

Besprechungen

Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome Vingt-Neuvième. Supplément. Tome Premier. Bruxelles. Etablissements Emile Bruylant. 1957. XI + 440 + VIII S.

dass. Tome Trentième. Supplément. Tome II. Fascicule Ier. 224 S. 1958. — Fascicule 2. 191 + VIII + 22 S. 1959.

Die altberühmte belgische Nationalbiographie hat nunmehr die schon vor längerer Zeit geplanten und vorbereiteten Ergänzungen erhalten — es werden nicht die letzten bleiben. In zwei Bänden legt die Brüsseler Akademie eine ziemlich große Zahl von biographischen Artikeln vor, in denen nicht etwa nur eine Galerie der seit dem Abschluß der alten Nationalbiographie verstorbenen bedeutenden Belgier aufgestellt wird, sondern die auch neues Material zu älteren Biographien und z. T. erst heute mögliche Biographien aus älteren Epochen bringen.

Im ersten Ergänzungsband hat hauptsächlich Charles van den Borren mehrere Musikerbiographien veröffentlicht. Es handelt sich um den Brüsseler Geiger und Komponisten Emile Agniez (1859—1909), den Lütticher Komponisten und Schriftsteller Georges-Armand-Marie Antoine (1892—1918), den bekannten flämischen Komponisten Peter Benoit (1834—1901), dem van den Borren 1942 eine Monographie gewidmet hat, und den weltberühmten Geiger und Komponisten Charles-Auguste de Bériot (1802—1870). Die Artikel geben eine erschöpfende Auskunft über die einzelnen Personen und sind in der Darstellung vorbildlich, weder zu wortreich noch zu knapp. Die belgische Nationalbiographie ist offensichtlich in der beneidenswerten Lage, auf Lexikonstil, Abkürzungen und Siglen verzichten zu können. So kann van den Borren etwa 15 Seiten für Benoit und etwa 12 Seiten für Bériot füllen. Das kommt natürlich der eingehenden Schilderung wie dem flüssigen Stil sehr zugute. Albert van der Linden entwirft ein Bild des in Paris geborenen, aber fast 70 Jahre in Brügge wirkenden Komponisten Jules-Auguste-Guillaume Busschop (1810 bis 1896), und der inzwischen verstorbene Franziskaner Jérôme Goyens bringt wenigstens einen Hinweis auf den Franciscus de Brugis, von dem Giunta 1507 ein „Psalterium“ gedruckt hat, das offenbar nur aus

einem römischen Antiquariatskatalog bekannt ist.

Im zweiten Supplément häufen sich zunächst unter dem Buchstaben A zwölf biographische Artikel von Ch. van den Borren. So werden behandelt: Jean-Baptiste Accolay, Geiger und Komponist (1833—1900), Eva Dell'Acqua, Komponistin leichter Lieder und Opern (1856—1930), Louis-Ferdinand-Léopold Agniez — genannt Luigi Agnesi —, Komponist und Sänger (1833—1875), Isaac Albéniz, dieser wegen seiner Lehrjahre in Brüssel (1877—1879) und wegen der intensiven Pflege seiner Werke in der belgischen Hauptstadt (1905—1913), der französische Sänger holländischer Abstammung Henri Albers, wegen seiner glanzvollen Jahre am Théâtre de la Monnaie in Brüssel (1901 bis 1906), August Andelhof, Komponist und Dirigent (1862—1947), François-Théophile Anthoni, Flötist von übernationalem Rang (1850—1907), Léon-Emmanuel-Louis-Joseph d'Aoust, Bankdirektor, „administrateur“ der bekannten Concerts populaires de musique classique in Brüssel (1855—1902), Jean-Michel d'Archambeau, Komponist und Organist in Verviers (1823—1899), Jean-Désiré Artôt, Hornist und Konservatoriumslehrer in Brüssel (1803—1887) und seine Tochter Marguerite-Joséphine-Désirée Artôt de Padilla, die bekannte Opernsängerin (1835 bis 1907), Mutter der berühmten Lola Artôt de Padilla, sowie die Marquise Adrienne d'Assche et de Wemmel, Comtesse van der Noot, eine bedeutende Musikmäzenin (1875 bis 1844). Ernest Montellier schreibt drei Artikel: Henry-Mathieu Balthazar (Balthazar, Baltazar), Komponist und Klavier- (bzw. Harmonium-) bauer (1844—1915), Nicolas-Joseph Bosret, Komponist wallonischer Chansons (1799—1875), und Charles Poignard, Glockenspieler von Bedeutung (1662—1712/1713). Den Lütticher Meister Pierre Lamalle (vermutlich 1648—1722) behandelt José Quintin in einem aufschlußreichen Artikel.

Der Druck der Bände ist vorzüglich. Die bibliographischen Angaben, die die einzelnen Artikel abschließen, sind in einer sehr gut leserlichen Nonpareille-Type gedruckt. Von eingehenden Werkkatalogen bei den Komponisten hat man Abstand genommen, sicherlich, weil die angegebene Literatur dem interessierten Leser den Weg zu solchen Verzeichnissen weist; das Werk ist ja keine musikhistorische Biographie.

Man kann das glückliche Belgien nur beneiden, weil es in der Lage ist, allen verdienten oder überhaupt bemerkenswerten Kindern des Landes aus ferner und nächster Vergangenheit in seiner Nationalbiographie ein Denkmal zu setzen und damit zugleich den Forschern der Gegenwart wie der Zukunft das wichtigste biographische Material zu bieten. Für die Musikwissenschaft ist das Ergebnis durchaus interessant und begrüßenswert.

Hans Albrecht †, Kiel

Mittellateinisches Wörterbuch, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Gemeinschaft mit den Akademien der Wissenschaften zu Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz und Wien und der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1959.

Die Herausgabe eines mittellateinischen Wörterbuches bildet seit langem eine der wichtigsten und vordringlichsten Aufgaben der Mediävistik. Das von dem französischen Historiker Charles Dufresne du Cange (1610—1688) 1678 in einer dreibändigen Ausgabe veröffentlichte und 1883—1887 in einer zehnbändigen Neuauflage erschienene *Glossarium mediae et infimae latinitatis* gilt zwar für den Mediävisten immer noch als ein nützliches und oft unentbehrliches Nachschlagewerk. Nachdem aber in den letzten Jahrzehnten, namentlich in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, eine Fülle von Quellen aus allen Gebieten des mittelalterlichen Kultur- und Geisteslebens neu erschlossen worden ist und damit zugleich zahlreiche bisher nicht bekannte mittellateinische Wörter und Wortzusammensetzungen in Erscheinung getreten sind, stellt sich zwangsläufig die Aufgabe der lexikographischen Neuerfassung der mittellateinischen Sprache.

Das mittellateinische Wörterbuch verdankt seine Begründung dem verdienstvollen Berliner Althilologen Johannes Stroux (1886—1954), der, indem er 1939 eine Arbeitsstelle in München (Leitung: Dr. Otto Prinz) und 1950 eine Arbeitsstelle in Berlin (Leitung: Dr. Johannes Schneider) errichtete, die ersten Vorbereitungen zu diesem wissenschaftlichen Großunternehmen traf und der bis zu seinem Tode Vorsitzender der Editionskommission war. Seit 1954 führt der Münchener Mittellatinist Paul Lehmann den Vorsitz der Kommission, während die Re-

daktion des Lexikons in den Händen von Otto Prinz liegt. Das Wörterbuch, das sich der Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft erfreut, erscheint in Lieferungen zu je fünf Bogen; bisher liegen drei Lieferungen vor, eine nicht numerierte Vorauslieferung, welche die für das Gesamtwerk gültigen Abkürzungsverzeichnisse sowie das Quellenverzeichnis enthält (94 Seiten, 1959) sowie die beiden ersten Lieferungen des ersten Bandes (erste Lieferung = a-accumen, VIII Seiten und 160 Spalten, 1959, zweite Lieferung = addebeo—aer, 160 Spalten, 1960).

In der Vorauslieferung folgt nach einer Übersicht über die allgemeinen und grammatischen Abkürzungen (z. B. a. = annus, acc. = accusativus, S. 5—6) sowie über die Abkürzungen der häufiger zitierten Werke (z. B. AnalHymn. = *Analecta Hymnica*, ArchGeschMed. = *Archiv für Geschichte der Medizin*, S. 7—10) das eigentliche Quellenverzeichnis (S. 11—94). Es ist alphabetisch nach Autorennamen geordnet und auf vier Spalten aufgeteilt. Die erste Spalte enthält Angaben über die Lebensdaten des jeweiligen Autors beziehungsweise über die Entstehungszeit der betreffenden Quelle, die zweite die abgekürzten Autorennamen und Werktitel, wie sie später aus Gründen der Raumersparnis im Wörterbuch verwendet werden, die dritte die vollständigen Autorennamen und Werktitel, die vierte endlich Hinweise auf die Neuausgabe der Quelle. Das Quellenverzeichnis umfaßt über 400 Autorennamen sowie über 1750 Titel von Einzel- oder Sammelwerken.

Das auf S. III—VIII der ersten Lieferung enthaltene Vorwort gibt Auskunft über Ziel und Zweck, Aufgabe und Abgrenzung des Lexikons. Wie im Vorwort dargelegt ist, soll das mittellateinische Wörterbuch einen Einblick in das Mittellatein als Sprache und als Spiegelbild des mittelalterlichen Kultur- und Geisteslebens gewähren. Als Quellen sind Texte und Dokumente aus allen nur erdenklichen Bereichen des mittelalterlichen Schrifttums herangezogen worden. Seine besondere Note aber erhält das mittellateinische Wörterbuch vor allem dadurch, daß es zahlreiche neu veröffentlichte Quellschriften aus dem Gebiet der Medizin, Botanik, Zoologie, Alchimie, Mathematik und Musik einbezieht. Das Lexikon ist vorzugsweise auf die aus dem deutschen Sprachraum (Deutschland, Österreich, Schweiz) stam-

menden Quellen beschränkt und auf den Zeitraum vom Ende des 5. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts begrenzt. Es beruht auf breitester Materialbasis; der Erfassung des mittellateinischen Wortschatzes und seiner literarischen Belegstellen dienen über eine Million Materialzettel.

Für den Musikhistoriker ist das mittellateinische Wörterbuch insofern von höchstem Interesse, als in ihm die im Mittelalter gebräuchlichen Musiktermini Aufnahme finden und ihr Bedeutungsinhalt in einem mehr oder weniger umfangreichen Kommentar erläutert wird. Die bisher vorliegenden beiden Lieferungen erlauben zwar noch kein Urteil über die Vollständigkeit oder Lückenhaftigkeit in der alphabetischen Reihenfolge der herangezogenen musikalischen Termini, da erst einige wenige aufgeführt sind. Zu ihnen gehören *accentus* = Betonung einer Silbe, eines Wortes oder eines Satzes, *actor* = *luser* = Spieler eines Musikinstrumentes, *acuitas* = *acumen* = hohe Tonlage (dazu das *Verbum acuere* und das Adjektiv *acutus*) sowie *aequisonantia* = Gleichbeziehungweise Oktavklang (dazu das *Verbum aequisonare* und das Adjektiv *aequisonus*).

Eine eingehende Durchsicht des Quellenverzeichnisses läßt erkennen, daß eine sehr beachtliche Anzahl mittelalterlicher Musiktraktate zur Auswertung gelangt ist. Von den mittelalterlichen Musiktheoretikern sind im Quellenverzeichnis vertreten Alcuinus, Aribo Scholasticus, Aristoteles quidam (= Lambertus), Aurelianus von Réomé, Beda Venerabilis, Berno von Reichenau, Eberhard von Freising, Elias Salomo, Franco von Köln, Frutolf von Bamberg, Guido von Arezzo, Hermann von Reichenau, Hieronymus von Mähren, Hucbald von St. Amand, Johannes Aegidius de Zamora, Johannes von Affligem (= Cotto), Odo, Regino von Prüm, Remigius von Auxerre, Rudolf von St. Trond, Theogerus von Metz und Wilhelm von Hirsau sowie mehrere Anonymi, vor allem diejenigen, deren Musikabhandlungen bei Gerbert, *Scriptores* = GS, Band I und bei Coussemaker, *Scriptores* = CS, Band I abgedruckt sind. Demgegenüber haben folgende Musikschriftsteller im Quellenverzeichnis keine Aufnahme gefunden: Adelboldus von Utrecht (*Ars musica*, GS I, 303–312), Amerus Anglicus (*Practica artis musicae*, ed. J. Kromolicki, Berlin 1909), Bernelinus (*Cita et vera divisio monochordi*, GS I, 312–330), Gerlandus (*Fragmenta de*

musica, GS II, 277–278), Johannes Ballox (*Abbreviatio musicae Magistri Franconis*, CS I, 292–296), Johannes de Grocheo (*Tractatus de musica*, ed. E. Rohloff, Leipzig 1943), Walter Odington (*De speculatione musicae*, CS I, 182–250), Otter von Regensburg (*Mensura quadripartitae figurae*, GS I, 348), Petrus de Cruce (*Tractatus de tonis*, CS I, 282–292) und Petrus Picardus (*Musica mensurabilis*, CS I, 136–139). Desgleichen sind verschiedene Anonymi unberücksichtigt geblieben, unter ihnen Anonymus Ficker (*De organo*, ed. R. Ficker, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 27, 1932, 65–74), Anonymus Handschin (*De organo*, ed. J. Handschin, Festschrift für G. Adler, Wien 1930, 50–57), Anonymus 1 Mettenleiter (*De musica et tonis*, ed. D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, 13–22), Anonymus 2 Mettenleiter (*Regulae de musica*, ebenda 60–70), Anonymus 3 Mettenleiter (*Ars musica*, ebenda 70–78) und Anonymus Vivell (*Commentarius in Micrologum Guidonis*, ed. C. Vivell, Wien 1917). Mit Recht wird im Vorwort auf die Unmöglichkeit hingewiesen, selbst in einem in seiner räumlichen und zeitlichen Abgrenzung relativ gut überschaubaren Werk wie in dem vorliegenden die Quellen einer jeden Disziplin vollständig und lückenlos zu erfassen. Gleichwohl wäre eine Auswertung der für die Musikterminologie des Mittelalters sehr bedeutsamen Traktate von Johannes de Grocheo und Walter Odington wünschenswert gewesen, um so mehr, als diese Schriften von der Mehrstimmigkeit handeln, deren Anfänge in das 12./13. Jahrhundert fallen und deren Begriffsapparat, der zeitlichen Abgrenzung des Wörterbuchs entsprechend, in größtmöglicher Vollständigkeit einbezogen werden muß. Der Einwand, durch die Aufnahme der Traktate von Johannes de Grocheo und Walter Odington werde die räumliche Abgrenzung des Lexikons überschritten, ließe sich leicht mit dem Hinweis auf den italienischen Theoretiker Guido von Arezzo und auf den spanischen Theoretiker Johannes Aegidius de Zamora entkräften, die, wie oben dargelegt, beide im Wörterbuch vertreten sind.

In das Quellenverzeichnis haben sich wesentlich einige Angaben eingeschlichen, die dem gegenwärtigen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung nicht ganz entsprechen. So wird Johannes de Garlandia als Autor von vier Musiktraktaten genannt

und, wie aus den mitgeteilten Lebensdaten (1195–1272) geschlossen werden kann, mit einem englischen Grammatiker und Dichter gleichen Namens identifiziert, eine Vermutung, die nach den gründlichen Forschungen von A. F. Gatiens-Arnoult (*Jean de Garlande, docteur-régent de grammaire à l'université de Toulouse de 1229–1232, Revue de Toulouse 1866, 117 ff.*) und E. Habel (*Johannes de Garlandia, ein Schulmann des 13. Jahrhunderts*, Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 19, 1909, 1 ff. und 118 ff.) jedes Nachweises entbehrt. Die Musikgeschichte unterscheidet zwei Theoretiker namens Johannes de Garlandia, von denen der ältere um 1240, der jüngere um 1300 geschrieben hat; jener gilt als Autor der Traktate *De musica mensurabili positio* (CS I, 97–117) und *De musica mensurabili* (CS I, 175–182), dieser als Autor der Traktate *Introductio musicae* (CS I, 157–175) und *Optima introductio in contrapunctum* (CS III, 12–13). Desgleichen finden sich unter dem Namen Guidos von Arezzo die Traktate *De modorum formulis et cantuum qualitibus* (CS II, 78–115) und *De sex vocum motibus* (CS II, 115–116) verzeichnet ohne jeden Hinweis darauf, daß diese Traktate unecht sind; dagegen werden andere unechte Traktate als solche deutlich gekennzeichnet und unter Pseudo-Guido, Pseudo-Hucbald oder Pseudo-Odo geführt. Ungeachtet dieser kleinen Unvollkommenheiten verspricht das mittellateinische Wörterbuch für den Musikwissenschaftler ein brauchbares und gut orientierendes Nachschlagewerk zu werden. Was den Fortschritt der Arbeiten am Lexikon betrifft, so wird es sich als ein fühlbarer Mangel bemerkbar machen, daß in der Musikwissenschaft kaum nennenswerte Vorarbeiten terminologischer Art bestehen, auf die sich das Wörterbuch stützen kann. Heinrich Hüschen, Köln

The Music Index. (Vol. 9. 10.) 1957. 1958. Annual Cumulation. Detroit 1, Mich.: Information Service (1959). 705, 577 S.

Diese monatlich erscheinende Bibliographie liegt in zwei neuen kumulierenden Jahrbänden vor. Es darf auf die Besprechung eines früheren Bandes (für 1954, erschienen 1956) in dieser Zeitschrift (X, 1957, 442) verwiesen werden. Nimmt man den vorletzten Jahrgang (8 für 1956) zur Hand, so fällt gleich auf, wie stark die beiden nächsten Bände inzwischen angewachsen sind.

Das beruht nur zum Teil darauf, daß sich die Zahl der ausgeschöpften Periodika um 8 bzw. 9 vermehrt hat, wobei man allerdings immer noch das seit 1957 in der Nachfolge des einstigen Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters erscheinende „Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft“ vermißt. Entscheidend ist vielmehr die mit Band 9 einsetzende Neuerung, daß in das hergebrachte Gefüge des „Dictionary Catalogue“ mit der Fülle seiner Schlagworte nun auch wichtige Bücher und größere Aufsätze nach dem Alphabet ihrer Verfasser eingereiht worden sind, die man bisher nur unter dem jeweiligen Schlagwort, die Bücher insbesondere dann noch unter dem Schlagwort „Book Reviews“ mit den ihnen gewidmeten Rezensionen finden konnte. Das ergibt natürlich für die neuen Bände eine beträchtliche Raumerweiterung. Von unschätzbarem Wert bleibt auch weiterhin, was dieses Schlagwort „Book Reviews“ vereinigt, nachdem die einst so nützliche „Bibliographie der Rezensionen“, die Abteilung C von Dietrichs „Internationaler Bibliographie der Zeitschriftenliteratur“ seit 1942 erloschen ist. So stellt der Music Index mit diesem Kernstück seiner Rezensionenbibliographie für unser Fach etwas Einmaliges und höchst Willkommenes dar. Dem vermehrten äußeren Umfang der beiden neuen Jahrgänge entspricht in der schlagwortmäßigen Behandlung der Titelmassen in vielen Fällen eine methodische Verfeinerung, die es auch dem deutschen Benutzer erleichtern wird, sich in der ihm vielleicht weniger geläufigen Anlage eines „Dictionary Catalogue“ zurechtzufinden. Willi Kahl, Köln

Catalogue of printed books in the British Museum. Accessions. Ser. 3d, P. 291 B: Books in the Hirsch Library. With Supplementary List of music. London: The Trustees of the British Museum 1959. 542 S.

Der für den Nachweis älterer musiktheoretischer Drucke und Erstausgaben immer noch unvergleichlich wertvolle vierbändige Katalog der Sammlung Paul Hirsch hat mit vorliegendem, glänzend ausgestatteten Band eine wesentliche Erweiterung erfahren. Es handelt sich um die Musikbücher dieser Sammlung, von denen gegen ein Drittel bereits in den bisherigen vier Bänden des Hauptkatalogs erfaßt war. Nun liegen über 11 500 Titel vor, Inkunabeln, musiktheoretische Werke aus allen Zeiten, ferner bibliographische, musikgeschichtliche, biographische, ästhetische, Flugschriften des 19. Jahr-

hunderts, Opernlibretti und Musikalienkataloge. Zwei Supplemente („Pre-1800“ und „Post-1800“) weisen in Büchern vorkommende Notenbeispiele, Notenanhänge u. ä. nach, worunter auch viele Thematische Kataloge eingereiht sind und schließlich Musikalien, die Hirsch noch kurz vor seinem Tod im November 1951 für seine Sammlung erworben hatte. Schon vier Jahre zuvor war die Sammlung dem Londoner Britischen Museum übereignet worden. Dessen Verwaltung übernahm dann kurz vor Hirschs Tod die Katalogisierung der Musikalienbestände in Form einer besonderen Akzessionsliste, der sich der vorliegende Band „*Books in the Hirsch Library*“ organisch anschließt. Bis zu welchem Grade seine Titelaufnahmen die letzten Ansprüche der Katalogbenutzer zu erfüllen wissen, mag ein beliebiges Beispiel zeigen: Die Berliner Dissertation (1909) von Max Flueler „*Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr. und besonders der Werke Ph. E. Bachs*“ ist nicht auf dem Titelblatt, nur im Vorwort als Teildruck gekennzeichnet und zwar ohne nähere Inhaltsangabe, so daß sie in der Ph. E. Bach-Literatur, auch bei E. F. Schmid (MGG I, 941) häufig irreführend auftaucht. Daß sich der Teildruck nur auf die Brüder Graun bezieht, also Ph. E. Bach gar nicht berücksichtigt, ist aus der englischen Titelaufnahme eindeutig zu erkennen. An manche Eigenheiten der englischen Katalogisierungspraxis wird sich der deutsche Benutzer gewöhnen müssen, wenn er etwa Cochlaeus unter seinem ursprünglichen Namen Dobneck findet (seltenerweise ohne Verweisung von Cochlaeus). Fortlaufend wird er aber auch die Vorteile zu schätzen wissen, die der bei uns noch immer weithin verpönte Gebrauch des sogenannten „Korporativen Verfassers“ nach den angelsächsischen Katalogregeln zu bieten hat. Zwei kleine Versehen fielen dem Referenten auf: Der Verfasser der Schrift über die Niederrheinischen Musikfeste (S. 195) heißt Hauchecorne. S. 272 muß es Löhlein statt Lohlein heißen. Willi Kahl, Köln

Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti. (Direttore: Claudio Sartori. Redattori: Fausto Broussard [u. a.]). (Milano): Ricordi (1959). XII, 1155 S.
Übersichtliche Wissens-Zusammenfassungen gehören im abendländischen Kulturbereich seit der griechischen Antike zum stetig wiederkehrenden Bedürfnis der gebildeten Welt, doch hat erst das Zeitalter der Aufklärung

dem geistigen Europa drei monumentale Enzyklopädien geschenkt, die bis zum heutigen Tag unverändert von unschätzbarem Wert als Hilfsmittel für die Forschung geblieben sind: Ephraim Chambers' *Cyclopaedia, or universal dictionary of arts and sciences* (1728), das Zedlersche *Große Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (1732–1754) und Diderot-d'Alemberts *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751 bis 1777). Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade jene Nationen, in denen der enzyklopädische Gedanke im modernen Sinne schon verhältnismäßig früh so reife Früchte getragen hat, und auf eine lange Tradition zurückblicken kann, auch in der Produktion enzyklopädischer Musiklexika weitaus an der Spitze stehen. So verzeichnet James B. Coovers verdienstliche *Music lexicography* (Denver 1958) unter dem Stichwort „*Encyclopedias*“ nicht weniger als 38 englische, 26 deutsche und 19 französische, zum Teil mehrfach aufgelegte einschlägige Werke. Im Vergleich dazu ist der italienische Beitrag zur enzyklopädischen Musiklexikographie bescheiden: 1891 erschien bei Ricordi in Mailand ein 1902 neu aufgelegter *Piccolo lessico del musicista, ossia dizionario dei termini tecnici della musica, di biografie di musicisti celebri, delle diverse forme e di composizione* von Amintore Galli (1845 bis 1919), 1926 brachten Andrea Della Corte und Guido Maria Gatti bei Paravia in Turin ihren *Dizionario di musica* heraus, der bis 1956 fünf Auflagen erlebte und 1950, um einen Anhang über „*Música y músicos de América*“ von Néstor R. Ortiz Oderigo vermehrt, als *Diccionario di música* durch Ricordi Americana in Buenos Aires auch den lateinamerikanischen Ländern zugänglich gemacht wurde, und 1954 veröffentlichte Alfredo Bonaccorsi in Mailand seinen *Nuovo dizionario musicale Curci*. Daß bei dieser Sachlage das Erscheinen eines weiteren und erheblich umfangreicheren enzyklopädischen Musiklexikons in italienischer Sprache besonderes Interesse verdient, ist ebenso verständlich, wie etwa die Tatsache, daß die angesehene Mailänder Wochenschrift *Oggi* das Werk geradezu als italienischen „Riemann“ apostrophierte. Daß hier unter der sachkundigen Leitung von Claudio Sartori — anscheinend unter Benutzung der für die von der Casa Ricordi wesentlich geräumiger geplanten *Enciclopedia Musicale Italiana* bereits geleisteten Vorarbeiten —

ein Nachschlagewerk von hohem Rang entstanden ist, muß uneingeschränkt anerkannt werden, wenschon der Vergleich mit einem seit nunmehr achtzig Jahren besteingeführten und zwölfmal aufgelegten Lexikon neben der Empfehlung zugleich eine nicht unerhebliche Belastung bedeutet.

Musterhaft an dem neuen italienischen Werk ist jedenfalls, abgesehen von der typographischen Ausstattung, die Gesamtanlage des Buches, angefangen von der *Avvertenza*, die unter wohlthuender Wortkargheit alles sagt, was der Benützer wissen muß, über das Verzeichnis der *Abbreviazioni*, die in dankenswerter Weise weitgehend den international üblichen entsprechen bis zum letzten Artikel des stattlichen Bandes; vorbildlich auch vor allem die Knappheit und Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks, die besonders bei den Sachartikeln angenehm auffallen.

Wo die Schwerpunkte des Lexikons liegen, ist leicht zu erkennen: In den außerordentlich zahlreichen topographischen Artikeln, die sich nie auf bloße Literaturangaben beschränken (so Riemann—Einstein ^{11/1929}), sondern immer in Form von kleinen bis kleinsten lokalgeschichtlichen Monographien gestaltet sind. Unter den vielen Stichworten dieser Art, die man in den gängigen lexikalischen Nachschlagewerken bisher vergeblich suchte, seien etwa genannt Annam, Assyrien, Belgrad, Bolivien, Budapest, Bukarest, Cagliari, Chile, Columbien, Dänemark, Kuba, Mexico (weder in MGG noch in Riemann—Einstein ^{11/1929}), oder Argentinien, Babylon, Belluno, Boston, Brasilien (nicht in MGG) bzw. Belgien, Burgund, Bulgarien, England, Frankreich, Indien, Indonesien, Irland, Island, Israel, Italien und Jugoslawien (nicht in Riemann—Einstein ^{11/1929}). Weiter haben die Bearbeiter sichtlich besonderes Gewicht auf biographische Artikel über Personen der Gegenwart und Letztvergangenheit gelegt. Daß diese gegenwartsnahe Orientierung allerdings auf Kosten zahlreicher, selbst italienischer Namen früherer Jahrhunderte geht — von deutschen etwa gar nicht zu reden —, ist dabei freilich ebensowenig zu übersehen, wie die auffallend starke Nord- und Südamerika-Orientierung bei der Auswahl des eben umrissten Personenkreises, die sich zweifellos einerseits aus der weitgehenden Amerikanisierung unseres südlichen Nachbarvolkes, andererseits aus Gründen des (stark lateinamerikanisch orientierten) Verlagsinteresses erklärt. In diesem Punkt ist der „Rie-

mann“, vor allem die von Wilibald Gurlitt besorgte 12. Auflage international wesentlich ausgeglichener. Auffallen muß — gerade bei einer so starken Gegenwartsorientierung — die relativ große Lückenhaftigkeit der biographischen Daten, selbst bei italienischen Namen. So sind etwa allein auf den ersten 50 Seiten bei folgenden nach 1870 verstorbenen bzw. heute noch lebenden Personen die Geburts- oder Todesdaten in irgendeinem Punkt unvollständig: Salvatore Agnelli, Nino Alberti, Augusta Albertini Baucardè, Diran Alexanian, Paul Hastings Allen, Oneyda Alvarenga, Antonietta Anastasi Pozzoni, Pietro Anelli, Gualtiero Anelli, Pietro Anelli d. J., Fernand Anseau, George Antheil, Louis Applebaum und Gina de Araujo. Mit dieser Feststellung sind freilich zwei Probleme berührt, die über diesen Dizionario hinaus die Musiklexikographie im allgemeinen berühren und belasten — die mangelhafte Mitarbeit der Zeitgenossen selbst, von denen eigentlich Interesse an der Richtigkeit ihrer vielfach ersten „Biographie“ zu erwarten wäre, und die absichtliche Verschleierung des wahren Alters, wie sie bei den Gesangsgrößen beiderlei Geschlechts recht einhellig geübt wird, gerade so, als ob die Umwelt dadurch wirklich auf die Dauer getäuscht werden könnte. Daß über das eben Gesagte in einem so umfangreichen und unverkennbar durchaus selbständig gearbeiteten Nachschlagewerk Fehler vorkommen können, wird man dem Hrsg. und dem Kollegium der *redattori* und *revisori* gerne zubilligen. Die nachfolgenden Hinweise mögen daher lediglich als im Interesse des Werkes selbst erfolgt betrachtet werden, auf daß spätere Auflagen noch vollkommener gelingen mögen. So ist z. B. eine Wiener Aufführung der *Jone* von Antonio Maria Abbadini (S. 1) nicht nachzuweisen (F. Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*, Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/52, Wien 1955, S. 69 ff.); Guido Adlers Buch heißt richtig *Methode der Musikgeschichte* (S. 11) und der im Artikel Albrechtsberger (S. 21) genannte Schüler dieses Meisters nannte sich Fuss (nicht Fass). Das genaue Sterbedatum von Domenico Allegri (S. 26) hat schon Alberto Cametti (*La scuola dei „puri cantus“ di S. Luigi dei Francesi in Roma*, *Rivista musicale italiana*, vol. 22, Torino 1915, S. 615) mit 4. September 1629 ermittelt. Paul Hastings Allen (S. 27) verstarb am 28. September 1952 (Riemann Musik-

lexikon, 12. Aufl. Mainz 1959, S. 26) und der nach eigener Angabe in Rom geborene Lorenzo Baini (S. 91) verschied am 1. November 1814 in Rieti (A. Sacchetti-Sasseti, *La cappella musicale del duomo di Rieti*, Note d'archivio per la storia musicale, an. 17, Roma 1940, S. 157 f.); auch das Todesdatum von Maxim Sosonovič Beresovski (S. 140) ist mit 22. März a. st. (2. April n. st.) 1777 genau bekannt (R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, T. 2, Genève 1951, S. 198). Das am 20. Dezember 1958 in Genf erfolgte Ableben von Constantin Brailoiu (S. 208) wäre einem Nekrolog von Walter Wiora in dieser Zeitschrift (Jg. 12, 1959, S. 131) zu entnehmen gewesen. Einiger Ergänzung und Berichtigung bedürfen auch die Angaben über die im Artikel Bruhns (S. 208) genannten Personen: Paul Bruhns war nicht „organista a Schwabstedt verso il 1665“, sondern fürstlich-holsteinischer Lautenist (1633–1639) und Stadtmusiker in Lübeck und starb bereits am 17. Januar 1655; Peter Bruhns kam am 20. November 1641 zur Welt und starb am 23. April 1698; Georg und Nicolaus Bruhns waren nicht „figli“, sondern Enkel des Paul Bruhns (H. Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel 1958, S. 8 ff.). Giovanni Brunetti stand schon 1621 im Dienst des Erzbischofs von Urbino (S. 211), wie der gründlichen Arbeit von Bramante Ligi über *La cappella musicale del duomo d'Urbino* (Note d'archivio per la storia musicale, an. 2, Roma 1925, S. 100) zu entnehmen ist. Der auf S. 257 behandelte Mosco Carner nannte sich die ersten Lebensjahrzehnte hindurch noch mit seinem bürgerlichen Namen Mosco Cohen. Eine Arbeit von Enrico Celani mit dem Titel „*Musica e musicisti a Roma dal 1550 al 1650*“ (S. 279), die auch Riemann-Einstein (^{11/1929}, Artikel Rom) anführt, gibt es leider nicht; der behandelte Zeitraum reicht vielmehr „dal 1750 al 1850“. Die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* sind keineswegs 1951 eingegangen (S. 386); zur Zeit des Erscheinens dieses Lexikons lagen 93 (nicht 87) Bände dieser Reihe vor. Zu berichtigen ist ferner das Geburtsdatum von Anton Diabelli (S. 390) in 5. (statt 6.) September 1781 (L. Kantner, *Anton Diabelli*, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 98, Salzburg 1958, S. 53), und das Anstellungsjahr von Stefano Fab(b)ri (S. 444) als Kapellmeister an S. Luigi dei Francesi in Rom in 1644 (statt 1643; vgl. R.

Casimiri, *Romano Micheli e la cappella sistina del suo tempo*, Note d'archivio per la storia musicale, an. 3, Roma 1926, S. 39). Wer dem Verweis von Giovanni Battista Fontana (S. 480) auf Caserio Gussaga folgt, wird enttäuscht, da des Ersteren in diesem Artikel keine Erwähnung geschieht. Wie überall, so wird auch hier (S. 563) die schon über sechzig Jahre lang bekannte Tatsache übersehen, daß Lodovico Grossi da Viadana nicht 1645, sondern schon am 2. Mai 1627 verstarb (F. X. Haberl, *Ludovico Viadana*, Musica sacra, Jg. 30, Regensburg 1897, S. 267 f.). Zu Carl Hoeckh (S. 599) sei bemerkt, daß er nicht „dal' 59 m. o di capella“ in Zerbst war, sondern bis zu seinem Tod Konzertmeister dortselbst verblieb (H. Wessely-Kropik in MGG VI, 1957, Sp. 507). Als Geburtsdatum von Leopold Hofmann (so die authentische Schreibweise; S. 600) hat Hermine Prohászka (*Leopold Hofmann als Messenkomponist*, Diss. Wien 1957, S. 12) den 14. August 1738 ermittelt. Wilhelm Kienzls Geburtsort Waizenkirchen wird man in *Stiria* vergeblich suchen (S. 645), in *Austria superiore* dagegen zuverlässig finden. Das richtige Geburtsdatum von Leopold Anton Koželuch (S. 650) hat vor einigen Jahren Bohumír Stědroň (*Kdy se narodil Leopold Koželuch?*, Hudební rozhledi, roč. 9, Praha 1956, S. 164) mit 26. Juni 1747 festgestellt. Weiters: Robert Lach (S. 657) starb am 11. September 1958, Carlo Mannelli war weder ein Sohn von Francesco Manelli noch Violinist im Dienste des Hofes zu Parma (S. 708), Paul Peuerl (S. 841) lebte nicht in *Stiria* (= Steiermark) sondern in Steyr, Henry Purcell (S. 873) „prendeua a modello“ für seine *Sonatas of three parts* vor allem die Triosonaten von Lelio Colista (nicht die von Bassani und dem älteren Vitali), wie eine S. 874 zwar zitierte, doch anscheinend nicht benützte Untersuchung von H. Wessely-Kropik (*Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22, Wien 1955, S. 85 ff.) lehrt, usw. usw. Othmar Wessely, Wien

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 4. Bd. 1958/59. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Johannes-Stauda-Verlag Kassel 1959. 286 S.
In bewährter Aufmachung und Anordnung, indessen gehaltvoller noch als sein Vorgänger, präsentiert sich der vierte Band des Jahrbuchs. Ausführungen über Bedeutung

und Wichtigkeit dieser Publikation, der man nur weite Verbreitung und vor allem reichliche Subventionen wünschen kann, erübrigen sich nunmehr. Im folgenden einige Marginalien:

Der Brauch, „Hauptbeiträgen“, „Kleinen Beiträgen“ und dem Literaturbericht annähernd gleichen Raum zu gewähren, sollte auch künftig beibehalten werden; diese Dreiteilung erscheint glücklich. — Von eminenter Bedeutung ist Adolf Boës' Bericht über die „Ordnung der gesungenen der Wittembergischen Kirchen“ von 1543/44. Kaum begreiflich, wie lange der Forschung dieses wertvolle Dokument vorenthalten worden ist! — Wilfried Brennecke entwirft ein lebendiges Bild von der Entstehung des Hohenloheschen Gesangbuchs von 1629 und von dessen Repertoire. — Von Aktualität ist Frieder Schulz' Studie über „Die Offene Schuld als Rüstgebet der Gemeinde“. Das historische Material wird hier freilich keineswegs ausgeschöpft, was schon ein Vergleich mit dem umfangreichen, Schulz aber offenbar unbekanntem Aufsatz von Körner, „Zur Geschichte der offenen Schuld“ (Siona 44 [1919]), zeigt.

Bernhard Klaus schreibt über „Das liturgische Psalmengesangbuch im Spannungsbereich der kritischen Exegese und der kirchlichen Interpretation“. Geht es hier auch um eine Frage, die letztlich wohl nur von der Theologie beantwortet werden kann, so sollte doch die Liturgik über ihr nicht ruhig werden. Letztlich betrifft das Problem christologischer Auslegung alttestamentlicher Texte jede Kirchenmusik, die sich als Verkündigung versteht. — Uwe Martins „Bemerkungen zum deutschen geistlichen Madrigal im 16. Jahrhundert“ weiß man nicht recht zu deuten. — Ursula Aarburg hätte in ihren „Kritischen Bemerkungen zur mittelalterlichen Liedforschung“ wissenschaftlichem Brauch gemäß die betroffenen Forscher bei Namen nennen sollen; dem Tenor ihrer Überlegungen ist zuzustimmen. — Günther Schmidts Literaturbericht „Über den Fauxbourdon“ könnte man hier missen: die Stärke des Jahrbuchs liegt gerade in der Geschlossenheit seines Arbeitsfeldes, in welches die ohnehin einer schöpferischen Pause bedürftige Diskussion über den Fauxbourdon sicherlich nicht gehört. — Sehr zu begrüßen sind hingegen Literaturberichte wie der von Walter Blankenburg über „Neue Forschungen über Philipp Nicolai“: Wer hymnologisch arbeitet, weiß, wie müh-

sam es ist, sich die Literatur über einen Einzelmeister aus der Lokalhistoriographie zusammenzusuchen. — Walter E. Buszins „Hymnologische Notizen“ aus amerikanischer Sicht unterstreichen den übernationalen Aspekt des Jahrbuchs; gerade angesichts dieses amerikanischen Beispiels darf man freilich wünschen, daß nicht allein das Weltluthertum, sondern durchaus auch das „protestantische Sektentum“ und die jungen Kirchen ins Blickfeld rücken möchten. Es ist zu begrüßen, daß die erste internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid, über die Harald Kümmerling berichtet, durch die Bildung einer entsprechenden Kommission hier einen Anfang gemacht hat. Sehr wertvoll ist wiederum die über einhundert Seiten starke Bibliographie. Man fragt sich allerdings, ob hier an Vollständigkeit nicht des Guten zuviel getan wird. Ref. scheint es nicht Aufgabe des Jahrbuchs zu sein, Liturgiewissenschaftlern und Hymnologen den Stand der gesamten theologischen und musikwissenschaftlichen Forschung bibliographisch vor Augen zu führen, sondern vielmehr umgekehrt: Theologen und Musikwissenschaftlern den Stand der liturgiewissenschaftlichen und hymnologischen Forschung. In diesem Sinne ist das Vorhaben der Hrsg. zu begrüßen, künftig wieder eingehendere Literaturberichte über das eigene Fachgebiet zu bringen. Solche, wie auch Nachweise der an versteckter Stelle oder im Ausland veröffentlichten Spezialliteratur, sind der Hauptgewinn des Besprechungsteils jeder periodischen Veröffentlichung.

Abschließend eine Bitte des Ref.: Weitere Abkürzungen und Siglen — die stattliche Zahl von fünfhundert ist nunmehr überschritten — wolle man nicht einführen. Schon mit Rücksicht auf den — es soll ihn noch geben — dilettierenden Dorfpfarrer, der seine DM liebt (DM = Deutsche Messe).

Martin Geck, Kiel

Proceedings of the Royal Musical Association. 85. Session 1958/59. (London) 1959. 111 S.

Auch dieser Band (vgl. Mf 13, 1960, S. 93) enthält wissenschaftlich durchaus beachtliche Vorträge, die jeweils von musikalischen Erläuterungen begleitet wurden. Zuerst schildert Thomas Armstrong „The Frankfurt Group“, der als bekannteste Komponisten C. Scott und P. Grainger, ferner Quilter, O'Neill und B. Gardiner angehörten, dieser

als „a particular influential member of the group“, der auch Delius und Beecham nahestanden. Ihr Lehrer war I. Knorr, der am Frankfurter Konservatorium wirkte und der auch Lamonds Meister war. Diese um 1914 bereits zurücktretende Gruppe von individualistisch gesinnten „belated pre-Raphaelites“ einigte auch „their hatred of Beethoven“.

Stanley Sadie behandelt unter weitgehender Benutzung handschriftlicher Quellen „Concert Life in Eighteenth Century England“, für dessen „variety and vitality“ . . . would be hard to find a parallel“; das trifft auch auf die Veranstaltungen in kleineren Provinzstädten zu, die in ihrem gemischten, nur von Liebhabern bestrittenen Charakter zu den reichhaltigeren Darbietungen in London im Gegensatz stehen.

Über „Domestic Music in England 1800 to 1860“ schreibt Nicholas Temperly. Nach der Feststellung, daß von der englischen Musik dieses Zeitraums, von der ein sehr großer Teil Hausmusik war, außer einigen kirchlichen Werken und Liedern nichts stehengeblieben ist, wird das Klavier, sowohl als Solo- wie als Begleitinstrument, als das wichtigste Medium der englischen Hausmusik bezeichnet. Als besonders bedeutender Meister wird, neben Cramer, Field und Mendelssohn St. Bennett genannt, der auch, zusammen mit F. Bache und H. H. Pierson, für das Lied maßgebend ist; das Madrigal vertritt vor allem R. de Pearsall.

Thurston Dart widmet sich besonderen Problemen von „Purcell's Chamber Music“, so der Ausführung des B. C., der Frage der Verzierungen, der Chronologie der posthumen Triosonatenansammlung, die um 1683 fertig vorgelegen habe, und derjenigen der Fantazias und In Nomines, deren Komposition zum allergrößten Teil 1680 abgeschlossen gewesen sei.

Ein anderer bewährter Forscher, Anthony Lewis, untersucht die psychologische und formale Vielfältigkeit der Händelschen Arie („Handel and the Aria“). Fragen der melodischen Haltung, der Gestaltung des Da-capo, des Ritornells, der Orchesterbeteiligung und der Koloratur, Vokalität und Instrumentalität der Singstimme sowie des Verhältnisses zu J. S. Bach werden behandelt und lassen erkennen, wieviel hier noch im einzelnen zu erarbeiten ist.

K. P. Wachsmann bemüht sich um eine zusammenfassende, im wesentlichen auf englischsprachigen Quellen beruhende Dar-

stellung und Diskussion der „Recent Trends in Ethnomusicology“; er weist besonders auf eine engere Zusammenarbeit der Musikwissenschaftler mit den Psychologen, Soziologen und Anthropologen hin.

Als eine Art Gegenstück zu Claphams Abhandlung über Dvořáks Opern im vorigen Bande, und als einziger Aufsatz über nicht-englische Belange erscheinen die Ausführungen von Desmond Shawe-Taylor über „The Operas of Leos Janacek“, die auf den betont mährischen Charakter und die Sprachmelodie (mit Beispielen) des Meisters, seine Harmonik und Rhythmik hinweisen und auch die weniger bekannten Opern in den Kreis der kenntnisreichen Betrachtung ziehen.

Reinhold Sietz, Köln

Willi Apel: Gregorian Chant. Bloomington/USA: Indiana University Press 1958. 529 S. u. 8 Tafeln.

Der Plan, heute ein Lehr- und Standardbuch über den gregorianischen Choral schreiben zu wollen, scheint vermessen. Gerade in den letzten Jahren sind viele Fragen in der Gregorianikforschung neu aufgeworfen worden bzw. wurden gesicherte Erkenntnisse berichtigt oder gar umgestoßen, so daß in diesem Augenblick ein voluminöses Buch als Wagnis erscheinen muß, weil es notgedrungen in manchen Teilen, die noch einer endgültigen Lösung oder wenigstens einer Annäherung an eine solche harren, eben nur Vorläufiges bieten kann.

Über diese Bedenken hat sich Apel hinweggesetzt. Er, dem wir so viele ausgezeichnete Publikationen auf vielen Gebieten der Musikforschung danken, hat sich der Mithilfe von Roy Jesson und Robert J. Snow versichert, die über den ambrosianischen bzw. altrömischen Gesang schreiben. A. selbst fiel die Hauptlast des Buches zu. Die drei Teile gliedern sich in: *The Liturgy and its Development* (S. 3—83), *General Aspects of the Chant* (S. 87—198) und *Stylistic Analysis* (S. 201—515). Ein reichhaltiger Index (S. 517—529) schließt sich an. Man erkennt das Hauptgewicht, das auf dem dritten Teil, den Analysen, ruht, während z. B. die Notationsfragen, einschließlich der Erklärung der Solesmer Ausgaben, auf genau 25 Seiten, also ein Zwölftel des über 300 Seiten umfassenden dritten Teiles, zusammengeschrumpft sind. Dem Problem des Rhythmus gar — das zwar ein heißes Eisen, aber dennoch für manchen Forscher eine Lebensaufgabe war und ist — werden sechs Seiten ein-

geräumt. Der Verf. verteidigt im 1. Absatz dieses Kapitels seine kurze Stellungnahme (S. 126–127), wobei er eingestehen muß: *“Since, however, the problem still looms large in the minds of scholars and students, it cannot very well be omitted in a book on Gregorian chant without inviting strong criticism”*. Wir meinen, daß man dieses Problem entweder ganz oder gar nicht behandeln darf, denn mit dieser allgemeinen Übersicht ist nur wenig gedient. Darüber hinaus reißt diese Zurückstellung des musikpaläographischen Momentes, dem Peter Wagner immerhin ein volles Buch widmete, die Stellung des Verf. auf, die nicht auf eigenen Handschriftenstudien, sondern auf Kompilation fußt. Diese Feststellung will nicht abwertend verstanden werden, sondern soll zur Klärung der Absichten A.s verhelfen.

Spiegelt eine solche Gewichtsverteilung den heutigen Stand der Choralforschung? Indem wir dies verneinen, kommen wir einer weiteren latenten Problematik des Buches näher. Es wird immer wieder betont, daß Wagners *„Einführung in die Gregorianischen Melodien“* Vorbild ist: *“Turning now to a study of all the aspects, we shall largely follow the outline of Wagners Gregorianische Formenlehre. . . These variants have been fully studied by Wagner, but they are hardly important enough to be included in the present book”* (S. 203). A. hat Wagner als Grundlage für das Studium des gregorianischen Gesanges genommen, was jeder Forscher tut, und meint daher auch von der Anlage seines Buches, sie sei eine Art *“Introduction to the Introduction”* (S. XI). Aber da er diesen Titel nicht wählen konnte, hat er zu dem umfassenderen, eben *„Gregorian Chant“* gegriffen.

Eine solche Absicht verpflichtet. In dem Buch, wir betonen es, sind viele gute Partien enthalten, die — und das ist der Vorzug amerikanischer Hand- und Lehrbücher — knapp, übersichtlich, orientierend und stilistisch gut geschrieben sind. Die vorgeschaltete Einführung in die Liturgie ist wichtig, denn der Aufbau der Liturgie innerhalb der katholischen Kirche ist nicht nur für den Außenstehenden schwer zu durchschauen. A. hat sich große Mühe um eine verständliche Darlegung gegeben, aber dieses Kapitel hat wie manch anderes unter offener Zeitnot gelitten. Wie ist es sonst zu erklären, daß die Chronologie so unexakt behandelt wird: Philo von Alexandria

wurde 20 v. Chr. geboren (S. 38), Justin der Märtyrer starb frühestens 163, Clemens von Alexandria wird bereits 215–216 als tot bezeichnet, Athanasius lebte 295–373 (Apel: 259–313; S. 39), Hieronymus wurde 342 oder 343 geboren, nicht 330 (S. 40), den Tod Benedikts nimmt man für 547, nicht 543 an (S. 41), Isidor von Sevilla wurde wahrscheinlich 560, nicht 570 geboren (S. 42 und 181), Alkuin starb 804, nicht 814 (S. 54) usw. Es wäre müßig, solche Flüchtigkeiten anzumerken, wenn sie nur in dieser kleinen Menge vorkämen, aber man hätte immerhin das Leonianum mit Josef A. Jungmann (*Missarum Sollemnia* I, 78) auf 540 statt 450, das Gelasianum herkömmlicherweise in zwei Teile trennen können. Hierin hat ja Klaus Gamber mit seinem Rekonstruktionsversuch des Sakramentars Gregors d. Gr. von 592 einen entscheidenden Einbruch in viele herkömmliche Vorstellungen erzielt (*Texte und Arbeiten* I, Heft 46).

Hier bereits wird ein Mangel deutlich sichtbar, der das Buch wie ein roter Faden durchzieht: A. hat sich auf ein Minimum an Literatur beschränkt. Man kann darüber streiten, ob man jeden Aufsatz gerade innerhalb dieses Gebietes gelesen haben muß, nur um mit einer annähernd vollständigen Bibliographie aufwarten zu können, oder ob man sich mit einer Auswahl begnügen kann. Will man letzterem zustimmen, so muß Voraussetzung bleiben, daß diese Auswahl repräsentativ ist. So müßten auch Arbeiten der letzten Jahre vor Fertigstellung des Manuskriptes zitiert sein. Leider ist dies hier nicht immer der Fall, so daß manchmal das Gleichgewicht innerhalb der einzelnen Kapitel verschoben erscheint.

A. verfolgt diesen Grundsatz auch in der Auswahl seiner behandelten Gesänge, die größtenteils auf dem *„Liber Usualis“* oder bekannten Handschrifteneditionen basiert. Und hier erhebt sich doch die Frage, für wen A. dieses Buch eigentlich geschrieben hat. Es ist für die Studierenden sehr nützlich, welche zum ersten Male dem in seinem Umfang erdrückend erscheinenden Gebiet der Gregorianik gegenüber treten. Hier ist der *„Liber Usualis“* eine praktische Vorlage, weil er wirklich den musikalischen Reichtum von Messe und Stundengebet aufzeigt. Aber darüber hinaus ist das mittelalterliche Repertoire doch größer, nicht nur bei Hymnen, Sequenzen und Tropen, die teilweise später eliminiert wurden, sondern auch und gerade an Proprium-, Ordinariums- und Brevier-

gesungen (wobei die Reimoffizien z. B. überhaupt nicht erwähnt sind). Die von P. Wagner in so vollendeter Weise beherrschte Kunst, Kenner wie Liebhaber gleichermaßen an die Quellen und nicht nur an die gedruckten Vorlagen einer Kunst heranzuführen, der die europäische Choralforschung der letzten Jahrzehnte so entscheidende Impulse verdankt, beherrscht A. nicht. Man wird schwerlich behaupten wollen, dieses Buch werde noch, wie das Werk Wagners, nach einem halben Jahrhundert dem Forscher mit Rat und Tat zur Seite stehen, dazu ist es in seiner philologischen Seite zu schwach.

Es übersteigt die Aufgabe eines Rezensenten, nach der Lektüre eines solchen Handbuchs den Finger auf einzelne Wunden zu legen. Es kann hier nur methodische Diskussionen geben, die in ihrem Ansatz aufgezeigt werden sollten. Wahrscheinlich, so darf man resümierend sagen, übersteigt es in Zukunft die Aufgabe eines einzelnen, das unabsehbar gewordene Gebiet der Gregorianik zusammenzufassen. Hier muß sich der Vergleich mit einem ähnlichen Unternehmen aufrängen, dem 1954 erschienenen 2. Band der „*New Oxford History of Music*“ (*Early Medieval Music up to 1300*), weil darin auf etwas kleinerem Raum die Darstellung dieser Zeit in hervorragendem Maße durch eine Gemeinschaft von Forschern gelungen ist. Die Fülle seines Stoffes hat A. die vollendete und abgerundete Darstellung verwehrt und so jenen Zwischentyp geschaffen, der zwischen Johnner-Pfaff und Wagner, zwei so ausgezeichneten Werken, hin- und herpendelt. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Jaap Kunst: *Ethnomusicology. A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, 3. Auflage, bei Martinus Nijhoff, the Hague 1959.

Der kürzlich allzu früh verschiedene und von der Musikwissenschaft zutiefst betrauerte Autor dieser in den Kreisen seiner Fachkollegen seit ihrem ersten Erscheinen bestens eingeführten Veröffentlichung wird in unserer Erinnerung immer der Gelehrte bleiben, dessen spezialisiertes und doch umfassendes Wissen unsere Bewunderung verdient, aber auch der Mensch und Freund, der bei allen internationalen Kongressen gerne gesehene und freudig begrüßte Wissenschaftler, dessen unermüdete Tätigkeit des Sammelns uns diese 3. Auflage seines bibliographischen Werkes noch kurz vor seinem

Abscheiden beschert hat. Wer erinnert sich nicht der allgemein bekannten Erscheinung J. Kunsts, der von seinem durchschossenen Exemplar der *Ethnomusicology* unzertrennlich zu sein schien, dickleibiges Opus mit langen, weißen Fahnen für handschriftliche Notizen und Nachträge, in die auch der kleinste Titel wie Besprechungen, Miscellen oder Glossen aufgenommen worden ist, selbst wenn diese Beiträge in einer noch so entlegenen Zeitschrift erschienen sind.

Das Werk als solches zu besprechen erübrigt sich. Niemand unter uns wird diese synoptische Schau musikethnologischen Schrifttums entbehren wollen. Einige Addenda und Inserenda sind für die hoffentlich zu erwartende 4. Auflage nachzutragen, und anfallende Korrekturen sind bereits gemeldet worden. Es ist, so meinen wir, im Sinne aller interessierten Kollegen gesprochen, wenn wir der Hoffnung Ausdruck geben, daß dieses monumentale bibliographische Werk J. Kunsts in seinem Geiste weitergeführt wird.

Hans Hickmann, Hamburg

William S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, North Carolina Press, Chapel Hill, 1959. 447 S.

Es ist seltsam, sich klarzumachen, daß es bis heute eine gültige Geschichte der Sonate, Sinfonie und Suite nicht gibt, wobei Klauwells und Nefs Arbeiten keineswegs vergessen sein sollen. Aber sie stellen doch mehr Materialsammlungen oder Erkundung von Teillandschaften vor und sind heute zum großen Teil überholt.

Die Gründe für diese Tatsache liegen auf der Hand. Es handelt sich um riesengroße und weitverzweigte Gebiete aller Länder, für die eine Fülle von Spezialuntersuchungen und Einzeldarstellungen nötig sind, die in dieser oder jener Dissertation einmal angerührt, keinesfalls aber erschöpft wurden. So bedeutet es fast ein Mammutunternehmen, sich einer dieser Aufgaben zu stellen.

Nun legt N. den ersten Band eines vierbändig geplanten Werkes *History of the Sonata Idea* vor. Schon die Aufteilung in vier Bände zeigt die vorsichtige Planung und das Wissen um die Immensität des Stoffes, der seinerseits geprägt ist durch die Titelsetzung, die meint: „*a history of what the word 'sonata' has meant and how it has been used from its first appearance as an instrumental title in the 16th century to its continuing application in today's musical*

concepts.“ Im Gesamtverlauf ist es aber doch weniger diese Sicht, die das Werk leitet — eine höchst moderne Sicht, die in Einleitung und erstem Teil, neben den sozialen Bedingungen, der geographischen Verbreitung, der Instrumentation und der Struktur der Sonate nachdrücklich zu Wort kommt — als eine Verarbeitung der vorhandenen Komponisten und deren Werke. Dieser Teil nimmt etwa drei Viertel des Werkes ein und bildet in seiner positivistischen, nüchtern-sachlichen Behandlung, die allerorten von gründlicher, umfassender Literaturkenntnis zeugt (man vgl. die Bibliographie) ein von nun an unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der sich mit der Sonate befassen will. Und daß das geschieht, tut not. Denn vieles hat der Autor aus noch fehlender Kenntnis noch ausklammern müssen, vieles kennt er nur aus bibliographischen Angaben, die übrigens nie ungefährlich sind, weil die Titelangaben oft nicht den Inhalten entsprechen. Die Arbeit, die hier geleistet ist, ist ungeheuer. Welch ein weites Feld für Doktoranden! So fehlen nach N. noch genaue Studien über den Sonatentyp, oder die Biographie, oder beides, von beiden Vitali (Vater und Sohn), Torelli, Bononcini, Colombi, Veracini, Somis, Tartini, Taglietti, Poglietti, Biber, Abel, Porpora, Jommelli, Händel, um nur die bedeutendsten Namen zu nennen. Dieser Lexikoncharakter des Werks, an dem vielleicht mancher als an einem Mangel an historischer oder geisteswissenschaftlicher Raffung sich stoßen wird — das Buch zerfällt natürlich dadurch, daß in jedem Land jeder Autor einzeln behandelt wird, in viele kleine Teile — dünkt uns eben ein Zeichen seiner Sauberkeit. Es ist nichts vorgetäuscht, was noch nicht geleistet werden kann, und diese Anlage hat obendrein den Vorteil, daß jeder sich schneller darin zurechtfindet, als wenn man beispielsweise nach Form- oder Melodie- oder Gestalttypen der Sonaten vorgegangen wäre. Die Strukturuntersuchung der Sonate, zweifellos die schwierigste Aufgabe des Buches, erscheint uns am wenigsten ausgeprägt. Eine so einheitliche Landschaft der Barock auch noch ist, er kennt doch ebenfalls große, auch länderbedingte (Frankreich und Italien z. B.) Stilunterschiede, die hier neben dem starken Gemeinsamen zu wenig in Erscheinung treten. Einen Nachteil bildet natürlich auch die Tatsache, daß man ständig, besonders bei wenig oder gar nicht bekannten Werken, einen Beispielband ver-

mißt. Aber welcher Autor und Verleger kann sich das leisten!

Im einzelnen liegen in diesem Werk natürlich mannigfache Probleme verborgen, von denen hier nur wenige angegangen werden können. Vorher wollen wir noch rasch notieren, daß der Unterschied zwischen Kammer- und Kirchensonate zum ersten Male 1655, in op. 22 bei B. Marini betont ist (da England den Begriff *chamber music* kennt, warum *court sonata* und nicht *chamber sonata*?), daß die ersten gedruckten Tremoli bei Marini vor Monteverdi vorkommen, daß die erste Klaviersonate nicht von Kuhnau stammt, sondern von Del Buono, 1641, ihm folgend Strozzi, 1687, Pasquini und Schmeltzer, vielleicht auch Chr. Ritter, daß Galliard eine der ersten Fagottsonaten und Jommelli eine der ersten vierhändigen Sonaten für Klavier geschrieben hat.

Von der Problematik des Inhalts möchten wir einen Punkt herausgreifen, der unser spezielles Interesse hat. N. sieht, wie üblich den Typ L-S-L-S als den klassischen Typ der barocken Sonate an, stellt ihn mit Corelli ins Zentrum der ganzen Zeit und sieht die ganze Geschichte sich auf ihn zu- und von ihm fortbewegen. Das ist so ähnlich, wie man bisher die viersätzigte Suite als klassischen Typ herausgestellt hat. Auch Ref. ist bei aller neuen Sicht in ihrer Dissertation dieser Gepflogenheit noch erlegen. Dabei scheint es bei der Sonate wie bei der Suite so zu liegen, daß es sich bei dieser Form nur um die Lieblingsform eines Landes und einiger weniger Autoren, für eine kurze Zeit handelt, in der sie noch nicht einmal ausschließlich von diesen benutzt worden ist (man vgl. Corellis Solosonaten und Bachs Orchestersuiten), und die dann als ein Typ neben ungezählten anderen weiter mitgetragen wurde. Dazu zeigen sogar viele Triosonaten von Corelli noch so viel Tempowechsel, daß sie immer noch der Kanzone nahestehen. Das erkennt auch N. (S. 71). Weiter macht im späteren Verlauf — N's gewissenhafte Angaben erlauben gewisse Schlüsse — die „klassische Sonate“ höchstens ein reichliches Drittel des Gesamtvorkommens aus. (Bei der Suite liegen die Verhältnisse genauso.) Im Vordergrund steht die barocke Buntheit, die sich erst zur Klassik hin bei der Sonate mehr und mehr zu festen Gebilden stabilisiert. Schon die enge Verquickung von Sonate und Suite ist ein Beweis. Die Historie ist leicht geneigt, die Entwicklung von Gattungs-

typen zu vereinfachen, um zu klaren Übersichten zu kommen. Aber oft liegen im Barock an Stelle von „Evolutionen“ bunte Bilderbücher vor, deren Blätter gleichwertig sind. So wäre es niemandem wohl, die kostbaren Sonatengebilde von Legrenzi oder Vitali als Vorläufer von Corelli, oder Veracini Sonaten als Nachkommen von Corellis Sonaten zu betrachten. Wir haben hier einfach mehrere, bezeichnenderweise vorzugsweise freie Formgebilde vor-, neben- und nacheinander, mit zeitweiser Vorliebe für bestimmte Anordnungen. Die barocke Sonate stellt ja so wenig wie die Suite ein festes Formgebilde vor. Auch die „klassische“ Anlage L-S-L-S ist noch unverbindlich und offen genug. Das lag in ihrem Sinn als „Unterhaltungsmusik“. So erklärt sich auch das, was N. Fantasiestyp der Sonate nennt (S. 92), wie die vielen ABACA-, L-S-S- usw. Formen, oder das Anwachsen bis auf 13 Sätze (bei Buxtehude S. 252), oder vier oder fünf Allegri hintereinander. All diese Gebilde sind immer noch dem alten Kanzonentyp durch Schrumpfung, Erweiterung oder festerer Ordnung verpflichtet, am meisten aber ihrer eigenen Freiheit. Das wird auch gelegentlich durch den Vorschlag, beliebige Sätze wegzulassen, betont.

Eine Frage: Kann der Violinpart von Gabriellis *Sonata pian e forte* nicht auch für Sachs' „*violino ordinario*“ gemeint sein (S. 99) und vielleicht auch Riccios Mezzosopranschlüssel (S. 102)?

So wäre noch vieles zu diskutieren, wozu hier der Raum fehlt. Der Leser möge sich dadurch anregen lassen, in diesem guten und notwendigen Buch selbst auf Entdeckungsreisen zu gehen. Er wird sich voll belohnt finden. Margarete Reimann, Berlin

Rudolf Quoika: Altösterreichische Hornwerke, ein Beitrag zur Frühgeschichte der Orgelbaukunst. Merseburger. Berlin 1959. 98 S.

Rudolf Quoika, dem bereits mehrere aufschlußreiche Arbeiten zur Geschichte der altösterreichischen Orgelbaukunst zu danken sind, legt mit seinem Buch eine weitere wichtige Untersuchung vor. Er erhellt damit nicht nur ein viel zu lange unbeachtet gebliebenes Gebiet musikalischen Brauchtums, sondern vermittelt auch gleichzeitig interessante Einblicke in die Geschichte der frühmittelalterlichen Orgel.

Qu. gliedert seine Arbeit in einen geschichtlichen und einen technischen Teil. Der ge-

schichtliche Teil bringt einen Überblick über die Vorgeschichte, den Namen, die Aufstellung, Platzfragen und Prospekte der Hornwerke im allgemeinen sowie einen sehr verdienstvollen Bericht über die bisher bekanntgewordenen Hornwerke in Innerösterreich, den Sudetenländern, den Gebieten außerhalb der (österreichischen) Landschaft, über frühere Planungen und Bestrebungen der Gegenwart, jeweils verbunden mit einer kurzen, aber sehr gehaltvollen Baugeschichte der einzelnen Hornwerke, die überdies unsere Kenntnis von Orgelmachern nicht unwesentlich bereichert.

Der technische Teil ist auf eigenen Untersuchungen der einzigen drei noch vorhandenen Hornwerke aufgebaut, wobei der Salzburger Stier als Beispiel für die gotische Zeit, das Horn in Rein für den Übergang von Gotik zu Renaissance und das in Heiligenkreuz als Muster für das Bauverhalten in der Barockzeit in Anspruch genommen werden. Wichtig erscheinen dabei der Nachweis, daß die Hornwerke Aufschluß über Struktur und technische Einrichtung der Orgeln um etwa 1250 zu geben vermögen, und die Feststellung, daß Hornwerke und Walzenorgeln keine Einheit bildeten, sondern nur in loser Verbindung miteinander standen, eine Verbindung, deren frühestes Datum zwar noch nicht gesichert, jedenfalls aber erst durch die Renaissance angestrebt worden ist.

Ein Abschnitt „Sinnggebung“, in dem sich Qu. zugleich für Erneuerung und Neubauten von Hornwerken ausspricht, beschließt die wertvolle Abhandlung.

Gerhard Pietzsch, Kaiserslautern

Maarten A. Vente: Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance. H. J. Paris. Amsterdam 1958, 262 S.

Die Orgelbaukunst vom Mittelalter bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen zu erforschen, das Aufkommen neuer konstruktiver Ideen bis zu ihrer technisch vollkommenen Gestaltung zu verfolgen, Leben und Wirken der großen, in die Geschichte eingegangenen Orgelmacher aus den künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit zu deuten, weniger bekannt gebliebene Meister dem historischen Bewußtsein zurückzugewinnen und in das Gesamtgeschehen einzuordnen, das alles sind Aufgaben, die ein Forscher-

leben bei dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens voll auszufüllen vermögen.

Vente hat sich diese Aufgabe für den niederländischen Orgelbau gestellt. Seit seinen „Bouwstoffen“ hat er unermüdlich immer neue Quellen erschlossen. Das reiche Material, das er in den Archiven fand, wird der Forschung noch auf Jahre hinaus als Anregung wie als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dienen können.

Es ist begreiflich, daß es V. reizte, die einzelnen, in mühsamer Kleinarbeit zusammengetragenen Bausteine in einer großen Gesamtkonzeption der Öffentlichkeit vorzulegen. So entstand sein (auch in der Ausstattung, den Bildbeigaben und deutschen Übersetzung durch Hans Klotz) schönes Buch über „Die Brabanter Orgel“. In der ihn faszinierenden Begegnung mit Hendrik Niehoff, dem Begründer der brabantischen Schule, dem ursprünglich allein diese Arbeit gewidmet sein sollte, fand er zugleich, gestützt und geleitet durch die Autorität von Michael Praetorius, die seiner Meinung nach geeignete Persönlichkeit, um die und auf die hin ausgerichtet er die zahllosen Einzelbausteine sinnvoll anordnen konnte. Die Gedanken, die ihn dabei leiteten und die Resultate, zu denen er fast notwendigerweise kommen mußte, können bereits aus den einzelnen Kapitelüberschriften abgelesen werden.

V.s Arbeit setzt sich aber noch ein weiteres, dreifaches Ziel: „in die Geschichte und die Struktur der Orgel während der entscheidendsten Entwicklungsphase dieses Instrumentes Einblick (zu geben), die Möglichkeit (zu bieten), an Hand des vorliegenden Materials zu einer genaueren Vorstellung und einer richtigeren Deutung der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu kommen“ und der Feststellung, daß die erörterten künstlerischen Fragen „nicht nur bei der Erbauung neuer Instrumente, sondern in noch höherem Maße bei der Wiederherstellung bedeutender historischer Orgeln den Orgelbau der Gegenwart anregen und beeinflussen (können)“.

Das sind weitgesteckte Ziele. Inwieweit V. sie erreicht hat, inwieweit auch manch anderer konstruktiver Gedanke als ordnendes Prinzip einer historischen Untersuchung zugrunde gelegt werden darf, soll und kann an dieser Stelle ebensowenig untersucht, wie zu gewissen, allzu hypothetischen Behauptungen, (Verwandtschaftsverhältnis und Herkunft der Mitglieder der Familie Süß)

Stellung genommen werden. Dazu wären umfangreiche Untersuchungen und Argumentierungsmöglichkeiten notwendig. Auch beinträchtigen sie nicht den Wert des Buches von Vente, das als bisher reichste Materialsammlung wie als kühn zugreifender Gestaltungsversuch einen Markstein in der Erforschung der Orgelbaugeschichte darstellt.

Gerhard Pietzsch, Kaiserslautern

Richard Rosenberg: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag mit einem Geleitwort von Carl Jacob Burckhardt. 2 Bände. Urs Graf-Verlag, Olten und Lausanne. 1957.

Das umfangreiche Werk ist eine eingehende Studie eines Musikers von Kenntnis und Geschmack. Mit sicherem Blick werden im Aufbau der Sätze und Zyklen thematische Zusammenhänge erkannt. „Das Wiedererkennen eines und desselben Motivs in mancherlei Verwandlungen erzeugt ein (freilich nicht jedem erreichbares) Lustgefühl“, meint der Verf. Die Feststellung, daß es in den Zyklen innere Zusammenhänge der Sätze gibt, bei Mozart und Beethoven, ist von Jöde, Suchay, Steglich und anderen getroffen worden (ganz abgesehen von den weiterreichenden Spekulationen mit der Urlinie Schenkers und den Kompositionsplänen Engelmans). Rosenberg stellt wirkliche Sachverhalte fest, „Substanzgemeinschaft der Themen und Sätze“. Satz-zusammenhänge sind bei Beethoven nicht mehr auf bloße Kopft Themen beschränkt. Daß Kopft Themen der Anfangs- und Schlußsätze (manchmal auch der Menuette) vom Barock bis gegen das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geradezu ein Prinzip des Aufbaues waren, was bis jetzt übersehen wurde, konnte Rez. erst kürzlich aufdecken (Mozart-Jahrbuch 1960). Das von Beethoven geübte Verfahren stellt eine psychologisch und technisch vertiefte Fortführung eines solchen Prinzips dar. Die Darlegungen Rs gewinnen also besonderes Interesse. Der Verf. sucht auch überall im übrigen Werk Beethovens Parallelen zu Themen der Sonaten auf, (ähnlich wie Chantavoine „Mozart dans Mozart“ und Hyatt King für die Zauberflöte), darüber hinaus bietet er eine Menge Parallelen zu Themen — oder besser Thementypen — aus Beethovens Sonaten bei Schubert, dessen stilistische Nähe zu Beethoven nicht verwunderlich (und mehrfach untersucht) ist, und bei dem

direkte Anlehnungen nicht bezweifelt werden können, bei Mendelssohn, der in mancher Hinsicht sich als Epigone Beethovens zeigt, bei Brahms, Wagner u. a. Der Verf. glaubt an „Gemeinsamkeiten“, weist A. Lorenz zurück, der feststellt: „Ein Einfall kann manchmal auch bei großen Tonsetzern unbewußt von jemand anderem stammen“ (124) und folgt A. Knab: „Der Streit um die Priorität einer Idee sollte auch in der Kunst verschwinden und der Liebe zum sachlichen, überpersönlichen Besitzstand der Kunst weichen“! Jenes „Allgemeingut“ sei nicht nur in gewissen Einfällen, sondern noch mehr in den Verarbeitungsformen zu finden. Thematische Ähnlichkeiten deckt der Verf. allerdings vorwiegend (mit einigen Ausnahmen, wie bei Nennung Bachs, Schütz' u. a.) mit der Beethoven nachfolgenden Zeit, nicht mit der vorausgegangenen Zeit und den älteren Zeitgenossen Beethovens auf.

Den oft trefflichen Analysen, der ausgezeichneten Kenntnis der späteren Zeit hätte man gerne auch die Kenntnis der reichen Spezialliteratur über Beethovens Sonaten und verwandte Themen, besonders der an 25 Dissertationen hinzu gewünscht, die aufzuzählen ich mir ersparen kann. So fehlt es leider an einer wissenschaftlichen Grundlage und der unerläßlichen Ausnützung dessen, was neuere Forscher zum Thema, zu Einzelfragen und Verwandtem bereits oder weitergehend gesagt haben. Auch müßten die Skizzen mehr herangezogen werden. Manche Empfehlung dürfte allzu individuell sein, z. B. S. 140 im zweiten Thema von Op. 14, 2, T. 6. des Anfangs und der Reprise die viermal wiederholte Seufzerfigur durch Luftpausen zu zerschneiden (anders kann man es nicht nennen). Bei vielen Einzelfragen bleibt der Verf. die Antwort schuldig. Z. B. hätten wir gerne gewußt, ob Gieseckings Hinweis, im chromatischen Baßabstieg der Durchführung der Waldsteinsonate, I. Satz, müßte T. 105 *fes*, T. 108 *ces* stehen, wirklich dem Autograph entspricht (zu S. 276) usw. Die ganze Formfrage müßte stärker unter dem Gesichtspunkt der historischen Entwicklung betrachtet werden. Es würde den Rahmen einer Besprechung überschreiten, alle Fragen hier aufzuwerfen. Das vom Verlag herrlich ausgestattete Werk stellt für Kenner und Spieler der Sonaten eine anregende Lektüre dar.

Hans Engel, Marburg

Annales Chopin 2. Towarzystwo im Fr. Chopina (Société Frédéric Chopin). Warschau 1958, Polski Wydawnictwo Muzyczne (Editions Polonaises de Musique). 311 S.

Den Aufschwung der Chopinstudien in Polen, besonders seit dem Säkularjahr 1949, belegt dieser Band — in den einige Aufsätze aus dem ersten, dem Referenten nicht zugänglichen Band wieder aufgenommen wurden — aufs beste. Mit seinen vorwiegend grundsätzlichen, den Menschen Chopin weniger berührenden Ausführungen bietet er das wertvolle Gegenstück zu den Spezialstudien des österreichischen Jahrbuchs „Chopin“. Da die zugrundeliegende, zumeist polnisch geschriebene Literatur, in den ausführlichen Anmerkungen sorgfältig zitiert, als z. Z. nicht erreichbar hier nicht kritisch verwertet werden kann, sei nur auf das Wesentliche hingewiesen (die polnischen Titel sind laut Vorlage in der französischen Übersetzung angeführt). Die polnische Literatur über Chopin bespricht in kritischer Auswahl J. Kanski: „*Les publications polonaises sur Chopin (1945—1955)*“, besonders, neben den wichtigen Spezialstudien im „Kwartalnik“, das als Ergänzung zur Gesamtausgabe (von Paderewski, Bronarski und Turczynski) gedachte, auf neun Bände berechnete Werk „*Analyses et commentaires des œuvres complètes de Frédéric Chopin*“, in deren Band 1 (1949) J. Miketta die Mazurken behandelt, anscheinend in vorwiegend formaler Zielsetzung; mehr in die Tiefe scheint J. Chominski in dem Buch über die Préludes (Bd. 9, 1950) zu gehen. Von Chominski stammt auch einer der Hauptaufsätze: „*La maîtrise de Chopin compositeur*“. Nach kritischer Auseinandersetzung mit seinen, meist in der Behandlung der Elemente stecken bleibenden Vorgängern bemüht er sich, um eine wissenschaftlich fundierte Synthese aller stilbestimmenden Elemente zum Zweck einer vertieften Erkenntnis des Chopinschen Werks. Zuerst wird die „*Écriture pianistique comme base de la réalisation créatrice de Chopin*“ behandelt, dann „*Chopin, maître du style romantique*“. Es war gewiß auch diesem verdienten Forscher auf 60 Seiten, von bezeichnenden Beispielen unterstützt, nur möglich, Zusammenfassungen, Andeutungen und Hinweise zu geben. Man wird einiges vermissen, so den Hinweis auf die nicht allzu seltenen Fälle, wo Chopin in dem, was „er weise verschweigt“, sich als „Meisters des

Stils“ bewährt, z. B. wenn er naheliegende kanonische Führungen übergeht (so im Thema der *As-dur*-Ballade op. 47). Auch über den *Basso ostinato* und seine neuartige, „romantische“ Behandlung, besonders im Wunderwerk der „*Berceuse*“, hätte man gern etwas Näheres gefunden. Warum im *Prélude in e* (Nr. 4) der (Schein-)Sekundakkord *b-c-g-e* (den man mit Bronarski ebenso gut als *ais-c-g-e* schreiben könnte!) zum ersten Male in der Musikgeschichte, „*devient la fin propre du processus énergétique*“, ist schwer einzusehen; das träfe eher auf das viel rätselhaftere, in *a* ausgehende Nr. 2 zu, hier ist es tatsächlich so, daß „*la cadence ajoutée ne s'unit intégralement à l'ensemble de l'œuvre, mais satisfait simplement... les normes traditionnelles de la composition*“ (203). Diese Hinweise sind keineswegs als Bemängelungen hierher gesetzt, sie zeigen nur, wie vieldeutig das Phänomen Chopin ist, wieviel hier noch zu „entdecken“ ist — wozu Chominski einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. —

Anderen, ebenso wichtigen Seiten des Problems Chopin widmen zwei andere prominente Vertreter der polnischen Musikwissenschaft einander ergänzende, aber nirgends widersprechende, umfangreiche Ausführungen: Stefania Lobaczewska in „*L'apport de Chopin au romantisme européen*“ und Zofia Lissa in „*Le style national des œuvres de Chopin*“. Lobaczewska setzt zunächst, mit gründlicher historischer und soziologischer Einfühlung, den Einfluß der polnischen literarischen Ideologie, des Warschauer musikalischen Milieus und der polnischen Folklore auf Chopin auseinander, und bespricht dann zunächst die *Nocturnes* als „*expressions de la sensibilité individuelle et subjective*“. Hier wäre übrigens zu erwägen, ob das *Nocturne* der Szymanowska (S. 30) nicht doch eine führende Melodie hat, sie könnte gut auf dem jeweiligen zweiten und fünften Achtel liegen. Ferner, so wertvoll der Hinweis auf den Einfluß der polnischen Folklore auf die *Nocturnes*, schon als Korrektiv landläufiger Vorstellungen, ist: Ist die Melodie des *F-dur*-*Nocturnes* op. 15 nicht eher Bellinisch gefärbt? Es folgt als Beleg für den „*contact direct de l'artiste avec les chansons et les danses populaires*“ (42) eine gründliche Behandlung der *Mazurken* als Muster historisch bedeutsamer Stilisierung. In der *Polonaise* sieht Lobaczewska eine „*évo-*

lution dans le sens d'une 'grande' composition“. Es wäre aber zu fragen, ob ihr Einfluß auf die romantische Musik, auch auf die Symphonische Dichtung, tatsächlich so groß gewesen ist, da ihre Tendenz, „*qui recèle un programme qui en détermine le contenu expressif*“ (65) wohl nur den Landsleuten, kaum aber den Vertretern anderer Nationen spürbar werden konnte und die Führer des vorwiegend orchestral gerichteten Fortschritts für Klaviermusik weniger Interesse hatten. So sehr dem hier, wie auch in den anderen Beiträgen, heraustretenden Bilde Chopins als eines männlichen, in weitestem Sinne fortschrittlich gesinnten Künstlers beizustimmen ist: ist es nicht doch kühn zu sagen, die Musik der anderen, deren „*valeurs sont marquées par des accents d'égotisme*“, sei — „*dépourvu de la force qui leur aurait permis d'agir directement sur l'auditeur par des accents propres à éveiller sa volonté active*“? Schumann schmuggelte doch die *Marseillaise* in den „*Faschingsschwank*“ ein, und man könnte mit guten Gründen darüber streiten, ob bei Wagner (und gar bei dem Weltbürger Liszt) schon die „*décadence de cette classe guindée sur les cothurnes d'une supériorité chauvine faussement conçue*“ beginnt... Dann wird die Verarbeitung und Weiterführung des Beethovenischen Erbes diskutiert, das *Scherzo* dient als „*champ d'expérimentation dans la dynamisation de la matière et de la forme*“, die *Coda* als Muster der „*dynamisation de l'expression*“. Die Kunstmittel der Polyphonie, Variation, Figuration und Evolution werden verhältnismäßig kurz behandelt, zumal sie, auch implizite, hier wie anderswo genug beachtet wurden. Die abschließende Beurteilung der Bedeutung Chopins für die Entwicklung der Musik, besonders der Nationalmusik, im 19. Jahrhundert braucht angesichts der gewichtigen bisherigen Darlegungen nun nicht mehr allzuviel Neues zu bringen.

Z. Lissa behandelt in ihrem Beitrag in sorgsam Einzeluntersuchungen das bereits von ihrer Vorgängerin mehrfach gestreifte Gebiet des Nationalstils bei Chopin. Besonders wertvoll sind hier die historisch entwickelnden Partien, die Ausführungen über den modalen Einschlag und über das schöpferische, durchaus unschematische Ineinanderwirken der konstitutiven Faktoren. Bronarski gibt Auskunft über ein aus französischem Privatbesitz stammendes Skizzenblatt mit kanonischen Vorarbeiten zum *Finale* der *Cellosonate*.

J. Drzewiecki versucht, den „zeitgenössischen polnischen Aufführungsstil der Werke Chopins“, im Widerspiel zur französischen und russischen Auffassung, zu charakterisieren.

Endlich finden sich noch zwei russisch geschriebene Arbeiten von G. Belza über Chopin in der russischen musikalischen Kultur und über die russische Chopinliteratur. In der Mitte der (in ein gutes Französisch übertragenen) acht Aufsätze dieses Bandes, über dessen Reichhaltigkeit, wie gesagt, nur Andeutungen gegeben werden konnten, steht ausschließlich (vielleicht hie und da allzu ausschließlich!) Chopin. Sie verdienten es, wenn auch nur im Auszug, auch dem deutschen Leser zugänglich gemacht zu werden. Man hat Grund, auf den folgenden Band gespannt zu sein.

Reinhold Sietz, Köln

Ambros Wilhelmer: Der junge Hanslick, sein „Intermezzo“ in Klagenfurt 1850—1852. (Kärntner Museumsschriften 20). Klagenfurt 1959, Landesmuseum für Kärnten. 78 S.

Hanslick hat die 2¼ Jahre, die er, als „Fiscal-Aushülfsreferent“ nach Klagenfurt versetzt, aber auch dort eifrig tätig als musikalischer Anreger und Kritiker sowie teilnehmender Gestalter, in dem zurückgebliebenen Städtchen verbrachte, in seinen Erinnerungen anschaulich beschrieben, ohne zu leugnen, „was man Gutes da genossen und anderswo nicht wieder finden wird“. Von seiner publizistischen Tätigkeit macht er nicht viel Aufhebens. Daß diese Jahre, gerade für seine Entwicklung, von Bedeutung waren, weist Wilhelmer anhand mehrerer, unbekannt gebliebener Artikel nach, die er z. T. unter dem davidsbündlerischen Pseudonym Eusebius an das „Morgenblatt der Wiener Zeitung“ sandte und die alle Vorzüge seines späteren Stils aufweisen.

Es gelang zu zeigen, daß die grundsätzliche Stellungnahme gegen Wagner nicht 1854, sondern schon 1850 ihren Beginn nimmt, einen allerdings so scharfen und vernichtenden, daß der spätere, ritterlich kämpfende Hanslick an ihn nicht gern erinnert wurde. Daher nahm er auch den Aufsatz in seine Sammlungen nicht auf. Leider teilt ihn W. nur teilweise mit, ebenso wie man gern eine etwas spätere Arbeit über „die Musikwissenschaft der neueren Zeit im Unterschied von der älteren“ kennen gelernt hätte. Auch konnte der immer vorsichtige Hanslick

kein Interesse daran haben, einen (als historische Quelle wichtigen) mit vollem Namen unterzeichneten Aufsatz über „den Zustand der Musik in Klagenfurt“ (in der „Carinthia“ 1850) erneut erscheinen zu lassen, weil er darin Gedanken äußert, die denen Wagners (im gleichzeitigen „Kunstwerk der Zukunft“) nahe stehen. Darum war er aber doch kein „eminenter Konkurrent Wagners“ (S. 43), denn derartige Gedanken lagen in der Luft, und in der praktischen Aufführung, auf die allein es ankam, war er ja kein Konkurrent.

W.s unparteiische und gründliche, mit seltenen Faksimiles und Abbildungen ausgestattete Veröffentlichung ist ein wichtiger Beitrag zur Erkenntnis (nicht mehr Ehrenrettung!) Hanslicks. Sie berichtigt und bereichert auf Grund eigener Forschungen manches von Hanslicks eigener Darstellung, enthält sich, so in den mitgeteilten Privatbriefen, aller anekdotischen Verzettlung und bemüht sich, die Kontinuität seiner Anschauung vom Inhalt der Musik als „tönend bewegter Formen“ (trotz unorthodoxer gelegentlicher Zubilligung auch des „dichterischen Ursprungs als Urelement“ S. 15) nachzuweisen. Auch die bezeichnenden Ausführungen über das „Urharmonische“, den „Hall“ im alpenländischen Lied (S. 40) und den „Instrumentallärm“ (S. 63) gehören in diesen Zusammenhang.

Reinhold Sietz, Köln

Wilhelm Jerger: Die Haydn-Drucke aus dem Archiv der „Theater- und Musik-Liebhhabergesellschaft zu Luzern“ nebst Materialien zum Musikleben in Luzern um 1800. (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg Schweiz, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 7.) Universitätsverlag Freiburg in der Schweiz 1959.

Neben dem Verzeichnis der Haydn-Drucke gibt Jerger im zweiten Teil seiner Publikation eine Übersicht über die Zusammensetzung und Mitglieder der ehemaligen „Theater- und Musik-Liebhhabergesellschaft“ und schildert zusammenfassend, doch genügend ausführlich Entstehung und Schicksal der zu dieser Gesellschaft gehörenden Notenbibliothek. Abgesehen von dem beigelegten Prospekt, wird nur in diesem zweiten Teil mitgeteilt, daß jetzt die noch erhalten gebliebenen Bestände von der Zentralbibliothek Luzern betreut werden. Aus sachlichen Erwägungen heraus wäre es

wohl ratsamer gewesen, die beiden Teile dieser kleinen Studie gerade in umgekehrter Reihenfolge zu bieten; freilich hätte damit auch der allzu stark betonte äußere Anlaß für diese Publikation, „das Haydn-Jubiläumsjahr 1959“, etwas in den Hintergrund treten müssen.

Die Aufzählung der Titel der vorhandenen Haydn-Drucke wird nach den älteren Signaturen der Allgemeinen Musikgesellschaft, der Nachfolgerin der „Theater- und Musik-Liebhabergesellschaft“, vorgenommen. Ein besonderes Konkordanzregister ermöglicht eine brauchbare Übersicht. Die Technik der nicht diplomatisch, sondern in gekürzter Form wiedergegebenen Drucktitel befriedigt jedoch nicht. Es dürfte hinreichend bekannt sein, daß die Notendrucke der zweiten Hälfte des 18. und die des 19. Jahrhunderts nicht datiert sind. Warum nun Jerger mit der Bezeichnung [s. a.] fortwährend darauf hinweist, ist nicht ganz begreiflich. Falls er es für notwendig hielt, auf diese Tatsache aufmerksam zu machen, hätte er es auch in einem zusammenfassenden Satz hinreichend besorgen können. Ebenso hätte auf die Aufzählung der jeweils vorhandenen Stimmen verzichtet werden sollen, soweit die Drucke vollständig vorliegen. Hinweise auf gelegentlich fehlende Stimmen hätten hier genügt. Dagegen sind überhaupt keine Plattennummern angegeben, die einen Druck erst näher bestimmen, vor allem dann, wenn ein Titelblatt und damit der entsprechende Verlegername fehlen, wie es in diesen Notenbeständen dreimal vorkommt. Gerade hier läge die Aufgabe darin, an Hand der Plattennummern und durch Vergleiche mit anderen Exemplaren der in Frage stehenden Drucke die titellosen Ausgaben zu bestimmen. Eine Bewertung und damit eine Erarbeitung der Drucke ist leider ausgeblieben. Es bleibt das Verdienst J.s bestehen, durch diese Publikation den Bestand der Luzerner Zentralbibliothek an Haydn-Drucken bekannt und damit zugänglich gemacht zu haben. Im übrigen ist diese Sammlung an Haydn-Drucken der Luzerner Zentralbibliothek keineswegs die größte ihrer Art in der Schweiz und erreicht auch bei weitem nicht den großartigen Wert der Haydn-Bibliothek des Herrn Dr. van Hoboken in Ascona. Hubert Unverricht, Köln

Wolfgang Boetticher: Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532—1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spät-

renaissance. Mit 317 Notenbeispielen. Band I, Monographie. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1958. XVI + 980 S.

Im Umfang dem Schumann-Buch des Verfassers ähnlich, aber geraffter und gereifter, vor allem in streng chronologischer Sicht, erfüllt dieses monumentale Werk ein längst dringendes Desideratum der Musikgeschichtsschreibung. Das Wort *Monographie* ist im weitesten Sinne gefaßt: Als Einleitung wird *Lasso im Wandel der Geschichte* gezeichnet und die hohe Stetigkeit in der Wertung des Meisters unterstrichen, dessen „Naturkraft“ die eigenen Zeitgenossen loben, dessen Werke die Lautenisten aller Länder bearbeiten und der im 17. Jahrhundert von den Bicinien bis zur Figurenlehre Vorbild deutscher Kantoren bleibt; Delmottes *Monographie* 1836 bildet den „Auftakt zur *Lasso-Renaissance*“, die im 300. Todesjahr durch den Beginn der Haberschen Gesamtausgabe neuen Auftrieb erhält. Daß diese vom Verf. geradezu *unbrauchbar* genannt wird, erklärt sich aus der von ihm aufgezeigten Quellenweiterung und äußert sich deutlich im Abrücken von dem posthumen *Magnum opus musicum*. Der wertvolle *Quellennachweis der älteren Drucke und Handschriften Lassos* (S. 727—838) erhärtet — nach dem eigentlichen Textteil — diese z. T. neu gewonnene Grundlage.

So umrahmt, ist der Hauptteil, Lassos Leben und Schaffen, erstmals chronologisch in VII Hauptkapiteln mit jeweils gattungsbedingten Unterabteilungen gegliedert, wobei die *paläographische* Beschreibung durch raumsparenden Kleindruck von der *stilistischen* abgehoben ist. Man wird diese dem Auge sich aufdrängende Unterscheidung nicht als Zeichen geringeren Wertes und milderer Dauerhaftigkeit sehen dürfen; pflegt doch eine Stilbetrachtung eher dem Wandel unterworfen zu sein als eine Bibliographie. Das gilt auch hier. Die im I. Kapitel behandelten *Frühwerke* (entstanden in Neapel, Rom und Antwerpen), beginnen mit der süditalienischen, traditionsgebundenen Villaneske. Hier schon zeigt sich einer der wichtigsten verdienstvollen Züge der Arbeit, die durch den Nachweis textgleicher bzw. verwandter Vertonungen den historischen Hintergrund über Sandberger hinaus klärt. Auch Lassos Anteil an der *Moresca* wird deutlich (wobei freilich der allzu moderne, unscharfe Terminus „*Negerstücke*“ besser vermieden wäre und auf die Forschungen von C. Sachs zu verweisen ist). *Sibyllen*

und frühe Chromatik ist Kap. I, 3 betitelt: Verf. legt damit die Entstehung der *Prophetiae Sibyllarum* in die Neapeler Zeit, obwohl ihr Autograph erst um 1559 in München entstand, und nennt dies kühn experimentierende Werk Lassos „frühesten Beitrag zur reservata-Idee“. Mit der Reservierung für den Münchener und Pariser Hof würde in der Tat auch nach B. Meiers neuester Reservata-Studie (*Acta Musicologica*, Vol. XXX, Fasc. I/II) der Zyklus diese Bezeichnung verdienen. Daß der 21jährige Laterankapellmeister in Rom, durch Willaert und Rore angeregt, *Erste Madrigale* (Kap. I, 4) schrieb (1553) und bereits Vorbild jüngerer Madrigalisten wurde, gehört zu den weiteren Vordatierungen des Verf.

Bei den *ersten Chansons* der Antwerpener Zeit (Kap. I, 6) beginnt das oft verwickelte Problem der Nachdrucke. Das verdienstvolle Bemühen um Klärung dieser bibliographischen Seite ist ebenso hervorzuheben wie die Untersuchungen der Texte in literarischer Hinsicht. Wiederum früher gelegt, aber „aus Stilgründen“ und darum nicht restlos überzeugend, werden auch die erst 1565 gedruckten *Lectiones* (I, 5), eindeutig geklärt ist hingegen der Beginn von Lassos Motettenkomposition (ab 1555). Der Verf. nennt als Charakteristikum dieser Frühgruppe u. a. die *Exclamatio*, die zwar im Barock ein eng umgrenzter Figurenbegriff in Sprache und Musik war (bei Walther die „aufwärts springende Sexta minor“), bei Boetticher leider unverbindlich als „Aufschrei, sehnsüchtig“ definiert wird, „gedehnt-engschrittig“, auch mit „starr-diatonischem Anstieg“. Demgegenüber fällt in den Münchener Motetten 1562 und 1566 (Kap. II) neben der „Entwicklung eines spezifischen“ liturgischen „Kantoreistils“ auf, daß jene „frühe Exclamatio mit ihren zentrifugalen Bewegungen gemildert ist“. Daß der Verf. nun vom „wehmütigen Schmerz“ spricht, „der sich in der kleinen Sext ankündigt“, und dies eine „Milderung“ nennt, zeigt erneut den Unterschied der Exclamatio-Begriffe Walthers und Boettichers und führt leicht zu Mißverständnissen. Der verdienstliche Nachweis von nur 13 textgleichen zeitgenössischen Vertonungen läßt im Vergleich zu Lassos Druck von 1562 dessen zunehmenden Eigenstil erkennen, stellt aber Clemens non Papa als das relativ am meisten spürbare Vorbild heraus. Hervorzuheben ist zu Gardanos Druck 1566 die Auffindung originaler Frühfassungen, die wohl mit Recht in die römische Zeit ver-

legt werden und des Meisters Entwicklung verfolgen lassen.

Im nächsten Abschnitt (II, 3), der die übrigen *Verstreuten Motetten* dieses Jahrzehnts in mühsamer, aber erfolgreicher Arbeit zusammenstellt, vermag der Verf. 128 Erstdrucke von Motetten nachzuweisen. „In vorliegender Periode verankert“ sind die „*Evangelien-Motetten*“, ein „*protestantischer Beitrag des Meisters*“ und die „*Ostinato-Motette*“ (mit Sondertext als Leitgedanken). Die vom Münchener Hof zunächst wie ein „*Geheimnis gehüteten*“, dann aber doch 1584 gedruckten 7 Bußpsalmen verdienten wegen der Verbindung mit Muelichs Bildern und Quickelbergs Exegese sowie der *Reservata*-Bezeichnung eine Spezialuntersuchung. Durch seinen Hinweis auf andere textgleiche Vertonungen gibt der Verf. auch hier die Grundlage für weitere Forschungen (II, 4). Mit den ersten 24 *Magnificat* dieser Zeit (Kap. II, 5) „*beschrift*“ Lasso „*eigene Wege*“, abweichend von Palestrina, Rore u. a. und noch fern von seiner späteren Modellpraxis. Die 56 „*Chansons vor der Pariser Reise*“ (II, 6) werden als „*großartige Synthese madrigalischen Klangzaubers*“ mit der „*Beharrungskraft motettischer Polyphonie*“ beschrieben. 15 vollständige Messen, wobei der bisher unbeachtete 1. Druck noch dazu bei Claudio Merulo verlegt wurde, und „*erste deutsche Liedsätze*“ (II, 9) bilden das Ende des hier in seinen Abschnitten wiedergegebenen Kapitels II. Daß Lassos „*Madrigalismus*“ den *Strophenaufbau des älteren deutschen Gesellschaftsliedes*“ im Gegensatz zu Senfl „*fast unkenntlich gemacht hat*“, wird mit Recht betont.

Es würde zu weit führen, die folgenden Kapitel gleichfalls in ihren Unterabschnitten, d. h. WerkGattungen zu charakterisieren. Bei Kap. III *Ausprägung des monumentalen Lasso-Stils, 1568–72*) und Kap. IV (*Repräsentative Kunst, 1573–79*) lassen die genannten Überschriften auf besonders verwandte Schaffensperioden schließen, sie werden aber vom Verf. durch die leider wenig scharfen Begriffe „*Ende des dynamischen Lassostils*“ und „*fortan . . . statischer Künstler*“ abgegrenzt. Dieser Glanzperiode gegenüber setzt der Verf. mit dem Zeitraum 1580 bis 1592 das *Spätwerk* (Kap. V) an, wobei die 12 Jahre zufällig 12 Gattungen ergeben wie „*Letzte Lieder*“ (V, 5), „*die letzten Chansons*“ (V, 4), „*Höhepunkt der Magnificat*“ (V, 7). Das „*einzigste Hymnarium*“ (V, 9) — Palestrina und Vittoria nahe-

hend — und die ziemlich „konservativen“ „Vier Passionen“ (V, 10), all das sind Kennzeichen dieser Periode. Der Abschnitt „Letzter Motettenkreis und Schwanengesang“ (VI, 2) hebt außer dem typisch späten „Descendenzmelos“ auch „Neigung“ zur strengen „ostinaten Baßführung“ hervor. Im letzten Zyklus, *Le lagrime di San Pietro* (VI, 7) stellt der Verf. ein „Übergewicht absinkender Motive“ ohne „finale Steigerungsabsicht“, aber ein intensives „Ausfeilen der Textbilder“ fest.

Das Schlußkapitel (VII) beginnt mit einer verdientlichen Gegenüberstellung von textgleichen Motetten Palestrinas und Lassos und gewinnt gegenüber Palestrina daraus Unterscheidungsmerkmale wie häufigere Synkopen, enorm „vergrößerte Dissonanzdauer“ sowie vermehrte „Durchgangsdissonanzen“ u. a. Während der Verf. aus den gewonnenen Merkmalen — sicher mit Recht — die größere Beliebtheit Lassos in der barocken Rhetorik erklärt, sieht er doch die Zeit 1595—1618 als „Verfall des Lasso-Stils im Zeitalter der Frühmonodie“ an. Lechner z. B. ist zwar — mit Recht — als der größte Lasso-Schüler anerkannt. Daß er aber „die Wucht der Kopft Themen“ seines Lehrers nicht erreiche, „mit rednerischen Figuren die ästhetische Einheit“ störe, daß er „vergrößert“ (710), „bizarre Sprünge annimmt“ (711), scheint mir der Eigenart des jüngeren Meisters nicht ganz gerecht zu werden. Überhaupt ist mit dem Abrücken von dem *Magnum opus musicum* das Werk der Söhne allzu hart als „Fälschung“ gebrandmarkt, was Chr. Engelbrecht in ihrer Besprechung (N. Z. f. M. 59, 4) bereits kritisierte. Neben dem kurz skizzierten Gesamtaufbau wäre hier auch eine Fülle von Detail-Ergebnissen des Verf. aufzuzählen, die zugleich von der Vielfalt des vom Verf. herangezogenen Stoffes zeugen könnten. Dies muß unterbleiben.

Eben diese Vielfalt ist es auch, die nicht nur großen Respekt abnötigt, sondern zugleich dem Leser den Überblick erschwert, andererseits dem Spezialisten Angriffsflächen bietet. Ergeben sich bei einer Nachprüfung Ungenauigkeiten, entsteht leicht Skepsis hinsichtlich der Verlässlichkeit der Angaben überhaupt.

So ist bei den Theoretikern, die Beispiele von Lasso anführen, in Dedekinds *Praecursor metricus* 1590 das Clausula simplex-Exemplum „Parce mihi“ nebst 7 anderen zu ergänzen; Magirus (1596 und 1611) hat

nicht nur 2, sondern 26 Lasso-Beispiele; Nucius, dessen Theoriewerk (1613) 17mal für die Kirchentonsarten, für den *contrapunctus floridus*, die *Commissura cadens* und die *Complexio* je einmal Lasso heranzieht, sollte nicht fehlen — schon wegen Nucius' Bedeutung als Komponist. Thuringus (1626) wäre ebenfalls mit 12 Lasso-Zitaten einzufügen, und Gengenbach (1626), der neben Schütz mehrfach Lasso bringt, gehörte gleichfalls hierher. Hingegen ist vom Verf. W. Schonsleders *Architectonice universalis* (1631) bzgl. Lasso untersucht. Daß aber hier für den „alten Stil“ nur noch ein „schmalere Raum“ blieb, kann angesichts der vielen (schon in Taktstrich-Partitur notierten) Beispiele nicht überzeugen, auch nicht, daß für „alle heftigen Bewegungen“ nur „südlische *nuova musica*“-Beispiele „verbindlich“ waren. Sind doch die Exempla für Kämpfen und Zorn von Lasso und selbst die „modernen . . . Affekte [?] . . . ridendi“ nicht der „Palestrina-Nachfolge vorbehalten“, sondern auch hier ist jeweils ein Lasso-Beispiel genannt. In der S. 8 f. gegebenen Zusammenstellung der Burmeisterschen Figuren-Beispiele sind außer dem Druck-Lapsus in der Hypotyposis (Zeilenverschiebung) die Termini Anaploke (statt c), Palillogia (statt Palli . . .) und Congeries (s fehlt) zu verbessern. Wichtiger ist jedoch die grundsätzliche Ablehnung des „atomistischen Verfahrens“ bei Burmeister, wobei allzu schnell von einem „Mißverständnis der barocken Interpretation“ (S. 9) gesprochen und ein eigenes Mißverständnis nicht in Erwägung gezogen wird. Doch muß eine Diskussion hierüber an anderer Stelle erfolgen. Aber auch dort, wo nicht das 17., sondern das 16. Jahrhundert, also die Zeit des Meisters selbst, zur Debatte steht, vermißt man den Aspekt des 16. Jahrhunderts. Das *ornare der cantilena*e dürfte bei Coclico gewiß nicht *Ausrüstung, Apparat*, sondern im strengen Sinn all die kunstvollen Stilmittel meinen, von denen Dreßler 1563 Synkope, Clausel und Fuge nennt als wichtigste ornamenta des Clemens non Papa (neben transitus, repetitio usw.). Wie sehr der *ornatus*-Begriff als übergeordnete Definition am Beginn der sprachlichen Figurenlehre steht, lehrt die Rhetorik nicht zuletzt des 16. Jahrhunderts, z. B. Nic. Reusners 1571 —. Auch die Clauseln, die Tonarten und ihre „Mixtio“ bzw. „Commixtio“, kurz all das, was die Theorie der Lasso-Zeit in den Vordergrund stellte, sind leider zur Kennzeichnung des

Stils wenig herangezogen — vgl. demgegenüber die Arbeiten Bernhard Meiers in *Musica Disciplina* X, im Archiv f. Musikwissenschaft 1958, in *Musikforschung* XI —, obwohl der Verf. mit Recht auf Lassos strenge Tonartenauffassung hinweist (S. 884 nach G. Reichert). Statt dessen wird allzuviel der *Leitmotiv-* bzw. auch der *Sequenz-*Begriff u. ä. angewandt, den Lasso nun einmal nicht kannte.

Die Übertragung solcher im 19. Jahrhundert geläufig gewordener Termini auf eine 300 Jahre frühere Zeit bringt stets etwas Verunklarendes mit sich, vor allem, wenn das „leitmotivische“ Gestalten so häufig als Charakteristikum des Meisters festgestellt wird, aber die Unterschiede unberücksichtigt bleiben: ist es doch nicht gleichgültig, ob das Gemeinsame im wiederkehrenden „Motiv“ nur ein markantes Intervall oder eine ganze Phrase ist und hier wiederum einrahmende Wiederholung (Nucius: *Complexio*), Wiederholung des Schlusses (*Epihora*) oder Anfanges (*Anaphora*) u. a. m. Daß von „romantischem Klangreich“, von „majestätischen Intervallen“, von „rauschendem Klang“, von „klagendem Terzfall“, von „tragischer“ bzw. „schicksalsschwerer Passionsstimmung“, von „Geisterhaft-Visiönärem“ gesprochen wird, daß man in den Bußpsalmen „vom fahlen Licht der Tragik des Büßenden unwittert“ ist, läßt zwar den Schumann-Forscher ahnen, dürfte aber der Denkweise des 16. Jahrhunderts nicht adäquat sein. Geradezu unverständlich ist die Deutung „ecce hereditas Domini filii“ „Christus als Gottserbe“ (S. 188 Anm. 13), von Luther (Ps. 127, 3) „Siehe, Kinder sind eine Gabe des Herrn“ übersetzt. Auch bei der Feststellung „tänzerisch-wirbelnder Motive“ ist Vorsicht geboten, da walzerähnliche Tänze (Volte, Dreher) im 16. Jahrhundert Ausnahme waren, bestimmt paßt eine *Drehfigur* nicht in eine *Allemande* (S. 278 Anm. 30).

Es ergäbe ein schiefes Bild, wenn die Reihe der Beanstandungen fortgesetzt würde, während die Fülle neuer Ergebnisse nur summarisch wiedergegeben ist. So möge die Liste der Errata (S. 892), die ziemlich erweitert werden könnte, nur bei Sinnstellungen ergänzt werden wie: Kantoreietat (S. 159, Z. 3 — statt Kontorei...); 1559 (S. 212 Anm. 3 — statt 1955); Mediatio (S. 264, Z. 7); Kreisstadt Oels (S. 620 Anm. 11 — statt St. Oels); Profius... 1641 (S. 840, Z. 12 von unten — statt 1611). Ab-

schließend ist noch der Verzeichnis-Teil zu loben, mag auch das Fehlen eines Sachregisters, das freilich den ohnedies riesigen Umfang noch vergrößert hätte, schmerzlich sein.

Im ganzen gesehen muß noch einmal betont werden: Boettichers Buch ist ein respektables Opus, das der Forschung um vieles weiterhilft, auch wenn man ein scharf konturiertes Bild der Persönlichkeit und Schaffensweise des Meisters — ganz aus seiner Zeit gesehen — noch vermißt. Immerhin muß auch hier auf wertvolle, aufschlußreiche Einblicke in die Psyche Lassos (z. B. S. 440) hingewiesen werden. Fritz Feldmann, Hamburg

Jean et Brigitte Massin: Wolfgang Amadeus Mozart. Biographie. Histoire de l'œuvre. Hrsg. vom Club français du livre, Paris 1959. 1200 S. nebst 50 S. Catalogues und 34 Bildern, Facsimiles u. dergl.

Schon im Vorwort dieses umfangreichen und auf höchst originelle Weise zusammengestellten Buches kommen die Grundanschauungen der Autoren zum Vorschein: im Gegensatz zu Stendhal (einem der ersten französischen Mozart-Biographen) sind J. und B. Massin bestrebt, weniger das Außergewöhnliche am Wunderkind Mozart zu betonen, als vor allem den Menschen Mozart mit all seinen positiven und negativen Eigenschaften eingehend zu beleuchten und daher auch sein Werk als das natürliche Resultat eines Sterblichen und nicht etwa als eine „übernatürliche Tat des Himmels“, als ein „Mysterium“ usw. zu betrachten. In diesem Zusammenhang gelangen die Hrsg. zur richtigen Behauptung, daß die letzten Jahre Mozarts nicht weniger „wunderlich“ sind als die seiner Kindheit. Ein ähnliches Mozart-Bild ist übrigens schon in den immer noch maßgebenden Werken von Wyzewa, Saint-Foix und H. Abert ausführlich dargestellt worden.

Im ersten Teil des Buches (*Biographie*) der aus 6 großen und 25 kleineren Kapiteln besteht, wird an Hand von zahlreichen meistens sehr gut analysierten Zitaten aus Briefen Mozarts, seines Vaters, seiner Schwester u. a., ein objektives und lebendiges Bild der Persönlichkeit und des Lebensweges des Komponisten dargeboten. Besonders zu begrüßen ist die Tatsache, daß nicht nur viele Einzelheiten aus Mozarts Biographie in tadelloser chronologischer Folge aufgezählt sind, sondern daß sehr oft Probleme und Hypothesen aufgestellt und

manchmal auch ganz neuartige Ausdeutungen verschiedener Fragen gegeben werden. Auf diese Art wird das Bewußtsein des Lesers stets zum Nachdenken und kritischen Beurteilen sowie zu Vergleichen mit den traditionellen Mozart-Biographien angeregt. Leider muß es an dieser Stelle nur bei der Andeutung einiger dieser Probleme, Hypothesen und Fragen bleiben.

Die Hrsg. zitieren den bekannten Brief Schachtners vom Jahre 1792 und stützen ihre Zweifel hinsichtlich des darin erwähnten „vierjährigen“ Wolfgang, der beim Komponieren eines Concertos sei, durch glaubwürdige Argumente (S. 10). Das von Schachtner beschriebene Ereignis muß — laut den Hrsg. — nicht 1760, sondern erst 1762 oder noch später gelegen haben. Sehr treffend und fesselnd ist die an vielen Stellen durchgeführte psychologische Charakteristik von Wolfgang, Leopold, Nannerl, Konstanze, Aloysia u. a., sowie vom Übergang des Wunderkinds Mozart zum reifen Mann, welche von einem feinen und analytischen Beobachtungssinn der Hrsg. zeugt. Neue und beachtenswerte Gedanken werden auch über das schöpferische Talent von Nannerl geäußert (S. 83 u. 100). Ferner wird das Entstehen des von den Hrsg. als „operette spirituelle“ bezeichneten Oratoriums „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“, bei welchem Mozart vom Erzbischof 8 Tage eingesperrt wurde, als „eine Legende“ angesehen. Dies beziehe sich wahrscheinlich auf Mozarts „Grabmusik“ (S. 62 u. 609).

Die Hrsg., die bei ihren Äußerungen meistens nicht nur vom Gesichtspunkt eines Musikwissenschaftlers, sondern eher von dem eines Soziologen, Ästhetikers und vor allem eines Historikers ausgehen, lassen oft einen Seitenblick auf das damalige gesellschaftliche Leben, hauptsächlich in Salzburg, Wien und Paris, fallen. Das Musikleben Italiens vom Jahre 1770 könnte jedoch ausführlicher geschildert werden; auch wäre es interessant, mehrere Eindrücke Wolfgangs aus Italien zu zitieren. (s. darüber z. B. H. Abert, S. 212 f.). Die Hrsg. äußern ihre Verwunderung, daß Mozart in seinen Briefen aus Paris (1778) nirgends etwas Konkretes über das dortige Musikleben berichtet oder irgendeine der vielen damals gespielten Opern erwähnt (S. 272—274). Sehr zweckmäßig ist, daß viele bedeutende Zeitgenossen Mozarts, z. B. Haydn, Da Ponte, Gyrowetz, O'Kelly, Niemtschek, Rochlitz, Niessen u. a., eingehend beschrieben sind

und ihre Erinnerungen an Mozart zitiert und kommentiert werden. Dabei sind oft Namen von Mozarts Zeitgenossen genannt, auch von seinen Freundinnen, die in anderen Mozart-Biographien nicht vorkommen. Mehrmals ist die Rede von der Geliebten des Komponisten — Nancy Storage — die nach seinem Tode alle seine Briefe vernichtet haben soll. Die Hrsg. geben ein objektives Bild vom Erzbischof Colloredo (S. 118—120), indem sie nicht nur seine negativen Eigenschaften aufzählen, wie es in vielen Mozart-Biographien seit Otto Jahn der Fall ist. Auf S. 121 wird die Frage gestellt, was die Ursache der sich zum ersten Male im Jahre 1772 bemerkbar machenden Melancholie Mozarts sei, ob seinem veränderten Gemütszustand etwa Liebeskummer zugrundeliege oder ob das alles nicht auch einen Zusammenhang mit der Sturm-und-Drang-Epoche habe. Ausgezeichnet argumentiert ist diese Frage erst im zweiten Teil des Buches (S. 678—696). Mit Recht wird von den Hrsg. großer Wert auf Mozarts Brief an Padre Martini (4. 9. 1776) gelegt. Dieser Brief läßt nämlich nicht nur den Konflikt mit Colloredo ahnen, sondern er verrät — laut J. und B. Massin — zum ersten Male in der Geschichte die „romantische Zurückweisung“ eines Künstlers gegen das Philistertum (S. 146). Auch ist die Erklärung, weshalb Mozart sich in diesen Fragen vor Padre Martini und nicht vor seinem Vater aufschließt, sehr glaubwürdig. Der dem Jahre 1777 gewidmete Abschnitt ist etwas zu lang. Darin wird ein Brief Wolfgangs zu Leopolds Geburtstag zitiert (S. 184). Die ersten Sätze dieses Briefes werden von den Hrsg. als die wichtigsten bezeichnet, die Mozart überhaupt über seine Kunst geäußert habe. Dabei wird behauptet, daß Mozarts Ästhetik im Grunde identisch mit der Beethovens sei (!) (Diese Behauptung stimmt aber nicht mit Mozarts Brief auf S. 361/465 überein). Als „sehr wichtig“ für Mozarts Ästhetik wird auch sein Brief auf S. 401 bezeichnet.

Mit viel Verständnis wird von der großen Liebe Mozarts zu der damals 18jährigen (nicht 15jährigen, wie Mozart selbst und später viele seiner Biographen behaupten!) Aloysia berichtet, sowie vom Verhältnis des Komponisten zur Familie Weber (S. 207 bis 210). Nachdem Mozarts Gedanken über die Ehe zitiert worden sind und der lange Widerstand Leopolds gegen Aloysia geschildert worden ist, gelangen die Hrsg. zur Fest-

stellung, daß das Drama Aloysia—Wolfgang letzten Endes ein Klassenproblem ist (S. 211), ähnlich wie in „Figaros Hochzeit“ von Beaumarchais. Der Knotenpunkt dieses Familienzwistes und das immer stärker werdende Unabhängigkeitsgefühl Mozarts ist besonders gut analysiert (S. 221—228). Die Hrsg. betonen mit gutem Grunde das seltsam kühle Verhalten Mozarts bei der Krankheit und beim Tode seiner Mutter. Darin erblicken sie erneut eine dem Komponisten eigene Neigung zur Schicksalsfügung (S. 248). Nicht zum ersten Male wird auch darauf hingewiesen, daß Mozart sich nirgends als Österreicher, hingegen in manchen Briefen als Deutscher ausbe. Sein Aufenthalt in Straßburg im Herbst 1778 wird als ein „mysteriöser Punkt in seiner Biographie“ bezeichnet (S. 276). Der Skandal zwischen Mozart und Colloredo wird von den Hrsg. — besonders in psychologischer Hinsicht — ausgezeichnet vorbereitet und dann auch ausführlich beschrieben, wobei betont wird, daß damit dank Mozart eine neue, wichtige Etappe in der ganzen Kulturgeschichte Europas beginnt (S. 339 f.). Die Schaffung der „Entführung aus dem Serail“ und besonders die Periode vor und nach Mozarts Hochzeit sind selten so ausführlich und objektiv dargestellt worden. Die Hrsg. vergleichen Mozarts Liebe zu Aloysia mit seinen Gefühlen für Konstanze und stellen fest, daß letztere viel schwächer sind (S. 366 f.). Auch an anderen Stellen werden Beispiele herangezogen, aus denen zu ersehen ist, daß die Liebe für Mozart gar nicht identisch mit der Ehe ist (z. B. S. 474). Sogar gegenseitige eheliche Untreue wird erwähnt (S. 490).

Eine interessante und fast von keinem anderen Mozart-Forscher behandelte Frage ist Mozarts Initiative, im Frühling 1782 eine Konzertgesellschaft in Wien zu gründen. Die Hrsg. legen großen Wert darauf und erblicken darin etwas Neues im sozialen Verhalten Mozarts (S. 385). Ferner geben sie glaubwürdige Deutungen zu den „verschwendeten“ Briefen des Komponisten vom Sommer 1782 und zu Leopolds gleichgültigem Verhalten gegenüber der Oper „Die Entführung aus dem Serail“ (S. 391). Es wird ausdrücklich der große geistige Einfluß des Ignaz von Born auf Mozart erwähnt. Im Abschnitt, der „Figaros Hochzeit“ gewidmet ist, wird die Meinung ausgesprochen, daß der Erfolg dieser Oper „der schädlichste und der unerfahrenste Mythos“ sei (S. 450). Die

Hrsg. stehen Jahns Äußerung über das erste Zusammentreffen zwischen Mozart und Beethoven kritisch gegenüber und machen dabei manche interessante Feststellungen (S. 464 f.). Beachtenswert ist das über Mozarts Stellung zur französischen Revolution von 1789 Gesagte (S. 520 f. u. 531 f.). J. und B. Massin behaupten, daß Mozart sich in den letzten Monaten seines Lebens viel mehr mit der „Zauberflöte“ und mit seinem letzten Werk, der Freimaurerkantate beschäftigt habe als mit dem Requiem (S. 568). Es werden ferner einige neue Hypothesen über Salieri, über den Mord von Mozarts Freundin Magdalena Hofdemel, über Mozarts Tod und über die letzten Jahre der Witwe Konstanze aufgestellt.

Jede Komposition Mozarts, die im ersten Teil des Buches chronologisch erwähnt wurde, wird nun im zweiten Teil (*Histoire de l'œuvre*), der aus 3 großen und 12 kleineren Kapiteln besteht, gründlicher betrachtet und bewertet, und zwar sind alle Werke wieder in chronologischer Folge und nicht etwa nach Gattungen geordnet, was seine Vorteile, aber im Hinblick auf die Anschaulichkeit auch seine Nachteile hat. Dabei wird mehr über die Entstehungsgeschichte der Werke als über die musikästhetischen oder kompositionstechnischen Probleme berichtet. Auch hier lernt der Leser viele interessante Einzelheiten kennen, denen gerecht zu werden in diesem Rahmen leider unmöglich ist. Mit fast beispielloser Kompetenz und Gründlichkeit ist z. B. „Die Zauberflöte“ — „das Testament Mozarts, das Testament der Aufklärung und der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts“ genannt — analysiert (S. 1137—1159). Die Hrsg. zitieren im zweiten Teil des Buches an vielen Stellen Wyzewa und Saint-Foix, oft auch Einstein, wobei ihre Feststellungen nicht immer mit denen der genannten Mozart-Forscher übereinstimmen und doch beachtenswert sind. Es kommen aber auch Beobachtungen vor, die zum Widerspruch herausfordern. Besonders zu bedauern ist, daß dem sonst sehr geschmackvoll ausgestatteten Buch kein einziges Notenbeispiel beigelegt ist.

Als Anhang wird zunächst ein eingehender und außerordentlich guter Überblick von 17 Seiten über die Freimaurerei in Europa im 18. Jahrhundert gegeben. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß die Hrsg., besonders im biographischen Teil ihres Buches, oft und ausführlich über Mozart als

Freimaurer und über viele seiner „Logenbrüder“ berichten (S. 234, 283, 355, 428 f., 434 u. a.). Als zweiter Anhang folgt der Text des von J. Haydn unterschriebenen Vertrages mit dem Prinzen von Esterházy von 1761. Die der Mozart-Literatur gewidmeten 8 Seiten sind gut geordnet; fast jedes Buch wird mit wenigen Worten charakterisiert. Allerdings fehlen dabei einige bedeutende Werke über Mozart.

Sprachlich und stilistisch ist das Buch sehr gut und lebendig. Mit typisch französischem Esprit und oft mit kurzen, manchmal fast mit stichwortartigen Sätzen, wird der Lebensweg des Meisters begeistert und immer mit wissenschaftlicher Kompetenz geschildert. Die Übersetzung mancher Briefe Mozarts weicht etwas vom Original ab; sie hätte genauer überprüft werden können. Denn oft verliert Wolfgangs kindliche, spontane und mit frischem Humor geladene Ausdrucksweise ihren Reiz und klingt in der französischen Sprache etwas zu stilisiert und unnötig verschönert.

Die fast auf jeder Seite vorkommenden Fußnoten, manchmal ziemlich umfangreich, beleben den Text noch mehr und bieten dem Leser viele interessante Abstecher in verschiedene Gebiete der Literatur- und Kulturgeschichte, der Soziologie und Philosophie u. a. (In einer dieser Fußnoten ist die erste Aufführung von Händels „Messias“ in Hamburg fälschlicherweise 1775 anstatt 1772 erwähnt.)

Was das Mozart-Buch von J. und B. Massin besonders auszeichnet und sich als außerordentlich wertvoll für den Leser erweist, sind die höchst anschaulichen Tabellen. In einer derselben werden Mozarts Reisen und wichtigere Kompositionen chronologisch mit Hinweis auf den Text beider Teile des Buches dargestellt; andere Tabellen geben den Stammbaum der Familien Mozart, Weber u. a. Ferner wird ein vollständiges Werkverzeichnis nach Köchel und Einstein, dann nach Gattungen, sowie auch in chronologischer Folge aufgestellt. Interessant ist auch die Aufstellung der Tonarten aller bedeutenden Instrumentalwerke Mozarts, die nach Jahren geordnet sind. Zuletzt findet man eine originelle, aber etwas zu komplizierte farbige Tafel, in der Mozarts Werke chronologisch und nach Gattungen dargestellt sind, sowie eine Karte Westeuropas um 1770.

Zum Abschluß sei nochmals betont, daß das Buch ein wertvoller Beitrag zur Mozart-

forschung ist und deswegen alle Achtung verdient.

Lada Stantschewa-Braschowanova, Sofia

Gerd Zöllner: Franz Hüntens. Sein Leben und sein Werk. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 34. Arno Volk-Verlag, Köln 1959, 317 S.

Gehört es zu den Aufgaben der musikalischen Landesgeschichtsforschung, sich auch in der Musikgeschichte nicht eben an hervorragender Stelle stehender Gestalten von lediglich regionaler Bedeutung zuzuwenden, so sind doch nicht selten die hierbei beleuchteten kulturgeschichtlichen Strömungen von außerordentlichem Interesse. F. Hüntens (1798—1878), 1835 nach Studien am Conservatoire und längerem Aufenthalt in Paris, als renommierter Klavierlehrer in seine Heimatstadt Koblenz zurückgekehrt, entfaltet hier sein ausschließlich von den Bedürfnissen des bürgerlichen Liebhabers bestimmtes Schaffen. Er war keine geniale Begabung, aber ein tüchtiger Musiker, der die Zeichen seiner Zeit verstand und zu nutzen wußte. Seine Werke sind mit dem Geist dieser Zeit versunken, jedoch für das Aufblühen der bürgerlichen Salonmusik außerordentlich typisch und keineswegs uninteressant. Vor den eingehend geschilderten politischen und sozialen Hintergrund stellt der Verf. das Leben Hüntens, dessen Stationen er mit einer Fülle von Belegen sichert, unter ihnen besonders die „über jeden Tag ausführlichen Bericht“ (55) gebenden Tagebücher (über deren Ergiebigkeit als zeitkritisches Dokument man gern Näheres erfahren hätte).

Die Werkbetrachtung ist in zwei Gruppen gegliedert: „Die Vortragsstücke“ (Variationen, Fantasien) und „Die Lehrwerke“ (Klavierschule, Etüden), von denen die letztere, nicht nur nach dem äußeren Umfang der Darstellung, die gewichtigere ist. Ihren beiden Teilen — namentlich bei dem Abschnitt „Etüden“ — ist je ein in seiner Vollständigkeit zu begrüßender Überblick über die diesbezügliche zeitgenössische Produktion vorangestellt, ehe mit intensiver Sachkenntnis zunächst die klaviertechnischen Probleme der Klavierschule, dann deren Gestaltung in den in der Regel knappen Etüden untersucht werden: Werke, in denen Hüntens sich als geschätzter Könnner erweist. Unklar bleibt allerdings, was den Verf. zu der Feststellung veranlaßt haben mag: „Wurden im 18. Jahrhundert . . . viele bedeutende Klavierschulen

herausgegeben, so befaßte sich das 19. Jahrhundert damit, diese theoretischen Erwägungen in die Praxis umzusetzen . . . zu erproben: in der Etüde“, (232) nachdem er die existente „Fülle der Klavierschulen, die in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden“ (181, s. a. 190!) konstatiert hatte. Schulen und Etüden gleichermaßen entstanden in der hier belegten Vielzahl nicht nur, weil „der neue Anschlag und die neuen Möglichkeiten des Instruments . . . naturnotwendig auch eine Veränderung der Technik“ brachten, wie der Verf. zitiert (233), sondern weil die Zahl der Abnehmer groß war: jene bürgerlichen Liebhaber, deren Ansprüchen Hüntens — wie er im Vorwort betont (196) — selbst in der Anlage seiner Klavierschule Rechnung trug, die das Instrument erlernten und sich dann namentlich „Vortragsstücken“ wie denen Hüntenscher Provenienz zuwandten (und damit u. a. auch dessen Wohlstand begründeten).

Von dem Eifer, mit dem Hüntens dem Verlangen nach solchen außerordentlich beliebten, in „Charakter und Gestalt, in Form und Inhalt gleichen“ (78) Stücken, die ihre „pädagogisch-didaktische Funktion“ nicht immer verleugnen können, (121, 127) nachkam, weiß der Verf. in den Abschnitten „Die Variationen“ und „Die Fantasien“ ein farbiges Bild zu entwerfen. Weniger glücklich sind die an der retrospektiven Betrachtungsweise älterer Arbeiten orientierten Bemerkungen zur „Romantik und Sonatenform“ im Abschnitt „Die Duos und Trios (Sonatenform)“. Es soll darauf verzichtet werden, der Behandlung dieser Frage hier im einzelnen nachzugehen, zumal nicht speziell die Klaviermusik betreffende, das romantische Formproblem tiefer fassende und damit einer abwertenden Simplifikation entgegnetretende Arbeiten hier nicht berücksichtigt wurden und die in Rede stehenden Hüntenschen Werke mit diesem Problem in nur losen Zusammenhang zu bringen sind.

Durchweg erkennbar in Anlage und Durchführung der Arbeit ist das Bemühen um philologische Akuratess. Ohne die Relevanz der gebotenen Fülle an Literaturen in Frage stellen zu wollen (u. a. z. B. 45 ff., 63 Anm. 2), sind Zweifel anzumelden, ob sie alle dem Verf. in speciem bekannt sind. Sicher nicht, denn die hier wie in fast allen einschlägigen Arbeiten bis in die neueste Zeit zitierte Studie von O. Mayer: „Die romantische Klavier-sonate“, Diss. Greifswald 1929 (161), ist nie erschienen. H. Heussner, Marburg/Lahn

Béla Bartók: Slowakische Volkslieder (Slovenské ľudové piesne) Band I. Academia Scientiarum Slovaca, Bratislava 1959. 754 S. Von den mehr als 10 000 Volksmelodien, die Bartók in den Jahren von 1905 bis 1918 in Ungarn und in den Nachbarländern gesammelt hat, ist kaum mehr als ein Fünftel bisher veröffentlicht, obwohl er das gesamte Material in den auf die Sammeltätigkeit folgenden Jahren und Jahrzehnten katalogisierte und meist auch schon zu druckfertigen Manuskripten zusammenstellte. Wer über die Schwierigkeiten unterrichtet ist, die der Publikation von Studien und Sammlungen zur musikalischen Folkloristik und Ethnologie entgegenstehen, wird darüber nicht erstaunt sein. Um so höher ist es zu schätzen, daß die Slowakische Akademie der Wissenschaften jetzt die seit 1928 druckfertig vorliegende Sammlung slowakischer Volkslieder herauszugeben begonnen hat. Dem soeben erschienenen ersten Band werden die beiden weiteren hoffentlich bald folgen können.

Diese slowakischen Melodien sind das umfangreichste Material, das B. gesammelt und bearbeitet hat. Es enthält nicht nur über 3400 eigene Liederaufzeichnungen, es bezieht in die Auswertung auch noch 12 200 Melodien und Texte aus anderen, z. T. publizierten Sammlungen ein. 1919 begann B. mit der systematischen Ordnung des Materials; 1922 lag der erste, 1924 der zweite und 1928 der dritte Band im Manuskript vor. Die druckfertige Publikation wurde ebenso wie die Phonogramme und die handschriftlichen Liedaufnahmen der Matica slovenská übergeben, die die Herausgabe besorgen sollte. Doch verzögerte sich diese nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch durch die bei einem so gewaltigen Material begriffliche Unsicherheit des Redaktionskomitees gegenüber den Problemen der Editionstechnik. Besondere Schwierigkeiten bereiteten die Liedertexte, da B.s Katalogisierungsprinzip nur die Melodien berücksichtigt. Es wurde schließlich 1931 beschlossen, die Texte ganz herauszulassen und später gesondert zu veröffentlichen. Trotzdem kam die Redaktionsarbeit, deren Leitung inzwischen B. selbst übernommen hatte, nur langsam voran, bis sie durch den Kriegsausbruch 1939 ganz zum Erliegen kam. Sie wurde erst unlängst wieder aufgenommen und das Werk nun in der ursprünglichen Gestalt, d. h. mit den Texten und Kommentaren und dem Vorwort B.s

in den Druck gegeben. Ein Vorwort des letzten Redakteurs, Oskár Elsček, berichtet von der Geschichte der Sammlung und des Manuskriptes und schildert dessen Bedeutung für B.s Lebenswerk und für die Volksmusikforschung. Sämtliche Textteile des Bandes, also das Vorwort des Redakteurs, B.s ausführliche Einleitung, seine Anmerkungen zu den Liedern und die beigegebenen Tabellen sind zweisprachig (deutsch und slowakisch). Eine Kurzfassung der Einleitung mit der Darstellung des Katalogisierungsprinzips ist in Ungarisch, Russisch, Englisch und Französisch beigegeben. Die Liedertexte sind nur in der Originalsprache abgedruckt. Diese Textteile des Buches umfassen etwa ein Drittel, zwei Drittel entfallen auf die rund 1200 Lieder.

Das zeigt schon, daß die „*Slowakischen Volkslieder*“ mehr als eine Materialsammlung darstellen sollen. Das publizierte Material ist systematisch geordnet und katalogisiert, und die Prinzipien dieser Anordnung sind vom Autor ausführlich dargelegt und begründet. B. begann seine Sammeltätigkeit und damit zugleich die Erforschung der südosteuropäischen Volksmusik 1905, in einer Zeit also, als die musikalische Folkloristik und Ethnologie noch in den Anfängen steckte. Er bediente sich des Phonographen, zeichnete jedoch auch nach dem Gehör auf, wo ihm dieses Verfahren zu genügen schien. Das Verfahren für die Transkription der phonographierten Melodien und die Niederschrift der gehörten Weisen entwickelte er selbst in loser Anlehnung an die Praxis der Berliner Schule Stumpfs und von Hornbostels. Für die Katalogisierung der Melodien hatte er jedoch keine Vorbilder, wurde vielmehr selbst hierin zum Vorbild nicht nur für seine Mitarbeiter und Schüler Z. Kodály, M. Vikár, A. Banik u. a., sondern auch für andere europäische Volksliedforscher wie die Finnen I. Krohn und A. O. Väisänen.

B. ordnet seine Sammlungen nach den Melodien, nicht nach den Texten. Ihn interessierten in erster Linie, wenn nicht ausschließlich, die musikalischen Probleme der Volksmusik. Für den Komponisten und Musikwissenschaftler ist diese Einstellung ganz natürlich, und sie wurde damals weitgehend auch von der „Vergleichenden Musikwissenschaft“ geteilt. Ein nur auf die Melodien ausgerichtetes Ordnungsprinzip erleichtert die Analyse der musikalischen Fakten. Es stellt die strukturell verwandten Liedgestal-

ten in überschaubare Nachbarschaft. Aber es negiert vollkommen die funktionellen Zusammenhänge und die ideologischen und stofflichen Beziehungen, die weniger an die melodischen als an die textlichen Formungen gebunden sind. Uns erscheinen gerade diese Zuordnungen heute als besonders wichtig, und so können wir B.s Katalogisierungsprinzip nicht vorbehaltlos zustimmen. Wir können es um so weniger, als es uns auch nicht besonders geeignet scheint, die rein musikalischen Zusammenhänge genügend deutlich zu machen. Dazu ist es zu einseitig. B. ordnet die Melodien nach einigen prägnanten und leicht erkennbaren äußeren Merkmalen, aber er läßt dafür eine ganze Reihe musikalisch belangvoller und gestaltbildender Faktoren unberücksichtigt. Strophenlänge und -unterteilung und die Lage der Binnenkadenzen sind für die Gestaltbildung nicht so wesentlich wie die Motivgestalt und die architektonische Gliederung. Letztere wird zwar bei den slowakischen Liedern berücksichtigt, die Motivik bleibt aber — abgesehen von der ihn besonders interessierenden Rhythmik — unbeachtet, wie auch die Tonalität nicht als Ordnungsprinzip herangezogen wird.

Nun ist zwar bei der Veröffentlichung einer Sammlung das Katalogisierungsprinzip nicht so wichtig wie das Material selbst, und jedes Prinzip hat seine Vor- und Nachteile. Aber es ist doch in einer wissenschaftlichen Publikation, die sich die Aufgabe gestellt hat, die Variantenbildung in der eigenen und fremden Umwelt erkennen zu lassen, unerlässlich, ein Ordnungsprinzip zu wählen, das diese Aufgabe möglichst erleichtert. Das aber tut B.s System nicht in wünschenswerter Weise. Viele Melodien, die er als Varianten auffaßt, sind durchaus selbständig, während thematisch verwandte Melodien nach seinem Verfahren nicht als Varianten erkannt werden können.

Bei der Klassifizierung der slowakischen Volksmusik verfährt B. zunächst so wie bei den vorangegangenen Veröffentlichungen der ungarischen Volkslieder (*Die ungarische Volksmusik*. Berlin und Leipzig 1925): Er transponiert zunächst alle Melodien auf einen gemeinsamen Schlußton (g). Dann teilt er sie nach der Zahl der Melodiezeilen in Klassen zu zwei, drei oder vier Zeilen, wobei Zeilenwiederholungen im musikalisch-melodischen Sinn nicht mitgezählt werden. Eine Unterteilung dieser Klassen erfolgt nach der Lage des Schlußtons der Melodie-

zeilen zur Hauptfinalis, die ja in allen Fällen gleich ist. Die dieser am nächsten stehenden rangieren vor den weiter entfernten, also Einklang vor Sekunden, diese vor Terz usw. über bzw. unter der Finalis. Daß bei diesem sehr schematischen Verfahren zwar identische Melodien beieinander zu stehen kommen, Varianten jedoch unter Umständen recht weit verstreut zugeordnet würden, ist von B. erkannt worden. Daher hat er noch ein weiteres Gestaltungselement zur Klassifizierung der gegenüber den ungarischen sehr viel differenzierteren slowakischen Melodien herangezogen, die Rhythmik. Er unterteilt jetzt nicht nur nach der Zahl der Melodiezeilen, sondern zugleich auch nach punktierter und nicht punktierter Rhythmik. Seine Klasse A (vierzeilige Melodien) hat nun drei Unterklassen: I. mit nicht punktiertem Rhythmus, II. mit punktiertem Rhythmus und III. mit bestimmten architektonischen Strukturen und ebenfalls punktiertem Rhythmus. Die Klassen B (dreizeilig) und C (zweizeilig) sind ebenfalls in nicht punktierte und punktierte Unterklassen geteilt. Eine Klasse D (Melodien von unbestimmter Form) enthält alles, was sich in dieses Schema nicht einfügen wollte, und ist unterteilt in I. Kinderlieder und Spiellieder, II. sonstige Melodien mit unklarer oder verdorbener Form (sic!). Den Beschluß bildet die Klasse E (Instrumentalmusik) ohne Unterteilung.

Bei der Masse des Materials ergab auch diese mehrschichtige Klassifizierung noch keine ausreichende Differenzierung, so daß B. bei der zahlenstärksten Klasse A noch eine weitere Unterteilung vornehmen mußte. Er trennt in der Unterklasse A I (vierzeilige Melodien mit nicht punktiertem Rhythmus) noch die Melodien mit Melodiezeilen gleicher Silbenzahl von denen mit ungleicher Silbenzahl ab (A I a und A I b). Der vorliegende erste Band enthält nur Gesänge des Typs A I a, der in elf Untergruppen mit Melodiezeilen von 5 bis 15 Silben gegliedert wird, wiederum unterteilt in parlando-rhythmische, isorhythmische und heterorhythmische Melodik.

Dieses komplizierte Klassifizierungsprinzip ist wohl durchdacht und konsequent durchgeführt. Daß es dennoch nicht befriedigt, weil es keineswegs alle Varianten als solche erkennbar macht, liegt daran, daß mit den beiden Hauptprinzipien der Ordnung, Strophenbau und Rhythmik, nur zwei der vielen Gestaltfaktoren erfaßt sind, während so

wesentliche wie die Motivik und Tonalität unberücksichtigt sind, ganz abgesehen davon, daß alle Zuordnungen zu lokalen Stilen, zu stofflichen Themenkreisen, zu Bräuchen und Gelegenheiten und zu historischen und ethnischen Schichtungen völlig außer Betracht bleiben. Wer B.s Sammlung nach solchen Gesichtspunkten benutzen möchte, muß sie sich selbst verzetteln und katalogisieren. Trotzdem bleibt sie als Materialsammlung von unschätzbarem Wert und ihre Herausgabe in der von B. gewünschten Gestalt ein großes wissenschaftliches Verdienst für die Bartókforschung ebenso wie für die musikalische Folkloristik. Fritz Bose, Berlin

Erich Stockmann: Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Band 16. Akademie-Verlag Berlin 1958. 167 S.

In den Jahren 1806 bis 1808 veröffentlichten Achim von Arnim und Clemens Brentano die umfangreichste und bedeutendste deutsche Volksliedersammlung ihrer Zeit: „Des Knaben Wunderhorn“. Obwohl die beiden Dichterfreunde zweifellos um die zum Wesen des Volksliedes gehörende Einheit von Wort und Weise wußten, obwohl sie durchaus musikalisch waren und gern im geselligen Kreise sangen und sich dabei auf der Gitarre begleiteten, mangelte es ihnen doch an der Fertigkeit, Melodien nach dem Gehör in Noten zu setzen und Notenausgaben zu veranstalten. Die über 700 von ihnen aus alten Handschriften und Drucken sowie aus dem mündlich überlieferten Volksgesang gesammelten Volkslieder erschienen daher nur in ihrem Text; und dies mag wohl mit dafür ausschlaggebend gewesen sein, daß das „Wunderhorn“ nicht die Breitenwirkung im Volke erlangte, die sich die Herausgeber gerade zur Zeit der napoleonischen Herrschaft so sehr gewünscht hatten.

Genau 150 Jahre nach Erscheinen des „Wunderhorns“ wagte es nun Erich Stockmann, zu einer Auswahl von mehr als 100 Wunderhorn-Texten nachträglich die Melodien hinzuzufügen. Aus umfassender Sachkenntnis des zeitgenössischen Liedgutes heraus und in behutsamer Einfühlung in den poetischen Gehalt des „Wunderhorns“ hat es St. verstanden, aus einer Vielzahl gedruckter und ungedruckter Quellen aus der Zeit von 1780 bis 1840 in

möglichst enger landschaftlicher Bindung die aus mündlicher Volksüberlieferung aufgezeichneten Melodien auszuwählen, die sich ohne Zwang mit solchen Texten des „Wunderhorns“ vereinigen lassen, die ebenfalls aus der mündlichen Überlieferung gewonnen worden sind. Die beigegebenen Quellennachweise zeigen an, daß es sich in der Regel eben um nachträgliche Verbindungen, nicht aber um die ursprüngliche, im „Wunderhorn“ nicht wiedergegebene Einheit von Wort und Weise handelt. Es kann jedoch als sicher angenommen werden, daß sich diese ursprünglichen, von Arnim und Brentano noch in lebendiger mündlicher Überlieferung gehörten „Volks- gesänge“ nicht wesentlich von den jetzt nachträglich hergestellten Fassungen St.s unterschieden haben dürften. In einer Reihe von Fällen konnte St. sogar nachweislich *Wunderhorn*-Texte wieder mit denselben Melodien vereinigen, die Arnim und Brentano bei ihrer Textausgabe weggelassen hatten. Das Wagnis, *Wunderhorn*-Texten nachträglich ihre Melodien hinzuzufügen, muß nicht zuletzt auf Grund dieses überzeugenden, in exakter methodischer Arbeit erzielten Ergebnisses als geglückt bezeichnet werden. — In einer auf gründlicher Quellenauswertung beruhenden Einleitung untersucht St. „*Arnim und Brentano in ihrem Verhältnis zum Volkslied*“ und gelangt dabei zu der Erkenntnis, daß dieses Verhältnis viel lebendiger und verständnisvoller gewesen ist, als bisher vielfach angenommen wurde.

Mit der verdienstvollen Melodieausgabe St.s wird die seit langem gewünschte wesentliche Ergänzung zu der Textausgabe Arnims und Brentanos vorgelegt; und es dürfte sich nun für das Studium des deutschen Volksliedes um 1800 als vorteilhaft, ja als notwendig erweisen, beide Ausgaben zusammen zu benutzen. Darüber hinaus wird aber in der Ausgabe St.s (die übrigens auch eine sehr ansprechende bibliophile Ausstattung aufweist) allen Freunden der Hausmusik endlich das gereicht, was schon Goethe in seiner Besprechung des „Wunderhorns“ von diesem forderte: „*Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern . . . mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen . . .*“

Winfried Schrammek, Leipzig

Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Band I, Wittenberg 1614/15, Band II, Wolfenbüttel 1619 (und 1620), Band III, Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel, Basel, London, New York 1958/59 (Documenta Musicologica Reihe 1, Bd. XIV, XV und XXI).

Das theoretische Werk von Michael Praetorius hat sich schon zu Lebzeiten großer Wertschätzung erfreut, wie die zahlreichen Exemplare besonders der deutschen Bibliotheken zeigen. Aber auch in neuerer Zeit ist kaum ein Musiktheoretiker so ausgeschöpft worden wie gerade Praetorius. Der 2. Band seines *Syntagma* wurde von R. Eitner 1884 und 1894 neu gedruckt, dann 1929 von W. Gurlitt wieder herausgegeben, der 3. Band erschien 1916 in einer von E. Bernoulli besorgten Ausgabe. Zweifellos ist diese ungewöhnliche Beliebtheit der beiden Bände zu einem Teil dem Umstand zu verdanken, daß sie in deutscher Sprache verfaßt sind, in der nun einmal ein beträchtlicher Teil der neuzeitlichen musikwissenschaftlichen Arbeit gedacht und geschrieben wird. Daß der lateinische 1. Band so gut wie gar nicht bekannt wurde, deutet darauf hin.

Man muß es der Editionsleitung der *Documenta Musicologica* und dem Hrsg. darum besonders danken, daß sie nun auch den bisher noch nicht neu herausgekommenen 1. Band herausgaben. Damit liegt das ursprünglich auf vier Bände geplante, aber nach drei Bänden abgeschlossene Werk endlich als Ganzes greifbar vor.

Der umfangreichste 1. Band schöpft aus den schriftlichen Zeugnissen der für Praetorius vergangenen Musik und ist eine ausgedehnte Sammlung von Exzerpten der Musikhistoriographen von den Anfängen an. (Der *Index nominum autorum* umfaßt in nahezu lückenloser Vollständigkeit alle historischen und musikalischen Autoritäten von Jubal über Aristoteles bis zu „Lutherus“ und „Zarlinius“.) Diesem imponierenden „*Syntagma*“ den Mangel an Originalität vorzuwerfen, hieße, mit zeitfremden Kriterien zu messen.

Bei dem instrumentenkundlichen 2. Band „*De Organographia*“ liegt der besondere und noch heute aktuelle Wert darin, daß er ein umfassendes Bild der frühbarocken Klanglichkeit in ihrer von überirdischen Ordnungsvorstellungen geprägten Rangordnung der Instrumente abgibt und außer-

dem der historisch ausgerichteten Musizierpraxis eine Fülle brauchbarer Materialien an die Hand gibt.

Der 3. Band, der mit dem Untertitel der Neuausgabe „*Termini musici*“ nicht hinreichend gekennzeichnet ist, zeigt sich als so etwas wie ein Sammelbecken, in dem alle musikalischen Strömungen der Umbruchszeit um und nach 1600 (von Gurlitt in seinem viel Inhalt auf wenig Raum komprimierenden Nachwort als die Übergangszeit vom späten Mittelalter zur frühen Neuzeit verstanden), soweit sie überhaupt in Deutschland spürbar waren, ihren schriftlichen Ausdruck fanden. Charakteristisch ist dabei, wie traditionelle Begriffe an der neuzeitlichen Musikwirklichkeit gemessen und damit mißverstanden und umgedeutet werden.

Das musikalische Selbstverständnis einer Zeit, wie es sich in Musiktheorie und Musiklehre darstellt, kann dem Historiker zwar nicht alle, aber doch viele Kategorien zum Verständnis der Vergangenheit an die Hand geben. Zeiten künstlerischer Krisen und Umbrüche verlangen nach einer Deutung mit Hilfe der zeit eigenen Begriffe mehr als Perioden klassischer und klassizistischer Haltung. Für die Zeit des Umbruches um 1600, des größten vor dem, den wir seit 50 Jahren erleben, ist das theoretische Werk von Praetorius besonders ergiebig.

Man muß dankbar sein, daß die vom Hrsg. und Verleger gleich sorgsam betreute Ausgabe wieder zur Verfügung steht. Vielleicht wäre, um das Bild der Zeit von der theoretischen Seite her abzurunden, in der verdienstlichen Reihe der *Documenta Musicologica* auch einmal Platz für das etwa gleichzeitig (1618) entstandene und ganz originelle „*Compendium musicae*“ von Descartes und die umfassenden Darstellungen von Marin Mersenne, die traditionellere „*Harmonie universelle*“, die 1636/37 erschien, aber wesentlich früher konzipiert wurde, und die modernen „*Harmonicorum libri XII*“ von 1635.

Harald Heckmann, Kassel

Hugo Spechtshart von Reutlingen: *Flores musicae* (1332/42). Eingeleitet und herausgegeben von Dr. phil. Karl-Werner Gumpel. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1958, Nr. 3.) Franz Steiner Verlag, Wiesbaden. 127 S.

Mit dieser Textedition verwirklicht der Hrsg. eine Forderung, die J. Handschin schon 1935 erhob. Zwar hatte C. Beck bereits 1868 die *Flores* ediert, jedoch nur nach einem der Inkunabeldrucke von 1488. Seine Ausgabe in der „Bibliothek des Litterarischen Vereins von Stuttgart“ ist allerdings immer noch nicht entbehrlich, da in ihr auch einer der vielen Prosakommentare enthalten ist, deren Veröffentlichung Gumpel späteren Studien vorbehält.

G. hat die mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft entstandene Textedition zum Anlaß genommen, eine detaillierte Biographie Spechtsharts auf Grund bekannter und neu erbrachter Urkunden vorzuschicken, die auch die gesamte ältere Literatur bis zu dem Artikel über Hugo in der MGG (VI, 867) berücksichtigt; letzterer ist übrigens von ihm selbst, was G. entgegen der sonst so überaus genau vorgenommenen Zitierung der Literatur unerwähnt läßt.

Leider weiß man immer noch nicht, wo der 1285 geborene Hugo seine zweifellos bedeutende Bildung erwarb. Die erste Nachricht von 1329 bezeugt ihn schon als Priester an der St. Marienkirche in Reutlingen. Als solcher widerstand er auch wie andere zwölf Jahre lang den Pressionen der Stadt, die im Streit mit dem Papst auf seiten Ludwigs des Bayern stand, ehe er entgegen dem Interdikt sein priesterliches Amt wieder ausübte und dem Bann verfiel, von dem er erst 1348 losgesprochen wurde. Spätere Nachrichten über ihn gehen noch bis zum Jahre 1359. Hugo, Sammler von Gesängen der 1349 durch Schwaben ziehenden Geißlerscharen und vielseitiger Gelehrter, verfaßte seine Schriften (*Forma dicendi* 1346; *Chronicon* 1347/50; *Speculum grammaticae* 1350/58), für die der Hrsg. ebenfalls gründliche Literaturnachweise führt, ausschließlich zu Unterrichtszwecken. Das zeigt schon die Form der leoninischen Hexameter, derer er sich auch bei den *Flores musicae* bedient. Sie waren durch ihren doppelten Reim zur gedächtnismäßigen Einprägung besonders geeignet und nahmen deshalb auch, was hier vielleicht angefügt werden darf, eine bedeutende Rolle in der Didaktik des gesamten mittelalterlichen Unterrichtswesens ein (Beispiele bei J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Aarau 1905, S. 20 ff.); es sei nur an die ebenfalls vielfach kommentierte und glossierte Versgrammatik, das berühmte *Doctrinale* des

Alexander de Villa Dei (1893 von Reichling ediert) erinnert.

In einem weiteren Abschnitt gibt G. eine gedrängte Einführung in die *Flores musicae*, die „inhaltslich betrachtet eine den praktischen Aufgaben des Schulunterrichtes dienende Chorallehre darstellen“ (S. 18) und bis zur Wende zum 16. Jahrhundert ein häufig benutztes Lehrbuch darstellten, was neben den erhaltenen Handschriften auch etwa eine Nachricht aus Nürnberg beweist. Der Spitalschulmeister Georg Altenstein schreibt am Ende des 15. Jahrhunderts in einem Bericht über seine Unterrichtsgestaltung: „*Musicalia gregoriana quanto magis congrue secundum Guidonem, Hugonem et cantiones sepius facio tractanda*“ (vgl. H. W. Heerwagen, *Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen I*, Programm Nürnberg 1860, S. 35). Außerdem beeinflussen die *Flores* nachweislich die Schriften J. Twingers von Königshofen, N. Wollicks und B. Prasbergs, zu dem außer Eitners Quellenlexikon (S. 71, Anm. 1) noch H. Hüschen (*Der Musiktheoretiker Balthasar Prasberg*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 35, 1951, S. 31 ff.) zu zitieren wäre.

Die *Flores* legen im 1. Kapitel die musikalischen Grundbegriffe von *claves*, *voces*, *Hexachord*, *Mutation* usw. dar, denen je eines über das *Monochord* und die *Intervalle* folgt. Das wichtigste und ausführlichste Kapitel ist jedoch das letzte über die acht *Kirchentöne*, das seinen besonderen Wert durch die zahlreichen *Notenbeispiele* erhält, die nach einem *Inkunabeldruck* im Anhang der Edition G.s *faksimiliert* sind.

Man hätte sich vielleicht gewünscht, daß G. die Aufgabe, „*einige Ansatzpunkte für eine terminologische Untersuchung herauszuarbeiten*“ (S. 17), etwas ausführlicher als auf einer knappen halben Seite wahrgenommen hätte, wenn auch ein *Register* die *termini* erschließt, für deren Erkenntnis die mitgeteilten *Interlinearglossen* der verschiedenen *Kopisten* von beträchtlichem Wert sind.

Die eigentliche *Textedition*, der eine ausführliche *Beschreibung* der *Quellen* (zwölf *Handschriften* und vier *Inkunabeldrucke*) vorausgeht, enthält einen *zweifachen textkritischen Apparat*, neben den *Lesarten* auch alle *Zusätze* in Form von *Randbemerkungen*, *Glossen* usw. Hervorzuheben ist, daß es G. gelungen ist, unter den 635 *Verse* die ältere Fassung von 1332 und die zehn Jahre später hinzugefügten 265 *Verse* durch eingehende *Handschriften- und Text-*

vergleiche nahezu vollständig zu *identifizieren*.

Einleitung und *Edition* bezeugen wie schon bei der *Edition* der *Musiktraktate* *Conrads* von *Zabern* die *außerordentliche Vertrautheit* G.s mit der *gestellten Aufgabe* und seine *peinlich genaue Akribie* auch in den *letzten Einzelheiten*, so daß hier eine *wesentliche Quelle* für die *Erforschung* des *mittelalterlichen Musikschrifttums* nun *zuverlässig erschlossen* ist.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Ugolini Urbevetani *Declaratio Musicae Disciplinae I*. Edidit Albertus Seay (= *Corpus Scriptorum de Musica* 7). American Institute of Musicology, Rome 1959. 230 S., 1 Abb., 5 *Faksimiles* und *Beispielsammlung*.

Die *Publikation* des *umfangreichen Traktates* dürfte allein durch die *Tatsache*, daß hier eine *nahezu unbekannt gebliebene Quelle* erstmals *vollständig veröffentlicht* wird, ein *sehr lebhaftes Interesse* finden. Nachdem *bislang* nur *einzelne Exzerpte* aus *Ugolinus Declaratio musicae disciplinae* *greifbar* waren, kann mit dieser (in mehreren *Bänden erscheinenden*) *Ausgabe* eine *empfindliche Lücke* innerhalb der *Sammlung mittelalterlicher Musiktheoretiker* geschlossen werden, da nunmehr *endlich* auch ein *zentrales Werk* des von *Gerbert* und *Coussemaker* kaum *berücksichtigten* *späten Mittelalters* vorliegt.

Ugolino selbst *unterrichtet* uns in *Kap. 3* des *1. Buches* über die *Einteilung* seiner *Declaratio* und *schreibt* hierzu u. a.: „*In quinque, igitur, partes, id est, in libros quinque, opus hoc musicum dividitur omnes disciplinae partes musicae continentis, quorum liber primus est de plana musica* (= *Bd. 1* der *Neuausgabe*), *secundus de musica melodiata simplici seu contrapuncto, tertius de musicae mensuratae egregii magistri Iohannis de Muris explanatione, quartus de proportionibus musicalibus et quemadmodum musicae partes proportionabiles suis proportionibus coaptentur. Quintus est de totius musicae partium speculatione in qua omnium praedictorum ratio redditur, et pratica omnis sub speculativa rationis comprehensione intelligitur*“ (*Ziffer 8—9*). Das *1. Buch*, so *lesen* wir an *anderer Stelle* *ausführlich*, *handelt* von der *musica plana*, „*cuius est musicae proprietates ostendere, consonantiarum, dissonantiarum ac coniunctionum omnium diffinitiones describere, tro-*

pos ordinare, eorum voces acutas et graves suis in locis determinare, et ea quae ipsam planam musicam causaliter videntur efficere" (Kap. 3, Ziffer 3). Neben dem auf spekulatives Ideengut gegründeten Prooemium ist die Tonartenlehre von besonderem Interesse. In ihr erweist sich Ugolino als kompromißloser Verfechter der Lehre von den Intervallspezies als Fundament der Kirchentöne. Überblickt man den Gesamtaufbau des 1. Buches, so kommt dem anschließenden Tonar der weitaus größte Raum jener 165, zum Teil recht stattlichen Kapitel zu. Unter Heranziehung zahlloser Beispiele bemüht sich der Autor hier um eine präzise Darstellung der mannigfachen Melodiegestalten, wie sie innerhalb der einzelnen Tonarten und Gesangsformen auftreten. Zweifellos muß Ugolinos Tonar nach Umfang und Inhalt den „klassischen“ Tonaren des Mittelalters an die Seite gestellt werden.

Als Grundlage seiner Edition wählt er bereits durch einige Veröffentlichungen über Ugolino bekanntgewordene Hrsg. (A. Seay) sechs von insgesamt zehn Manuskripten aus, wobei er dieser Auswahl eine sorgfältige Prüfung der einzelnen Quellen hinsichtlich ihres Wertes für eine positive Textkritik vorangehen läßt. Seay folgt damit jener in den Bänden des „Corpus Scriptorum de Musica“ bisher noch nicht angewandten Methode, deren deutlicher Vorzug in der Einschränkung des textkritischen Apparates liegt („... the editor feels it poor policy to load the footnotes unnecessarily, when the added readings will have no effect upon the establishment of the text“, S. 11). Die zuverlässige Beschreibung der Manuskripte (S. 3—10) stützt sich auf Seays Artikel in „Musica Disciplina“ IX (1955) und XI (1957).

Gleich den übrigen Ausgaben des „Corpus Scriptorum de Musica“ enthält auch dieser Band eine hervorragend gelungene Druckausstattung: das Schriftbild ist klar und übersichtlich disponiert. Als gelungen darf ebenfalls der Gedanke, die Notenbeispiele, Schemata usw. in einem gesonderten Bändchen wiederzugeben, angesehen werden. Indessen muß der aufmerksame Leser schon nach dem Studium weniger Abschnitte erhebliche Mängel feststellen. Vergegenwärtigt man sich, daß ein Text stets unter zwei verschiedenen Aspekten — als sprachliches Gebilde und als Vermittler sachlicher Zusammenhänge — verstanden sein will, so

resultiert daraus die doppelte Aufgabe und Verantwortung des Hrsg. während der Editionsarbeit. Seay ist dem leider nicht immer gerecht geworden, da es ihm bisweilen offenbar am Verständnis des Textzusammenhanges mangelt. Erwähnt sei etwa die völlig sinnentstellende Satzgliederung eines Abschnitts aus Kap. 50, wo übersehen wurde, daß der Autor hier seine zuvor erläuterten Gedanken in Form einer Aufzählung resümiert, um daraus eine weitere „descriptio“ des Begriffs „tropus“ zu entwickeln: „*Tria ergo praedicta in tropis inveniuntur existere, scilicet, vocium multiplicium constitutio. (statt Komma!) Constitutarum vocum debita ordinatio et vocum ordinarum in acumine et gravitate differens dispositio ut sonat tropi descriptio, (.) ex his quidem declarationibus aliam tropi toni possumus descriptionem elicere quam credimus modum tropi toni atque formam includere. (:) Tropus, tonus sive modus est . . .*“ (vgl. Ziffer 17—19). Nicht minder groß ist das Mißverständnis am Anfang von Kap. 10: „*Quoniam apud Latinos musicae professores circa sonorum seu vocum acumen et gravitatem manus tripartita esse videtur, cuius pars prima . . . tota gravis, secunda . . . acuta, tertia vero . . . superacuta esse noscitur diffinita. (.) Ex consonantiae diffinitione per . . . Boetium indubie approbata quae talis est: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura uniformiter suaviterque auribus accidens. (-.) Grandis accedit dubitatio an voces primae omnes graves et secundae omnes acutae dicantur, et omnes graves eadem raritate et gravitate et acutae spissitudine et celeritate fermentur eadem, (.) dicit enim consonantiae diffinitio praelibata quod . . .*“ (vgl. Ziffer 2—5).

Als unhaltbar erweist sich gleichfalls, daß S. — wie schon aus dem letzten Beispiel hervorgeht — mehrfach einleitende Nebensätze durch einen Punkt vom Hauptsatz trennt, die Satzabschnitte somit also ihres inneren Zusammenhanges beraubt. Man vgl. u. a. Kap. 4 (5—6), Kap. 9 (2—3), Kap. 19 (9—10), Kap. 51 (2—3), Kap. 53 (9—10) und Kap. 149 (2—3).

Daneben sind es vor allem jene von mangelnder Sorgfalt des Hrsg. zeugenden Details, welche die Zuverlässigkeit der Edition mitunter in Frage stellen. Gewiß darf erwartet werden, daß der Editor den von ihm bearbeiteten Stoff auch im einzelnen durchdenkt und auf seine sachliche Korrektheit

überprüft. So wäre es S.s Aufgabe gewesen, zu vergleichen, ob die Notenexempel des Tonars jeweils den Beschreibungen des Haupttextes entsprechen oder umgekehrt, ferner dafür Sorge zu tragen, daß der Text eines zitierten Gesanges in Darstellung und Beispiel übereinstimmt usw. Ohne Zweifel hätte sich mancher Fehler schon bei einer weiteren Durchsicht vermeiden lassen.

Auch muß gefragt werden, warum S. auf jede Erläuterung der im Text vorkommenden Zitate und Entlehnungen aus anderen Autoren verzichtet. Gehört doch eben diese Form der Textkritik zu jeder wissenschaftlichen Ausgabe, da sie dazu beitragen soll, die geistige Herkunft des Verfassers zu ermitteln und den Traktat in den Zusammenhang einer Tradition zu stellen.

Bei aller Kritik an S.s Publikation darf freilich nicht übersehen werden, daß die Bewältigung der umfangreichen Editionsarbeit eine hervorragende Leistung des Hrsg. darstellt.

Corrigenda und Addenda. Titelblatt: lies „Urbevetani“ (ebenso S. 4 Z. 2 u. S. 13 Anm. Z. 2. Vgl. dazu Z. 1 des Faks. von Ms. L: S. hält den Distinktionsstrich zwischen den Worten „vrbeuetani“ und „et cetera“ fälschlicherweise für ein s!); S. 13 Anm. Z. 2 ergänze „(sancte et) individue (trinitatis)“; Kap. 1 Ziffer 14 (= 1/14) lies „compositus“; 5/5 „aliae“; 5/10 „Prophrastes Peryotes“; 12/12 „a C ad G“ statt „a D ad G“; 12/18 „a I“ ad G“ statt „a h ad G“. Die letzte Zeile dieses Satzes (= S. 34 Z. 3) ist zu streichen; 12/21 ergänze am Schluß „(ab A) ad E.“; 15/2 lies „quia“ statt „qui“; 20/13 „arithmeticam“; 48/2 „prothum“; 48/9 „productum“; 50/14 „gravisque“; 63/4 „philosophis“; 66/9 ergänze „(Stans) beata (Agnes)“ (vgl. Ex. 74, Ms. R4 u. das heutige Antiphonale); 68/6 lies „ex G“ statt „ex C“ (vgl. 68/3, 7 u. Ex. 87); 69/9 „A“ statt „G“ (vgl. 69/3, 8). Das Satzende muß folglich lauten: „ . . . C, D, F primis et A secundo, ut dictum est.“; 73/4 „Princeps gloriosissime“ (vgl. Ex. 110 u. Ms. O); 76/6 „semidiphonum“ statt „semitonium“ (vgl. Ex. 152); 90/3 „vel ab ipso G . . . ad D“ statt „vel . . . ad G“ (vgl. Ex. 273 u. a.); 95/10 „Et ab ipso D“ statt „Et ab ipso A“ (vgl. Ex. 346); 96/2 „suis“; 96/9 ergänze „(Locutus) est (ad me)“ (vgl. Ex. 390); 99/2 „ . . . D, F, A prima . . .“: A primum ist sachlich falsch, da es sich hier um das A secundum handelt (vgl. 99/8); 100/4 lies „Iesus“ (vgl. Ex. 470); 100/7

„ab F“ statt „ad F“ (2); 101/13 „redit“; 116/8 „Omnes de Saba“ (vgl. Ex. 739); 116/11 „Primus ad Syon“ (vgl. Ex. 744); 118/27 „Mirabantur omnes“ (vgl. Ex. 835); 118/28 „do vobis“; 119/5 „per D, F, E“ statt „per C, F, E“ (vgl. Ex. 847); 119/41 „Scapulis suis obumbravit tibi“; 121/10 tilge die Zeile „sequens . . . similia“; 122/20 lies „semitonium“ statt „tonum“ (vgl. Ex. 906); 145/10 ergänze „(ut) Responsorium (Contumelias)“; 149/7 analog 149/6, 12 „(Secunda ratio est) quod (talibus)“; 159/2 lies „manui“; Ex. 87 Note 2 u. 3 (= Ex. 87/2, 3) „C D“ (vgl. Kap. 68/6); Ex. 176 ergänze „(Sanctis qui) sunt (in terra)“, vgl. Kap. 79/13; Ex. 212/1 lies „F“ (vgl. Kap. 83/3); Ex. 292 „venerit“ (vgl. Kap. 92/6); Ex. 325/13–15 „c-h-c“ (vgl. Kap. 92/11); Ex. 505/7 „h“ (vgl. Kap. 102/4); Ex. 529/4 „G–F“ statt „G“ (entsprechend Ms. R2. Die Übernahme dieser Lesart erweist sich als notwendig, da in Kap. 102/14 von der remissio zum F die Rede ist); Ex. 536 „O vos“ statt „Quos“ (vgl. Kap. 102/18); Ex. 641 (657): Der F-Schlüssel muß auf der 1. (2.) Linie v. o. stehen (vgl. Kap. 113/29 u. 114/6); Ex. 683 ergänze analog Kap. 114/26 „(Deus) tu (convertens)“; Ex. 722, 723, 801: Der F-Schlüssel muß auf der 3. Linie v. o. stehen (vgl. Kap. 116/3, 4 u. 117/21); Ex. 810 lies „Domine“ (vgl. Kap. 118/11); Ex. 851 „lesse“; Ex. 858 „Deus“ statt „Dominus“ (vgl. Kap. 119/15); Ex. 871/5 „F“ (vgl. Kap. 119/27); Ex. 920/5–9 „a c c d–c“ (vgl. Kap. 124/11); Ex. 1003: Ein b ist vorzuzeichnen. — Folgende Noten müssen den jeweiligen Textausführungen entsprechend „b“ statt „h“ lauten: Ex. 476/6; 589/3, 5, 6; 594/4, 6; 598/5; 599/4; 675/5; 743/9; 749/8 (sonst Tritonus h–F!); 750/5; 850/7; 872/4; 880/3; 881/3.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Joseph Haydn: Symphonie fis-moll (No. 45) („Abschieds-Symphonie“). Partitur. Faksimilewiedergabe des Haydn-Autographs aufbewahrt in der Nationalbibliothek Széchenyi, Budapest. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 1959.

Anläßlich des Haydn-Gedenkjahres 1959 veröffentlichte die Ungarische Akademie der Wissenschaften in Budapest u. a. ein Faksimile in Originalgröße (23,0 : 36,0 cm) der Symphonie No. 45 in fis-moll (1772). Es tritt den beiden Faksimile-Ausgaben der

Missa in B-Dur („Schöpfungs-Messe“) (1801) und der Klaviersonate in A-Dur (1773), die 1957 und 1958 im G. Henle-Verlag, München-Duisburg, erschienen, durchaus ebenbürtig zur Seite. Das Papier in seiner gelblich-hellbraunen Tönung und die hell- bis dunkelbraune Tinte konnten geradezu naturgetreu reproduziert werden.

Bereits im Jahre 1933 regte H. Schultz eine derartige Ausgabe, vor allem im Hinblick auf den Schlußsatz „mit dem unbeschreibbaren Einschrumpfen des Klangkörpers“ an (vgl. J. Haydns Werke, erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie I, Bd. IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Vorwort). Schultz benutzte das Budapester Autograph, und ein Vergleich läßt den gewiß hohen Wert seiner Ausgabe erkennen. Zwar war der Rahmen der Editionsrichtlinien nach heutigen Begriffen insofern sehr weit gespannt, als der Hrsg. konsequent *fz* in *sf* änderte. Halte- und Bindebogen fanden nach analogen Stellen in anderen Stimmen stillschweigend Ergänzung. Das sog. „Haydn-Ornament“ \curvearrowright (z. B. I/125, 127 = 1. Satz, Takt 125, 127, Violine 1) vermerkte er zwar als solches im Revisionsbericht, gab es aber trotzdem als \sim wieder.

Wie die beiden Autographe von 1772 und 1801 zeigen, unterliegt Haydns Handschrift innerhalb von rund dreißig Jahren einem leichten Wandel. Die Charakteristika seiner Notenschrift, die W. Virneisel zur „Schöpfungs-Messe“ treffend beschreibt, finden sich im Autograph zur *fis-moll*-Symphonie zwar vollauf bestätigt. Jedoch besteht insofern ein genereller Unterschied, als der Meister 1772 wesentlich größer schreibt. Die Noten erscheinen stärker, die Halsung meistens etwas länger. Das Notenbild weist auch in diesem Werk einen durchgehend einheitlichen Zug auf; selbst die letzten Seiten, deren Takte offensichtlich schneller zu Papier gebracht worden sind, weichen von den übrigen kaum ab. Rasuren lassen sich nicht feststellen; das Schriftbild bleibt ungetrübt; lediglich unter einigen undeutlich geratenen Noten hat Haydn ergänzend die Notennamen gesetzt. Im letzten Satz der autographen Partitur tritt die allmähliche Verringerung des Klangkörpers bildlich und plastisch hervor, da die Systeme der jeweils abtretenden Instrumente leer bleiben. Das Ausschneiden von Corno 2 und Oboe 1 wird eigens durch „Nichts mehr“ bezeichnet.

Hinsichtlich der Verwendung von Strichen

und Punkten und deren verschiedenen Größen sei folgendes bemerkt: Wie in der „Schöpfungs-Messe“ bereits P. Mies beobachtete (vgl. *Mf.* XI, 1958, S. 126 f.), nehmen auch in dem vorliegenden Werk die Stakatozeichen die unterschiedlichsten Formen an, indem sie sich vom Punkt bis zum über 0,5 cm großen Strich erstrecken. Dabei überwiegen in hohem Maße die Striche, die jedoch schon innerhalb zweier analoger Takte ein punktförmiges Aussehen annehmen können, z. B. II/1 Bassi über dem 2. und 3. Achtel auffallend lange Striche, im folgenden Takt derselben Stimme dagegen ebenfalls bei den letzten zwei Achteln zuerst ein strichähnliches Zeichen, dann ein unbezweifelbarer Punkt, während in Violine 1 in beiden Takten zu den Achtelnnoten an Länge zunehmende Striche notiert sind. Stehen Striche beispielsweise mehrmals hintereinander, u. a. bei der Wiederholung zweier Viertelnoten (IV/84 ff.) so schwankt ihre Größe zwischen unterschiedlich langen Strichen und punkthähnlichen Zeichen innerhalb der einzelnen Stimmen (Oboen und Violinen), wobei sich die Tendenz, daß die Striche häufig kleiner werden, verfolgen läßt. Auffallend groß dagegen notiert Haydn diese, wenn sie isoliert stehen, z. B. bei einer Folge von vier Vierteln, von denen die ersten drei gebunden, das letzte dagegen staccato auszuführen ist, wie u. a. IV/2 f., 13 ff., Streicher. Dieselbe Schreibweise begegnet, wenn zwei Noten durch eine Pause getrennt sind, u. a. II/1 f., 9 f. Streicher. Ein größenmäßiger Unterschied zwischen Strichen bei *f* oder *p* läßt sich nicht feststellen, da u. a. IV/3, Streicher, die Zeichen mindestens ebensolang sind wie bei den *f*-Stellen, u. a. IV/62 ff. Punkte begegnen — wenn auch nur spärlich — meistens in Verbindung mit einem Bogen (Portato) z. B. I/109, Violine 2 und Viola sowie II/21, Violine 2. Jedoch stehen hier in den beiden folgenden Takten derselben Stimme, in denen der Bogen fehlt, deutlich über 2. und 3. Achtel Striche. Sicherlich hat Haydn aber das gleiche Portato beabsichtigt wie im vorherigen Takt, zumal die Viola in T. 21 auch Punkte aufweist.

Die Veröffentlichung dieses Faksimiles mit seiner gehaltvollen Einleitung in deutscher und englischer Sprache von L. Somfai kann als ein bleibender Beitrag zur Haydn-Ehrung 1959 angesehen werden, der mit dazu verhilft, die Probleme hinsichtlich der Schreibart des Meisters zu lösen.

Zu bedauern bleibt allerdings, daß die Ausgabe trotz ihres geschmackvollen Einbandes mit dem autographen Namenszug in dem keineswegs empfehlenswerten Lumbeckverfahren herausgebracht worden ist.

Renate Federhofer-Königs, Graz

Ludwig van Beethoven: Supplement zur Gesamtausgabe I: Mehrstimmige italienische Gesänge ohne Begleitung. Hrsg. v. Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1959). 35 S.

Der Schweizer Beethovenforscher Willy Hess ist namentlich durch seine wissenschaftlichen und praktischen Bemühungen um die in der Gesamtausgabe nicht erschienenen Werke Beethovens bekanntgeworden. Sein letzter Katalog von 1957 verzeichnet deren 335 Nummern und 66 Titel zweifelhafter und unterschobener Stücke (vgl. *Mf. XII*, 1959, 113). Diesen Bestandsaufnahmen gehen schon seit langem Veröffentlichungen einzelner Werke zur Seite, die z. T. auch schon einen Weg in den Konzertsaal gefunden haben. Ihnen schließt sich die vorliegende Ausgabe von 6 Duetten, 8 Terzetten und 10 Quartetten an, Übungsstücken aus dem Unterricht bei Salieri, zwischen 1792 und 1801 entstanden, bisher noch nie im Zusammenhang veröffentlicht und z. T. von Hess selbst erst entdeckt. Zuerst wurden 19 solcher Gesangstücke von Thayer in seinem „*Chronologischen Verzeichnis*“ (1865) mit Incipits verzeichnet, danach von G. Nottebohm (*Beethovens Studien*, 1873, S. 207 bis 232) eingehend und kritisch gewürdigt. Die Quellenlage schildert der Hrsg. in einem knappen Vorwort, wozu sein Katalog von 1957 (S. 55 ff.) und vor allem der inhaltsreiche Revisionsbericht der Ausgabe zu vergleichen ist. Er konnte sich auf einzelne Beethovenaufgaben bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien stützen, vor allem aber auf das Autograph Artaria 166 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, das zwar, wie so vieles, heute verschollen ist, aber doch wenigstens in einer Photokopie im Bonner Beethovenhaus bewahrt wird.

Wie später der junge Schubert (vgl. A. Orel, *Der junge Schubert*, 1940), mußte auch Beethoven in der Lehrzeit bei Salieri Texte von Metastasio vertonen, aus der Oper *Zenobia*, in der Hauptsache aus verschiedenen Kantaten. Gegenüber den nur vier vorhandenen Metastasiovertonungen Schuberts bot sich Beethoven mit den 24 Übungsstücken natürlich eine wesentlich breitere Grundlage,

sich in Geist und Technik der italienischen Gesangskomposition einzuleben, wie es ja die Absicht seines Lehrers war. Daß Metastasios Texte auf den jungen Schubert von vornherein keine stärkere Anziehungskraft auszuüben vermochten, bezeugt uns J. von Spaun in seinen Erinnerungen an den Jugendfreund (O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen der Freunde*, 1957, S. 15): „Die Gedichte von Goethe, Schiller und anderen, die den jungen Tonsetzer begeisterten, und die es ihm unwiderstehlich drängte in Melodien wiederzugeben, waren für den Italiener ungenießbar, und er fand darin nur barbarische Worte, die es nicht der Mühe lohne, in Musik zu setzen. Salieri begehrte mit Ernst von Schubert, daß er nicht ferner mit dergleichen Kompositionen sich abgebe, sondern daß er vielmehr mit seinen Melodien haushalte, bis er älter und reifer werde; dagegen gab er ihm italienische kurze Stenzen, um sie in Musik zu setzen, die den feurigen Tondichter, der kaum die Sprache verstand, kalt ließen, und mit welchen er sich ohne bedeutende Erfolge abmühte.“

Eine entsprechende Äußerung Beethovens über seine innere Einstellung zu seinen Aufgaben unter Salieris Anleitung scheint es nicht zu geben. So bleibt das Zeugnis der Studienarbeiten, die namentlich mit dem Übergang von den Duetten zu Terzetten und Quartetten mit ihren reicheren Möglichkeiten eine zunehmende Reife vor allem der melodischen Gestaltung erkennen lassen. Wie er um den jeweils besten Ausdruck gerungen hat, zeigt „*Fra tutte le pene*“, das in zwei Fassungen als Duett, ebenso als Terzett und dann noch einmal als Quartett in zweifacher Komposition vorliegt. Die vielfachen Leseschwierigkeiten veranschaulicht gut die Faksimiliewiedergabe des Terzettes „*Giura il nocchier*“ als Titelbild. Falsche oder fehlende Schlüssel lassen hier allenfalls erraten, daß es sich um ein Terzett für Sopran, Alt und Baß handelt. Für das nächste Stück „*Per te d'amico aprile*“ gibt Beethoven die drei Stimmen an und überschreibt „*Terzetto*“. Aber das ist eine Ausnahme. Das Quartett „*Nei campi e nelle selve*“ zeigt in der ersten Komposition die Anweisung „*Coro*“. Ob man daraus mit dem Hrsg. (s. Vorwort) auf chorische Besetzung aller Stücke schließen darf, mag fraglich bleiben.

Den Schluß des Heftes bildet das nur als Tenormelodie überlieferte „*E pur fra le tempeste*“. Hier hat der Hrsg., während alle

anderen Gesänge unbegleitet überliefert sind, eine eigene Klavierbegleitung vorsichtig unterlegt, „um eine schöne, echt Beethovenische Melodie als Sololied der musikalischen Praxis zu erschließen“ (Revisionsbericht). Als er diese Bearbeitung erstmals veröffentlichte (Musica X, 1954, S. 557, dazu „Ein ungedrucktes Lied Beethovens“, ebenda S. 450–452), hat er diesen Versuch näher gerechtfertigt: „Vielleicht war für später eine Klavierbegleitung geplant, wie er ja auch ‚O care selve antiche‘ und Metastasio ‚La partenza‘ als Klavierlieder und nicht als A-cappella-Gesänge ausarbeitete.“ Beide Stücke (GA, Serie 25, Nr. 16 und Serie 23, Nr. 38) fallen in die Lehrzeit bei Salieri, und so wird man an der Begleitung der Tenormelodie kaum Anstoß nehmen können.

Editionstechnisch steht die vorliegende Ausgabe zwischen Wissenschaft und Praxis. „Da Beethoven die Korrekturen Salieris als bindend anerkannte, wurden sie als Fassung letzter Hand in den Haupttext aufgenommen, während alle früheren Arbeitsstadien und Varianten im Revisionsbericht zusammengefaßt sind. Ihre Mitteilung gleich unter oder über dem Haupttext wäre wohl für die wissenschaftliche Forschung von Vorteil gewesen, verbot sich aber mit Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit des Heftes.“ Übrigens bot jeder Versuch, Salieris Korrekturen von Beethovens eigenen zu trennen, besondere Schwierigkeiten, da der Lehrer seine Verbesserungen stets mit Bleistift einsetzte, die dann Beethoven oft mit Tinte nachzog. Die Bleistifteintragungen sind aber gerade bei der Hauptquelle, dem nur in der Bonner Photokopie zur Verfügung gewesenen Autograph Artaria 166 meist sehr schwach ausgefallen. Aus diesem Autograph ergibt sich beiläufig, daß Thayers Lesung des Duetts „Scivo in te“ als „Se vivo in te“, die noch Kinsky-Halm, (*Das Werk Beethovens*, 1955, S. 562), wenn auch mit Fragezeichen, zur Wahl stellen, falsch ist. Ein einziges Stück aus dem Kreis der hier veröffentlichten muß bei späterer Gelegenheit noch nachgeholt werden, das Duett „Languisco e moro per te, mio ben, d'adoro“ aus dem im Moskauer Glinka-Museum ruhenden Wielhorski-Skizzenbuch, da die in Aussicht gestellte Photokopie nicht rechtzeitig eintraf, ein Gesang, dessen Textherkunft übrigens selbst der Metastasio-Spezialist Br. Brunelli nicht hat bestimmen können.

Willi Kahl, Köln

Girolamo Frescobaldi: *Arie musicali* (Florenz 1630), eingeleitet und hrsg. von Helga Spohr. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler Band IV.) B. Schott's Söhne, Mainz 1960. 9 S. Vorwort und Einleitungen, 2 Faks., 84 Notenseiten.

Die seit fünf Jahren im Abstand von je ungefähr einem Jahr erscheinenden musikalischen Denkmäler der Mainzer Akademie stellen eine überaus willkommene Bereicherung des in Neuauflagen nicht mehr greifbaren Repertoires älterer Werke dar. Nach bisher noch nie in extenso veröffentlichten Passionen aus dem italienischen Cinquecento (A. Schmitz), einer Gesamtausgabe der Chansons von Binchois (W. Rehm) und einem Band mit Chorälern von Sweelinck und dessen deutschen Schülern (G. Gerdes) ist nun Bd. IV dem wenig bekannten vokalen Hauptwerk des größten italienischen Orgelmeisters des Seicento, G. Frescobaldi, gewidmet: *Arie musicali/per cantarsi/nel Gravicembalo, e Tiorba./A una, a due e a tre voci*, 1. und 2. Buch, Florenz bei G. B. Landini, 1630. Helga Spohr legt in ihrer vom Verlag Schott schön ausgestatteten Publikation zum ersten Mal eine vollständige Ausgabe der beiden Bücher dieses Werkes vor, nachdem eine ältere Veröffentlichung von F. Boghen und A. Bonaventura (Florenz 1933) nur die Stücke des ersten Buches umfaßt hatte. Unsere Kenntnis vom Vokalschaffen Frescobaldis wird damit bedeutend erweitert. Treten doch zu den 23 Stücken des ersten Buches 20 weitere, so daß nun insgesamt 27 einstimmige, 10 zwei- und 6 dreistimmige Gesänge in Neuauflage zugänglich sind.

Es ist eine merkwürdige Sache um Frescobaldis Vokalwerk: Die von G. B. Doni und Liberati geäußerten Zweifel an der Qualität der Textvertonungen des Orgelmeisters sind von der neueren Musikgeschichtsschreibung mehr oder weniger unbenommen und, oft wohl in Unkenntnis der Werke selbst, immer wieder übernommen worden. Diesem Urteil tritt neuerdings M. Reimann (Artikel *Frescobaldi*, MGG 4, Sp. 922) energisch entgegen. Durch die vorliegende Gesamtausgabe der *Arie musicali* wird eine eingehende Prüfung des Sachverhaltes wesentlich erleichtert. Eine Durchsicht der Stücke, insbesondere auch der *Canti in stile recitativo*, zeigt, daß Frescobaldi als überaus lebendiger, ja oft leidenschaftlicher Ausdeuter der poetischen

Texte zu betrachten ist. In einzelnen Stücken hat er selbst den Vergleich mit seinem größten Zeitgenossen Monteverdi nicht zu scheuen. Nur eines fällt auf und wird von Spohr auch kurz erwähnt: Dort, wo mehrere Textstrophen zur selben rezitativisch angelegten Melodie zu singen sind, paßt die Komposition, gerade ihres intensiven Ausdruckes wegen, oft nur zur ersten Strophe. So setzt etwa in T. 11 von Nr. 14 die Singstimme nach einer Pause auf einem exklamatorisch gedehnten Hochtone " auf das Wort „oh! (mie speranze spente“) ein. In der zweiten Strophe fällt dieser ausdrucksstarke Ton auf „è (giunto il dì d'io moia“); in der dritten auf „ma (nuovo duol mi strugge“). Solche Erscheinungen, für die weiter unten noch eine Erklärung gegeben werden soll, hängen aber eher mit dem formgeschichtlichen Konflikt jener Zeit zwischen durchkomponiertem Rezitativ und Strophendarstellung zusammen als mit der Künstlerschaft Frescobaldis.

Eine knappe und flüssig geschriebene Einleitung der Herausgeberin orientiert zuerst über das Leben des Komponisten und bringt anschließend eine zusammenfassende Besprechung der veröffentlichten Lieder. Eine erste Gruppe von insgesamt neun weltlichen und fünf geistlichen Stücken ist im *stile recitativo* geschrieben. Einige weitere, wie Nr. 9, 14 (= 30), 16 (*Aria di Passacaglia*) und 41 (*Ceccona*) weisen einzelne rezitativische Einschübe innerhalb der ariosen Teile auf und vertreten damit, wie Sp. richtig bemerkt, einen für die frühe Monodie charakteristischen Mischtypus. Unter Monodie versteht die Hrsg. übrigens, was aus Anmerkung 15 nicht recht deutlich hervorgeht, den begleiteten einstimmigen Sologesang. Aufschlußreich sind die Bemerkungen zu den von Frescobaldi verwendeten Termini *Canzona*, *Aria*, *Madrigal* und *Canto*. Daß die *Canzona* hier stets vokal mehrstimmig und imitatorisch angelegt ist, weist einerseits auf den Zusammenhang mit der älteren Chanson und andererseits auf die für Frescobaldi naheliegenden Beziehungen zur instrumentalen *Canzone*. Einige entweder kurz mit *Aria*, oder aber im Zusammenhang mit bestimmten Gerüsttypen mit *Aria di Romanesca* oder *Aria di Ruggieri* bezeichnete Stücke sind strophische Ostinatovariationen (Nr. 7, 8, 11, 15, 29), die zeigen, in welcher Weise im 17. Jahrhundert die alte, etwa von Ortiz beschriebene Lehre des Variierens und Improvisierens stets noch

lebendig gewesen ist. Bei mehrstrophigen Stücken, bei denen aber nur eine Strophe auskomponiert ist, besteht somit wohl die Möglichkeit, beim Absingen der weiteren Strophen gewisse Verzierungen und Varianten anzubringen. Zieht man aber diese Art der Aufführungspraxis in Betracht, dann fällt auch der oben genannte, gegen Frescobaldi scheinbar ungeschickte Wortbetonungen bei zweiten und dritten Strophen erhobene Einwand dahin: Es ist Sache des Ausführenden, die Vokalmelodie jeweils sinngemäß mit der Wortbetonung in Übereinstimmung zu bringen.

Von ganz besonderem Interesse ist das Vorhandensein sowohl einer *Passacaglia* (Nr. 16) als auch einer *Ceccona* (Nr. 41). Die beiden Stücke zeigen, daß Frescobaldi die *Variations-Passacaglia* und die *Variations-Chaconne* kurz nach deren erster Verwendung in der Instrumentalmusik (1627) auch innerhalb der Vokalmusik, von der her die beiden Formen ja auch ursprünglich abzuleiten sind, zur Anwendung gebracht hat. Wie in der Gitarrenliteratur (seit 1606) steht dabei die *Ceccona* in Dur, die *Passacaglia* in Moll (nach den Gitarren-Vorbildern wäre bei der *Passacaglia* auch Dur möglich). Zudem ist, ähnlich wie in den *Chaconne*-Abschnitten von Frescobaldi's *Cento Partite sopra Passacagli* die Baßkonstanz in der *Ceccona* etwas deutlicher gewahrt als in der *Passacaglia*, die zudem wechselweise auf- und absteigende Tetrachordbässe aufweist. Der *Cecconabaß* steht dem von W. Osthoff für Oberitalien nachgewiesenen *Ciaccona*-Baß nahe, der seinerseits wiederum mit dem *Romanesca*-Baß verwandt ist:

Frescobaldi's *Cecconabaß*
aus Nr. 41 (* = Gerüsttöne):

1.



Romanescaabaß aus Nr. 7:

2.



Von Sp. wird auf eine Eigenart sowohl der *Passacaglia* wie auch der *Ceccona* aufmerksam gemacht, die, wie mir scheint, auf Beziehungen zur venezianischen Oper hin-

weist: In beiden Stücken sind zwischen die ostinaten Teile rezitativische Partien eingeschoben. Diese lassen sich vermutlich von den durch W. Osthoff entdeckten, teils notierten, teils zu improvisierenden Zwischen spiel-Passacaglien der Oper bei und um Monteverdi herleiten. In zwei Arbeiten hat sich W. Osthoff mit dem Problem der älteren Passacaglia auseinandergesetzt: *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in Atti del Congresso internazionale di Musica mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari musicali 1954, Palermo 1959, S. 275 ff.; *Das dramatische Spätwerk Monteverdis*, München 1960, S. 114 ff. Als Begleitinstrument fordert Frescobaldi in seinen Arien *Gravicembalo e Tiorba*. Sp. möchte nicht entscheiden, ob mit diesem *e* wirklich gleichzeitige Verwendung der beiden Instrumente gemeint sei. Doch sprechen, neben Praetorius, vor allem die vielen Zeugnisse aus Italien recht eindeutig für diese reizvolle Klangmischung, wobei die Theorbe den starren Klang des Cembalos auflockert und wesentlich belebt.

Eng mit der Instrumentenfrage verknüpft ist das Problem der Begleitung und der Aussetzung des Generalbasses, die im vorliegenden Band von G. Kirchner besorgt worden ist. Einer Bearbeitung des Basses aus dem Bereich der italienischen Musik aus dem Zeitalter der Monodie muß die grundsätzliche Überlegung vorangehen, daß der Begleitstil dieser Zeit, vor allem innerhalb des italienischen *stile recitativo*, ein anderer gewesen ist, als im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland. Auf die verschiedenen Arten des Generalbasses schon im frühen 17. Jahrhundert hat Eggebrecht in AfMw XIV (1957), S. 61 ff., nachdrücklich aufmerksam gemacht.

In der vorliegenden Ausgabe ist Frescobaldis nicht bezifferter Baß korrekt vierstimmig ausgesetzt. Der Bearbeiter hat sich im allgemeinen gut in die Harmonik der Werke eingefühlt. Allerdings ist hierbei auch die nachgelieferte, recht umfangreiche Berichtigungsliste mit zu berücksichtigen. Bei der Benützung des Bandes müssen wir uns natürlich darüber im klaren sein, daß die Vierstimmigkeit zwar das gewohnt schulmäßige Bild einer Generalbaß-Aussetzung vermittelt, daß diese aber, insbesondere bei den rezitativischen Stücken, kaum der zeitgenössischen Praxis entspricht. Aus den er-

haltenen Beschreibungen und aus dem Stil dieser Musik ist zu schließen, daß die Begleitung sich kaum an eine feste Stimmzahl gehalten haben kann; daß man die Akkorde oft sehr voll gegriffen haben muß und daß man auch vor Quint- und Oktavparallelen nicht zurückgeschreckt ist; kurz — daß die instrumentale Begleitung der Monodien keineswegs schematisch, sondern vielmehr äußerst farbig und phantasievoll gewesen sein muß. Wie ist solches aber in einer modernen Ausgabe zu realisieren, ohne einer unwissenschaftlich-subjektiven Bearbeitung Tür und Tor zu öffnen? Der einzig gangbare Weg scheint mir der zu sein, daß in den Vorbemerkungen zu einer modernen Ausgabe ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß die gedruckte Generalbaßaussetzung nur als Gerüst zu verstehen sei, das noch einer stilistisch richtigen und künstlerisch lebendigen Interpretation bedürfe. Der Bearbeiter müßte dann darauf hinweisen, daß auch die Vierstimmigkeit gewissermaßen nur einen Notbehelf darstelle. Zudem könnte er vielleicht an einigen Beispielen darlegen, in welcher Richtung die Interpretation des Begleitungsschemas zu geschehen hätte. — Weitere Probleme ergeben sich bei Frescobaldi aus der fehlenden Bezifferung. Es sei hier nur eine Frage kurz angeschnitten: Wie weit sind innerhalb von lange gehaltenen Baßtönen Harmoniewechsel vorzunehmen? Wie weit soll der Begleiter die Melodietöne „harmonisieren“? Eine überall gültige und verbindliche Antwort gibt es hier wohl kaum. Doch liefert die oben genannte Untersuchung von Eggebrecht wertvolle Aufschlüsse über das anzuwendende Prinzip. Beim monodischen Generalbaß ist der Akkord zunächst nicht im Sinne einer Melodieharmonisierung, sondern als Klang zu verstehen: „*Akkordklang als Bezugspol der Töne, die durch dieses Bezogensein eine ausgesprochen psychologische, auf Spannung und Lösung beruhende Bedeutung gewinnen*“ (a. a. O. S. 74). Es handelt sich hier also um eine Art von Akkordblöcken, von denen sich die Singstimme in spannungsvollem Gegenüber abzuheben hat. Diese Erkenntnis muß sich auf die Aussetzung des Basses auswirken. Wird nicht, um nur eines unter vielen Beispielen zu nennen, der Ton *b* der Singstimme in Takt 1 von Nr. 25 seiner Spannung beraubt, wenn dieses *b* in der Begleitung vorausgenommen wird?

3.

Ben veg-gio don-na

Wieviel intensiver würde diese Stelle wirken, wenn der Begleiter die Töne *g-b* weg-
 ließe! (Vgl. ferner ähnliche Stellen auf S. 1,
 1. Syst. T. 1 und 4. Syst. T. 2; S. 3, 1. Syst.
 T. 2; S. 7, 1. Syst. T. 3 u. a.) Problematisch
 sind auch Aussetzungen wie die folgende
 aus Nr. 24 (S. 47, 4. Syst., T. 1–3):

4.

-lor, non vuo che m'a - mi. Io bra²mo,
 io cheg - gio so - lo,

Hier ist doch zu Beginn des 2. Taktes allein
 der *moll*-Sextakkord (*d-fis-h*) und nicht der
 schwächliche Quartsextakkord möglich. Bei
 dieser und ähnlichen Stellen macht sich eine
 gewisse Neigung des Bearbeiters zum Quart-
 sextakkord bemerkbar, die nicht überall zu
 befriedigenden Resultaten führt. Einige die-
 ser Stellen, dies sei ausdrücklich betont, sind
 durch die Berichtigungsliste verbessert wor-
 den. Bei dieser Kritik an der Aussetzung des
 Generalbasses geht es dem Rezensenten dar-
 um, darzutun, welche Probleme gerade auf
 dem Gebiete des frühen Generalbasses noch
 der Lösung harren. Es darf hier vielleicht
 wieder einmal auf den Beitrag von L. Lands-
 hoff in der Sandberger-Festschrift 1919
 („Das vielstimmige Akkompagnement“)

hingewiesen werden, der allerdings den
 italienischen Begleitstil um 1700 behandelt,
 aus dem jedoch in eindrücklicher Weise her-
 vorgeht, mit welch sattsätzlicher Freiheit
 die Generalbaßaussetzungen gerade in
 Italien behandelt worden sind. Die in der
 vorliegenden Besprechung erhobenen Ein-
 wände, die überdies vor allem die Behand-
 lung der rezitativischen und nicht die der
 zahlenmäßig im Vordergrund stehenden
 ariosen Stücke betreffen, können den Wert
 der Ausgabe als Ganzes kaum wesentlich
 beeinträchtigen. Es bleibt das Verdienst von
 H. Spohr und G. Kirchner, eine mit kriti-
 schem Bericht und den nötigen Hinweisen
 versehene Ausgabe bisher zu wenig bekann-
 ter Werke von Frescobaldi herausgebracht
 und damit, gerade auch im Hinblick auf das
 Generalbaßproblem, wertvolle Anregungen
 für weitere Forschungen und Studien ge-
 geben zu haben. Kurt v. Fischer, Zürich

Francisco Guerrero: Opera omnia
 Vol. I, II, Canciones y Villanescas espiri-
 tuales (Venecia 1589), transcripción por
 Vicente García, introducción y estudio
 por Miguel Querol Gavaldá (Monu-
 mentos de la música Española XVI, XIX,
 Barcelona 1955 und 1957.) 125 und 78 S.
 Notentext, Vorwort, Texte und Kritischer
 Bericht. 4 Faks.

Die beiden Bände des Instituto Español de
 Musicología verdienen wegen des „Tauf-
 paten“ der Erstausgabe, wegen der eigenartig
 fesselnden Persönlichkeit des Autors und we-
 gen des seltsamen Schicksals der Neuausgaben
 das besondere Interesse unseres Faches.
 Kein Geringerer als Gioseffo Zarlino hat
 im Auftrag des Komponisten die Herstellung
 des ersten Druckes bei Lago Vincento über-
 wacht, während Guerrero sich auf der Reise
 nach Palästina zu den heiligen Städten der
 Christenheit befand. Aus dem einzigen voll-
 ständigen Exemplar des Erstdrucks im Besitz
 des „Archivo del Patriarca“ in Valencia
 sind bisher nur einzelne Stücke veröffent-
 licht worden; Übertragungen des ganzen In-
 halts fertigte Vicente Ripolés um 1930 an,
 ohne eine Möglichkeit zur Publikation zu
 finden; etwa zur gleichen Zeit begann Rdo.
 D. Vicente García Julbe mit der Spartie-
 rung; seine Übertragungen sind nun nach
 den Prinzipien der „Monumentos de la
 música Española“ eingerichtet und zusam-
 men mit einer ausführlichen Einleitung von
 Miguel Querol Gavaldá veröffentlicht wor-
 den. Dort berichtet der Vizedirektor des

Instituto Español de Musicología über die Quelle und über den Kreis von Musikern und Poeten in Sevilla, dem die älteren (weltlichen) Kompositionen Guerreros ihr Entstehen verdanken. 18 von ihnen hat er später unter geringer Veränderung des Textes „a lo divino“ gewendet und in die Sammlung von 1589 aufgenommen (die Neuausgabe bietet beide Fassungen).

Der Inhalt dieser Sammlung bezieht sich auf die hohen Kirchenfeste, die meisten Stücke handeln von der Christgeburt und ihrem Umkreis und gehören dann der Gattung nach eigentlich zu den Villancicos. Unter „Canciones“ dagegen verstehen die andalusischen und castellanischen Musiker Madrigale, auch geistliche, während die Villanesca nach italienischem Vorbild in Spanien kaum gebräuchlich war (in dieser Sammlung nur drei). In den Madrigalen steht Guerrero den besten Meistern seiner Zeit nicht nach, aber erst in den Villancicos kann sich seine Persönlichkeit musikalisch voll entfalten, die in seinem spanischen Volkstum ebenso verwurzelt ist wie in der außergewöhnlichen Kraft seines Glaubens. Mit Recht stellt Querol ihn in ein „Triumvirat der spanischen Polyphonie“ neben Cristóbal de Morales und Tomás Luis de Victoria. An sekundären Quellen zählt der kritische Bericht einige Sammlungen spanischer Herkunft auf, fünf Stücke sind aber auch enthalten in dem zweiten und dritten Buch der „*laudi spirituali*“, Rom 1583 und 1588.

Die Ausgabe selbst entspricht in allen Einzelheiten den Prinzipien für die „*Monumentos de la música Española*“: originale Schlüssel, Mensurzeichen und erste Note sind der Übertragung in moderne Partitur vorgesetzt, Ligaturen sind gekennzeichnet, hinzugefügte Akzidentien befinden sich über den Noten, Taktstriche sind als punktierte Linien durchgezogen, Taktzahlen angebracht. Die Notenwerte sind entweder in ihrer ursprünglichen Größe oder in der Verkleinerung auf die Hälfte oder sogar auf ein Viertel wiedergegeben. Man kann den Grund dafür nicht immer ganz einsehen, denn gehäufte Achtel oder Sechzehntel bringen in das Notenbild moderne Unruhe und Unklarheit.

Als einheitliche Lösung käme die Übertragung in originalen Werten für geraden und die Verkleinerung um die Hälfte für ungeraden Takt in Frage. Ebenso wäre es vielleicht ratsamer, die Hinzufügung von

Akzidentien auf folgende Fälle zu beschränken: 1. wenn ein Melodiesprung ein übermäßiges oder vermindertes Intervall ergäbe, 2. wenn der hinzugefügte Taktstrich nach moderner Lesart ein Vorzeichen aufheben würde, 3. in der Schlußkadenz und 4. wenn in einer Stimme die alterierte Note schon vorhanden ist.

Diese Einwände können aber die Freude an der Beschäftigung mit einem sorgfältig hergestellten Quellenwerk nicht schmälern, dessen Inhalt vor allem in bezug auf die Setzweise Guerreros zu genauem Studium reizt. Hier seien nur die äußeren Merkmale der verschiedenen Gattungen aufgezählt. Die Madrigale (Nr. 1–12, 34–37 und 39–46) entsprechen den italienischen Vorbildern, sie sind im fünfstimmigen Satz mit Cantus I und II, Altus, Tenor und Bassus besetzt, die vierstimmigen haben Cantus I und II, Altus und Tenor oder (Nr. 45 und 46) die üblichen vier Stimmgattungen. Zweistimmige Anfangsimitation, kurze Motive, auch in Form von Fanfarensignalen (Nr. 22 „*Hombres Victoria*“) und Rufen (Nr. 37 „*Adios*“, Nr. 45 „*Huyd, huyd*“) und kurze Abschnitte sind die Merkmale dieser Madrigaltechnik. Die Villancicos (fünfstimmige Nr. 13, 15 bis 33; vierstimmig Nr. 47–52, dreistimmig Nr. 55, 58–61) sind anders gebaut. Auf eine solistische Einleitung folgt der Hauptteil mit Imitationen. Die Copla schließlich ist im Metrum des Verses homophon gesetzt. Kunstvoll verknüpft sind die verschiedenen Bauteile in Nr. 18: die beiden Hauptmelodien erscheinen erst einstimmig, dann werden sie auf zwei oder drei Stimmen im Kanon verteilt und gleichzeitig in einen vier- oder fünfstimmigen Satz gebettet. Die dazu gehörende Copla ist diesmal einstimmig. In Nr. 24 wird ein Frage- und Antwortspiel des Textes auf Solo und Chor übertragen.

Es bleiben nur wenige unbedeutende Druckfehler zu berichtigen: Nr. 3, Takt 27¹, Baß, fehlt Viertel-Pause; Nr. 7, Takt 2³, Diskant II, fehlt Hilfslinie an c'; Nr. 8, Takt 10¹, Baß, hinter c' fehlt Punkt; Nr. 10, Takte 45–47, Diskant II, fehlen Achtel-Pausen und Fähnchen entsprechend den anderen Stimmen; Nr. 39, Takt 77⁴, Diskant I, statt f' muß g' stehen (dieser Fehler steht schon in der Ausgabe von 1589, richtig ist die Stelle in L: *Laudi Spirituali*, Rom 1583).

Vielleicht verhilft die Neuausgabe den Werken von Francisco Guerrero nicht nur

zur Beachtung durch die Wissenschaft, sondern auch durch die Musikpraxis. Gerade die innigen, fein empfundenen Sätze für die Weihnachtszeit stellen technisch geringe Anforderungen an die Ausführenden. Es müssen allerdings die Schwierigkeiten des spanischen Textes überwunden oder umgangen werden. Die Herkunft der Melodien zu den Villancicos (bisher ist sie für keine geklärt) kann noch zu Fragen Anlaß geben, auch der im Verhältnis zu Italien ungeglättete und ein wenig altväterliche Satz sollte genauer untersucht werden. Das Instituto Español de Musicología hat mit den Canciones y Villanescas von Guerrero der Reihe seiner Quellenpublikationen zwei neue interessante und gelungene Bände angefügt.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Orchesterwerke. Werkgruppe 11. Sinfonien, Band 3. Vorgelegt von Wilhelm Fischer. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel XI und 140 S. Dazu: Kritische Berichte Serie IV. Orchesterwerke. Werkgruppe 11. Sinfonien. Band 3. Von Wilhelm Fischer. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1957. 23 S.

In dieser Zeitschrift (8. Jg. 1955, 505 ff.) hat W. Kahl einiges Allgemeine über die Neue Ausgabe berichtet. Der Altmeister der Erforschung der Wiener Klassik, W. Fischer, einst hervorgegangen aus der Wiener musikwissenschaftlichen Schule, legt hier den 3. Band der Sinfonien vor. Das große Unternehmen dieser Ausgabe hat die Grundsätze und Richtlinien der Arbeit in Kommissions-sitzungen des „Zentralinstitutes für Mozartforschung“, dessen Präsident Fischer ist, „am Mozarteum in Salzburg“, in langen Beratungen festgelegt. Gegenüber früheren Gesamtausgaben bedeutet die neue Mozartausgabe eine gewaltige Organisation an Arbeit, an Mitarbeitern wie auch an materiellen Mitteln.

Die Problematik dieser (wie anderer Neuausgaben) liegt in der doppelten Zielsetzung einer wissenschaftlichen und einer der Praxis dienenden Veröffentlichung. Daraus ergeben sich mancherlei Widersprüche, zwischen der Genauigkeit, mit der die philologische Methode einer Textgestaltung durchgeführt wird, und einer Textinterpretation, welche auf den praktischen Musiker Rücksicht nehmen soll. Sie betrifft vor allem Vortrags-, „dynamische“ Zeichen, die bekanntlich bei Mozart (wie in seiner Zeit)

sehr spärlich gesetzt sind, aber für den Zeitgenossen Mozarts ohne weiteres zu ergänzen waren. Z. B. verlangen die typischen, zweiteiligen (antithetischen) Kopffthemen der Eingangssätze eine solche Ergänzung, denn Mozart schreibt meist nicht das forte für das erste, aber das piano für das gegensätzliche Motiv vor, so hier in KV 128, 132, 141 a. Es gehörte nach meiner Meinung auch zu Beginn von KV 129, Sinfonie in G, das p ergänzt, denn das Motiv T. 2—4 (mit Auftakt) ist nicht nur typisch für die antithetische Themenbildung, sondern p verlangt zu Beginn der Durchführung selbst ein typisches p-Motiv über Orgelpunkt mit wiederholtem Achtel. Man vergleiche das gleiche p-Motiv mit lombardischem Rhythmus KV 141 a (hier S. 123). Besonders typisch ist das Motiv in Takt 4 weitergeführt, die pausendurchsetzten Achtel schließen ein forte aus. Da Zusätze der Herausgeber durch ihre Typen als solche gekennzeichnet sind, besteht keine Gefahr einer Verwechslung. Als echter Musiker setzt Fischer die für die Praxis notwendigen dynamischen Zeichen, im Gegensatz zu einer allzu vorsichtigen Vermeidung jeder Selbständigkeit, wie sie die Richtlinien neuerdings vorsehen.

Dasselbe gilt von den Artikulations- und Phrasierungszeichen. (Der Ausdruck „Artikulation“ sei hier dem Usus gemäß gebraucht, obwohl er durchaus nicht glücklich ist!)

Auch hier trifft Fischer das Richtige, obwohl die Richtlinien der Ausgabe Bögen nur zur Ergänzung von Parallelstellen erlauben und Übernahme von Bögen aus anderen Instrumentengruppen verbieten (wie z. B. S. 130, T. 128). Die Frage der Artikulationszeichen ist auf Grund der Kommissionsbeschlüsse drhin beantwortet worden, daß ein „tropfenförmiger“ Keil jenes weiter umstrittene Zeichen wiedergeben soll. Über diese Frage ist bekanntlich eine Preisschrift erschienen, deren Titel schon irreführend ist, da sie von „Keil, Strich und Punkt bei Mozart“ spricht, während es in Mozarts Handschriften überhaupt keinen Keil gibt! In der Schrift selbst steht sehr richtig S. 24 zu lesen: „Leider gbt er [Pleit, 1923] ebenfalls wie Ernst Rudorff dem Strich-Zeichen, der Musik- und Druckpraxis seiner Zeit entsprechend, die Form eines Keiles und damit den Anlaß für die Meinung, Mozart habe den Keil gekannt“ (!). So H. Unverricht. Der 1. Preisträger H. Keller spricht von „Keil (Strich)“, A. Kreutz, S. 66 ff., gar von

„Keilstrich“. Auf keinen Fall gibt es Keile bei Mozart, und es ist unverständlich und eine der Inkonsequenzen der Ausgabe, die mit riesigem Aufwand ihren Texten die Urschrift zugrunde legen will, daß sie hier einfach das Bild fälscht. Auch neustens konnte man sich nicht für den allein richtigen Strich entscheiden, sondern bleibt bei einem nun dünneren, unten zugespitzten Keil. Das ganze Problem, ob überhaupt, wo und inwieweit konsequent Mozart Striche und Punkte unterscheidet, sei hier nicht berührt. Paul Mies kommt in seiner gründlichen Besprechung der Preisschrift, Mf. 1958, XI. Jg. S. 428, S. 452 allerdings zu der radikalen Ansicht: „Keine [der Interpretationen] hat, nach meiner Ansicht, einen einigermaßen schlüssigen Nachweis erbracht, daß Punkt und Strich bei Mozart getrennte Bedeutung haben“.

Das hier in dem trefflichen Vorwort Fischers S. IX v. gegebene Facsimile läßt die Problematik erkennen, denn bei Beginn der Flöten könnten die zwei ersten Zeichen als Striche gelesen werden — sie sind aber nur länger und dicker ausgezogene Punkte, wie sie häufig bei Mozart stehen, wenn er mit seiner Kielfeder eine Reihe von Punkten setzen wollte, aber bei dem ersten, damit die Feder ansprach, stärker darauf drücken mußte. (Fischer hat sie natürlich richtig, S. 31, als Punkte wiedergegeben).



Wie soll der heutige Orchestergeiger eine Stelle wie: S. 82, KV 133, I.

S. 82 T. 6, 7



(Allegro)

spielen? Das müßte ihm noch erklärt werden, von denen, die es mit Sicherheit sagen können! Spiccato im ersten, martellato im zweiten Takt — aber im piano? — der Kritische Bericht gibt Rechenschaft über Quellen und Lesarten, für den wissenschaftlichen Benützer allein verwendbar (denn niemals dürfte sich ein Practicus einen solchen Bericht zu Gemüte führen). Da hier überall nur die Autographe als Vorlage benutzt

wurden (die fruhlen Sinfonien wurden in ihrer Zeit nicht gedruckt), handelt es sich um Korrekturen, durchstrichene und ausgewischte Stellen der Handschriften. Geteilt wird der Beginn eines ursprünglichen zweiten Satzes in KV 132 und im Notenband als Anhang das „*Andantino grazioso*“, das nach Kochel „*allgemein als erste Fassung*“ (Einstein) angesehen wird — ein besonders schönes, im Modulationsteil interessantes Stück — demnach hätte Mozart den Mittelsatz dreimal angefangen, einmal liegen gelassen und zweimal vollendet.

Hans Engel, Marburg

Caspar Othmayr: Ausgewählte Werke. Zweiter Teil: Cantilenae (1546), Epitaphium D. Martini Lutheri (1546), Bicinia (1547?), Tricinia (1549), einzelne Werke aus verstreuten Quellen. Herausgegeben von Hans Albrecht. (Das Erbe deutscher Musik Band 26. Vierter Band der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister.) Verlag C. F. Peters, Frankfurt 1956.

Lange Zeit hat man in Caspar Othmayr nur oder fast ausschließlich den Meister des weltlichen Liedes gesehen. Daß eine andere Gattung bei Othmayr dem Lied nach Umfang und Bedeutung nahezu ebenbürtig zur Seite steht, hat die Veröffentlichung der „*Symbola*“ im 16. Bande der Reichsdenkmale (1941) gezeigt (vgl. die Besprechung des Ref. in Mf. Jg. 2, S. 252 ff.). Aber erst durch Albrechts 1950 erschienene Monographie (vgl. die Besprechung von H. Osthoff in Mf. Jg. 5, S. 229 ff.) ist es offenkundig geworden, welche Vielseitigkeit Othmayr darüber hinaus entfaltet hat. Der vorliegende Band bildet eine weitere und eindrucksvolle Bestätigung dafür; er rundet das im Neudruck zugängliche Schaffen Othmayrs beinahe zu einer „Gesamtausgabe“ ab und enthält das bisher fehlende Anschauungsmaterial, um die von A. in seiner Monographie dargebotenen, grundlegend neuen Ergebnisse nachprüfen zu können.

Die Quellenlage ist verhältnismäßig einfach, da von den 87 Stücken des Bandes allein 75 den vier von Othmayr selbst besorgten und bei Berg und Neuber in Nürnberg erschienenen Drucken entnommen sind. Der Rest entfällt auf zwei Sammeldrucke und neun Handschriften, darunter die für Othmayr besonders ergiebige Hs. Regensburg A. R. 940/941. Konkordanzanzen von Stücken aus den Sammlungen Othmayrs mit anderen Drucken liegen nicht vor; wohl finden sich einzelne

Kompositionen, z. T. mehrfach, in Handschriften wieder. Die Zahl der im Kritischen Bericht vermerkten Varianten ist aber nur gering.

Auffällig ist es, daß die vier Individualdrucke auf noch engerem Zeitraum zusammengedrängt sind als die in den Jahren 1542 bis 1550 erschienenen Symbola. Die „*Cantilenae aliquot elegantes ac piaae*“ und das Luther-Epitaph kamen 1546 heraus, die „*Tricinia*“ 1549, im selben Jahre wie die „*Reutterischen und Jegerischen Liedlein*“, das Kernstück des Othmayrschen Liedschaffens; die „*Bicinia sacra*“ müssen zwischen 1546 und 1548 gedruckt worden sein: eine reiche Ernte, die der Frühvollendete innerhalb von drei Jahren seines vierten Lebensjahrzehnts eingebracht hat.

Auffällig ist es aber auch, daß die Messe bei Othmayr überhaupt nicht vertreten und daß der auf die lateinische Motette für kirchliche Zwecke entfallende Anteil nur gering ist. Hier fehlt wiederum die Motette mit Cantus firmus ganz. Gewiß, Othmayr war nicht von Amts wegen zur Komposition in einer bestimmten Richtung verpflichtet, aber auch sein Freund, der spätere Arzt Georg Forster, war es nicht, der dennoch an lateinischer liturgischer Kirchenmusik mehr interessiert war. So wird hier das Werk in besonderem Maße zum Spiegel der Persönlichkeit. Immerhin sind die Choralbearbeitungen und die lateinischen Motetten der „*Cantilenae*“ nach dem Untertitel für kirchlichen Gebrauch bestimmt gewesen, und die von Veit Dietrich zu diesem Werk verfaßte Vorrede erweist, wie eng Othmayr mit der Reformation verbunden war. Ist das im Todesjahr Luthers entstandene Epitaph ein schönes Zeugnis der Verehrung, die Othmayr für den Reformator empfand, so sind die Bicinien und Tricinien, wie es der Tradition entsprach, in ethisch-pädagogischer Absicht entstanden. Bei den außerhalb der Individualdrucke überlieferten Werken handelt es sich um eine Motette über eine geistliche Hofweise (Nr. 76), über deren Herkunft man gern etwas erfahren würde, je drei Motetten über lateinische geistliche und weltliche Texte (Nr. 77–82), vier Scherzkompositionen und einen „*Bauerntanz*“. Auch die Herkunft der Texte zu den lateinischen Motetten und den Scherzkompositionen konnte nicht in allen Fällen nachgewiesen werden. Demgegenüber bleiben bei den Choralbearbeitungen der „*Cantilenae*“, bei den Bicinien und Tricinien in dieser Hin-

sicht keine Fragen offen. Liegen dem später erschienenen Werk die von dem Humanisten Willibald Pirckheimer verfaßten lateinischen Umdichtungen der „*Antidota*“ des sarazenischen Kirchenvaters Johannes Damascenus zugrunde, so nehmen unter den Kernliedern der Reformation, die Othmayr für die Choralbearbeitungen und die 24 Choralbicinien benutzt hat, die Lutherlieder den weitaus größten Raum ein; auch das ist bezeichnend. Bei den Texten der freikomponierten Bicinien handelt es sich ausnahmslos um Psalmverse.

Viele der in dem Bande vereinigten Stücke lassen deutlich die schon von Othmayrs weltlichen Liedern her bekannten personalstilistischen Elemente erkennen; aber auch der Meister der Symbola verleugnet sich nicht. Hierzu gehören vor allem Stimmgruppensatz, einfache harmonische Verhältnisse, Deklamation in kleineren Notwerten, Kurzmotivik in Verbindung mit Dreiklangsmelodik, Tonrepetition und prägnanter Rhythmik sowie die Technik des Cantus gravitatis. Man wird A. darin beipflichten müssen, wenn er schreibt (*Caspar Othmayr*, S. 106 ff.), daß Othmayrs Stärke mehr auf rhythmischem als auf melodischem Gebiet liege, daß sein Satz mehr von der Akkordik als von der Polyphonie her bestimmt sei. Daher wirkt seine Schreibweise um so persönlicher, je mehr sie sich vom Stil der Josquinnachfolge und von der Technik des älteren Liedsatzes mit intaktem Tenor-Cantus firmus emanzipiert. Beim weltlichen Liedsatz dürfte Othmayr seinen Ausgang genommen und dann die hier gewonnenen Erfahrungen auf andere Gattungen angewandt haben.

Von den sieben vierstimmigen Choralbearbeitungen verkörpert nur der Satz über „*Wer in dem Schutz des Höchsten ist*“ den älteren, namentlich von Johann Walter kultivierten Liedtypus. Diesem Stück liegt die unveränderte Choralweise im Tenor zugrunde, während sie bei den anderen mehr oder weniger umgestaltet ist: u. a. durch die in den weltlichen Liedern Othmayrs häufig vorkommende Wiederholung der Schlußzeile in „*Ein feste Burg*“, wo erstmals die Technik der paarigen Stimmgruppierung auf die Choralbearbeitung angewandt worden ist, durch freie Einschübe („*Erhalt uns, Herr*“) oder durch Anlehnung an die Technik des Symbolum, wie in „*Herr, ich ruf dein'n Namen an*“; hier bringt Othmayr nämlich mehrfach Zeilenwieder-

holungen nach Art des Cantus gravitatis an. Im Gegensatz zu diesen Choralbearbeitungen sind die fünfstimmigen lateinischen Motetten aus den „*Cantilenaes*“ in einem konventionelleren Stil gehalten. Satzanlage und Stimmführung tragen niederländisches Gepräge; zwar zeigt die Motivik stärker persönliche Züge, es fehlt aber die Biciniengruppenteknik, die, wie A. gezeigt hat, im fünfstimmigen Satz bei Othmayr niemals vorkommt. Um so mehr verdient die vierstimmige Motette „*Philippe, qui videt me*“ Beachtung, eine der bedeutendsten und wohl auch beliebtesten Kompositionen Othmayrs. Hier ist der Liedstil mit letzter Konsequenz auf die Motette übertragen worden. Der erste Teil des Luther-Epitaphs (Nr. 12), mit seinen 256 Mensuraltaktten die zweitlängste Motette Othmayrs, ist ein Beispiel dafür, daß die große Form noch nicht gemeistert werden konnte. Es fehlt der weite Atem, die Kurzmotivik wirkt einförmig, weil die Bindung an einen Cantus firmus fehlt. Eine solche Bindung hat sich Othmayr in der zweiten Motette des Epitaphs (Nr. 13) auferlegt und damit eine glücklichere Lösung gefunden. Dreimal erklingt im Tenor der lateinische Cantus gravitatis, umgeben von den vier deutschtextigen Außenstimmen, die den Inhalt in der Art eines Symbolum kommentieren. Bei den übrigen lateinischen Motetten, auch den weltlichen — von denen „*Omnia vertuntur*“ zu den bedeutendsten gehört —, hat der Komponist jedoch auf die Einfügung ostinatener Stimmen verzichtet.

Daß Othmayr dem Bicinium seine besondere Liebe hat angedeihen lassen, liegt auf der Hand. So stellen die „*Bicinia sacra*“ gewissermaßen das Konzentrat seiner Bemühungen um den zweistimmigen Satz dar, der in den anderen Werken eine so wichtige Funktion erfüllt. Im Gegensatz zu den vierstimmigen Choralbearbeitungen hat Othmayr jedoch die Choralweise, die annähernd gleich häufig in der Ober- und Unterstimme auftritt, unverändert übernommen, vermutlich aus dem Bestreben, den Satz möglichst einfach zu halten. Von den Nrn. 33—44 des Originals ist leider die *Vox vulgaris* verschollen. Zwar ist durch den Verlust nur das eine der beiden von Joachim Heller stammenden Choralbicinien betroffen; dafür hat er sich um so schmerzlicher auf die Bicinien über Sprüche aus den Psalmen ausgewirkt, von denen nur sieben, die Nrn. 26—32 des Originals, vollständig erhalten sind. Sehr

zu begrüßen ist es, daß die *Alterae voces* der fragmentarisch überlieferten Stücke in den Kritischen Bericht aufgenommen wurden, wenngleich eine Rekonstruktion der fehlenden Stimmen, die bei den Choralbicinien möglich wäre, bei den Spruchkompositionen so gut wie ausgeschlossen ist. Darum muß auch die Frage ungeklärt bleiben, ob die freikomponierten Stücke in der Mehrzahl ebenso nach dem Prinzip homogener Stimmbehandlung angelegt sind und mit sukzessiven Einsätzen beginnen, wie es für die sieben vollständigen, mit Ausnahme des letzten, zutrifft. Wäre das der Fall, dann bestünde eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen den Spruchbicinien und den vorwiegend mit sukzessiven Einsätzen beginnenden Tricinien; denn das Exordium plenum, mit dem wiederum die meisten Choralbicinien eingeleitet werden, kommt hier nur selten vor. Die 30 „*Tricinia*“, die zu den reifsten und persönlichsten Leistungen Othmayrs gehören, ähneln auch in mancher Hinsicht den Symbola, zumal im Hinblick auf die Motivik und die Harmonik; die Neigung zur Homophonie ist sogar noch stärker. Es sind durchweg sehr kurze Stücke, die einer Wiederbelebung durch die Praxis wohl wert wären, wenngleich die moralisierenden Texte dem heutigen Empfinden ferner stehen. Diese Einschränkung gilt jedoch nicht für die köstlichen Scherzkompositionen, mit denen Othmayr einen Beitrag zur Gattung der musikalischen Kleriker- und Schulpäße geleistet hat. Unter ihnen nimmt „*Non Argus*“ eine Sonderstellung ein; einmal wegen des rein lateinischen Textes, zum anderen, weil diesem Stück der *Ostinato* fehlt. In seiner Monographie (S. 116) hatte A. gemeint, daß der Witz dieser Komposition vor allem auf den Namensaufzählungen beruhe. Von anderer Seite kam dann die korrigierende Erklärung, die auch im Kritischen Bericht wiedergegeben ist: es handelt sich um einen Schulscherz zum Lob eines guten Käses. Die Wortspiele auf „*Abacuc-cuccuc*“ erinnern an quodlibetartige Kompositionen des 17. Jahrhunderts, die H. J. Moser in seinem „*Corydon*“ behandelt hat. Im Gegensatz dazu gehören die drei Stücke Nr. 84—86, von denen die beiden letzten anonym überliefert sind, aber von A. mit Recht für Othmayr beansprucht werden, ebenso wie die drei Othmayr-Sätze aus dem V. Teil von Forsters Liedersammlung, zur Gruppe der symbolumartigen musikalischen Scherze mit zweisprachigen Texten. Hier wie dort wird

nämlich ein aus ein oder zwei Stimmen bestehender Ostinato mit deutschem Text in einen vierstimmigen, lateinisch textierten Satz eingefügt, wobei äußerst witzige Wirkungen erzielt werden. So überträgt Othmayr in dem viermal überlieferten „*Quisquis requiem quaeris*“ den beiden Unterstimmen eine Kombination von Orgelpunkt und Ostinato, während die ostinate Melodie in dem folgenden Stück auf ersten und zweiten Vagans komplementär verteilt und im letzten mehrfach transponiert wird. Der aus je zwei Doppelversikeln im geradtaktigen Teil und in der Proporz bestehende vierstimmige „*Bauerntanz*“, Othmayrs einziges Instrumentalstück, bildet den Beschluß des nach den bekannten und bewährten Editionsgrundsätzen angelegten Bandes.

Von den wenigen Errata sei nur die falsche Numerierung im letzten Satz des Kommentars zu Nr. 45 auf S. 137 angemerkt. In dem knappen, aber inhaltreichen Vorwort hat der Hrsg. ein treffendes Bild von der künstlerischen Persönlichkeit Othmayrs gezeichnet und die Vielfältigkeit seines Schaffens gewürdigt. Die dem Band beigegebenen Vorreden zu den „*Cantilena*“, den „*Bicinia*“ und den „*Tricinia*“ sind, zumal was die erste betrifft, von hohem dokumentarischem Wert.

Kurt Gudewill, Kiel

Gregor Joseph Werner: Musikalischer Instrumental-Kalender für 2 Violinen und Basso continuo. Hrsg. von Fritz Stein. (Das Erbe deutscher Musik, Band 31, 5. Band der Abteilung Kammermusik.) Kassel 1956, Nagels Verlag, XI/108 S.

Joseph Haydns Eisenstädter Amtsvorgänger darf nicht nur wegen seines berühmten Nachfolgers Aufmerksamkeit beanspruchen, sondern auch an sich als einer jener früh-österreichischen Instrumentalmeister nach H. I. F. Biber und neben J. J. Fux, deren meist anspruchsloses, von der Volksmusik her befruchtetes Schaffen den Boden bereitet hat für die Großen, „die da kommen sollten“. Hier geht es um zwölf Triosonaten, die man auch als Nachfahren des Pariser Codex Rost (cf. H. J. Moser in der Festschrift für Wilhelm Fischer, 1956) verbuchen kann, ebenso als lustigen Beitrag zur barocken Programm-Musik; handelt es sich doch um eine originelle Auseinanderlegung des Vierjahreszeiten-Themas von Vivaldi, ja darüber hinaus um ein Werk, das in seinen März- und September-Menuetten die Tag- und Nachtgleiche, in den übrigen das Ver-

hältnis der hellen und dunklen Stunden durch die Zahl der Takte verdeutlicht. Die Stellung der Sonne im Tierkreis, das bald heitere, bald herbere Studiosenleben, die Geburtstage von Kaiser Franz I. und Maria Theresia werden mit naiver Daseinsfreude illustriert. Daß Werner an anderer Stelle schwergepanzelter Kontrapunktiker ist, wie des Hrsg. instruktive Vorrede betont, macht die Mühelosigkeit seiner irregulären Perioden in den astronomischen Menuetten erklärlich — hierin wird er unbewußt zum Wegbereiter der Irregularitäten Glucks. Die Publikation des herzerfreuenden Werks ist um so dankenswerter, als der 2. Weltkrieg alle Unterlagen außer denen der Staatsbibliothek München vernichtet hat.

Christiane Engelbrecht, Berlin

Egon Wellesz: Die Musik der byzantinischen Kirche. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer.) Köln: Volk 1959, 60 S.

Das Schwergewicht dieses Heftes liegt in den ausgewählten Beispielen byzantinischer Melodien und muß in ihnen liegen. Das Heft soll denjenigen, der byzantinische Musik nicht kennt, in sie einführen — und wie viele Musiker oder Musikwissenschaftler kennen sie oder haben doch eine gewisse Vorkenntnis? Sogar nur wenige von den wenigen, die sich ernsthaft mit dem westlichen Choral befassen, wissen über die östliche Kirchenmusik Bescheid. So hat das Heft eine wichtige und schwere Aufgabe zu erfüllen, und es war richtig, sie dem Meister der musikalischen Byzantinistik anzuvertrauen.

Die Auswahl der Gesänge ist zweifellos vorzüglich: Sie bringt Beispiele der syllabischen Gesänge (Oden der Kanones), der mäßig syllabischen (Stichera, Troparia und Antiphonae) und der vollmelismatischen Gesänge (der Kontakia, Alleluia und Doxologien) und erlaubt somit einen Einblick in den großen Formenreichtum der byzantinischen Musik. Das Heft bringt auch einige Gesänge aus westlichen, und das heißt zugleich aus frühen Quellen, die dann als frühe Formen bezeichnet werden. Diese Bezeichnung dürfte etwas gefährlich sein, wie es auch bedenklich ist, wenn in der Erläuterung vom Überhandnehmen der Melismatik im 14.—15. Jahrhundert gesprochen wird. Die melismatischen Gesänge, wie z. B. der Akathistos-Hymnus sind älter, beträchtlich älter als ihre Quellen. Der nicht

unterrichtete Leser kann zu der Meinung verführt werden, dem Grade der Melismatik entspräche das Alter der Entstehung. An sich aber sind diese Beispiele sehr geeignet, den engen Zusammenhang zwischen Ost und West deutlich zu zeigen.

Vorausgeschickt sind einige erläuternde Seiten. Es ist selbstverständlich, das sie nicht ausreichen können, um all das zu sagen, was zu wissen und zu verstehen notwendig wäre. Es kann nur ein Teil des Notwendigen gebracht werden, und es werden Wünsche übrigbleiben. Die Quellenlage und die Paläographie könnten weniger wichtig dünken; für sie gibt es gute Hilfswerke, in denen der Hrsg. und seine Mitarbeiter ihre Übertragungsgrundsätze dargelegt haben. Daß die Melodien diesen Grundsätzen entsprechen, versteht sich ohne weiteres. Ihre Richtigkeit selber kann hier nicht erörtert werden. Statt dessen wäre es vielleicht tunlicher gewesen, die liturgische Funktion der Gesänge — etwa im Vergleich mit der Rolle der Antiphonen, Responsorien, Hymnen in der römischen Liturgie — darzulegen. Das wäre für das Verständnis der byzantinischen Musik wesentlich. Daß Rhythmik, Tonalität, Melismatik und Melodik des Westens und Ostens auf Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit untersucht werden, dazu scheint die Zeit freilich noch nicht gekommen zu sein; dazu sind aber solche Sammlungen wie die vorliegende und die großen Editionen der „*Monumenta Musicae Byzantinae*“ die notwendige und überaus dankenswerte Vorstufe. Ewald Jammers, Heidelberg

Erich Valentin: Die Tokkata (Das Musikwerk, eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. v. K. G. Fellerer), Arno Volk Verlag, Köln 1958. 75 S.

Die Gesamtanlage des Bandes folgt dem für die Sammlung üblichen Schema und zeigt in den einzelnen Rubriken klare Ordnung. Die Quellennachweise und Bemerkungen sind mit aller Akribie geboten. Bei Nr. 9 hätte nur die entsprechende Nummer des Bandes der Gesamtausgabe angegeben werden sollen, wie der augenblickliche Ort der Abschrift der verlorenen Hs. Die Beispiele bieten das Wesentliche und Typische, daher auch oft Allbekannte, das eben überall herangezogen wird. Aber auch um neues Gut hat sich der Verf. mit Erfolg bemüht. Erwünscht wäre ein Literaturverzeichnis gewesen, das sich der Benutzer so nur aus den Anmerkungen herausziehen kann.

Die geschichtliche Einführung verfolgt die Tokkata eingehend durch die Jahrhunderte bis zur Moderne und bietet einen interessanten, lehrreichen Überblick. Allerdings sind mancherorts Unschärfen stehengeblieben, die die Gesamtentwicklung verunklaren. Die Definition des Begriffs allein nach Praetorius und seinem Gefolge zu bilden, d. h. erst mit 1619 anzusetzen, wenn die Beispiele schon 1536 beginnen, halten wir für nicht ungefährlich, besonders, wenn die Definition so gläubig übernommen wird. Hier hätten sich frühere Belege finden lassen müssen, die für die spätere Zeit hinreichend geboten sind. So kommt es allenthalben zu der problematischen Identifizierung von Präludium und Tokkata, die für den ganzen Bereich festgehalten ist. Das geht so weit, daß selbst Präludien in diesen Band aufgenommen sind — und das bei dem notorischen Raummangel — und daß das gesamte *Wohltemperierte Klavier* wie alle Präludien mit Fuge von Bach zum Einbezug vorgeschlagen sind. Das gesamte Vorkommen unterscheidet aber bis zuletzt Tokkaten neben Präludien. Man kann das nicht einfach als Begriffsverwirrung deuten. Präludien sind und bleiben primär Einleitungsstücke, trotz Chopin u. a., die übrigens selbst noch in diesem Gewand den Ursinn bergen. Tokkaten dagegen sind primär freie Spielstücke, mit der Aufgabe, das „Instrument zu begreifen“. Natürlich können sie Einleitungsfunktion übernehmen — das hat Praetorius und sein Gefolge verwirrt, immer aber können sie auch allein stehen oder sogar am Ende eines Stückes vorkommen, wofür der Verf. selbst Beispiele bietet. (Man vgl. S. 11, Sp. 1, Abs. 1, und S. 12 Sp. 2 o.) Übrigens ist das, was bei Valentin als Präludium im Sinn von Tokkata vorgestellt wird, oft eher eine Fantasia als eine Tokkata, so Nr. 19 mit fantasieartigem Sonatengrundriß und fantasieartigem Beginn und Auslauf. Die Fantasia bildet ein Bindeglied zwischen Präludium und Tokkata. Den Begriff Fantasia müßte man seinerseits reinlicher von dem der Tokkata absetzen. Die Tokkaten stehen den Fantasien näher als den Präludien, die ihrerseits Tokkaten nachahmen können, immer aber mehr „ex improviso“ arbeiten (entgegen S. 2, Sp. 2, Abs. 2), wie Tokkaten wiederum das freie Fantasiespiel, ohne feste Formvorlage, das die Fantasia auch vertritt, aufweisen können (vgl. Nr. 17). Gute Beispiele für Fantasien im Tokkatengewand bietet Bach (S. 10,

Sp. 1, Abs. 2, und Sp. 2, Abs. 1). Die hier aufgeführten Fantasien sind eben Fantasien mit besonderem Formrahmen, unterstehen als solche aber immer noch dem Fantasiebegriff. Fantasien gleichen nur dann Tokkaten (S. 10, Sp. 1, Abs. 2), wenn sie eben Tokkatencharakter nachzeichnen, d. h. erstens Wechsel zwischen Akkorden und Laufwerk freier, phantastischer Art, oder unter Beibehaltung gleichbleibender Spielfiguren, die gern rechte und linke Hand im Wechsel beschäftigen und sich so leicht der Etüde nähern, von Beginn an auch in Form von harmonischen Studien, die zum Typ der frescobaldischen Durezzentokkata ausreifen, die vornehmlich im Süden nachwirkt (Muffat). Die Tokkata scheint uns in dieser Hinsicht keinen Begriffswandel zum Etüdentyp des 19. Jahrhunderts durchzumachen (S. 4, Sp. 1, Abs. 3), sondern es führt von dieser Tokkata ein klarer Weg zu den etüdischen Griffen z. B. bei Schumann (Nr. 21) und Czerny (Nr. 20). Etüden kommen der Virtuosität ja immer nahe. Die Einmündung dieses Typs der Tokkata ins Sonatische, Suitenhafte oder in noch modernere Formen, die ganz logisch im historischen Gang als Anpassung an das jeweilige Formideal der Zeit erfolgt, gibt diese Elemente nicht preis, auch da nicht, wo eine Fuge angehängt wird (Nr. 14). Man vgl. Nr. 23 mit festgehaltenen Spielfiguren und Nr. 22 mit kontemplementärem Spiel für rechte und linke Hand. Dabei tritt Neues zum Alten, Bleibenden (Czernohorsky und die Prager Schule S. 10, Sp. 2, Abs. 2). Im übrigen, um auch dies klarzustellen, ist es nicht die kontrapunktische Form der Fantasia, die den Anspruch erhebt (S. 3, Sp. 1, Abs. 1) „als die erste, eigentlich nur um des Musikalischen willen existierende, selbständige Instrumentalform angesehen zu werden“, sondern das Fantasieren innerhalb der Fantasia schlechthin, nicht eine bestimmte Form in ihr. Die Auffassung des 18. Jahrhunderts ist da im Prinzip nicht verschieden von der des 16. und 17. Und als Spielwerk steht, wie gesagt, die Tokkata der Fantasia sehr nahe. Gintzlers Lautenricercar dagegen (S. 5, Sp. 1, Abs. 3) ist der Präludentyp des Ricercars, wie Eggebrecht ihn nachgewiesen hat, ein Typ, den auch die spanischen Tientos kennen. Die zweite Möglichkeit der Tokkata ist die Mischung von Akkord- und Laufwerk mit Fugatoteilen, wie sie immer auch in später Zeit wiederbegegnet. Ihre Geschichte aber

mit diesem Typ beginnen zu lassen, geht nicht an, da der andere Typ ja, wie gezeigt, weiter nebenherläuft (S. 6, Sp. 1, Abs. 3). „Rückentwicklungen“ und „Reaktionen“ (S. 9, Sp. 2, Abs. 1) können wir weniger erkennen. Die Tokkata hat eben sehr früh zwei Formtypen im Spiel, wie ja der Verf. einmal selbst betont (S. 9, Sp. 2, Abs. 2). Man gedenke auch Frescobaldi, bei dem uns übrigens der spanische Einfluß zu schwach hervorgehoben, wie Froberger gegen Frescobaldi zu stark akzentuiert erscheint. Frobergers Tokkaten zeigen ein neues Gesicht, aber sie „übertreffen“ Frescobaldi nicht (S. 7, Sp. 2, Abs. 1).

Hochinteressant ist das reiche Material, das der Verf. aus der Moderne anführt, aber gerade hier macht sich schmerzlich der wenige verfügbare Raum geltend. Man hätte sich dringend mehr Beispiele gewünscht. Auch die Gestalt der Tokkata für andere Instrumente als Klavier oder Orgel, wie die Toccedas, die Schünemann überliefert (Erbe deutscher Musik Reihe 1, Bd. 7, S. 63) und die Tokkata für Orchester, die auch im Text nur eben angerührt ist, hätten zu Wort kommen sollen. Auszüge aus Stücken wie Nr. 23 und 24 sind zudem immer problematisch. Man hätte da eher auf die leicht greifbaren Tokkaten von Bach und Schumann verzichtet; aber wieviel Skrupeln mag der Hrsg. in dieser Hinsicht selbst ausgesetzt gewesen sein. Ideallösungen gibt es bei solchen Bänden eben nicht.

Margarete Reimann, Berlin

Organum. 5. Reihe: Klaviermusik, hrsg. v. Hans Albrecht. Lippstadt: Kistner & Siegel & Co. 1952–1958.

Nr. 14 Daniel Steibelt: Rondo C-dur.

Nr. 17 Johann Nikolaus Forkel: Sonate d-moll.

Nr. 19 Daniel Gottlob Türk: Sonate a-moll.

Nr. 21 Ernst Wilhelm Wolf: Zwei leichte Klaviersonaten.

Nr. 24 Daniel Gottlob Türk: Sonate D-dur.

Nr. 25 Ernst Wilhelm Wolf: Zwei leichte Klaviersonaten.

Mit gesundem Sinn für alles, was vom Standpunkt der heutigen Praxis aus gesehen, aus dem weiten Bereich älterer Klaviermusik eine Wiederbelebung verdient, nicht nur, weil es vergessen, sondern weil es in unserer Zeit noch lebensfähig ist, baute Hans Albrecht die von ihm stets muster-

gültig edierte Reihe „Klaviermusik“ der Sammlung „Organum“ weiter aus. Mit den Namen Forkel, E. W. Wolf und Türk knüpfte er an frühere Veröffentlichungen seiner Reihe an, die wohl besonderen Anklang gefunden haben. Aus Forkels *Sechs Clavier-Sonaten* von 1779 brachte „Organum“ bereits eine D-dur-Sonate, in der sich der Komponist mit manchen Zügen J. S. Bach verpflichtet zeigte. Bei der jetzt vorgelegten d-moll-Sonate möchte man eher an Anregungen Ph. E. Bachs denken, beim Hauptthema ihres ersten Satzes etwa an den Anfang der ersten seiner „*Württembergischen Sonaten*“, vielleicht auch bei den bizarren Pausenwirkungen des letzten Satzes. An Ph. E. Bachs 6 Sonaten zum „*Versucht*“ wird man bei dem mit modernen dynamischen Angaben nicht wiederzugebenden pf erinnert (Tonstärke zwischen p und mf), das der Hrsg. mit Recht nach dem Original beibehalten hat. (Vgl. hierzu L. Hoffmann-Erbrecht, *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753–1763* in Mf X, 1957, S. 470.)

Die beiden diesmal vorgelegten Sonaten von Türk (D-dur aus den „*Sechs leichten Klaviersonaten*“ von 1783 und a-moll aus dem 1. und einzigen Teil der „*Sechs Klaviersonaten größtentheils für Kenner*“ von 1789) stehen sich sehr gegensätzlich gegenüber. Die „*leichten Klaviersonaten*“ verfolgen pädagogische Zwecke, allerdings, wie die Vorrede besagt, nicht für die Anfänger „*im eigentlichen Verstande*“, für die Türk seine zahlreichen „*Handstücke*“ mit charakterisierenden Überschriften schrieb. Auf diese Hülfen müssen die Sonaten verzichten, aber Türk geht in der Verdeutlichung seiner pädagogischen Absichten so weit als möglich, auch wenn er sich bei italienischen Satzbezeichnungen zusätzlicher Worte bedienen muß, „*die bisher vielleicht nicht gebräuchlich gewesen seyn mögen*“. Die früher erschienene C-dur-Sonate (5. Reihe, Nr. 13) hatte ein „*Andante innocente*“, die jetzt vorgelegte beginnt mit einem „*Allegretto. Siciliano e lusingando*“. Sie ist ein echtes Stück „galanter“ Musik im Sinne der Zeit, nicht zuletzt auch mit dem „*von Frohsinn und heiterer Laune*“ sprühenden „*Balletto*“-Finale.

Ganz anders Türks etwas jüngere a-moll-Sonate von 1789. Die Sammlung dieses Jahres erstrebt, schon nicht mehr sehr fern dem Geist der Wiener Klassik, ein bewußt gesteigertes Pathos, kenntlich an klanglicher

Verdichtung und Unisonogängen. Für Letztere mögen der erste und dritte Satz der a-moll-Sonate typisch sein, für das neue klangvolle Pathos der E-dur-Mittelsatz, ein „*Poco Adagio, patetico e sostenuto*“. Mit den nächsten Sonatensammlungen kehrt Türk dann wieder zu seiner instruktiven Klaviermusik zurück.

Einen ähnlichen Rückschlag bedeuten des Weimarer Hofkapellmeisters E. W. Wolf „*Sechs leichte Clavier-Sonaten*“ von 1786 (mit Fingersätzen im Original), denen der Hrsg. je zwei entnommen hat, nachdem zwei andere schon Heft 7 der Reihe gebracht hatte. Man wird den sonatinenhaft gedruckenen Stil dieser Stücke erst richtig einschätzen, wenn man ihnen das vorangegangene Klavierwerk Wolfs von 1785 gegenüberstellt, aus dem H. Engel 1930 eine Sonate mit einer Neuausgabe wieder bekannt machte, „*Eine Sonatine, vier affektvolle Sonaten und ein dreyzehnmal variiertes Thema, welches sich mit einer kurzen und freien Fantasie anfängt und endiget*“. Gewiß zwingt den bunten Inhalt dieser Sammlung kein inneres Müssen zusammen, aber was sie im einzelnen bietet, zeigt den Klavierkomponisten Wolf auf einer Höhe künstlerischer Gestaltung, die er danach nicht mehr erreicht hat.

Wenn man nun auch dem Daniel Steibelt unter den neuen Heften des „Organum“ begegnet, so könnte man mißtrauisch werden. Sein Name hat bekanntlich in der Geschichte der Klaviermusik nicht den besten Klang, es ist schon das Wort von einem „Charlatan“ gefallen. Aber der einstige Schüler Kirnbergers stellt sich in seinem kleinen Rondo zweifellos, wie der Hrsg. wohl mit Recht vermutet, mit einem frühen Werk noch aus dem 18. Jahrhundert vor. Tonale und formale Geschlossenheit der einzelnen Teile „*weisen in die Zeit schlichter Klassizität, wie sie etwa in der Berliner Liederschule gepflegt wurde*“. Hier ist noch keine Spur jener Virtuosität zu finden, die Steibelt später zu einem gefeierten Modekomponisten seiner Zeit werden ließen.

Willi Kahl, Köln

Jacob Arcadelt und andere Meister: Sechs italienische Madrigale zu 4–5 Stimmen hrsg. von Bernhard Meier. (Das Chorwerk hrsg. von Friedrich Blume und Kurt Gudewill, Heft 58). Wolfenbüttel 1956, Möselers Verlag.

Constanza Festa gehört zu den ältesten

Madrigalkomponisten, wenn er auch an Bedeutung seinem Bruder oder Vetter Sebastiano Festa nachsteht. Das früh, 1542, erschienene Madrigal übernimmt die Satzweise der Motette, vermischt mit der des frühen Madrigals. Zu den frühen Stilcharakteristika gehören auch die häufigen (und nicht nur im threnodischen Sinn, nach Kroyers Benennung) verwandten Fauxbourdonstellen (T. 20—23, 31—33, 45—47). Den Fortschritt in der polyphonen Behandlung zeigt 1562 Nascos Madrigal mit größerer Beweglichkeit und eleganterer Imitation. Der Taktwechsel mit seinem Dreiertakt wird konventionell durch das Wort „*giubila il cor*“ ausgelöst. Der homophone Satz „*Deh ferm' Amor*“ von Domenico Ferrabosco (richtig mit zwei rr geschrieben; siehe in dieser Zeitschrift XIII, 1960, 124 *ferm' Amor*), 1554 erschienen, hat trotz seines ganz homophonen Satzes nichts mehr mit der Homophonie und Homorhythmik der Frottola zu tun, sondern das Stück gehört zu den Verszeilen scharf (mit Pausen) gliedernden nur vierstimmigen leichteren Sätzen, die von nun ab gerne Madrigaletti genannt werden. Es ist nicht mehr die ältere, etwas steife Rhythmik mit wiederholten Minimen oder Semiminimen, sondern eine virtuose und spielerische Beherrschung der Deklamation. Die geschichtlich interessantesten Sätze sind die frühen Madrigale von Arcadelt, über dessen Leben man so wenig weiß. Zu den in den Fußnoten genannten Artikeln in der MGG kommt eine neue Kenntnis durch Lesure, der Arcadelt als Kammersänger des französischen Königs schon 1555/56 nachweist, wie Frey in seinem aufschlußreichen Artikel (*Acta musicologica* 1952, XXIV, 147) berichtet. Arcadelts wunderbar ausgeglichene Sätze dienten noch bis 1654 als Muster. Das erste der hier veröffentlichten beiden Madrigale ist besonders interessant, da es ein lebendiges Beispiel von der Genialität der Form gibt, mit der Arcadelt sich der Form des Textes anpaßt. W. Klefisch hat in seiner guten, von Einstein nicht beachteten Dissertation „*Arcadelt als Madrigalkomponist*“, Köln, 1936 (1938 gedruckt) manches Wichtige gesagt. Das Madrigal zeigt Arcadelt einerseits noch in Zusammenhang mit der Frottolenkomposition (wie, eben deshalb, auch mit der Chanson seiner Heimat). Er vertont die Dichtung, elf reimlose Zeilen, nach einer Einleitung in zwei musikalischen Strophen mit gleichem Anfang und gleichem Schluß:

Takt	Zeile	Silbenzahl	Schlußwort	Musikalisches Motiv
1	1.	7	dolenti	a
3	2.	5	sospiri	b Einleitung
12	3.	7	mie	c I. Strophe
14	4.	5	leco	d
16	5.	11	conviene	e
21	„	„	„	e' (Diskant und Tenor vertauscht)
				II. Strophe
29	6.	11	martiri	c = 12 — 15
36	7.	11	fuoco	f
40	8.	11	sostenni	d' (Ten.1) = 15 — 16
44	9.	11	cenni	f
54	10.	5	beato	e
56	11.	11	contento	e'
60	„	„	„	e' (Diskant und Tenor vertauscht)
67	„	„	„	e'

Im zweiten Madrigal, mit gegliedertem Reim (a 7 b 7 c 11, a 7 b 7 c 11, d 13 e 7 e 7 d 11, f 7 g 11) ist nach dem imitatorischen Anfang (mit tonaler Beantwortung) echte Frottolenmanier die pausengetrennte, homorhythmische Vertonung der Zeilen T. 32 bis 39. Aber wie hoch erhebt sich Arcadelt über diese Frottolistenmanier, die ja auch noch in der strophischen Vertonung des ersten Madrigals durchschimmert, ebenso in der häufigen syllabischen Deklamation auf wiederholtem Ton, durch die wundervolle Steigerung (climax) der Melodielinie von c' bis c''! T. 34 ist das *fis* überhaupt zweifelhaft, auch, ob nicht nach Ficker (gegen Kroyer) hier das Kreuz zwischen beiden Noten auch die erste miterhöht — was allerdings nur für die Frühzeit gilt. — T. 40 in Nr. 1 muß bei „*il dolce fuoco*“ der Artikel „*il*“ bei der Textwiederholung mit wiederholt werden. Ausgabe und Übersetzung sind zu begrüßen. — Noch eine Bemerkung zur Aussprache des Namens Arcadelt. Moser (*Lexikon*) schreibt ausdrücklich einen Akzent auf die zweite Silbe. Mir scheint aus den italienischen und französischen Schreibweisen des Namens (französisch Arcadét, italienisch Archadélte, Arcadénte) vielmehr die Betonung auf der Schlußsilbe angezeigt!
Hans Engel, Marburg

Johann Sebastian Bach: „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Erste Komposition), Kantate No. 61, und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, Kantate No. 23, beide nach dem Autograph hrsg. und mit Vorwort ver-

sehen von Hans Grischkat, 1956 und 1958. Edition Eulenburg No. 1046 und No. 1047.

Bis zum Jahre 1939 war etwa ein Fünftel der Kantaten Bachs in Eulenburg-Taschenpartituren erschienen. Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges und der Tod des Herausgebers Arnold Schering setzten der Reihe ein vorläufiges Ende; sie wird mit den beiden vorliegenden Taschenpartituren nunmehr fortgeführt.

Schon Schering hatte sich nicht immer auf die alte Bach-Gesamtausgabe verlassen, sondern mehrfach die Originalhandschriften wieder herangezogen — ohne jedoch dadurch in jedem Fall eine verlässlichere Neuausgabe zu erzielen, wie z. B. Ed. Eulenburg No. 1013 „*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*“ BWV 34 zeigt (vgl. den Kritischen Bericht zu NBA I/13). Die von Schering beobachtete Editionspraxis wird auch bei den neuen Eulenburg-Partituren befolgt, denn beide sind nach dem Autograph, BWV 23, außerdem unter Hinzuziehung der Originalstimmen redigiert. Das Ergebnis ist bei BWV 61 die fast wörtliche Übereinstimmung mit der kurz vorangegangenen Veröffentlichung der Kantate in NBA I/1. Dieselbe Zuverlässigkeit zeichnet Ed. Eulenburg No. 1047 aus, deren Vorwort die aufschlußreichen Neuerkenntnisse der jüngsten Bachforschung zu der nicht leicht durchschaubaren Quellenlage dieses Werkes enthält. Man wird bei der Neuausgabe in NBA I/8 mit besonderem Interesse die Taschenpartitur wieder vergleichen.

Der nachdrückliche Hinweis beider Vorworte, es handele sich um Veröffentlichungen für die Praxis und nicht um wissenschaftliche Ausgaben — von den bekannten Editionsgrundsätzen der Eulenburg-Reihe einmal abgesehen, erwartet man bei sog. praktischen Ausgaben eigentlich den ausgesetzten Generalbaß —, läßt beinahe auf bedeutendere Differenzen zu den primär wissenschaftlichen Bach-Ausgaben schließen. Daß der Hrsg. aber nicht „unwissenschaftlicher“ vorgegangen ist, zeigen bei BWV 61 die gegenüber der NBA zwar in Analogie ergänzten, aber durch Einklammerung als Zusätze gekennzeichneten Bögen und dynamischen Zeichen. (In einigen Fällen „fehlen“ die Klammern, z. B. Satz 3 Takt 12^c und 34^b Streicher, Takt 18^a und 72^f Continuo — ohne damit sagen zu wollen, diese Klammern wären bei einer praktischen Ausgabe, der in diesem Fall die wissenschaftliche Aus-

gabe zum Vergleich gegenübergestellt werden kann, unerlässlich.) Daß aber die Eulenburg-Partituren an dem von der NBA inzwischen überwundenen Grundsatz weiter festhalten, auch selbstverständliche Ergänzungen zu kennzeichnen (in BWV 61 z. B. Satz 1 Takt 76 Baß oder Takt 84 Tenor: ein übersetztes Akzidens, das gleichzeitig in anderen Stimmen original sich findet), dürfte die Akribie zumindest bei einer praktischen Ausgabe einigermaßen strapazieren, zumal hierbei auch der Hinweis auf das zugrunde gelegte Autograph nicht das ihm beigemessene Gewicht hat, denn dieser erste Satz stammt zum größten Teil von Kopistenhand. Der Hrsg. gestattet sich ebensowenig den praktisch und im Vorwort hinreichend begründeten Eingriff in BWV 23, Satz 3, Takt 133/134, es bleibt also die „*ungewöhnliche*“ Intervallfolge Septime-None.

Wir gelangen auch an Hand der beiden neuen Eulenburg-Taschenpartituren zu der Beobachtung, daß der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und praktischer Neuausgabe immer mehr nivelliert wird, indem die wissenschaftlichen Ausgaben praktischen und die praktischen Ausgaben wissenschaftlichen Erfordernissen gerecht zu werden versuchen — zu beiderseitigem Vorteil?

Dietrich Kilian, Göttingen

J. S. Bach: *Piccolo Magnificat per Soprano, violino, flauto, violetta, organo e continuo*. Presentazione, note sull'interpretazione, realizzazione e revisione della partitura di E. Paccagnella. Roma 1958. Edizioni De Santis. VII Tafeln Faksimile, 43 S.

Als Wilhelm Rust 1862 in Band 11 der Bach-Ausgabe die innerhalb der Gesamtausgabe noch unedierte lateinische Kirchenmusik Bachs herausgab, gedachte er einer seit sechs bis acht Jahren nicht mehr auffindbaren Handschrift eines Magnificat für Sopran und kleines Orchester, die im Besitz S. W. Dehns gewesen war und von deren Echtheit er sich, wie er versicherte, mit eigenen Augen hatte überzeugen können. Dieses „*Kleine Magnificat*“ ist für nahezu hundert Jahre verschollen geblieben, bis W. G. Whittaker es 1939 in Leningrad wiederentdeckte, im Oktoberheft 1940 von „*Music & Letters*“ (Jg. 21, S. 312 ff.) beschrieb und eine Veröffentlichung in Aussicht stellte. Whittaker starb jedoch, ohne daß die angekündigte Ausgabe erschienen wäre, und auch für die Verbreitung der Nachricht von der Wiederfindung der Handschrift waren die Kriegs-

jahre wenig geeignet: Noch 1950 konnte man im Bach-Werke-Verzeichnis das Kleine Magnificat unter den verschollenen Kompositionen Bachs als BWV Anh. 21 aufgeführt finden. Erst um die Jahreswende 1954/55 gelang es den Herausgebern der Neuen Bach-Ausgabe, eine Fotokopie der Handschrift in die Hände zu bekommen — gerade noch rechtzeitig für die Ausgabe des Magnificat-Bandes II/3. Das Ergebnis der Untersuchung des übersandten Materials läßt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Die Leningrader Handschrift ist mit Sicherheit identisch mit der von Rust erwähnten; S. W. Dehn hatte sie, wie eine von ihm geschriebene Widmung mitteilt, dem russischen Kapellmeister Alexis von Lwoff geschenkt.
2. Die Handschrift ist vom Komponisten selbst geschrieben, wie auch schon Whitaker einwandfrei bewiesen hatte.
3. Dieser Komponist ist, wie die Schriftzüge beweisen, nicht Bach; auch die mindere Qualität der Musik läßt an diesem Ergebnis keinen Zweifel aufkommen.

Die Einzelnachweise dazu wurden vom Referenten im Kritischen Bericht II/3 der Neuen Bach-Ausgabe und, zusammen mit F. Hudson, in ausführlicherer Form in „Music & Letters“, Jg. 36, S. 233 ff. (1955) vorgelegt. Doch wie einer These die Antithese, so folgt nun den genannten Darlegungen die Veröffentlichung des „Kleinen Magnificats“ unter J. S. Bachs Namen. Betrachtet man die Ausgabe näher, so drängt sich an Stelle des Begriffspaares von These und Antithese freilich eher das von Tragödie und Satyrspiel auf; denn die Ausgabe, die hier das Licht der Welt erblickt hat, gehört wohl zu den wunderlichsten, die je im Namen der Wissenschaft erschienen sind. Wir sehen von den zahllosen Druck- und Lesefehlern ab, wir sehen auch ab von den 13 offenen Oktav- und den 7 offenen Quintenparallelen, die die Generalbaßaussetzung des kleinen Werkchens aufweist, wir sehen insbesondere davon ab, daß der Hrsg., offensichtlich der deutschen Sprache und Schrift unkundig, eine Textierung bietet, deren Unsinn einer Kritik nicht mehr erreichbar ist —; das alles wären Dinge, die sich leicht in einer Neuauflage reparieren ließen, wenn es je dazu kommen sollte. Wir konzentrieren uns allein auf das Vorwort, das, nachdem P. die Echtheitszweifel des Referenten bereits in einem ankündigenden Artikel in „Santa Cecilia“,

Rom, April 1957, als Kuriosität abgetan hatte, nun mit wortreichen Ausführungen die Verfasserschaft Bachs darlegen soll.

Wir lesen da: „*La grafia, musicale e delle parole, è chiaramente identificabile con quella di Bach*“. Die großzügige Ausstattung der Ausgabe mit einer Faksimiliewiedergabe der gesamten Handschrift erlaubt einen Vergleich im einzelnen mit dem Ergebnis, daß, sieht man von einigen zeitbedingten Ähnlichkeiten ab, kaum ein einziges Schriftzeichen mit denen Bachs auch nur annähernd übereinstimmt. Wann hätte Bach je solche G-förmigen Violinschlüssel, wann derartige c-Schlüssel, wie man sie hier findet, wann solche höckerigen Baßschlüssel geschrieben? Wann hätte er die Sechzehntelfähnchen durchweg in einem Zuge geschrieben, wann die Achtelpausen derart sichelförmig? Wann hätte er die Notenhäse so lang gezogen und über die Balken oft hinausragen lassen, um nur einige der allerkrassesten Differenzen aufzuzählen? Aber es ist gar nicht unsere Sache, die Echtheit der Handschrift anzuzweifeln, solange sie vom Hrsg. überhaupt noch nicht bewiesen ist. Die Feststellung allein, daß es sich „*chiaramente*“ um Bachs Handschrift handele, reicht dazu noch nicht aus. Vorsorglich führt P. zwar an, daß sich die Schrift eines Menschen nach Konzept- oder Reinschrifttypus, nach der psychischen Verfassung des Augenblicks, nach Alter und nach dem Typ der Komposition voneinander unterscheiden könne. Das alles ist uns bekannt; bekannt ist uns aber auch der Rahmen, in dem sich diese Differenzen bei Bach halten und in den das vorliegende Schriftbild in keinem Falle einzuordnen ist.

Aber P. hat für den, der noch immer nicht von der Echtheit des Werkes überzeugt ist, noch stärkeres Geschütz bereit: „*Testimonianze irrefutabili di autenticità sono la sigla bachiana, posta a capo del primo foglio; l'esclamazione di chiusa — SOLI DEO GLORIA! —; ed anche la singolare apparizione di cifre non attinenti ad una numerazione progressiva (sul primo e sul quinto foglio) che conferma un rilievo già fatto attraverso altri manoscritti: che Bach si serviva, per gli appunti e le prime stesure, di fogli già numerati e non utilizzati per altre composizioni*“. Wahrhaftig, drei „unabweisbare“ Gründe:

1. Bach beginnt seine Manuskripte mit „J. J.“, der Komponist des vorliegenden Magnificat mit „J. J. N. H.“, also sind beide identisch!

2. Bach schließt seine Manuskripte mit „SDG“, unser Anonymus mit „Soli Deo Gloria!“, also sind beide identisch!
3. Bach verwendet zu Urschriften gelegentlich auch ältere Bogen, unser Anonymus gleichfalls, also sind beide identisch!

Wer noch nicht restlos überzeugt ist — der Hrsg. scheint immerhin diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen —, muß sich sagen lassen, daß P. „*un lungo lavoro sulle forme minime del linguaggio melodico e armonico di Bach*“ zu Ende gebracht habe und daher den Stil der vorliegenden Komposition leicht als den Bachs wiedererkennen konnte. Eine Menge unverbindlicher Ausführungen über die Textbezogenheit und Choralverbundenheit der Bachschen Tonsprache wird abgelöst von einer Tabelle über die Verwandtschaft des „*Piccolo Magnificat*“ mit dem 9. Psalmton, die ihren Vorteil aus der Tatsache zieht, daß es im modalen Tonsystem deshalb zu gewissen Ähnlichkeiten kommen kann, weil der Tonvorrat und die Möglichkeit zur Tonhöhenänderung (nach oben oder unten) begrenzt sind, kurz, eine Tabelle, mit deren Hilfe sich unschwer auch ein Strauß-Walzer oder ein Dreigroschenoper-Song aus irgendeinem Psalmton herleiten ließe.

Aber der Hrsg., einmal mutig geworden, versucht nun auch noch Dehns These von der Entstehung vor 1720 zu übertrumpfen und die unbestreitbare Dürrtigkeit des Werkchens als altersreife Schlichtheit zu erklären: „*fa pensare al Bach degli ultimi anni di vita . . .*“

Vor soviel Kühnheit verstummt jede Kritik. Man kann daher diese Publikation, die ihrem Komponisten zu einem späten und gewiß nicht einmal von ihm selbst erträumten Ruhm verhilft, doch nicht ohne Rührung aus der Hand legen und mit dem Wunsch, daß dieses „kleine“ Magnificat allen denen Erbauung spenden möge, denen das große zu groß ist.

Ist man aber Musikwissenschaftler, so sollte man wohl — jenseits alles verlockenden Hochmuts — auch sich selbst den Riemen der Stilkritik um ein Loch enger schnallen und in sich gehen. Alfred Dürr, Göttingen

Joseph Bodin de Boismortier (1682 bis 1765): *Quatre Suites de Pièces de clavecin*, Vier Suiten für Cembalo, *Four suites for harpsichord*, op. 59, 1736, herausgegeben, publiées par, edited by Erwin R.

Jacobi, Leukartiana Nr. 26, Leuckart, München, Leipzig 1959, 26 S.

Eine wertvolle Neuveröffentlichung bedeuten die vier Suiten des sonst vornehmlich als Flötenmeister bekannten Boismortier, die Jacobi mit Vorwort, Titelblatt der Erstausgabe, Werkverzeichnis des Komponisten von 1736 und einem Faksimile des Erstdrucks herausgegeben hat. Sie stellen die einzig erhaltene Cembalomusik des Meisters dar, die der Hrsg. nach der seltenen Erstausgabe zum Leben erweckt hat. Die Stücke sind, wie ein Vergleich mit dem Faksimile und des Hrsg. eigene Angaben im Vorwort klar erkennen lassen, sehr sauber und stilgerecht ediert, die alten Verzierungen belassen und im Vorwort richtig aufgelöst. Nur auf die Beibehaltung der Chapeaux hätte man verzichten können. Sie verwirren den Spieler.

Einen Vergleich der sehr delikaten, manchmal tiefen (I, 1 und 2), manchmal humoristischen (III, 1), manchmal besinnlichen Stücke (IV, 4) mit Rameau und Couperin heraufzurufen, will uns nicht ganz geeignet dünken. Rameau ist glänzender — in Stücken wie dem 2. Couplet von II, 3 kommt Boismortier ihm nahe —, und bei Couperin wiederum bestimmt die noch modal gemischte Tonalität und die intrikate Rhythmik stärker das Satzgebilde. Chromatische Gänge schließlich wie in I, 1 und anderen Stücken sind Eigentum der ganzen Zeit. Wir wollen aber gern zugeben, daß das Sich-Drehen der Figuren, wie im 1. Couplet von II, 3, Couperin sehr nahe kommt, wie auch die prächtige Allemande von I, 1. Boismortier braucht indessen von Couperin und Rameau keinen Glanz zu entlehnen, da seine schöne Musik beweist, daß er „selber aner“ ist. Übrigens verweisen die Tonart wie auch besonders die weitgelagerten Akkordbrechungen, die Stücke mehr in die jüngere Zeit.

Die Form von Boismortiers Suiten zeigt das gewohnte Bild der französischen Suite. Es handelt sich durchweg um betitelte Stücke, die außerdem den Namen des Tanzes tragen. Wo er fehlt, ist er leicht zu ergänzen. So stellt III, 1 eine Sarabande dar, IV, 2 eine italienische Corrente, IV, 4 ein Menuett. Alle vier Suiten haben der Tanzgattung nach freie Anlage. In III beginnt eine Sarabanda und schließt eine Allemande, in II beginnt ein Rondeau und schließt eine Gigue. Doch zeigt die Anordnung Sinn für Form. Den Beginn nehmen meist besinnliche Stücke ein, I, II, IV ein Rondeau, III eine Sarabande,

das Ende wird schnell gebildet (II eine Gigue, III eine italienische Allemande) oder es schließt den Bogen zum Beginn mit wiederum einem Rondeau (I) oder Menuett (II). Die schöne Sammlung hat nur einen Makel. Es handelt sich um so ausgesprochen cembalogerechte Stücke, daß Klavierspieler nicht mitbedacht sind!

Margarete Reimann, Berlin

Henry Purcell: March and Canzona for the funeral of Queen Mary (1695) for two trumpets and two trombones with optional timpani, edited by Th. Dart, Oxford University Press, o. J., 5 S.

Die Veröffentlichung bietet eine praktische Ausgabe des Marsches und der Kanzone auf den Tod der Königin Mary II., die B. Squire ein erstes Mal (in SIMG IV, S. 225) nach dem Oxford-Ms. des Oriel College bekanntgegeben hatte. Nach den dortigen Titeln wäre der Marsch eine Geleitmusik für den Trauerkondukt durch die Stadt gewesen, wogegen die Kanzone in der Westminster Abbey zur Beisetzung erklang. Die Tatsache, daß der Marsch einer Schauspielmusik von Purcell entnommen ist, und zwar der Höllenszene eines Don-Juan-Textes, zeigt die Unbefangenheit, mit der die Zeit rechtens verfahren konnte, denn das Stück, nur aus 10 Takten und einigen Akkorden bestehend, erreicht auf knappstem Raum Intensität der Stimmung und entspricht seinem neuen Zweck vollauf. Auch die eigens hinzukomponierte Kanzone ist denkbar kurz, 16 Takte, dabei von imitativem, prachtvoll fülligem, besonders am Ende harmonisch gewürztem Satz, wie eben ein großer Meister wie Purcell ihn zu schreiben versteht.

Als damalige Besetzung müssen für die beiden Oberstimmen Sopran und Altposaunen angenommen werden, die der Hrsg. gezwungenmaßen für Trompeten umgeschrieben hat. Sparsame, sich passend einfügende dynamische Zeichen und Verzierungen, für die richtige Ausführung vorgeschlagen ist, wofür dem Hrsg. besonders gedankt sei, sind zugesetzt, und schließlich ist eine Paukenstimme, die sich dem Satz gut einordnet, dazugeschrieben worden, da die Verwendung von Pauken bei dem Trauerkondukt historisch verbürgt ist. Sie wird hinzuimprovisiert worden sein.

Gegenüber der Veröffentlichung von Squire ist auch der Text revidiert; die Revision, die im Marsch stärker den Text der Schau-

spielmusik berücksichtigt, soll in Bd. XXXI der Purcell Society Edition verantwortet werden. Nur den Atemzeichen des Hrsg. können wir nicht beipflichten, so sehr sie von Riemann begrüßt worden wären! Sie zerreißen das doch deutlich halbtaktig gemeinte Motiv (man vgl. S. 4, T. 7; S. 5, T. 12 und 13). Wo Purcell selbst 1-Achtel- und 2-Achtelauftrakt setzt, wird er aus dem Ensemble heraus zum Halbtakt ergänzt. Verwirrend ist auch, daß im Text das Sterbedatum der Königin mit 1694 angegeben ist, die Komposition dagegen auf dem Titel das Datum 1695 trägt. Man kann nicht von jedem Benutzer verlangen, daß er erst Squire zu Rate zieht, wo er dann erfährt, daß die Beisetzung erst im März 1695 erfolgte. Ein kurzer Hinweis im Text wäre empfehlenswert gewesen.

Margarete Reimann, Berlin

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Nachdem die Gesellschaft für Musikforschung sich seit dem Jahre 1953 um die Errichtung einer deutschen musikwissenschaftlichen Arbeitsstätte in Rom bemüht hat, ist es nunmehr mit Hilfe des Direktors des Deutschen Historischen Instituts gelungen, bei diesem Institut eine Abteilung Musikwissenschaft zu begründen. Die Abteilung ist am 14. November 1960 eröffnet worden. Die Leitung liegt in den Händen von Dr. Paul Kast. Die Anschrift lautet: Istituto Storico Germanico, Sezione Storia della Musica, Rom, Corso Vittorio Emanuele 209. Deutschen und ausländischen Forschern, die in Rom arbeiten, steht die Abteilung mit ihren Räumen und ihrer Handbibliothek zur Verfügung. Blume

Am 15. September 1960 verstarb in München Professor Dr. Otto Ursprung im Alter von 82 Jahren. Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in unserer Zeitschrift gewürdigt werden.

Am 4. Oktober 1960 wurde Professor Dr. Oskar Kaul 75 Jahre alt. Die Musikforschung wünscht dem hochverdienten Jubilar noch viele Jahre erfolgreichen Schaffens und spricht ihm ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Am 21. Oktober 1960 feierte Professor Dr. Egon Wellesz (Oxford) seinen 75. Ge-