corp. für die New York Public Library aus deren Schätzen und Kostbarkeiten verlegten Ausgaben ist die vorliegende an Umfang und Bedeutung die größte, ein Glanzstück schöpferischer Herausgeberleistung, das in keiner Musikbibliothek von Rang fehlen sollte.

In seiner Einführung beleuchtet der Herausgeber in einer umfassenden Monographie die Entwicklung, Stellung, Bedeutung und Funktion des *Broken Consort* im allgemeinen und der Morleyschen Sammlung im besonderen. (Ein Druckfehler — oder Irrtum des Herausgebers? — sei hier angemerkt: der auf S. 27, Fußnote 87, angeführte Artikel über *Ornamentation* in der 5. Auflage von Grove's Dictionary hat nicht Thurston Dart, sondern Robert Donington zum Verfasser.) 14 Seiten „Kritische Bemerkungen“ zu den einzelnen Stücken sowie 4 Seiten Erklärungen zur angewandten Editionstechnik ergänzen die außerordentlich sorgfältig hergestellte Ausgabe, die neben 6 Faksimile-Probeseiten aus verschiedenen Stimmbüchern sowie Reproduktionen von Titel- und Widmungsblatt der Erstausgabe noch eine prachtvolle Farbtafel mit einem Ausschnitt aus dem bekann-

ten Wandgemälde in der National Portrait Gallery, London (ca. 1596) enthält, das verschiedene Szenen aus dem Leben Sir Henry Untons, des englischen Gesandten in Frankreich, zeigt: die Abbildung stellt eine *Masque*-Musik für das Hochzeitsfest des Gesandten dar, wobei das Sextett der *Broken Consort*-Spieler mit ihren Instrumenten zu sehen ist. Demgegenüber illustriert die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts nach diesem Gemälde angefertigte Radierung, auf welcher nur die Musiker und Schauspieler wiedergegeben sind, den obenerwähnten Artikel von Beck im Bulletin der New York Public Library.

Morley, zusammen mit dem ebenso berühmten und vielseitigen Orlando Gibbons der bedeutendste Schüler von William Byrd, dem Altmeister englischer Renaissance-Musik, veröffentlichte seine *Consort Lessons* zwischen seiner theoretischen Abhandlung *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) und seiner ebenso bedeutenden wie repräsentativen Madrigalsammlung *The Triumphes of Oriana* (1601), als erste gedruckte Ausgabe dieser Art von Musik, von der eine große Anzahl geschrieben worden und später auch noch weitere Sammlungen im Druck erschienen sind (vor allem von Philip Rosseter 1609 und William Leighton 1614). Wahrscheinlich im Auftrag und auf Kosten des „*Gentleman Practitioner in the Art of Musicke*“ Richard Allison herausgegeben, sind alle Stücke — deren Komponisten nur als „*verschiedene ausgezeichnete Autoren*“ bezeichnet sind, in den meisten Fällen jedoch identifiziert werden konnten — für dieselbe, im damaligen England besonders beliebte Besetzung geschrieben, wobei drei Melodieinstrumenten (Flöte, Diskant- und Baßgambe) zwei gezupfte Harmonieinstrumente (Cister und Pandora) sowie die Laute gegenüberstehen, welche letzterer als zentralem Instrument melodische und harmonische Aufgaben zugewiesen sind, vor allem außerordentlich reiche und kunstvolle Diminutionen. Die Sammlung, welche dem Bürgermeister und den Stadträten Londons zum Zwecke der Verschönerung ihrer Feste und feierlichen Anlässe gewidmet sowie den Stadtmusikanten (*City Waits*) zum sorgfältigen und kunstfertigen Spielen anempfohlen ist, enthält neben auf das feinste durchgearbeiteten Vortrags- und Charakterstücken auch eine Anzahl schlichterer Tanzsätze („*Pavin*“, „*Galliard*“), so daß sie den ver-

schiedensten Ansprüchen genügen konnte. „Broken Consort-Music“ wurde bei Maskenspielen am Elisabethanischen Hof, bei königlichen Besuchen, bei Zusammenkünften aristokratischer Musikliebhaber ebenso häufig gespielt wie im Theater bei volkstümlichen Singspielen („Jigg“) und Aufführungen von Shakespeares Komödien und Tragödien. Diese Musikgattung war das Produkt einer rein englischen Entwicklung, ohne jeden Einfluß von außerhalb, und stellt in der europäischen Musikgeschichte die erste, auf echter Instrumentationskunst im modernen Sinne beruhende Ensemblesmusik überhaupt dar. Sie hat in manchen kontinentalen Ländern, von englischen Musikern zu Gehör gebracht, Bewunderung und Nachahmung ausgelöst. Michael Praetorius preist sie in seinem *Syntagma Musicum* (III. Band, 1619, S. 5 der Faksimileausgabe), ebenso Jean-Baptiste Besardus in seinem *Thesaurus harmonicus* von 1603 und viele andere kontinentale Zeitgenossen von Rang und Namen. (Becks etwas gewagte Bezeichnung dieses *Broken Consort* als „eines embryonalen Orchesters“ dürfte unseres Erachtens Anlaß zu Mißverständnissen geben.)

Den harmonisch-rhythmischen Untergrund des auf höchst individuelle Art differenzierter Klanggebildes — im Gegensatz zu den eher „extravertierten“ italienischen Klangkörpern jener Zeit mehr „introvertiert“ und auf stillere, intimere Wirkung in der Zusammensetzung seiner Mittel bedacht — bilden zwei der Gitarrenfamilie zugehörige Instrumente: die Cister (das populärste Soloinstrument im damaligen England) und für die tiefe Lage die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in England erfundene Pandora, beide mit Metallsaiten im Gegensatz zu den Darmsaiten der „aristokratischeren“ Laute. Während die originale Tabulatur-Notation für die Zupfinstrumente (von Beck in heutige Klavier-Notation übertragen) keinen Zweifel über die beabsichtigten Instrumente aufkommen läßt, können die Stimmen der Diskantgambe und Flöte auch mit Violine und Blockflöte gespielt werden. Attribute wie „süß“, „himmlisch“ u. ä. m., welche dem *Broken Consort* oft in superlativer Form zugesprochen wurden, haben ihren Ursprung in der Vorstellung, daß eine Mischung von Blas- und Saiteninstrumenten (gestrichenen und gezupften) sinnbildlich war für den ganzen Menschen, insofern der Atem beim Blasen zum Lebensodem, zum Göttlichen im

Menschen in Beziehung gesetzt wurde, die Saiten dagegen zu Teilen des Körpers wie Sehnen, Fasern und Nerven.

Der Notenteil der Ausgabe ist durchweg im modernen Violin- und Baßschlüssel geschrieben (die Stimme der Pandora im oktavierten Violinschlüssel), die originale Notation zu Beginn jedes Stückes angedeutet, die Konjekturen des Herausgebers — vor allem bei der Mehrzahl der Kompositionen die vollständige Lautenpartie betreffend! — sind in kleinerer, aber bequem lesbarer Type gestochen. Die Ausgabe ist eine epochale Leistung in Bezug auf unsere Kenntnis einer der wichtigsten musikalischen Kunstformen der englischen Renaissance.

Erwin R. Jacobi, Zürich

Jacobus Obrecht: Opera omnia. Editio altera, quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Missae. VI. Sub tuum presidium. Edidit Marcus van Crevel. Amsterdam 1959.

Jacob Obrecht genießt den seltenen Vorzug einer zweiten Gesamt-Ausgabe (während die Opera omnia anderer Meister wie z. B. Heinrich Isaacs leider noch immer ungedruckt sind). Durch den Tod von Smijers unterbrochen, wird die *editio altera* nunmehr mit dem Faszikel VI der Missae fortgesetzt. M. van Crevel, der neue Herausgeber der Ausgabe, legt hier die interessante Messe *Sub tuum presidium* als erste Probe seiner Regie vor. Zwei Punkte sind dabei besonders zu erwähnen:

I. Die Methode der „Transcription“. Den Weg des „einsamen Kreuzfahrers“ Tirabassi fortsetzend, führt der Hrsg. einen betonten Kampf gegen die „traditionelle Transcriptions-Praxis“, die er als TTP insgesamt ablehnt. Dabei scheint es fraglich, ob eine solche Einheitsfront überhaupt besteht; zeigen doch die stets neuen Versuche und Abweichungen in den Übertragungsmethoden immer wieder, daß die Diskrepanz zwischen dem Original und dem Heute zu mannigfachen Lösungen drängt. Hier werden nun gegenüber der TTP folgende Neuerungen gefordert und in der vorliegenden Messe angewendet: 1. Jegliche Mensurstriche zwischen den Systemen oder gar durchlaufende Taktstriche werden vermieden. 2. Statt ihrer sind kleine Keile angebracht, die freilich dem gliedernden Auge wenig Stütze bieten. Diese komma-ähnlichen Keile sollen aber nicht ein tempus vom folgenden trennen, sondern nur

einen tactus (im Sinne einer Takt-Zählzeit) markieren, haben also in der Regel den Wert einer Semibrevis. So setzt sich ein Stück, das im Original das *tempus-imperfectum*-Zeichen trägt, aus 2, ein perfektes aus 3 *tactus*-Gliedern zusammen: Das Vorzeichen $\frac{2}{1}$ oder $\frac{3}{1}$ fällt also weg und die originalen Mensurzeichen sind nur aus den vorangestellten faksimilierten Original-Noten zu entnehmen. 3. Die gesamte Übertragung basiert auf der Anerkennung des integer *valor notarum*. 4. Die *Spatium*-Einteilung ist mathematisch genau für jeden *tactus* gleich lang, mögen viel oder wenig Noten diesen *tactus* bilden. Einer so strengen mathematischen Einteilung entspricht es, daß der *tactus*-Keil und die erste Note in jedem *tactus*-Abschnitt zusammenfallen; einen leeren Raum zwischen Takt-Keil und 1. Taktnote, wie er sonst üblich ist, gibt es nicht. 5. Eine Verbindung mehrerer Achtelnoten durch Balken ist vermieden, da dies vom originalen Schriftbild abwicke. 6. Bei punktierten Noten ist der Punkt von der zu verlängernden Note getrennt: Hier ist also das originale Schriftbild zugunsten des neuen mathematischen Prinzips aufgegeben. Auch dies erfordert — ebenso wie die Abgrenzung durch die kleinen Keile — Umgewöhnung und den guten Willen des Lesers. Darüber hinaus ist die heute übliche Verkürzung der Notenwerte aufgegeben, mit Ausnahme der *diminutum*- (*alla breve*-) Stellen. In diesem Bestreben wiederum ist eine Rückkehr zu den Praktiken der älteren Herausgeber-Generation zu verzeichnen und es ist — was Verkürzung anlangt — gegenüber Wolfs Ausgabe der gleichen Messe (dort ebenfalls Nr. 6 der Messen) nur die Halbierung der *diminutum*-Noten hervorzuheben, während Wolf sich in diesen Fällen mit der Hinzufügung des *alla breve*-Strichs zum Mensurzeichen begnügt und eine evtl. Verkürzung (gemäß dem originalen Schriftbild) den Ausführenden überläßt. Außer den oben genannten Punkten unterscheidet sich die Neuausgabe weiterhin von Wolfs Publikation durch die gelegentliche Bevorzugung der Annaberger Handschrift gegenüber dem Mewes-Druck (so im Gloria 66/68, Alt und Tenor), durch die Abtrennung des *Qui tollis*-Abschnittes und durch das Fehlen jeglicher Erhöhungszeichen, die sonst bei der *Paenultima* von Diskant-Klauseln ergänzt zu werden pflegen und über dem Notensystem gedruckt werden.

So verlangt demnach van Crevels Neuausgabe vom Benutzer eine noch größere Vertrautheit mit der selbstständigen Hinzufügung des *subsemitonium modi*, Vertrautheit mit dem alten Notenbild, seinen Breven, seiner Mensurstrichlosigkeit, während andererseits das originale Notenbild durch die mathematische Anordnung, die Beschränkung auf die *g*- und *f*-Schlüssel und die Verkürzung der *diminutum*-Stellen aufgegeben ist. Wenn H. Albrecht über Editionstechnik (MGG Sp. 1121) mit Recht schreibt, daß hier ein „*fruchtbarer Kompromiß zwischen Original-treue und Rücksicht auf die Praxis*“ auch in wissenschaftlichen Ausgaben anzustreben sei, so bleibt im Falle der van Crevelschen Neuerungen vor allem die letztere Seite zu erproben: Bemühen um wissenschaftliche Exaktheit, Genauigkeit des Kritischen Berichts usw. sind der neuen Obrecht-Ausgabe durchaus zu attestieren; inwieweit die Praxis sich mit ihnen anfreunden wird, bleibt abzuwarten.

II. Für die Verlagerung von der *tempus*-Einteilung zur *tactus*-Grundeinheit, wie sie van Crevel einführt, könnten Sätze wie „*tactus est debita et conveniens mensura* . .“ (Fulda) als Stütze angeführt werden, obwohl andererseits die *tempus*-Einheit in den alten Traktaten stets den größeren Raum einnimmt und schon wegen der *tempus*-Zeichen der Originalquellen eine so starke optische Vernachlässigung der *tempus*-Einteilung bei einer Neuausgabe nicht unbedenklich ist. Hier sind nun die Entdeckungen von Crevels, die er in dem umfangreichen Einleitungskapitel *secret structure* niedergelegt hat, zur Stützung der Semibrevis (= *tactus*-) Einteilung beachtlich. Daß die *tactus*-Summen in so hohem Maße gleich groß sind, sofern wir vom *cantus-firmus* her diese Meßsätze in *a*- bzw. *b*- oder *c*-Abschnitte unterteilen, dürfte kaum als Zufall abzutun sein. Die 66 *tactus* in *la bis Va*, die 48 in *lb bis IVb*, die 70 in *IIc bis Vc* sind gewiß auffällig, mehr noch die *tactus*-Summe von *Kyrie + Gloria* = 333 und die der übrigen Sätze = 555, die demnach die Proportion (3 : 5) · 111 ergeben. Der Hrsg. ist den mannigfachen Zahlenverhältnissen in seinen *Calculations* (S. XXIII) mit großem Eifer nachgegangen. Neben der 3, 5, 7 und 12 sowie ihrem Vielfachen stößt er dabei häufig auf die 19 (vgl. Punkt 1, 2, 3, 8, 16, 17); die Frage nach der Bedeutung dieser Zahlen ist jedoch nur in den Schlußsätzen berührt, und

auf die bisherigen Arbeiten hierüber hinsichtlich der Zahlensymbolik ist nicht eingegangen. (Die Bevorzugung der 19 ließe sich am besten als Summe der Schöpfungszahl 12 und der 7 als des Symboles Gottes bzw. des Schöpfers erklären.) Aber nicht nur den tactus-Summen, sondern der Notenzahl, soweit es um satztechnische Besonderheiten (fugae, redictae, Terzparallelen usw.) geht, wäre dann konsequenterweise nachzugehen: die 3malige 7 in der Christe-fuga (S. 3, tactus 13—17) ist da ebenso zu erwähnen wie die 5 Noten lange Fauxbourdon-Partie im Glorificamus (S. 8, tactus 47 f), die auf den Erlöser (5) hindeuten dürfte. Die gleiche Bedeutung wird der fünftönigen Baß-redicta „*suscipe deprecationem nostram*“ (S. 12, tactus 18/24), die 3mal von gleicher Stufe aus dieselbe Phrase wiederholt (im Sinne der späteren Palilogia), zukommen. Auch die Terzparallelen (bei Nucius später die Figur der Klimax) sind wohl in der vorliegenden Messe Symbolträger, doch würde eine Aufzählung hier zu weit führen. Kurz: es ist außer den tactus-Summen auch die Notenzahl der figurae zu prüfen. Kann doch das Zählen der einzelnen Noten innerhalb einer fuga, redicta usw. den fortlaufenden Text in seinen Details symbolisch ausdeuten — wie es z. B. für Obrecht bereits in AfMw XIV, S. 121 belegt wurde —, während die Gesamtsumme der tactus eines Meßsatzes stets nur einen Kerngedanken symbolisieren könnte. Van Crevel gibt für die Gesamtsumme der tactus unserer Messe $333 + 555 = 888$ an und erwähnt, daß diese Zahl in der Cabbala den Namen „Jesus“ ergeben soll. Dies ist gewiß interessant, sollte aber doch genauer belegt sein (Bungus führt z. B. diese Zahlen nicht an, wohl aber 666). Die weitverbreitete Skepsis gegenüber der Zahlensymbolik könnte sonst nur noch wachsen. Immerhin zeigt es sich wieder, daß die Erforschung des Verhältnisses der alten Meister zur Zahl noch Überraschungen bietet. Auch in dieser Hinsicht — nicht nur bezüglich der neuartigen Editionstechnik — bringt van Crevels Neuausgabe beachtliche Gedanken, denen man eine sachliche Diskussion wünscht und die eines bestimmt nicht verdienen: das eisige Schweigen der Ablehnung. Fritz Feldmann, Hamburg

Erwiderung

Im Jahrgang 1961, S. 229—230 dieser Zeitschrift veröffentlichte Otto Erich Deutsch

eine im ganzen durchaus zustimmende Besprechung der Studie des Unterzeichneten *Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied O heiliges Band und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch*, Tutzing 1960, für die der Verfasser der Studie dem Referenten zu Dank verpflichtet ist. Um der Sache Mozarts willen erscheint es jedoch geboten, zu einigen Aussagen des Referenten Stellung zu nehmen.

Der Verfasser hatte den bis dahin unbekanntesten vollständigen Gedichttext des Mozartschen Freimaurerliedes KV 148 im Originaldruck und in zahlreichen Nachdrucken aufgefunden und seinen Dichter ermittelt. In einem Sonderkapitel seiner Studie (S. 37 bis 41) war er der Lösung der Frage nachgegangen, welche Textquelle Mozart für sein Lied vorgelegen hat und welche Textfassung damit einer wissenschaftlichen Edition des Liedes zu unterlegen ist. Textvergleiche aus 28 Lesarten des Gedichtes bzw. seiner ersten Strophe in 22 Freimaurerliederbüchern sowie musikalisch-stilkritische Erhebungen hatten hier zu dem Ergebnis geführt, daß Mozart den Text mit denkbar größter Wahrscheinlichkeit der Regensburger Freimaurerliedersammlung von 1772 (Wolfsstieg Nr. 39.730,1) entnommen hat, in der sich allerdings, gleichlautend aber mit allen übrigen Drucken, einige Textvarianten gegenüber der Lesart bei Mozart befinden. Die in dem Mozartschen Lied befindlichen Textänderungen könnten demnach nur von Wolfgang oder, wahrscheinlicher, von Leopold Mozart herrühren. Demgegenüber nun sagt der Referent, es sei „*aber wahrscheinlicher, daß Mozarts Vorlage ein profaner, nicht-maurerischer Nachdruck der ersten Strophe in einer uns noch unbekannteren Sammlung oder eine ebensolche Abschrift mit jenen [Text-]Veränderungen gewesen ist*“. Dieser Aussage ist entgegenzuhalten, daß es doch kaum vorstellbar ist, daß ein ausdrücklich für freimaurerische Zwecke verfaßtes Gedicht in eine nichtfreimaurerische Sammlung sollte aufgenommen worden sein, — ein Gedicht, dessen dichterischer Wert doch ein auch für damalige Begriffe begrenzter ist, und dessen (dort angeblich nur aufgenommene) erste Strophe syntaktisch nur einen einzigen Vordersatz darstellt (der erst in der zweiten, bisher unbekanntesten Strophe seinen Nachsatz erhält), mithin allein und abgetrennt eines jeden vernünftigen Sinnes entbehrt; zudem enthält die erste Strophe gerade und nur

in der Lesart bei Mozart noch eine Nuance freimaurerischen Geistes mehr (Strophe 1, Vers 2, in den 28 Lesarten der Freimaurerliederbücher: „Dem höchsten Glück der Erd' an Vorzug gleicht“, bei Mozart: „Dem höchsten Glück und Edens Wonne gleich“). Wenn der Referent weiterhin die Ansicht vertritt, „er [Wolfgang Mozart] und sein Vater hatten vor 1784 keine Beziehung zur Freimaurerei, und beide hätten 1772 das ganze Gedicht kaum verstanden“, so ist dazu zu sagen, daß sich die erste Strophe kaum weniger leicht dem Verständnis zu erschließen scheint, als die Fortsetzungsstrophien. Jedenfalls ist diese erste Gedichtstrophe bereits von Mozart selbst mißverstanden worden, indem er in Takt 10 seines Liedes anstatt des Wortes „fremd“ das Wort „freund“ unterlegt hat; außerdem hat bei der Deutung des Liedes bzw. seiner ersten Gedichtstrophe auch unter den heutigen Spezialisten des Fragenkreises Mozart als Freimaurer (begreiflicherweiser!) Unsicherheit geherrscht: Wir finden hier Charakterisierungen wie „ausgesprochen freimaurerisch“, „freimaurerische Komposition“, „Freimaurer- oder freimaurerähnliches Lied“, „im freimaurerischen Sinn deutbar“, „eine nur angenommene Verbindung [des Liedes] zum Freimaurertum“, „pseudofreimaurerisch“ und „nicht freimaurerisch“ bei Nettel (Mozart und die Königliche Kunst, 1932, S. 70; Freimaurermusik, MGG, 4 (1955) Sp. 896; Musik und Freimaurerei, 1956, S. 71; Wolfgang Amadeus Mozart als Freimaurer und Mensch, 1956, S. 45), bei Deutsch (Mozart und die Wiener Logen, 1932, S. 16) und bei Einstein (KV 148/125^h; ferner in Mozart, 1947, S. 497), wobei sogar die erste und die letzte der Deutungen von ein und demselben Autor, Paul Nettel, herrühren.

Über das Sonderinteresse an Mozarts Lied hinausgehend, ist nun aber folgerichtig die Frage aufzuwerfen, ob nicht doch Leopold und Wolfgang Mozart bereits in der Salzburger Zeit Wolfgangs, also schon vor 1784, Beziehungen irgendwelcher, wenn auch nur äußerlicher Art zum Freimaurertum unterhalten, ob sie sich nicht schon damals zum mindesten auf irgendeine Weise mit dem Gedankengut des Freimaurerordens vertraut gemacht haben. Die Aufgeschlossenheit Leopold Mozarts für alle aktuellen Fragen der Zeit und vor allem die Lektüre des oben angeführten Freimaurerliederbuches durch die Mozarts, die nach der ganzen Sachlage an-

genommen werden muß, fordert geradezu einen solchen Gedanken heraus. (Wenn in diesem Zusammenhang der Referent bemängelt: „Der sonst so gründliche Verfasser geht auf dieses Problem nicht ein, das also ungelöst geblieben ist“, so liebe sich dazu sagen, daß die Behandlung dieser wichtigen, bisher aber auch von den Experten nicht aufgeworfenen Frage einer speziellen Lokalforschung vorbehalten bleiben müßte.) Schließlich ist die Behandlung des Schlußverses in dem Liede durch Mozart, seine Wiederholung durch die Voransetzung des von Mozart frei hinzugesetzten Wörtchens „Ja“, ein Verfahren, das der Verfasser in zahllosen von ihm durchgesehenen nichtfreimaurerischen Gedichtsammlungen des 18. Jahrhunderts nicht ein einziges Mal, in Freimaurerliederbüchern aber wiederholt vorgefunden hat (vgl. in der Studie die Anmerkung 103 mit zahlreichen Belegen dafür), das damit den Gedanken nahelegt, daß Mozart bzw. die Mozarts sich außerhalb des Regensburger Freimaurerliederbuches von 1772 auch noch in anderen Freimaurerlieder-sammlungen umgesehen haben. Der kategorischen Bemerkung des Referenten „Wenn er [der Verfasser] S. 25 annimmt, daß Mozart damals schon mit der Singpraxis in den Freimaurerlogen vertraut gewesen sei, so fehlt dafür jede Begründung“ dürfte daher nur so weit zuzustimmen sein, als sie die wohl etwas überspitzte und kategorische Formulierung der Aussage des Verfassers betrifft. Für eine Darstellung der (frühen Salzburger) Beziehungen Mozarts zur Freimaurerei müßte zunächst einmal der Versuch unternommen werden, die noch nicht durchweg erhellte Frage nach den Installationen der Salzburger Freimaurerlogen zu klären. Im 18. Jahrhundert bestanden in Salzburg drei Freimaurerlogen, die Logen Zur Fürsicht (seit 1783), Apollo und Wissenschaft (Allg. Hdb. d. Freimaurerei, 1901², Bd. 2, S. 304); da über die letztgenannten, abgesehen von ihren Namen, keine weiteren Nachrichten vorliegen, so ist anzunehmen, daß sie vor der Loge Zur Fürsicht gegründet worden sind, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sie schon während Mozarts Salzburger Zeit bestanden haben (freundl. Mitteilung des Direktors i. R. des Deutschen Freimaurermuseums in Bayreuth, Herrn Dr. Bernhard Beyer). Hier wäre auch der regen freundschaftlichen Beziehungen der Mozarts zur Familie des Ernst von Gilowsky zu ge-

denken, der mindestens seit 1778 dem Freimaurerorden angehörte (1778—1780 war er nach Bernh. Beyer Mitglied der Münchener Loge *Zur Behutsamkeit*). In jedem Falle aber hält Verfasser die für die Biographie Mozarts nicht unwichtige Frage zumindest einer Beschäftigung der Mozarts mit dem Gedankengut der Freimaurerei in der frühen Salzburger Zeit Wolfgangs nicht mit dem Referenten für im negativen Sinne abgeschlossen und erledigt, sondern durchaus einer weiteren Beobachtung für wert.

Ernst August Ballin, Bonn

Mitteilungen

Herr Professor Dr. Karl Laux, Dresden, ist von seinem Amt als Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung zurückgetreten.

Am 2. Juni 1962 starb im 49. Lebensjahr in Göttingen der Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Professor Dr. Wilhelm Martin Luther. Die Bibliothekswissenschaft und vor allem die Musikwissenschaft sind durch den Verlust dieses bedeutenden Gelehrten und Organisators schwer getroffen. Als Musikwissenschaftler aus der Berliner und Göttinger Schule hat der Verstorbene mit seiner Dissertation über Gallus Dressler und mit zahlreichen Aufsätzen über die protestantische Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts wesentliche Beiträge zur Erforschung dieser Epoche und speziell zur Erforschung des deutschen protestantischen Schulkantorats geleistet; als Mitbegründer und (seit 1961) Leiter des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen und als Organisator der auch wissenschaftlich bedeutsamen Bach-Ausstellungen des Jahres 1950 in Schaffhausen und Göttingen hat er der neuen Bach-Forschung bedeutende Impulse gegeben. Die musikwissenschaftliche Bibliographie und Dokumentation ebenso wie die Organisation der Musik-Bibliotheken verdanken seiner unermüdlichen organisatorischen und systematischen Arbeit Wesentliches; das von dem Verstorbenen gemeinsam mit Willi Kahl herausgegebene *Repertorium der Musikwissenschaft*, dessen Neubearbeitung er nicht mehr vollenden konnte, ist längst zum unerläßlichen Handwerkszeug der deutschen Musikwissenschaft

geworden. In diesem Werk, in seinen musikwissenschaftlichen und bibliothekswissenschaftlichen Arbeiten wie in den Erfolgen seiner weit gespannten Organisations-tätigkeit wird der Verstorbene weiterleben. Die Musikwissenschaft bewahrt ihm ein ehrendes und dankbares Angedenken.

Am 9. Mai 1962 verstarb im Alter von 57 Jahren in Aachen Dr. Carl Maria Brand. Der Verstorbene hat der modernen Haydn-Forschung mit seiner umfassenden Arbeit über die Messen des Komponisten und mit der Herausgabe eines Messen-Bandes in der nicht fortgeführten Gesamtausgabe der Haydn Society wesentliche Impulse gegeben und bedeutende Erkenntnisse gesichert. Die Musikwissenschaft wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie veranstaltet ihre zweite internationale Tagung vom 18. bis 22. September 1962 im Ökumenischen Institut Schloß Bossey, Cîlégny bei Genf.

Die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte fand am 14. Juli 1962 in Köln (Musikwissenschaftliches Institut der Universität) statt. Auf dem Programm der Tagung standen neben Geschäftsangelegenheiten wissenschaftliche Referate von Klaus Wolfgang Niemöller und Gottfried Göller.

Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Dr. Carl Niessen befindet sich in der theatergeschichtlichen Sammlung Niessen, die jetzt im Institut für Theaterwissenschaft Schloß Wahn liegt, eine große Anzahl deutscher Operntexte, darunter mehr als 70 Texte zur Hamburger Oper. Die Spezialforschung sei nachdrücklich auf diese so gut wie unbekanntes Sammlung hingewiesen.

Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert (Kiel) ist am 30. Mai 1962 zur Wissenschaftlichen Rätin und Professorin an der Universität Kiel ernannt worden.

Professor Dr. Hellmut Federhofer, Graz, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Mainz zum Wintersemester 1962/63 angenommen.