

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Geschichte der Oper I (2) — Das deutsche Sololied bis Mozart (1) — S: Der gregorianische Choral in der Musikgeschichte (2) — Kontrapunkt (mit Dr. M. Just) (1) — CM voc. Madrigalchor (mit Dr. M. Just), CM voc. Akad. Chor, CM instr. Akad. Orchester (je 2).

Privatdozent Dr. H. Beck: Mozarts und Beethovens Sinfonien (Darstellung und Vergleich) (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Anfänge der Oper, des Oratoriums und der konzertanten Instrumentalmusik um 1600 (1) — Die Suiten von J. S. Bach und G. F. Händel (1) — Die musikgeschichtliche Situation in Europa zwischen 1900 und 1920, dargestellt an drei musikdramatischen Werken von Debussy (Pelléas), Bartók (Blaubart) und Berg (Wozzeck) (1) — Pros: Einführung in die musikwissenschaftlichen Arbeitsmethoden (zusammen mit Dr. H. Conradin) (2) — S: Ü zum Stilwandel um 1600 (2) — CM voc.: Chansons und Madrigale des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Geschichte der Musikästhetik (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Musik im Mittelmeerraum (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Musikdir. E. Hess: Mozarts Orchester- und Konzertwerke (1).

Musikdir. P. Müller: Harmonielehre II (2).

Besprechungen

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Société Internationale de Musicologie. International Musicological Society. Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Köln 1958. Hrsg. von Gerald Abraham, Suzanne Clercx-Lejeune, Hellmut Federhofer, Wilhelm Pfannkuch. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1959. 366 S.

Nachdem über den Verlauf des Kölner Kongresses der IGMW von 1958 an dieser Stelle bereits des näheren berichtet wurde (Mf. XII, 1959, 88—92), liegt nunmehr als stattlicher Band der gedruckte Bericht vor. Kongreßberichte werden meist mit besonderer Spannung erwartet. Groß war die Enttäuschung, als nach dem vorletzten, dem Oxford Kongreß der IGMW 1955 kein Bericht zustande kam. Um so mehr ist dem diesmaligen Redaktionskomitee zu danken, daß es den neuen Bericht in der verhältnismäßig kurzen Frist von nur einem Jahr zu erstellen wußte. Man mag sich dabei erinnern, daß der Bericht über den Wiener Mozart-Kongreß von 1956 volle zwei Jahre auf sich warten ließ.

Günstig war diesmal natürlich für die Drucklegung, daß von den einzelnen Referaten Kurzfassungen verlangt wurden, für deren Herstellung sich die Herausgeber den Referenten mit einer noblen Geste zu be-

sonderem Dank verpflichtet fühlen. Man kennt ja Mühen und Opfer, die solche auferlegte Kürzungen jedem Autor abverlangen. Das Ergebnis war dann, daß, abgesehen von den in der gehaltenen Reihenfolge vollständig abgedruckten drei öffentlichen Vorträgen, nur sehr wenige der immerhin 131 Referate zu den Generalthemen und in den allgemeinen Sektionen mehr als drei Seiten im Druck in Anspruch nehmen.

Der genannte Bericht über den Verlauf des Kölner Kongresses hat bereits deutlich gemacht, wie beschränkt möglich es dem einzelnen der über 560 Teilnehmer gemacht wurde, das vollständige Kongreßprogramm einschließlich der zehn Arbeitsgemeinschaften und der zahlreichen nebenher laufenden künstlerischen Veranstaltungen bei ständig drohender Parallelität der Termine in sich aufzunehmen, ebenso, wie bedauerlich es gerade war, daß sich unter der akuten Zeitnot die so wünschenswerten Diskussionen kaum entfalten konnten. Hier erfüllt nun der vorliegende Bericht seine ureigenste retrospektive Aufgabe, indem er vor dem Leser den wissenschaftlichen Ertrag des Kongresses mit der ganzen Fülle des Gebotenen noch einmal ausbreitet und ihm das Neue und Zukunftsträchtige der Veranstaltung bewußt werden läßt, das deutliche Zurücktreten der früher fast überall herrschenden historischen Fragestellungen vor Problemen der soziologischen und systematischen Musikwissenschaft. Ganz besonders tritt jetzt noch

einmal die zentrale Bedeutung in Erscheinung, die dem erstmaligen Versuch mit den Arbeitsgemeinschaften zukommt. Nichts kann auch bei späterer Lektüre fruchtbarer und anregender wirken, als das lebendige Wechselspiel von Rede und Gegenrede in solcher Behandlung wissenschaftlicher Probleme. Wenn sich der Kölner Kongreß mit dieser methodischen Auflockerung seiner Arbeitsweise auf dem Wege vom Hergebrachten zu neuen Methoden befand, so wird gerade dies mit dem Kongreßbericht dokumentarisch belegt. Willi Kahl, Köln

Alain Daniélou: *Traité de musicologie comparée*. Paris: Hermann 1959.

Der Titel dieses Buches ist leider irreführend, weil das Werk nicht den ganzen Komplex der vergleichenden Musikwissenschaft, sondern nur die phänomenologischen Zusammenhänge der chinesischen, indischen, griechisch-arabischen und abendländischen Hochkultur-Tonsysteme behandelt. Streng genommen geht es um eine Arbeit, die auf Grund akustischer und musiksymbolischer Untersuchungen versucht, das chinesische und das indische System als die zwei grundlegenden Formen zu betrachten (Quintengeneration und Shrutisystem) und die Entstehung der altgriechischen und persisch-arabischen Formen durch einen Kompromißvorgang zu erklären. Demnach würden die mediterranen Penta- und Tetrachordbildungen auf das Verfahren der Quintengeneration zurückgehen, während die enharmonischen Tonfolgen (Tongeschlechter) aus dem Shrutisystem hervorgegangen sind. Der Versuch, diese phänomenologisch durchaus akzeptable Erklärung auch historisch zu unterbauen, ist jedoch nicht unternommen worden. Beim Vergleich der indischen Tonarten mit den griechischen oder gar den europäisch-mittelalterlichen erscheinen jedoch sehr oft indische Stücke, die relativ jungen Datums zu sein scheinen. Die Frage, ob das griechische System das indische beeinflusst hat, (was geschichtlich relativ nahe liegt) oder ob der Vorgang den umgekehrten Weg nahm, ist nicht gestellt. Wenngleich die Grundlagen dieser Studien auf den bereits bekannten Forschungen von Courant und Grosset beruhen, so bringt diese Arbeit doch viele tabellarisch sorgfältig und übersichtlich geordnete akustische Berechnungen, die dem Forscher einen sehr großen Dienst leisten.

Besonders verdienstvoll erscheint uns der ausdrückliche Hinweis, daß im indischen System die Funktionen der einzelnen Töne weniger aus den Quintbeziehungen der einzelnen Töne unter sich, sondern vor allem aus ihrer Beziehung zum Grundton zu werten sind. Einem vielverbreiteten Irrtum bei der Interpretation des indischen Tonsystems tritt D. dadurch entgegen, daß er bei der Anführung der verschiedenen Grammas die ältere und die neuere Bedeutung der Tonsilben klar auseinanderhält. Ferner wird auch gegen die dilettantische Auffassung der Vierteltöne in der orientalischen Musik in dankenswerter Weise Stellung genommen: es gibt keine Teilung der Sekunde in vier Vierteltöne für melodische Progressionen, sondern allenfalls eine Dreiteilung in kleine Sekunde plus zwei halbe Kleinsekunden, so z. B. g-as-as-a.

Sehr aufschlußreich und besonders verdienstvoll ist die Heranziehung der mystischen Zahlen, welche zweifellos bei der Entstehung der Hochkultur-Tonsysteme eine große Rolle gespielt haben. Es ist nur zu bedauern, daß dabei öfters die dazugehörigen Literaturnachweise fehlen. Wahrscheinlich entstammen viele Unterlagen der direkten Befragung, welche der Verfasser auf indischem Boden durchführen konnte. Manche nähere Angaben findet man jedoch in den von A. D. und N. R. Bhatt herausgegebenen *Textes des Purāna*, Pondichery 1959. Die Bedeutung der 2, 3 und 5 in der chinesischen Philosophie verbindet der Verfasser mit der Annahme, daß das menschliche Ohr nur solche Intervalle klar erfassen kann, in deren Struktur sich keine Zahl befindet, die höher als 2, 3, 5 oder ihr Vielfaches ist. Die 22 Shrutis werden mit den 22 Ursilben der Kabbala und den Elementen der aristotelischen Physik zusammengebracht. Aus der approximativen Konkordanz des 53. Schritts im Quintenzirkel kommt D. zu der Auffassung der Quintenspirale, die sich aus 52 Schritten (ähnlich wie das Sanskritalphabet aus 52 Buchstaben) zusammensetzt. Die Idee der Spirale beruht zweifellos auf einer alten Wachstumsvorstellung der megalithischen Kosmogonien; ob sie jedoch gerade Bezug auf die Quintengeneration hat, ist meines Wissens nirgendwo belegbar. Schwieriger ist es, der folgenden affirmativen Behauptung beizupflichten, die sich auf keinerlei ältere

Quellen beruft: „*Dans le symbolisme musical le nombre 1 apparaît comme le nombre déterminant l'emplacement, le point de départ représenté par la tonique, 2 est le nombre de l'espace caractérisé par l'octave qui détermine l'amplitude et la limite de la différenciation possible, 3 est le nombre du temps, la source de la différenciation caractérisée par la quinte et ses cycles infinis, et 5 est le nombre de la perception et de l'harmonie, caractérisé par les tierces mineure et majeure... Suivant le symbolisme hindou, 7 serait le nombre supra-sensible, le nombre des mondes invisibles, des dieux et des démons; 11 est le nombre de la mort, mais aussi de l'origine de la vie. — On dit que les gammes, qui utilisent les intervalles ou interviennent comme facteurs les nombres 7 et 11 ont des propriétés magiques. Mais, comme ces intervalles ne peuvent être accordés ou joués d'oreille, ils ne sont pas normalement utilisés dans les systèmes musicaux.*“ (S. 31.)

Daß gerade die magischen Zahlen in der Musik keine Rolle spielen sollen, läßt diese Interpretation doch sehr fragwürdig erscheinen. Daher muß hier einmal auf den schwachen Punkt aller Arbeiten dieser Art hingewiesen werden. Zweifellos haben die Zahlen in den tonalen Verhältnissen der Musik eine Grundlage (vergleiche hierzu auch M. Schneider, *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie*, Acta musicologica 1960), aber es gibt noch eine zweite Basis, aus der sich eine äußerst wichtige Zahlenreihe ergibt, nämlich der Rhythmus, in welchem sich jedenfalls die sieben und die elf in der orientalen Musik sehr klar ausprägen.

Schließlich soll noch auf die Seiten hingewiesen werden, in welchen der Verfasser die psychologische Bedeutung der einzelnen Shrutis untersucht, auf deren Ordnung der emotionale Inhalt der Râgas und die Zuteilung bestimmter Götter, menschlicher Typen und Berufe zu den einzelnen Tonsstufen beruht. Die Frage der Râgas hat D. bereits in seiner *Nothern Indian Music 1951—1955* eingehend dargelegt. Die Typenordnung muß jedoch offen bleiben, weil die Tradition derart verworren ist, daß es schwer fallen wird, einmal ein klares Bild über die ursprüngliche Form dieser Ordnung gewinnen zu können.

Bedauerlich ist das Fehlen der Quellenangabe für die „*gewissen Formen der Polyphonie, welche die Inder ehemals genannt*

haben“ (S. 69) und für den Kriegsschrei, der bei „*allen Völkern*“ (S. 76, 122) in einem Tritonus bestehen soll.

Jedes Buch hat seine Mängel; aber dieses Werk hat doch das große Verdienst, einen neuen Geist in die musikwissenschaftliche Forschung zu bringen, da es den ersten Versuch enthält, die rein akustischen Untersuchungen an Tonsystemen endlich einmal ernstlich in den ideologischen Zusammenhang zu bringen, aus dem die Systeme entstanden sind und auch verstanden werden müssen. Dazu kann man den Verfasser nur beglückwünschen. Marius Schneider, Köln

Hermann Stephani: *Rationales und Überrationales im ethischen und ästhetischen Werturteil*. Eine Betrachtung aus musikalischer Blickrichtung. Marburg, 1958, 14 S., im Selbstverlag.

In diesem kleinen Essay befaßt sich der Verf. mit der Frage der unzureichenden Erfassung des Wesens der Musik allein mit den Kategorien rationalen Erkennens. Einem „*Sich-Genügen-Lassen an rein rationalem Erkennen*“ (S. 1) stellt er das musikalische „*Erleben*“ gegenüber. Seine Abgrenzung der Geltungsbereiche absoluter und relativer Wertmaßstäbe gipfelt in der Aussage: „*Schöpferisches Vermögen gelangt . . . zu um so zwingenderer Ausdrucksmacht, mit je . . . geringerer Zurüstung, mit je geringerem äußerem Aufgebot an Mühewaltung der sinnliche Stoff bewältigt erscheint*“ (S. 2).

Das Erlebnishaftes, die „*Klang-Idealität*“ grenzt St. unter Hinweis auf die Laersche „*Eidetik*“ gegen die äußere „*Realität*“ ab als „*Umwandlung uns vorschwebender Wahrnehmungsinhalte in ästhetische Wertgehalte zur Verwirklichung eines musikalischen Sinnes jenseits der Grenzen physikalischer wie physiologischer Gegebenheiten: äußere Klang-Realität setzen wir um in innere Klang-Idealität*“ (S. 3). Dieser Tatsache, daß noch nicht der akustische Ablauf einschließlich seiner physiologischen Modifikationen sondern erst die sinngebende Verwirklichung im Erlebnis Musik zu nennen ist, daß mithin die Gesetze der Akustik nicht die der Musik sein können, sondern sich dort nur schattenhaft die Voraussetzungen finden, die zum Wesenhaften der Musik führen, sieht sich vor allem die systematische Musikforschung ständig gegenüber, indem sich die Grenzen der Rückführbarkeit musikalischer Wesenselemente auf physikalische

oder physiologische Bezüge immer wieder aufs Neue deutlich abzeichnen.

St. unternimmt es, unter Zuhilfenahme ethischer Kategorien, wie Pflicht, Auftrag, die Begründung des Wertmaßes musikalischen Schaffens mit ins „Überrationale“ hineinzunehmen, worunter er versteht, daß „vom bloßen Gehörseindruck“ diese Bezüge „nicht mehr voll zu begreifen sind“ (S. 11). Er vergleicht die Musik der Romantik als „Ausdruck des Innerseelischen“, als „zuweilen fast sich übersteigernde Dynamik des Gefühlslebens“ mit der Gegenströmung der modernen Musikentwicklung als „Gegenpol entsubjektiver Statik und Motorik“ (S. 7). Von dieser Polarität her erklärt er auch die neuerliche Durchsetzung der Musik der Bach-Zeit: „Allzu Persönlichem weniger verhaftet, stießen nun die neu entdeckten altherwürdigen polyphonen Musiksätze weite Tore zu zuchtvoll beherrschtem Gefühlsausdruck auf . . .“ (S. 8).

Wenn St. früher — noch ganz Partei — gegen „Atonalisten und Vierteltöner“ wetterte (H. Stephani, *Grundfragen des Musikhörens*, Leipzig 1926, S. 47), daß sie „an einer Grundtatsache des seelischen Erlebens blind“ vorübergingen, da nämlich „die Seele den ihr zugetragenen Wahrnehmungsstoff ja nicht aufnimmt wie er ist“, sondern ihn „unter Sinnklärungs- und Wertgesichtspunkten“ umformt, so ist seine Charakterisierung heute hier neutral und abgeklärt: „Hier wenigstens waren objektive Werte der Entzweiung gegenüber allem Genießerisch-Schweigerischen . . . Dieser überpersönliche Gegenpol, der den Gefühlsüberschwang Schaffender wie Nachschaffender in strengem Bann hielt, verwandelte freilich nicht selten die fruchtbaren Gefilde edler Gemütskultur in Einöden der Entseelung“ (S. 7).

Über die Begriffe des „Willensmäßigen“, des „Schönen“ und des im Kantischen Sinn „Erhabenen“ führt St. zum „Überrationalen“ in der Musik. Damit kommt er zum Résumé des von ihm Gewollten: „Das Übergreifen eines Überrationalen über die dem Kunstwerk zukommende Ordnung aber fordert dem Hörer fast ein *Credo quamquam absurdum videatur ab . . .*“ ein fast ergreifendes Fazit eines langen der Musik gewidmeten Lebens. „Mag dürrer Intellektualismus, mag noch so hoch entwickeltes Erkenntnisvermögen versagen — im Widerspiegelung des künstlerischen Symbols

rührt uns die Weisheit an von jenseits aller rein intellektuell ermittelten Erfahrung“ (S. 13). Hanspeter Reinecke, Hamburg

Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. Edinburgh: Selbstverlag 1960, 140 S.

In zwanzigjähriger eingehender und umsichtiger Sammelarbeit hat der Verf. eine Bibliographie der Blasinstrumentenmacher zusammengestellt, die an Umfang und Anlage eine einzigartige Leistung darstellt. Während die Geigen-, Orgel- und Klavierbauer die Forschung häufiger zu Untersuchungen angeregt haben, gibt es für die Blasinstrumentenmacher noch kein Nachschlagewerk dieser Art, das für den Gebrauch der Museumsleiter, Instrumentenkundler und Privatsammler zur Identifizierung, zeitlichen Einordnung und Wertfeststellung der vorhandenen Stücke von unschätzbarem Nutzen sein wird.

Auf Grund langjähriger Schriftwechsels mit Museen, Universitätsinstituten und privaten Sammlern — im ganzen sind über 200 Sammlungen angegeben — führt der Index etwa 3000 Namen auf, von denen die wichtigeren mit biographischen Einzelheiten bedacht sind, während die anderen mit den Lebensdaten, den erhaltenen Instrumenten und ihrer Beschäftigungsart angegeben sind. Der letztere Fall trifft namentlich dann zu, wenn die Angabe sich auf ein literarisches Zeugnis und nicht auf einen Ausstellungs- oder Sammlungskatalog stützt.

Die Breite des Quellenmaterials zeigt sich in der Heranziehung selbst schwer greifbarer Veröffentlichungen wie der Ausstellungskataloge von Haarlem (1825), von Bordeaux (1882), Bologna (1888), der Chiekring Exhibition (Boston 1902), der Versteigerungskataloge von Pley (Brüssel 1906) oder des Barons de Léry (Paris 1910). Selbst entlegene Aufbewahrungsorte, wie Santiago, Philadelphia, Bayeux, Krakau, sind in diese umfassende Bestandsaufnahme einbezogen. Unter den zitierten Quellen findet der Leser auch die Lexika von Gerber, Fétis, Mendel und Grove; unter den neueren vermißt man MGG und den Riemann, der weder in der 11. Auflage noch in der neuen 12. genannt ist. Bei der Fülle des Indexmaterials ist indessen nicht anzunehmen, daß diese Quellen noch reichlichere Ergänzungen ergeben hätten. Geschichtlich reichen die Namen der Instru-

mentenbauer vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, von dem Trompetenmacher Henry L' Escot, der um 1297 in Paris wirkte, bis zu den Instrumentenbauern unserer Zeit, den Firmen Gebr. Alexander, Heckel, W. Schreiber und vielen anderen. Oftmals erscheinen ganze Familien, wie die der Altnürnbergger Trompeten- und Posaunenmacher Ehe, Hainlein und Schnitzer, von der der Index fünf Vertreter verzeichnet. Eine aufschlußreiche Berichtigung nimmt Sigmund Schnitzer († 1578) den Nimbus des ältesten Fagottbauers und weist ihm das Patent eines Herstellers des Großbaßpommers zu. Auch an anderen Stellen sind Forschungsergebnisse eingestreut, die über den Charakter eines reinen Namenregisters hinausgehen. Wir erfahren, daß Glen eine hölzerne Serpentkleide erfand und daß W. Schuster, Karlsruhe, 1818 das Ventilpatent von Stölzel und Blümel ausbaute.

Bemerkenswert groß ist auch der Kreis der aufgeführten Instrumente. Es finden sich darunter nicht allein die gängigen Volksinstrumente, Okarina, Dudelsack, Flageolet sondern auch Außenseiter und Kuriosa wie die Stockflöte, Trompetengeige und Kinderflöten. Die Aufführung eines Stopfornes ist aus dem Münchener Katalog übernommen, das Instrument scheint dem Ref. aber besser als Naturhorn bezeichnet. Der Ausdruck „Stopfhorn“ bezeichnet eher die Technik des Blasens als das Instrument selbst.

Einige Abbildungen von Blasinstrumentenbauern aus dem Christoff Weigel, Nürnberg 1698, und ein Fagottbläser aus dem „*Theatrum musicum*“ runden das Bild einer mit Liebe und Sorgfalt zusammengestellten Veröffentlichung ab, deren niedrige Auflage (500) bald vergriffen sein wird.

Georg Karstädt, Mölln

Marcel Tournier: *The Harp. A History of the Harp through the World; Harp Notation.* Paris: H. Lemoine. 1959. 95 S.

Will man dieser großzügig ausgestatteten Pariser Veröffentlichung Gerechtigkeit widerfahren lassen, muß man das Vorwort genau beachten, um sogleich zu erkennen, daß es nicht die Absicht des Verfassers, des verdienten langjährigen Harfenprofessors am Conservatoire, gewesen ist, den bisher erschienenen „Harfengeschichten“ eine neue hinzuzufügen. Vielmehr will er lediglich aus der Sicht des begeistertsten Harfenfreundes eine Studienfahrt um die Welt beschreiben und in allen fünf Erdteilen die Existenz

seines Instruments aufspüren. Wie in einem Film blendet er darum kurze Szenen auf und bespricht archäologische Entdeckungen, schreibt historische Berichte nach, erzählt von überlieferter Harfenmusik, vom Leben der Harfenspieler und von überkommenen Instrumenten aus früherer Zeit. Weder Vollständigkeit noch Gründlichkeit sind versucht, der Benutzer dieses „Harfen-Baedekers“ muß mit dem vorliebnehmen, was ihm aus den Notizen des Reisenden an die Hand gegeben wird. Antikes und Neuzeitliches, Fremdes und Vertrautes, Vergangenes und Gegenwärtiges findet er in buntem Gemisch vor, Beglaubigtes unterscheidet sich kaum von Anekdotischem, von wissenschaftlicher Disputation wird bewußt Abstand genommen, Kritik an den Überlieferungen wird kaum laut, und systematische Durchdringung der Dokumente gibt es nicht. Wenn man dann noch erkennt, daß der Verfasser des 1944/45 schon fertiggestellten und erst posthum veröffentlichten Manuskriptes fast ausschließlich auf ältere französische Quellen zurückgeht, daß er fremdsprachige Werke nicht gesehen zu haben scheint und neuere Spezialarbeiten erst recht nicht beachtet, so ergibt sich Rahmen und Wert des Buches von selbst. Trotzdem wird die Lektüre jeden Harfenfreund erfreuen, die Darlegungen lesen sich gewiß im originalen Idiom noch flüssiger als in der englischen Übersetzung, und recht gute Abbildungen tun ein Übriges. Das wiedergegebene Gemälde von Zampieri (1581—1641) ist insofern als ein Dokument von besonderer Bedeutung zu werten, weil auf ihm David eine „dreireihige“ Harfe spielt, deren Merkmale deutlich zu erkennen sind. Aus dem zweiten, der Notation für Harfe gewidmeten Teil kann der Nichtfachmann überdies manches lernen. Hier erläutert ihm ein Kenner und Praktiker an Hand zahlreicher Notenbeispiele aus Kompositionen aus eigener Feder wie von namhaften französischen Musikern neuerer Zeit sämtliche Spiel- und Klangarten. Was Tournier darin z. B. über die Enharmonik im Harfensatz und die „Synonymen“ sagt, ist wesentlich (S. 47 ff. und S. 85 ff.). Daß inzwischen freilich unsere Zeit in bezug auf die Klangeffekte einen Weg beschritten hat, den Tournier sicher nicht gegangen wäre, ist nicht seine Schuld. Für ihn gipfelte die musikalische Welt noch im französischen Impressionismus mit seinen rauschenden Harfen-Glissandi, von denen er nicht genug schwärmen kann: auch darin verrät sich der

Verfasser als guter Patriot. — Einige Ungeschicklichkeiten und grobe Fehler seien kurz angesprochen: Die auf S. 16 dargestellte Harfe kann unmöglich eine „alt-hebräische“ Harfe sein. Es handelt sich unzweifelhaft um ein modernes, europäisches Instrument, dessen Bild schon irrtümlich in Lavignac's *Encyclopédie* hineingeraten ist. Bezüglich der angeblichen, aus erhaltenen Bruchstücken rekonstruierten „Harfe der Königin Schub'ad“ aus Ur in Chaldäa lese man nach, was jüngst W. Stauder zu sagen wußte (*Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Frankfurt 1957, S. 21 ff.). Daß sogar ein Praktiker wie M. Tournier der Verwechslung der „Doppelharfe“ mit der „zweireihigen“ erlegen ist (S. 33), also der Vermengung einer doppelseitig und einer zweireihig bezogenen, ist fast unverständlich; die beigegebene Stimmungskala spricht doch deutlich genug. Auf S. 35 bleibt unklar, was der Verfasser mit den „hook“ an Walisischen Harfen im Gegensatz zu den „sabots“ der Tiroler Hakenharfen meint. S. 77 wird von einem englischen Harfner A. Alvars gesprochen, der doch wohl identisch sein soll mit dem auf S. 37 richtig benannten E. Parish-Alvars, aus dessen Opera kurze Zitate verwendet sind. Zuletzt sei auf den mehrmals vorkommenden Druckfehler (?) in der Liste der Harfenlehrer am Pariser Conservatoire aufmerksam gemacht; es muß dort heißen Prumier anstatt Prunier.

Hans J. Zingel, Köln

Franz Böskens: Die Orgeln in der Stadtkirche zu Wertheim, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 11 (Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 82), 1959, S. 197—233.

Die vorliegende Studie, offenbar ein Parergon zu der Geschichte des Orgelbaues am Mittelrhein, an der der Verf. bereits seit langer Zeit arbeitet, ist ein sehr schätzenswerter Beitrag zur mainfränkischen Orgelgeschichte aus der Zeit nach dem Westfälischen Frieden bis zum Beginn unseres Jahrhunderts. Durch sorgfältige Quellenforschungen in den Archiven der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg, der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Freudenberg und des Evangelischen Pfarramtes hat der Verf. eine Fülle von unbekanntem Material zutage gefördert, das ihm gestattet, die Schicksale der Orgeln in der Stadtkirche zu Wertheim genauestens zu verfolgen so-

wie auf Grund der vielen Verhandlungsprotokolle ein Bild von dem Wesen der Meister, die mit Wertheim in Verbindung standen, zu entwerfen. Unter ihnen begegnen Orgelbauer wie Christian Müller aus Philippsburg, der 1663 für Wertheim recht unglücklich die neuere Zeit einleitet, Georg Sigmund Leyser, Johann Andreas Reusch aus Kitzingen/M., Johann Hofmann aus Lauda (der spätere Würzburger Hoforgelmacher), Johann Christoph Hertzler aus Schwäbisch-Gmünd, Johann Christian Dauphin aus Klein-Heubach, Johann Adam Schmahl aus Heilbronn und schließlich Johann Michael Stumm aus Rhaunen-Sulzbach mit seinen Söhnen Johann Philipp und Johann Heinrich, deren Werk von 1774 die Wertheimer Orgelbaugeschichte krönte, bis es leider, am Ende des vorigen Jahrhunderts als altmodisch kreischend von Orgelsachverständigen gebrandmarkt, 1903 einem Neubau weichen mußte.

Die vielen Einzelzüge, die der Verf. zu Leben und Wirken der einzelnen Orgelbauer aus drei Jahrhunderten zusammengetragen und in seine Darstellung eingeflochten hat — aus Gründen der Übersichtlichkeit und um die Behandlung des eigentlichen Themas nicht immer wieder unterbrechen zu müssen, wären sie für das Ganze vorteilhafter gesondert gegeben worden — sind wertvolle Bausteine für eine künftige Gesamtdarstellung des Orgelbaues in Deutschland.

Gerhard Pietzsch, Kaiserslautern

Hans Engel: Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1957. 84 S. und 3 Abb. In der lokalen Musikgeschichte nehmen die Universitätsstädte eine eigene Stellung ein, zumal wenn die Universität maßgeblich oder ausschließlich das städtische Kulturbild und somit auch das Musikleben bestimmt. Ein solcher Fall — anders als etwa in Heidelberg oder Leipzig — liegt in Marburg vor, über den der Verf. aus umfassender Quellenkenntnis eingehend und aufschlußreich berichtet. Es war keine dankbare Aufgabe, sofern man das Resultat nach bemerkenswerten Personen und Begebenheiten, denen man hier kaum begegnet, bemißt, und der historische Tatbestand stellt den Musikbestrebungen der akademischen Kreise bis ins ausgehende 18. Jahrhundert kein günstiges Zeugnis aus. Daran ist allerdings die Universität, deren verwinkelte Geschichte im 17. Jahrhundert mehrmals von einem Orts-

wechsel (Gießen bzw. Kassel) berichtet, nicht allein schuld. Auch Stadt und Kirche bewiesen nicht allzuviel musikalische Regsamkeit. Zwar kam dem kulturellen Gedeihen Marburgs, das schon einmal im 15. Jahrhundert und dann 1567—1605 hessischer Fürstensitz mit einer kleinen Kapelle war, die Nähe der landgräflichen Residenz Kassel zugute, indem dortige Musiker, u. a. der junge Heinrich Schütz, hier öfter einkehrten und zeitweise fruchtbare Beziehungen zwischen den beiden Städten bestanden; doch letztlich blieb Marburg ein Stiefkind der landgräflichen Herrschaft und war in kultureller Hinsicht zumeist auf sich selbst angewiesen. Das zugleich mit der Gründung der ersten evangelischen Universität (1527) errichtete und derselben angeschlossene Pädagogium hätte der gegebene musikkulturelle Stützpunkt werden können, doch die Überlieferung beweist, daß es langhin bei bescheidenen Versuchen sein Bewenden hatte, und daß es nur mit Hilfe von Stadt und Kirche gelang, Universitätsfeierlichkeiten musikalisch schlecht und recht auszustatten. Noch 1733 bemühte man sich vergebens um einen Universitätschor. Dagegen stand der Tanzmeister, stets ein Franzose, bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt des Interesses, während der schlecht besoldete Universitäts-Musicus und seine Genossen gering geachtet waren. Dies ist wohl die wichtigste Feststellung, die den mangelhaften Zustand der akademischen Musikpflege erklärt und charakterisiert. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts besserten sich allmählich die Verhältnisse. Dank akademischer Initiative traten 1786 die „Liebhaberkonzerte“ ins Leben und eine Konzertgesellschaft, an ihrer Spitze musikkundige Professoren, ließ sich eine intensivere Pflege der Tonkunst angelegen sein; Gesangsvereine entstanden und stellten sich in deren Dienst. Vor allem gewann die Position und Funktion des „Konzertmeisters“, der die Leitung innehatte, langsam an Ansehen und Bedeutung. Freilich verging ein halbes Jahrhundert, bis der mühsam erkämpfte Weg vom mißachteten Universitäts-Musicus zum Universitäts-Musikdirektor und seinem üblichen Aufgabenkreis zurückgelegt war. Es bildete sich somit eine solide Tradition heraus, die auf den Leistungen achtbarer Vertreter wie Jul. Leonh. Wolff, Rich. Barth, Gust. Jenner gründete, streng konservativ, indem sie in wahrer

Abscheu gegen Wagner und die Neudeutschen Brahm als ihren Schutzheiligen verehrte. — Ebenso dauerte es geraume Zeit, bis die Musikwissenschaft an der Universität Fuß fassen konnte. Auch nach dieser Richtung hin bietet die inhaltsreiche Arbeit willkommene Information, und nicht zuletzt ist besonders zu begrüßen, daß der Verf. seinen eigenen entscheidenden Anteil am zeitgemäßen Ausbau der musikwissenschaftlichen Disziplin in sympathischer Bescheidenheit zur Sprache bringt; der Erfolg seines verdienstlichen Wirkens als Ordinarius in Marburg seit 1945 berechtigt ihn dazu.

Oskar Kaul, Unterwössen (Obb.)

Die Diarien der Sixtinischen Kapelle in Rom der Jahre 1560 und 1561 (Diarium 5 fol. 156—192, Diarium 6). Herausgegeben und erläutert von Herman-Walther Frey. Düsseldorf: Musikverlag Schwann, 1959, 179 S.

Für die Geschichte der Sixtinischen Kapelle sind die Diarien der Punktatoren höchst aufschlußreiche Quellen. Zweck dieser Tagebücher war es zunächst, Dienstversäumnisse der Kapellmitglieder festzuhalten. Je nach Interesse und Eifer verzeichneten die Punktatoren aber auch mehr oder weniger ausführlich Einzelheiten über den täglichen Dienst, den Kapellalltag und besondere Ereignisse, so daß die Diarien geradezu den Charakter einer Kapellchronik annehmen. Auf Grund der Rolle der Kapelle sind diese Aufzeichnungen nicht nur von musikhistorischem Interesse, sondern stellen eine einzigartige Quelle für den Alltag und besondere Vorkommnisse am päpstlichen Hof dar.

Raffaele Casimiri hat die ersten vier Diarien und das Diarium fünf bis zum Februar 1560 in seiner Zeitschrift „Note d'Archivio per la storia musicale“ abschnittsweise herausgegeben; seine Ausgabe der Diarien bis Ende 1559 ist auch in Buchform (*I Diarii Sistinei*) erschienen. Daran schließt nun Frey mit seiner Ausgabe der Diarien von 1560 und 1561 an; das Diarium von 1560 hat Ghiselinus Danckert, das von 1561 der römische Sänger Federicus Lazisius geführt. Während Casimiri sich in seiner Ausgabe darauf beschränkt, den Text paläographisch genau wiederzugeben, arbeitet Frey in Anmerkungen Erläuterungen über die Personen und die Vorgänge ein, wobei er sich der verstreuten Literatur wie des Urkundenmaterials der Kapelle bedient und gelegentlich auch

zu Kritik und Richtigstellung der Angaben in den Diarien gelangt. Damit werden die, für sich allein betrachtet, oft nur kursorisch und eintönig erscheinenden Einträge erst lebendig und für den Leser aufgeschlossen. Die Weiterführung dieser Ausgabe ist für die Musikforschung wie für die historische Forschung überhaupt von höchstem Interesse. Die Eigenart der Diarien bringt es mit sich, daß sie durch Regesten kaum erschlossen werden können und eine bloße Textausgabe nicht ausreicht; der Verfasser dürfte im vorliegenden Band das Beispiel geliefert haben, nach dem sich weitere Bände auszurichten hätten. Diese Form der Ausgabe verlangt allerdings die bewunderungswürdige Einarbeitung, die Kleinarbeit, Geduld und Exaktheit, wie sie der Verfasser bewiesen hat. Es ist sehr zu hoffen, daß seine Ausgabe nicht mit dem vorliegenden Band abbricht. Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Claudio Sartori: Casa Ricordi. Profilo storico. Itinerario grafico editoriale. Mailand: Ricordi (1958). 116 S.

Der italienische Musikverlag Ricordi, dessen 150jähriges Bestehen Anlaß zu einer umfassenden Festschrift bot, gehört zu den wenigen Großkonzernen seiner Art in der Welt. Seine Geschichte umspannt einen wesentlichen Zeitraum europäischer Musikgeschichte schlechthin. Sein Ruhm gründet sich auf das Organisationsgeschick der jeweiligen Firmeninhaber, welche es verstanden, die bedeutendsten Komponisten des 19./20. Jahrhunderts an ihr Haus zu binden. Der Verf. des historischen Teils der Festschrift liefert anhand teilweise unbekannter Archivmaterials des Verlags grundlegende Biographien der einzelnen Familienmitglieder, soweit sie die Leitung des Verlags innehatten, und geht im Zusammenhang damit ausführlich auf alle einschlägigen betrieblichen Fragen ein. Vergleicht man die Darstellung mit anderen Verlags-Festschriften, so fällt die Einengung des Themas auf das Biographische (im weitesten Sinn) auf. Ein wissenschaftlicher Anmerkungsapparat fehlt. Gewinnnt damit der sauber ausgearbeitete Textteil auch an Übersichtlichkeit, so wäre, besonders für die Forschung, ein ausführlicherer Quellennachweis dieser historisch wertvollen und sachkundig geschriebenen Darstellung von Nutzen gewesen.

Als den Begründer des Verlagshauses weiß der Verf. den historisch wichtigen Giovanni

Ricordi (1785—1853) ins rechte Licht zu rücken. Giovanni war anfänglich als Kopist für das Teatro Carcano in Mailand tätig. Nach Studien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig eröffnete er am 16. Mai 1808 in Verbindung mit dem Stecher Felice Festa eine Musikdruckerei, welche die Keimzelle des späteren Verlagshauses darstellte. Ausführlich wird der erste Verlagskatalog (1814) beschrieben. Auch die später erschienenen Kataloge geben ein getreues Abbild des aufstrebenden Unternehmens, dem bereits in den ersten Anfängen Komponisten wie Mayr, Paër, Rossini und viele andere ihre Werke anvertrauten. Für die Geschichte des Notendrucks ergiebig sind die Mitteilungen über die Notenstecher des Hauses (eine eigene Notendruck-Schule wurde dem Unternehmen 1871 angegliedert). Ricordis Verbindung zu Operntheatern, besonders zur Scala, und die Privilegien des Verlegers, welcher sich die Rechte an der Vervielfältigung des Orchestermaterials zu sichern wußte, werden ebenso dargelegt wie die folgenreiche Einführung technischer Neuheiten, etwa der Lithographie (1825), und die Heranziehung von Mitarbeitern zur graphischen Gestaltung der Titelblätter. Unter Tito I (1811—1888) ist die Gründung der auch wissenschaftlich interessanten *Gazzetta Musicale di Milano* hervorzuheben. Der Verlagskatalog von 1875 weist nicht weniger als 45 000 Ausgaben auf. Einen Höhepunkt erreichte die Entwicklung der Firma unter der Leitung des genialen Giulio (1840—1912), für welchen der Verf. grundlegendes biographisches Material heranzieht. Neue Fusionen mit anderen Betrieben, von denen vor allem der Verlag Schmidl guten Ruf besaß, sowie neue Niederlassungen in vielen Teilen der Welt (darunter in Leipzig) zeugten vom Arbeits-eifer Giulios ebenso wie der 100 000 Verlagswerke umfassende Katalog von 1902. Auf die engen Beziehungen Giulios zu Verdi geht der Verf. nicht näher ein (er zitiert auch nicht die Briefe des Komponisten an seinen Verleger, hrsg. von Cesari und Luzzo als *G. Verdi i copialettere*, Leipzig 1913). Verhältnismäßig kurz kommt in der Verlagsgeschichte Tito II (1865—1933), welcher die letzten Werke Verdis und die ersten Publikationen Puccinis betreute, weg. Dagegen wird der neueren Firmengeschichte, besonders den 1919—1940 wirkenden Geschäftsführern Renzo Valcarengi und Carlo Clausetti mehr Raum gewidmet. Auf die Initiative dieser Persönlichkeiten gehen nicht

nur wertvolle Gesamtausgaben (u. a. für Scarlatti, Chopin) des Verlags zurück, sondern in besonderem Maße musikwissenschaftliche Publikationen (*Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italianae* sowie die Zeitschrift *Musica d'Oggi*). Die Entwicklung des Verlags seit 1940 und den Wiederaufstieg nach der Kriegszerstörung am 13. August 1943 schildert ein besonderer Abschnitt.

Ein besonders wertvoller zweiter Teil des Buches enthält 33 (nicht 32, wie das Titelblatt irrigerweise vermerkt) Bildtafeln mit ausgezeichneten Lichtdrucken vor allem von Titelblättern der wichtigsten Verlagswerke, angefangen vom ersten Verlagskatalog bis zur neuesten Ausgabe eines Händel-Werkes für Klavier. In den Textteil eingestreut sind außerdem 16 Autographen-Faksimiles von Partituren aus dem Verlagsarchiv.

Die Publikation gereicht dem Verlag Ricordi in jeder Hinsicht zur Ehre. Sie ist nicht nur mit einem Höchstmaß an drucktechnischer Vollkommenheit hergestellt, sondern dokumentiert in anschaulicher Weise durch Text und Abbildungen die außergewöhnlichen und umfassenden Leistungen des Konzerns.

Richard Schaal, Schliersee

Wolfgang Boetticher: Von Palestrina zu Bach. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1958. (Urban-Bücher Bd. 30.) 170 S.

Abseits der üblichen Epochengliederung wird hier die Zusammenschau einer der erregendsten Zeiten der europäisch-abendländischen Musikgeschichte unternommen und sinnvoll begründet. Die Darstellung hält die rechte Mitte zwischen strenger Wissenschaftlichkeit und echter Verständlichkeit für gebildete Leser. Dem Verf. kommt zugute, daß er selbständige Forschung (nicht nur bei Lasso) einzusetzen hat. Das erhöht die wissenschaftliche Überzeugungskraft, während auf der anderen Seite ein klarer, fachlich nicht überfrachteter Stil die Anteilnahme an der Darstellung wachhält. Dem Kapitel über das große Gegensatzpaar Palestrina und Orlando hält das Schlußkapitel über Händel und Bach die Waage. Das „*Werden der frühen Monodie*“ wird mit Recht trotz der Einmaligkeit Monteverdis und G. Gabriels als Kollektivleistung richtig charakterisiert und die einzigartige patriarchalische Größe und Einmaligkeit des Heinrich Schütz dagegen gestellt, dessen Entwicklung in der Folge der Werke überzeugend und mit anerkennenswerter Selbständigkeit dargestellt wird. Die

schulbildende Kraft des Genies wird in den Schülern lebendig. Die europäische Weite der „*instrumentalen Ensemble-Kunst*“ ist in ihrer Eigenart und der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen klar erfaßt, nicht minder die Entwicklung (und Trennung) der Orgel- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Wort-Ton-Problem beherrscht das nun folgende Kapitel über Oratorium, Kantate, Oper, wobei das Biographische und die Quellen geschickt miteinfaßt werden. Damit ist die Grundlage für eine sachgerechte Würdigung Händels und Bachs geschaffen. Ein Literatur-Verzeichnis (mit Bildernachweis) und ein ausgezeichnetes Register erhöhen die Brauchbarkeit des Buches, das noch durch einen eigenwertigen Bilderschnitt von 16 Seiten verlebendigt wird. Zum erstenmal ist die Musikwissenschaft in die Urban-Bücher aufgenommen; sie präsentiert sich würdig.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Richard Friedenthal: Georg Friedrich Händel in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten (Rowohlt's Monographien, Hamburg) 172 S. 1959.

Wenn auch die Selbstzeugnisse des Meisters gering an Zahl sind, so sind die Bilddokumente um so reicher und gut gewählt. Auf die sentimentalen Stahlstiche des 19. Jahrhunderts allerdings (S. 17, 57) hätte man gerne verzichtet. Der Text, die Darstellung von Händels Leben, ist fesselnd geschrieben und voll feiner Einzelheiten, so daß auch der Fachmann gern einverstanden ist. Was anzumerken bleibt, ist wenig, so etwa, daß die Herkunft der Zitate nicht immer genannt ist, daß das „*später*“ (S. 58) nicht zutrifft, daß „*Alcina, der Circe*“ (S. 99) irgendwie falsch konstruiert ist, daß die Sarabande in „*Almira*“ (S. 28) nicht für die „*spanischen Damen und Herren*“, sondern zum „*Tanz der Asiaten*“ komponiert ist. Doch mindert das nicht den guten Gesamteindruck des Büchleins, das sogar „*das Nachleben*“ Händels kurz mit einbezieht und mit Bibliographie und (leider veraltetem) Werkverzeichnis versehen ist.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Ernst August Ballin: Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied „O heiliges Band“ und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch. Tutzing: Hans Schneider 1960. VII, 44 (Faksimile) und 95 S.

Der in Bonn lebende Verfasser hat schon

1943 dort über Mozarts Klavierlieder dissertiert, und ihm sind sie mit gutem Grunde für die Neue Mozart-Ausgabe (Serie III, Werkgruppe 8) anvertraut worden. Die vorliegende Arbeit ist etwas breit angelegt für das schmale Hauptthema. Aber ihre Gründlichkeit dürfte sich für manches Nebenthema als nützlich erweisen, z. B. für den Wechsel vom Sopran- zum Violinschlüssel in der Singstimme des deutschen Liedes. Dr. Ballin, der auch den Textdichter des Liedes „Des kleinen Friedrichs Geburtstag“ (KV 529) in Johann Eberhard Friedrich Schall ermittelt hat, weist hier zunächst nach, daß Mozarts Lied „O heiliges Band“ (KV 148 = KE 125^b) Ludwig Friedrich Lenz zum Verfasser hat. Sein Gedicht erschien, mit einer anonymen Musik, als erstes von neun in den hier faksimilierten „Freymäurer-Liedern“, Altenburg 1746, unter dem Titel „Lob Gesang auf die feyerliche Johannis-Loge“. Der zweisystemig gestochenen Notenseite (Sing- und Diskantstimme in einer Zeile) mit der ersten Strophe folgt in dem selten gewordenen Hefte das ganze Gedicht mit seinen 19 Strophen. Mozarts Handschrift, auf der anderen Seite eines Blattes, das auch KV 147 = KE 125^a enthält, ist wie dieses ohne Titel geschrieben und gibt nur die erste Strophe des Textes wieder, aber mit wesentlichen Veränderungen. Die Handschrift im Salzburger Mozarteum ist undatiert, und man hat sie aus doppeltem Mißverständnis nach 1784 angesetzt. Erst Einstein hat das Datum auf etwa 1772 verlegt. Dem entspricht die von Ballin angenommene Quelle, ein Regensburger Nachdruck des Textes der Originalausgabe von 1746 aus dem Jahre 1772, betitelt „Freimäurer Lieder mit neuen Melodien“. In beiden Ausgaben lautet die erste Strophe, abgesehen von Rechtschreibung und Interpunktion, wie folgt:

O heil'ges Band der Freundschaft treuer
Brüder,
Dem höchsten Glück der Erd' an Vorzug
gleich!
Dem Glauben fremd, doch nimmermehr
zuwider,
Der Welt bekannt und doch geheimnisreich!
Bei Mozart aber ebenso:
O heiliges Band der Freundschaft treuer
Brüder,
Dem höchsten Glück und Edens Wonne gleich.
Dem Glauben Freund, doch nimmermehr
zuwider,
Der Welt bekannt und doch geheimnisreich.

Ballin nimmt an, daß die beiden Änderungen des Textes von Leopold oder Wolfgang Mozart stammen. Es ist aber wahrscheinlicher, daß Mozarts Vorlage ein „profaner“, nicht-maurerischer Nachdruck der ersten Strophe in einer uns noch unbekannteren Sammlung oder eine ebensolche Abschrift mit jenen Veränderungen gewesen ist. Er und sein Vater hatten vor 1784 keine Beziehung zur Freimaurerei, und beide hätten 1772 das ganze Gedicht kaum verstanden. Der sonst so gründliche Verfasser geht auf dieses Problem nicht ein, das also ungelöst geblieben ist. Wenn er S. 25 annimmt, daß Mozart damals schon „mit der Singpraxis in den Freimaurerlogen vertraut“ gewesen sei, so fehlt dafür jede Begründung.

Otto Erich Deutsch, Wien

rowohlts monographien in selbstzeugnissen und bilddokumenten. Nr. 6: André Boucourechliev, Robert Schumann, 167 S. Hamburg: Rowohlt 1958. Nr. 13: Vladimir Jankélévitch, Maurice Ravel. 167 S. ebda 1958. Nr. 13: Hans Mayer, Richard Wagner. 179 S. ebda 1959.

Jeder der gut ausgestatteten, überaus preiswerten Bände bringt hinter dem mit vielen (meist über 60) Bilddokumenten versehenen Text: Zeittafel, Zeugnisse, Werkverzeichnis und Bibliographie. Zusammenfassend sei gesagt, daß die meist gut und deutlich wiedergegebenen Dokumente — Bilder, Photographien, Zeichnungen, Karikaturen, Schattenrisse und Faksimiles — auch manches Unbekannte enthalten.

Boucourechliev schickt seiner, Werk und Leben vereinigenden, gehaltvollen und warmherzigen Arbeit eine knappe aber ausreichende Darlegung der musikalischen Romantik voraus und erreicht ein ausgezeichnetes Gleichgewicht von Biographie und Werkbetrachtung. Wertvoll ist die zusammenfassende Behandlung der Symphonien und Lieder (beizustimmen ist hier besonders der profilierten Antithese Heine-Schumann sowie dem Urteil über Chamisso), vorbildlich die gerechte Beurteilung der Spätwerke und der Faustmusik, dankenswert die Heranziehung der von der gedruckten Fassung manchmal abweichenden Lesarten in Cortots Handexemplar, dem wohl auch die etwas veränderte Wiedergabe der Schlußbemerkung in den „Davidsbündlern“ (S. 66) entstammt. Bei der Behandlung der Kinder Szenen (74) vermißt man einen Hinweis auf die Darlegungen R. Steglichs (R. Schu-

manns Kinderszenen, Kassel 1949), dessen Buch auch in der Bibliographie fehlt; auch wünschte man sich einen Nachweis der Fundstelle der Alban Bergschen Analyse. Die reichlichen Notenbeispiele und Selbstdokumente, die ihren Abschluß in der Wiedergabe der „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ finden, sind bezeichnend ausgewählt. Auf folgende Irrtümer sei hingewiesen. 27: Mittermaier, 41: Hüntens, 83: *In questa tomba oscura* steht nicht im Liederzyklus, 102: Taubert, 117: Otten. Die Möhringsche Übersetzung des aus der Pariser Sammlung „Editions du Seuil“ übernommenen Werkes ist sehr gut.

Sehr zu begrüßen ist Jankélévitchs Arbeit über Ravel, zumal in deutscher Sprache bisher nur die Darstellungen Tappoletts (Olten 1950) und Roland-Manuels (Potsdam 1951) vorliegen. Im „Werdegang“ werden als „Urväter“ genannt: Fauré mit seinem „sanften, unermüdlchen, melodösen Strom“, Chabrier, der Ravel „reines musikalisches Vergnügen“ vermittelte, Satie mit seinem „leidenschaftlichen Drang zur Unabhängigkeit“, dann die Russen und Liszt. Vielleicht wäre noch Chaussons verschleierte und schwermütige Eigenart zu erwähnen gewesen. Es folgen zum Teil recht ausführliche Werkbeschreibungen für die drei Schaffensperioden, von denen die letzte (1918–1937) besonders klar und erschöpfend charakterisiert wird. In der systematischen Darstellung der „Schaffenseigenheiten“ werden zunächst die verschiedenen Lösungen der selbstgestellten Probleme als „Lust am Abenteurer“ vorgestellt, dann Ravels vom fin de siècle nicht unberührte „Künstlichkeit“, die *île joyeuse*, in der auch sein Schaffen beheimatet ist, seine Liebe zum Wunderbaren, Seltsamen, Aristokratischen und Farbigen. Wichtig das Kapitel „Instrumentale Virtuosität“ mit der überzeugenden Darlegung von Ravels besonders von Liszt beeinflusstem Klavierstil. Man vermißt freilich, nachdem Rhythmik, Harmonik, Tonarten und Kontrapunkt vorübergezogen sind, eine gleichwertige Auseinandersetzung über die Melodik. Der Schlußabschnitt „Appassionato“ rundet das Bild ab: die Neigung des Meisters zu Ironie und Parodie, Verhüllung und Paradoxie, Exotik und Verwandlung, sein Verhältnis zur lebendigen Natur und zur Welt des Tanzes. Betont wird, daß seinem von Anfang an persönlichen Schaffen, das gegenüber Debussy als männlicher, im „instru-

mentalenen Kolorit reicher“ und im musikalischen Aufbau von „größerer logischer Strenge“ (130) erscheint, nicht „Sinnlichkeit und Feuer“ fehlt: „Er ist voll Spott, aber auch voll Glut“ (127). Bedauern muß man, daß angesichts dieses nachhaltigen, suggestiven und umfassenden Bildes des Künstlers Ravel der Mensch und die Situationen seines Lebens zu kurz kommen; die Zeittafel reicht da nicht aus. Gestaltet ist dies alles in einer gewählten, in dichterische und malerische Assoziationen nahezu verstrickten, einfallreichen Sprache, die freilich manchmal auch ins vag Poetische und Journalistische entgleitet. Die Analysen und Deutungen für die Werke klassischer Formung sind präzise und einleuchtend, andere bleiben trotz ihrer Ausführlichkeit wirkungslos; hie und da wäre ein Notenbeispiel von Nutzen gewesen, so S. 45 für *Daphnis und Chloé* (Thema A–e) oder für die Akkordbeschreibung S. 38. Die Detailkenntnis des Verfassers ist sehr groß, in einer fast blitzartigen, in ihrer Gehäuftheit aber auch ermüdenden Heranziehung und allseitigen Präsenz aller stilistischen und ausdrucksmäßigen Gestaltungsmittel, meist im Vergleich zu den Zeitgenossen, bietet sie dem Forscher Anregung und Erkenntnis. Die Übersetzung des der genannten Sammlung entnommenen, wohl schon 1939 erschienenen Buchs durch Willi Reich ist der aparten Ausdrucksart Jankélévitchs kongenial.

Hans Mayer stand bei seinem Vorhaben, die umfassende Persönlichkeit R. Wagners auf so knappem Raum darzustellen, vor einer sehr schwierigen Aufgabe — die er vollkommen gelöst hat. Das erste Kapitel gibt sozusagen das Leitmotiv von „Wagners geistiger Entwicklung“ (wie eine 1954 erschienene wertvolle Studie des Verfassers heißt, die er in diesem Werk weitgehend, wenn auch mit gemilderten Akzenten, herangezogen hat). Dieses Kapitel handelt nämlich von der „Jugendgeschichte eines geistigen Mitläufers“. In den folgenden Abschnitten, die gleichwohl schon durch die Überschriften den großen Werken zugeordnet sind, legt er besonderem Wert auf Begründung, Erklärung und Entwicklung von Wagners „mittelpunktslosem . . . eklektischem Weltbild“ (103), zeigt die philosophischen und literarischen, vor allem politischen und sozialen Einflüsse auf, die schon vor 1849 da sind und noch lange darüber hinaus wirksam bleiben, worauf angesichts der retuschierenden Herausgeberhand Cosimas und Wag-

ners eigener bewußter oder unbewußter „Irrtümer“ überzeugend hingewiesen wird. Trotzdem erscheint Mayer Wagners so widerspruchsvolles Leben, über das alles Nötige sachlich und klar gesagt wird, als „*erstaunliche und organische Einheit*“ (73). Der überlegenen und sachkundigen Art des Verfassers liegt alles Anekdotische und Indiskrete fern; beizustimmen ist da vor allem der Charakterisierung M. Wesendonks und Cosima Wagners. Die Bühnenwerke werden textgeschichtlich entwickelt, sie werden analysiert, miteinander verglichen und in den großen kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhang eingeordnet. Das ergibt, gleichsam nebenher, sehr feine Antithesen zu Verdi (19), Schumann-Mendelssohn (41), Flaubert (54) und König Ludwig (111). Unter den Gegnern, auf deren Einsprüche vielleicht näher einzugehen gewesen wäre, treten nur die besten heraus, bei den Zeugnissen wäre neben der groben Stimme Speidels wohl noch ein kluges Wort Hanslicks am Platze gewesen. Die rein musikalische Seite, die vom Technischen (im weiteren Sinne) wenig Notiz nimmt, tritt, der literarhistorischen Bedingtheit des Verfassers entsprechend, etwas zurück. Es könnte bezweifelt werden, ob die oft als „*heroisch*“ bezeichnete Dritte Symphonie von Brahms tatsächlich so „*wagnerfern*“ (166) ist. Ist nicht ihr Anfangsthema (F-dur, f-moll, Des-dur) strukturell dem Siegfriedmotiv verwandt? Im Werkverzeichnis wird die Gesamtausgabe nicht erwähnt, in der Bibliographie hätten die Bücher von A. Lorenz, E. Kurth und das noch heute lesenswerte Gegenbuch von Emil Ludwig (1913) einen Platz verdient.

Reinhold Sietz, Köln

Richard Petzold: Fryderyk Chopin. Sein Leben in Bildern. Bildteil Eduard Crass. Leipzig 1960, Verlag Enzyklopädie. 54 S., 119 Abbildungen.

Im Textteil wird das Leben knapp und anschaulich, deutlich in den zeitgeschichtlichen Beziehungen, verständnisvoll in der Schilderung der persönlichen, besonders erotischen Bindungen, überzeugend in der Auswahl der Anekdoten und Briefstellen, dargestellt. Die Werke erfahren eine klare und konzentrierte Wertung und musikgeschichtliche Einordnung; dankenswert der Hinweis auf die Wahl für Chopins „*Tondichtungen*“ speziell geeigneter Instrumente (S. 20), wichtig die Erwähnung der Etüden der Szymanowska als „*Zwischenglied*“ (S. 25) und die

Aufweisung der „*widerspruchsvollen geistigen Strömungen der französischen Hauptstadt*“ (S. 31). Statt der Aufzählung der Bände der Reihe (S. 55) hätte man sich eine kurze Werkübersicht gewünscht, auch wären wohl in der „*neueren Chopin-Literatur*“ die „*Annales Chopin*“ am Platz gewesen. Der reichhaltige und kritisch gewählte Bildteil bringt vieles nahezu Ungekannte, leider kommen einige Bilder (Nr. 71–73) und Texte (Nr. 47) durch Raummangel etwas zu kurz. Daß Chopin Marx, der von November 1843 bis Anfang 1845 in Paris lebte, nicht „*beachtet*“ hat, ist — selbst bei Einbeziehung von Chopins sozialer Interesselosigkeit — nicht verwunderlich, da Marx damals noch keineswegs der „*führende Kritiker der kapitalistischen Gesellschaftsordnung*“ (S. 38) war, sondern ziemlich unbekannt in Paris lebte (vgl. die kurze Biographie Marx' von Friedrich Engels in *Handwörterbuch der Staatswissenschaften* 6, 1925, S. 497). Näher hätten Chopins Milieu die Lehren St. Simons und Infantins gelegen, an denen er anscheinend aber auch nicht teilgenommen hat.

Reinhold Sietz, Köln.

Heinrich Eduard Jacob: Johann Strauß, Vater und Sohn. Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819 bis 1917). Bremen o. J. (1959) Schünemann. 365 S.

Den vielgelesenen Büchern des Dichters und Kulturhistorikers H. E. Jacob über Mozart, Haydn und Mendelssohn reiht sich nun eines über die Familie Strauß an, eigentlich ist es eine Neuausgabe eines bereits 1937 bei Querido in Amsterdam, dann 1953 bei Rowohlt erschienenen älteren Werks. Die im Titel genannten Jahreszahlen bezeichnen die Daten des ersten Auftretens von Strauß Vater und des Erscheinens amerikanischer Soldaten auf europäischem Boden unter den Klängen Sousascher Märsche. Folgerichtig geht auf 30 Seiten eine Schilderung der „*Geburt des Walzers*“ voraus, 120 Seiten sind Strauß Vater gewidmet, etwa 180 den drei Söhnen (natürlich mit Vorrang für Johann), der Rest betrifft das „*Nachleuchten*“ und das Aufkommen einer neuen Welt durch Sousa (mit einem antithetischen Seitenblick auf die Dynastie Strauß) und den Jazz.

Diese wohlproportionierte Einteilung entspricht dem Ziel des Verf., „*die Schicksale einer ‚leichten Musik‘, die in sich folgerichtig waren*“, darzustellen. Der Musik-

historiker, der Nutzen von dieser Arbeit haben will, muß beachten, daß „dieses Buch Kulturgeschichte erzählt“ und daß „die ästhetischen Wirkungen . . . fast mehr Behelfe als Selbstzweck“ sein wollen. Diese kulturhistorische und soziologische Einstellung ist bei diesem Thema gewiß durchaus am Platz, zudem schien Jacob als „Kosmopolit“ und langjähriger Wiener — er war noch Augenzeuge des Leichenzuges von Johann Strauß — für diese Aufgabe besonders berufen. Vielleicht mit Rücksicht auf die auch hier zu erwartende Leserschaft (das Buch erschien bereits in elf Sprachen) wird in der Nachschrift (S. 361, wo auch das vorige) bereitwillig zugegeben, daß die vielen Zitate „gestutzt“ und „zum Zwecke besserer Deutlichkeit und größerer Wahrheit (!) retuschiert wurden“. Dies wird besonders der bedauern, der, wohl auch angeregt durch die Schilderungsgabe J.s., den bezeichnend ausgewählten, oft recht entlegenen, von großer Findigkeit zeugenden, aber nie mit genauer Quellenangabe versehenen Zitaten weiter nachgehen möchte. So ist, zumal es sich vielleicht um eine noch unbekannte Angabe handelt, nicht recht einzusehen, warum der entscheidende Brief des Sohnes Johann an den Vater nur im „Extrakt“ (123) vorgelegt wird.

Die Darstellung ist faszinierend, manchmal dichterisch beschwingt, hält sich, bei aller Liebe, vom üppig Panegyrischen fern, stellt die Hauptakteure (auch den genialen Josef) ohne Vorurteile in ein klares Licht und meidet, nicht nur im Erotischen, das Sensationelle und Indiskrete. Dafür standen J. zweifellos auch bisher unausgeschöpfte, z. T. mündliche Quellen zur Verfügung. So ist die Schilderung von Paris und seiner Weltausstellung, von Petersburg und Wien suggestiv, wertvoll z. B. die Klarlegung der politischen Beziehungen, so beim Donauwalzer, auch für das Byronzitat (102) wird man dankbar sein. Indes geht der Verf. im Streben nach Verknüpfungen und Anknüpfungen manchmal etwas weit: Für die „Dorfsdwalben aus Österreich“ wird, in einem an sich hübschen Vergleich, Brehms „Tierleben“ bemüht (172), für den Walzer die Mathematik (83), für die Genußsucht der Wiener im Jahre 1786 die Statistik, leider ohne die Vergleichszahlen der Straußzeit (25). Diesen liebenswürdigen Umständen stehen neuartige Hinweise und Erkenntnisse gegenüber: Die musikalische

Nachbarschaft von Lanner und C. M. v. Weber (59), *Tell-Ouvertüre* und *Radetzky-marsch* (143), *Kaiserwalzer* und *Così fan tutte* (313), *Cagliostrowalzer* und *Verdi* (272), wie überhaupt den italienischen Einschlag der Familie Strauß, für den übrigens auch eine Parallelstelle bei Josef Strauß („Transaktionen“?) zur *Ouvertüre von Verdis „Madri des Schicksals“* nachzutragen wäre. (Daß sich bei Josef Strauß ein deutlicher Vorklang zum *Rosenkavalierwalzer* findet, wird bekannt sein.) Bei manchen, allzu beflissenen, manchmal etwas schillernden Annäherungen bei J. wird man ein Fragezeichen setzen dürfen: *Fledermaus-Ouvertüre* und *Sonatenform* (250), *Orlofsky-couplet* und *Kirchenrussisch* (254), *Walzertraum* und *Parsifal* (334).

Leider hat der Verf., dessen große Literaturkenntnis im Nachwort deutlich wird (es fehlt ein, bei den vielfältigen Beziehungen dieser Künstlerfamilie unbedingt notwendiges Register) sich manchen Zug entgehen lassen, das Bild, besonders Johanns, des Sohnes, nicht unwesentlich bereichert hätte: Seine Liebe zur Kammermusik, seine Hochschätzung Bruckners (sein Wirken für Wagner wird, in der Fußnote 217, wohl auch nicht gebührend gewürdigt), seine Verdienste um die Herausgabe der Werke seines Vaters, endlich eine, wenn auch kurze, Berücksichtigung weniger bekannter Werke, wie der prächtigen posthumen „*Traumbilder*“ und des genialen „*Perpetuum mobile*“. Dankbar wäre man auch für einen Abdruck einiger authentischer Programme gewesen. Manches davon hätte den Büchern von W. Jaspert (1939) und E. Schenk (1940) entnommen werden können, die in der Quellenangabe nicht erscheinen, aber für diese Neuausgabe hätten dienlich sein können. Endlich für eine, wohlverdiente, neue Auflage ein paar Hinweise. S. 120: Drechsler, nicht Drexler (N. b. Wer ist der „berühmte Grotius“ aus Passau?) 128: Laube statt Lauber. Wie lückenhaft unser Wissen um Beethoven noch ist, könnte einem klarwerden, wenn man (135) liest, Beethoven habe „sechszundzwanzig Jahre alt, die *Regimentskapellmeisterstelle beim Bürgermilitär inne*“ gehabt. „*Und wieder fragt der Seufzer, wo*“ dafür eine brauchbare Quelle aufzutreiben wäre?

Diese Richtigstellungen wollen indes den eigenartigen Charakter und die Fülle der Anregungen, Kenntnisse und Erkenntnisse

des Buches nicht schmälern, das auch durch seine gediegene Ausstattung, besonders die bildmäßige, Freude machen wird.

Reinhold Sietz, Köln

Bianca Becherini: *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1959. IX, 178 S.

Bianca Becherini legt uns hier eine der ersten ausführlichen Beschreibungen italienischer Handschriftensammlungen und den ersten zusammenfassenden Bericht über die Musikhandschriften der Florentiner Nationalbibliothek vor (bisher gab es lediglich einen gedruckten Katalog der restlichen Florentiner Bibliotheken: Gandolfi-Cordara-Bonaventura, *Catalogo delle opere musicali—Città di Firenze*, Parma 1929, hrsg. von der Associazione dei Musicologi Italiani). Nur auf wenige Vorarbeiten hat sie sich stützen können: die Kataloge Bartolis (*I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Rom 1879, und *I codici Panciatichiani*, Rom 1887), Palermos, Gentiles und zuletzt (1950) Saitta Ravignas (jeweils über die codici Panciatichiani). Diese Arbeiten geben jedoch nur sehr allgemein Auskunft über die betreffenden Handschriften. Für eine mehr ins einzelne gehende musikalische Handschriftenbeschreibung hatte sich die Verf. an anderer Stelle Rat holen müssen, und nahm sich deshalb, wie sie selbst im Vorwort angibt, Gasparis Katalog der Bibliothek des Liceo Musicale di Bologna zum Vorbild.

Die Nationalbibliothek Florenz ist erst in verhältnismäßig junger Zeit entstanden und setzt sich aus einem für die Musikwissenschaft wenig bedeutsamen eigenen Fundus und einer großen Zahl ehemaliger Privatsammlungen zusammen. Die umfangreichste Sammlung ist auch für die Musikwissenschaft der Fondo Magliabecchiano. Diese Sammlung wird charakterisiert durch eine besonders große Zahl von (teils anonymen) Handschriften mit Solomadrigalen und Basso continuo, Handschriften, die meist noch aus dem 16. Jahrhundert stammen und die große Ausstrahlungskraft der Camerata fiorentina deutlich belegen. Weiterhin finden wir Sammlungen mehrstimmiger Madrigale, Handschriften aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Chansons vom Ende des 15. Jahrhunderts (Magl. XIX 117, 176—178), Frottolensammlungen (Magl. XIX 141) usw. Von besonderem Interesse

sind eine Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Magl. XIX 112^{bis}) mit Hymnen und Cantica von Dunstable, Dufay und zahlreichen Anonyma, auf die schon Beseler hingewiesen hat (in *Studien zur Musik des Mittelalters*, AfMw VII, 1925), und die Handschrift Magl. XIX 186, die den *sesto libro di scherzi musicali* Antonio Cifras enthält (Widmung vom 23. November 1619), eine Sammlung von fast ausschließlich Solomadrigalen und Romaneschen. Diese ist bisher weitgehend unbekannt geblieben (weder Vogel, noch Eitner, noch zuletzt Fellerer in MGG, Artikel *Cifra*, kennen sie), da nur fünf Bücher *scherzi* gedruckt worden sind, während von dem sechsten nur diese Handschrift, offensichtlich die Druckvorlage, erhalten geblieben ist. Endlich sei noch auf einige Lauden und Sequenzensammlungen hingewiesen (BR 18 und Magl. XXXV 182). Der schmalere Fondo Palatino birgt unter anderem eine Sammlung von Laude spirituali aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, autograph von Serafino Razzi und Druckvorlage, in der Anlage ähnlich vielen anderen Sammlungen desselben Herausgebers, interessant jedoch wegen zahlreicher Hinweise auf musikalische Quellen und Vorlagen und wegen reicher musiktheoretischer Bemerkungen (Palat. 173). Der Codex Palat. 472, vom Ende des 15. Jahrhunderts, enthält eine Reihe Traktate Hothbys, z. T. in italienischer Übersetzung.

Noch weniger umfangreich, jedoch berühmter als der vorgenannte, ist der Fondo Panciatichiano mit der berühmten Handschrift Panciatichi 26, einer Sammlung von Madrigalen, Caccie und Ballate des 14. Jahrhunderts. Diese Handschrift wird im allgemeinen der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesen, die Verf. hält jedoch auch das Ende des 14. Jahrhunderts für möglich. Der Fondo Conventi soppressi enthält zahlreiche liturgische Bücher, meist aus dem späten Mittelalter, daneben auch eine Sammlung von Traktaten aus dem 12. Jahrhundert, vorwiegend Schriften Guido d'Arezzos und Oddos (F. III. 565). Unter den übrigen Sammlungen (Landau Finaly; Anteriori di Galileo; Nuovi Acquisti; Rossi Cassigoli) interessiert vor allem die Sammlung Anteriori Galileo, die eine große Anzahl seiner Traktate, z. T. vermutlich autograph, z. T. mit autographen Randbemerkungen, enthält. Zu dieser Sammlung gehört auch eine Handschrift mit meist anonymen Madrigalen in Partitur, die von älteren Bibliothekaren

Vincenzo Galileo zugeschrieben wurde. Ob dies zutrifft, läßt sich jedoch nur nach einem eingehenden Variantenvergleich zwischen den Originalen und eventuellen musikalischen Beispielen in den Schriften Galileos feststellen. Auf diese Weise gewänne man auch eine sicherere Grundlage für die Beurteilung der Handschrift Galileos. Sicher ist jedenfalls, daß es sich um eine Partitur zu Studienzwecken handelt.

Die Form der Handschriftenbeschreibung folgt den Anordnungen des Kultusministeriums zur Katalogisierung in staatlichen Bibliotheken. Die Verf. gibt das Material (Papier oder Pergament), das Datum, die Maße, die Blattzahl, eventuelle Hinweise auf Schreiber und Schreibweise. Danach folgen der Titel, eventuelle Literaturhinweise, Anmerkungen der Verf. und endlich der Inhalt mit Incipit und Explicit bei Traktaten und mit genauer Angabe der Textincipits sämtlicher weltlicher und zahlreicher geistlicher Kompositionen. Als besonders nützlich erweisen sich die Register: ein Register der Textincipits, eines der Komponisten, eines der Dichter, eines der Tänzer und eines der in den Handschriften genannten Namen. Am Ende werden die einzelnen Handschriften noch einmal nach Gattungen geordnet.

Eingangs wurde auf die Ähnlichkeit dieses Katalogs mit Gasparis Katalog der Bibliothek des Liceo Musicale Bologna hingewiesen. Diese Ähnlichkeit erweist sich vor allem in den interessanten musikgeschichtlichen Kommentaren der Verf., aber auch in den zahlreichen Auszügen aus Vorworten und Randbemerkungen der Schreiber, die beigegeben sind. Ähnlichkeiten zeigen sich jedoch auch etwa in der mangelnden Systematik der Angaben. Einige Male finden wir z. B. Hinweise auf die Stimmenzahl der Kompositionen, ein andermal fehlt eine entsprechende Angabe. Bei Handschriften aus dem 17. Jahrhundert wünschten wir uns auch regelmäßig Hinweise auf eventuelle Besetzungsangaben, besonders bei größeren Werken. Es ist schade, daß die Verf. gänzlich auf die Angabe von Konkordanzen verzichtet hat. Selbstverständlich hätte ein Durcharbeiten sämtlicher Handschriften auf Konkordanzen die Herausgabe des Katalogs übermäßig verzögert, doch hätten ja schon Hinweise auf leicht erreichbare Konkordanzen die Benützung des Kataloges sehr erleichtert. So hätte z. B. ein Blick in Vogels *Bibliothek* genügt, um zu erfahren, daß

wenigstens sieben der acht Madrigale Pomponio Nennas aus Magl. XIX 106 bis in seinem 1. Buch vierstimmiger Madrigale (1621) in derselben Reihenfolge wiederkehren. Da die Handschrift vermutlich vor der Druckfassung entstanden ist (der uns bekannte Druck von 1621 ist freilich nur ein Nachdruck), kann dieser Hinweis interessant sein für den Wert der Handschrift.

Wünschenswert wäre auch ein Hinweis auf den Verbleib der zahlreichen Handschriften gewesen, die seit 1883 fehlen (nach einer Auskunft seitens der Bibliothekare der Nationalbibliothek wurden sie gestohlen).

Bei einigen Handschriften sind die Angaben etwas vage. So handelt es sich bei den ersten sechs Kompositionen von Magl. XIX 25 (*varie composizioni delle quali è difficile stabilire il carattere vocale o strumentale*, S. 8) um ein *Balletto* (Originaltitel) und fünf zweiteilige, bis auf die erste textlose Canzonetten, die sicherlich für instrumentale Ausführung gedacht waren, da sie 1. vorwiegend textlos sind und da 2. die dritte Canzonette defekt ist; sie besteht nur aus Alto und Basso, von denen beide Stimmen Angaben tragen, daß sie während einiger Textstellen zu pausieren haben (z. B. *Anima tacet*). Offenbar wurde der Sopran auswendig gesungen. Alle sechs Kompositionen sind von derselben Hand geschrieben, während die folgenden 27 Tabulaturen mit Text von anderer Hand stammen.

Trotz dieser wenigen Hinweise (denen noch hinzuzufügen wäre, daß es gut wäre, den Katalog bei einer eventuellen zweiten Auflage, besonders bei deutschen Texten, auf Druckfehler noch einmal durchzusehen) handelt es sich bei dem vorliegenden Band um einen gründlichen, ausführlichen und bei der Bedeutung der Florentiner Handschriftenbestände seit langem ersehnten Katalog.

Walther Dürr, Bologna

Haydns Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest. Herausgegeben anläßlich der 150. Jahreswende seines Todes 1809—1959. Herausgegeben von Jenő Vécsey unter Mitwirkung von Zoltán Falvy, István Kecskeméti, László Somfai, Klára Uhereczky, durchgesehen von Dénes Bartha, übersetzt von Sándor Országh. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959.

In einem ausführlichen Vorwort, das allerdings gelegentlich in ein etwas holpriges

Deutsch übersetzt worden ist, berichtet der Leiter der Bibliothek, J. Vécsey, über die ungarischen Elemente in Haydns Schaffen und vor allem über die Zusammensetzung der Budapester Haydn-Bestände. Wenn auch der bei weitem wertvollste und größte Teil aus der ehemaligen Esterházy-Sammlung und davon wiederum das meiste aus dem Haydn-Nachlaß stammt, so sind doch ebenfalls andere gute zeitgenössische Abschriften der Nationalbibliothek Széchényi zugeführt worden; zu nennen sind hier vor allem die Notenbestände aus der Sammlung des Obristleutnant von Fűrberg, die jedoch offenbar nicht auf die des mit Haydn befreundeten Fűrberg in Weinzirl zurückgehen.

In ausgezeichneten photographischen Wiedergaben werden eine gelungene Auswahl der Haydn-Autographe und Kopien sowie der Diplome, der Gedichte und Kompositionen, die Haydn gewidmet worden sind, eine Seite aus Swietens originale Textbuch der *Schöpfung* und anderes mehr geboten. Zum ersten Male werden hier Proben der Handschrift Haydns aus verschiedenen Zeiten in einem größeren Umfang veröffentlicht, so daß der Benutzer dieses Katalogs eine Übersicht über die Entwicklung der Schriftzüge Haydns gewinnen kann. Sehr zu begrüßen sind auch die Bildbeispiele für Haydns Einlegearien und Bearbeitungen fremder Opern, über die der nachfolgende eigentliche Katalogteil eine zusammenfassende Übersicht gibt. Diese Faksimiles sind nicht nur geschmackvoll gestaltet, sondern sicherlich auch für spätere Arbeiten ergiebig; sie dürfen als eine wertvolle optische Ergänzung zu J. P. Larsens „Haydn-Überlieferung“ bezeichnet werden. Es wäre noch verdienstvoller gewesen, wenn bei den Kopien die Herkunft der verschiedenen Handschriften festgestellt worden wäre, freilich wäre dazu ein Handschriftenvergleich notwendig gewesen, der in der für die Publikation zur Verfügung stehenden Zeit vielleicht nicht möglich war. Bei Abb. 25 handelt es sich um das Autograph van Swietens, bei Abb. 30 um die Handschrift Neukomms, bei Abb. 27 nach dem Katalog der Theater- und Musik-Ausstellung von Wien 1892 um ein Autograph Stadlers, jedenfalls um eine Handschrift, die vermutlich verschiedentlich in Wiener Aufführungsstimmen Haydnscher Werke der neunziger Jahre auftaucht.

Die Aufzählung der Titel der vorhandenen Haydn-Werke erfolgt übersichtlich, ein Kon-

kordanzenverzeichnis mit Hobokens Werknummern und ein alphabetisches Register für die Vokalwerke Haydns erleichtern die praktische Arbeit mit diesem Katalog. Leider ist über die Art der Titelaufnahme und -wiedergabe kein Rechenschaftsbericht gegeben worden. So ist z. B. der Abteilungsstrich / zur Bezeichnung von drei verschiedenen Sachverhalten benutzt worden: 1. zur Kenntlichmachung eines freien Raumes bei Kopftiteln, deren einzelne Teile jedoch in einer Zeile, also auf gleicher Höhe stehen, 2. für den Zeilenwechsel, 3. für den Seitenwechsel. Trotz dieser drei Funktionen fehlt einige Male der Abteilungsstrich. Die autographe Bemerkung „*In Nomine Domini*“ in den Titeln fällt gänzlich weg; aber auch sonst ist die diplomatisch getreue Wiedergabe der Titel oft nicht gewählt worden. Dokumentarischer Wert kommt diesen Titelaufnahmen dadurch nicht zu; er ist für den beabsichtigten Zweck nicht notwendig und deswegen sehr wahrscheinlich von den Bearbeitern des Katalogs auch nicht angestrebt worden. Einige kleine Irrtümer dieser deutschen Ausgabe des Budapester Katalogs sind in der englischen Übersetzung von 1960 bereits verbessert. Weitere mehr zufällig gewonnene Ergänzungen und Richtigstellungen seien hier noch genannt: Bei der angeführten, im Original handschriftlichen Bemerkung „*Copiert von Polzelli*“ bei Nr. 32 handelt es sich keineswegs um C. F. Pohls Schrift, wie an dieser Stelle angegeben wird. Die Noten des Rezitativs sind sogar nicht einmal von Polzelli, sondern einwandfrei von Johann Elßler geschrieben; von Haydn selbst wurden dann umfangreiche Verbesserungen und Ergänzungen sowie der englische Text eingetragen. In Nr. 64 sind nur folio 21 recto und verso sowie folio 23 recto eigenhändig, eine Tatsache, die im Katalog hätte deutlicher gemacht werden sollen. Nr. 67 weist nur 12 statt 16 Menuette auf. Bei Nr. 72e fehlt der Verweis auf „*HoV X ohne Nr. (S. 590)*“. Nr. 72f enthält meist nur die autographe Baryton- (nicht Baß-)Stimme, außerdem ist hier auch schon das Trio des Menuetts von Barytontrio Nr. 59 vorhanden (vgl. den Kritischen Bericht der Haydn-GA Reihe XIV Bd. 3). Im Namenregister ist der Hinweis auf Friebert nicht aufgenommen worden. Hubert Unverricht, Köln

Hans Otto: Volksgesang und Volksschule. Eine Didaktik. Erster Band: Grundbesinnung. Der Volksgesang als Ziel der Musikerziehung.

Zweiter Band: Der Unterricht. Gesänge und Lieder in didaktischer Ordnung. Celle: Hermann Moeck Verlag (1957, 1959). 140 und 463, 59 S.

Der Musikdozent der Pädagogischen Hochschule Hannover legt mit diesem Werk den ersten gründlichen Versuch vor, den Musikunterricht der Volksschule von Grund auf neu zu durchdenken und zu reformieren. Über das Ziel, „den Kollegen draußen im Lande die Ergebnisse wissenschaftlicher Volksliedforschung in sinnvoller Auswahl zu vermitteln“ (I, 8), geht die „Grundbestimmung“ des ersten Bandes weit hinaus. Unter Berufung vor allem auf Wilhelm Flitner und Walter Wiora werden der „Dienst am Menschen“ als vornehmste Aufgabe auch der Musikpädagogik und „Singen als menschliches Grundverhalten“ nachdrücklich und ausführlich verteidigt (mit der übergroßen, der Lektüre des Werkes nicht gerade förderlichen Zitierfreudigkeit des Verfassers versehen der Ernst, die Sachlichkeit und die Gewissenhaftigkeit der Darstellung). Zur Abgrenzung der pädagogischen Aufgaben und Möglichkeiten wird die Vorstellung der Schichtung einer Musikkultur auf die Musikpädagogik übertragen. Der Volksschule soll dabei die Aufgabe zufallen, Grundschichten zu erfassen und zu bilden. Der Volksesang wird als Träger menschlicher und musikalischer Grundschichten verstanden; aus seiner Pflege soll die Musikpädagogik der Volksschule eine neue „Laienkultur“ entwickeln können. Über die Rolle des Volksesanges in der heutigen Gesellschaft und die Möglichkeit seiner Wiederbelebung äußert sich der Verfasser nicht immer eindeutig — I, 73 und I, 114 deuten auf Überschätzung; I, 107 heißt es, „singen des Volk“ sei eine Utopie.

Die Gefahren einer solchen Übertragung des Vorstellungsmodells der Schichtung auf die Musikpädagogik sind evident: ihre — unbeabsichtigte — Konsequenz wäre die Parzellierung aller Schulbildung in säuberlich getrennte Schicht-Pädagogiken und, für den Bereich der Volksschule, der Verzicht auf das pädagogische Hinleiten zum musikalischen Kunstwerk (der hier heftig befahdete Adorno hat auf diese Gefahren unter anderem in seinem Aufsatz „Zur Musikpädagogik“ hingewiesen, der kurz nach dem ersten Band des vorliegenden Werkes erschien). Der Gegensatz zwischen den Auffassungen von Musik als (vor allem) Lebensmacht und Musik als (vor allem) Kunst

dürfte angesichts solcher Konsequenzen auch im pädagogischen Bereich unüberbrückbar werden. — Den Grundsätzen des ersten Bandes folgt der zweite, indem er rund 650 Gesänge und Lieder nach Tonvorrat und Tonordnung gruppiert, also zugunsten der „Grundschicht“ des musikalischen Gebildes Gestalt und Form bewußt hintanstellt, so daß praktisch identische Lieder an ganz verschiedenen Stellen erscheinen können (Nr. 291/480) oder Varianten als selbständige Gesänge auftauchen (Nr. 33/36/55/95). Daß dieses Ordnungsschema in sich Schwierigkeiten birgt, zeigt die Zuordnung einer Melodie einmal zu den „tonischen“, einmal zu den „chordischen“ Weisen (Nr. 34/140). Inkonsequent ist schließlich das Hereinnehmen von Kunstliedern mehr oder minder „gemachter“ Einfachheit (Nr. 127, 128, 385). — Abgesehen von diesen Ausstellungen ist der zweite Band des Werkes eine hervorragende, gründlich gearbeitete und durch Register vorbildlich erschlossene Sammlung, wie wir sie nach Umfang, Aufbau und Zuverlässigkeit bisher kaum besaßen. Sie kann nicht nur dem Volksschullehrer sehr gute Dienste leisten. — Mit dem ganzen Werk werden sich Pädagogik und Musikwissenschaft gründlich auseinanderzusetzen haben. Als Diskussionsbeitrag von hohem Niveau verdient es die breiteste Resonanz.

Ludwig Finscher, Kiel

Volkslieder aus deutschen Landschaften. Hg. vom Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Volkskunst, Leipzig, durch Klaus Fiedler, Paul Nedo, Kurt Petermann und Winfried Schrammek. Heft 1: Fröhlich wollen wir heben an. Volkslieder aus Obersachsen. Ausgewählt von Kurt Petermann. Illustrationen von Hanns Georgi. Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister 1958. 163 S. Heft 2: Es grüne die Tanne — es wachse das Erz. Volkslieder aus dem Harz. Ausgewählt von Louis Wille. Illustrationen von Hanns Georgi. Leipzig: VEB Hofmeister 1957. 139 S. Heft 3: Es steht ein Baum im Odenwald. Volkslieder aus Hessen. Ausgewählt von Kurt Petermann. Illustrationen von Paul Zimmermann. Leipzig: VEB Hofmeister o. J. 206 S. Heft 4: Seid lustig, seid fröhlich. Volkslieder aus Thüringen. Ausgewählt von Günther Kraft. Leipzig: VEB Hofmeister 1959. 154 S. Heft 5: Von dem Berge fließt ein Wasser. Volkslieder aus Sachsen-Anhalt. Ausgewählt von Paul Donath. Illustration

tionen von Heiner Vogel. Leipzig: VEB Hofmeister 1958. 128 S. Heft 6: Drehe mich im Reigen. Volkslieder der Lausitzer Sorben. Ausgewählt von Jan Raupp. Illustrationen von Martin Nowak-Neumann. Bautzen: VEB Domowina-Verlag 1960. 238 S.

In geschickter Weise werden in der seit 1957 erscheinenden Reihe „Volkslieder aus deutschen Landschaften“ die Aufgaben und Vorzüge praktischer und wissenschaftlicher Editionen miteinander verknüpft. Die großen Volksliedausgaben des vergangenen Jahrhunderts und der ersten Dezennien unseres Säkulums sind vergriffen, für die Forschung bestimmte Publikationen finden selten den Weg zu den singfreudigen Laien, und Auswahlhefte aus dem gesamtdeutschen Repertoire müssen zwangsläufig farblos bleiben, bzw. berücksichtigen nur das Bekannte und Beliebte. Die rechte Mitte trifft nun diese begrüßenswerte Reihe. Jedes ihrer schmalen Bändchen hat sein besonderes Gesicht, äußerlich durch landschafts- und stammesbezogene Illustrierung und inhaltlich durch die Erinnerung an regionale Traditionen, die inzwischen großenteils verloren gingen. Wie in der Einleitung zu dem an zweiter Stelle erschienenen ersten Heft betont wird, lassen sich „die meisten der heute bekannten und für eine praktische Ausgabe am ehesten in Frage kommenden deutschen Volkslieder in mehreren deutschen Landschaften nachweisen“. Während der Aufzeichnung der Lieder im 19. Jahrhundert war das Verbreitungsgebiet aber enger begrenzt, landschaftliche Eigenarten waren viel stärker ausgeprägt. Und darum spiegeln die Gestalten der einzelnen hier wieder vereinten Lieder doch noch ganz typische Gesichter, die sich ansonsten schon so sehr verwischt haben. In unserer Zeit der nicht zuletzt die Folklore erfassenden Nivellierung und Uniformierung aller Kulturwerte ist darum diese Publikationsreihe so außerordentlich dankenswert. Nicht Isolierung und Abkapselung soll mit ihr angestrebt werden, es kann aber das durchaus positive Bewußtsein gestärkt werden, daß sich das, was gemeinhin als das deutsche Volkslied angesehen wird, aus vielen, jede für sich und für das Ganze fruchtbaren Folklore-Individualitäten zusammenfügt.

Einleitend wird ferner darauf hingewiesen, daß neben der Grundstruktur der Lieder die am stärksten auffallenden Unterschiede heute aber nicht einmal die inzwischen entstandenen, örtlich gebundenen Text- und

Melodievarianten sind, sondern vornehmlich „gewisse Vortragsmanieren“, die in der Klangfarbe, Dynamik, Agogik usw. „stets deutlich spürbar“ sind, „sich jedoch mit Worten kaum umschreiben“ lassen. Gerade diese letzte Bemerkung führt zu der Anregung, die Hefte künftig durch eine Reihe von Schallplatten zu ergänzen; und zwar Schallplatten, die nicht von Berufssängern, sondern im Volke aufgenommen sind. Insbesondere ein Institut, wie das Leipziger, sollte seine Möglichkeiten nutzen, ohne Rücksicht auf kommerzielle Rentabilität Studienmaterial veröffentlichen zu können, das — leider — bald gar nicht mehr erstellbar ist, und dessen Herausgabe andernorts oft auf außerfachliche Schwierigkeiten zu stoßen pflegt.

In Vorworten zu den einzelnen Heften wird auf die besondere landschaftliche Situation, das vorhandene Quellenmaterial, den Leitgedanken für die getroffene Auswahl usw. hingewiesen. Der dann folgende Liederteil bringt, bis auf gelegentliche Erläuterungen unverständlicher Dialektworte und Angaben zur Choreographie völlig kommentarlos, die Weisen mit unterlegten ersten Strophen und anschließend die Gesamttexte einschließlich dieser ersten Strophe. Bei den sorbischen Liedern des in größerem Format gehaltenen Heftes 6 sind die originalen und die ins Deutsche übertragenen Texte wiedergegeben. Je nach dem Vorhandenen werden verschiedene inhaltliche Gliederungen vorgenommen. Drei Hefte (1, 3, 5) beginnen mit Balladen, zwei mit Berufsliedern (2, 4), Liebes- und Scherzlieder sind in allen Bändchen vertreten. Weitere Gattungen sind Handwerksburschenlieder (3, 5), Lieder aus dem Jahreskreis (2, 3) und aus dem Volksleben (4), Kinderlieder (2, 3, 4), Wiegenlieder (3, 4), Abend- und Tanzlieder (3). Das sorbische Heft berücksichtigt darüber hinaus Sage und Geschichte sowie Bauernnot und Fron. Häufig finden sich Dialektlieder. Veränderungen wurden lediglich hier und da an den Texten der originalen Quellen vorgenommen (z. B. Kürzung der Strophenzahl, moderne Rechtschreibung und Zeichensetzung).

Den gleichwohl für die praktische wie für die wissenschaftliche Verwendung geeigneten Hauptteilen der Bände folgen mehr oder weniger umfangreiche Erläuterungen. Zunächst werden da die Liedquellen (meist gedruckte Sammlungen des 19. Jhs.) und die sich mit den einzelnen Liedern beschäftigenden Schriften angeführt. Es ist verständlich,

daß dort die Abkürzung EB (Erk-Böhme) nur selten fehlt, wodurch die kaum je zu unterschätzende Bedeutung Erks, des Altmeisters der deutschen Volksliedforschung, noch einmal deutlich unterstrichen wird. Hinweise auf andere Textierungen der gleichen Weise, weitere Herkunftsangaben und Text- bzw. Titel- und Inhaltseläuterungen sind an gleicher Stelle angebracht. Weiter finden sich hier (nur nicht im ersten Heft) Hinweise auf melodische Konkordanzen, Wanderungen der Weisen und vieles andere mehr.

Schließlich folgen vom einzelnen Lied unabhängige Literaturangaben zum Volkslied der betr. Landschaft, mit Ausnahme von Band 2 und besonders umfänglich in Band 3, kurze Abrisse zu Geschichte und Wesen der Volksliedforschung in den einzelnen Gebieten und je ein alphabetisches und ein der Reihenfolge der Lieder entsprechendes Inhaltsverzeichnis.

In dem Heft „Volkslieder der Lausitzer Sorben“ sind darüber hinaus noch Auslassungen über den Melodiestil, die Volksmusikinstrumente und die Bearbeitungen eingefügt. Zumal in den übrigen Heften Stillfragen also nicht aufgeworfen werden, die Lieder durch ihre Gruppierung aber für sich sprechen, ist hier noch weniger der Ort, solches zu tun. Die Auswahl wurde ohnehin im allgemeinen mit glücklicher Hand vorgenommen. Neben den für die Praxis geeigneten Weisen finden sich, als Beitrag „zur möglichst umfassenden Charakterisierung einer Landschaft“, auch regional gebundene Arbeitslieder, Hirtenrufe, Jodler usw., die sich „nicht aus ihrer landschaftlich-sozialen Einordnung herauslösen“ lassen. Dem Unternehmen des Instituts für Volkskunstforschung darf man im Interesse der gesamten musikethnologischen Forschung und der deutschen Volksliedpflege wünschen, daß den ersten sechs Heften bald weitere folgen werden, die das in den Einzeldarstellungen mehrerer deutscher Volksliedlandschaften sich bereits abzeichnende Gesamtbild des deutschen Volksliedes noch plastischer erkennen lassen werden.

Kurt Reinhard, Berlin

Musica 1961. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Hrsg. von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York [1960]. 28 Tafeln und eine Titelvignette.

Auch den neuen Jahrweiser zeichnen Viel-

seitigkeit der Darstellungen und hervorragende Reproduktionstechnik aus. Schon das reizvolle Titelblatt mit dem Bildnis eines jugendlichen Musikers von einem unbekanntem Meister (nach Angaben des Verlags soll es sich um den neunjährigen Spohr-Schüler J. J. Bott handeln) fesselt nicht nur den musikgeschichtlich interessierten Betrachter. Als Beispiel von Musikdarstellungen aus dem Bereich der Miniaturmalerei verdient die Arbeit eines unbekanntem Meisters aus einem Pariser Psalter vom Anfang des 13. Jahrhunderts größte Aufmerksamkeit, stellt sie doch die instrumentale Musikausübung dar (Glockenspiel, Psalterium und Fidel). Das Thema regt zu weiterer Forschung auf diesem Gebiet an. Von den Darstellungen aus dem Mittelalter beeindruckt der portativspielende Engel vom Petersportal des Kölner Domes (um 1350). Neben bekannteren Abbildungen von Kunstwerken des 16. bis 19. Jahrhunderts (die Niederländer bieten mit ihren musikalischen Darstellungen wiederum willkommene Vorlagen) sind mehrere Meisterwerke der Moderne geradezu eine Augenweide für den Betrachter des Kalenders. Ernst Ludwig Kirchners *Russisches Tanzpaar* (1909) gehört zu den in weiten Kreisen weniger bekannten Werken aus dem Kreis der Künstlergruppe „Die Brücke.“ Beseelt und ausdrucksvoll wirkt der schalmeiblasende *Hirtenknabe* von Johannes Ignaz Kohler (geb. 1908). Emil Noldes *Banjospieler* dürfte schon auf Grund der Farbgebung, ebenso wie Max Chagalls *Der Geiger*, seinen Eindruck nicht verfehlen. Unter den Plastiken fällt die gegenstandslose Arbeit *Harfenspieler* (1930) von Jacques Lipchitz auf. Die *Totenmaske Armin Knabs* sowie das *Selbstporträt* von Arnold Schönberg gehören zu den nennenswerten Bildern über Musikerpersönlichkeiten. Richard Schaal, Schliersee

Jacobus Clemens non Papa: Drei Motetten zu vier bis fünf Stimmen, hrsg. von Bernhard Meier (Das Chorwerk. Heft 72), Wolfenbüttel 1959, Mössler-Verlag. V, 20 S.

Der Hrsg. hat es geschickt verstanden, eine Auswahl aus dem Clemensschen Motettenwerk zu treffen, die den Meister gleichsam in verschiedener Beleuchtung zeigt. Das knappe, im Satz sehr dichte vierstimmige „*Domine, ne memineras*“ ist zwar von der Durchimitation noch weit entfernt, aber beispielsweise seiner ungewöhnlichen Initial-

imitation (auf *g'*, *c'*, *f*, *c*) wegen bemerkenswert. Das Stück erhält seine Gliederung durch eine ausgewogene Kadenzordnung; der die Form des ersten Teils abrundenden Wiederholung des Schlußabschnitts ist lediglich eine kurze, von *c* nach *g* führende, den vollen Dreiklang erreichende Kadenz angehängt. Die *secunda pars* ist bis etwa zur Mitte von breiter Akkordik mit Gesamtzäsuren zwischen den Textabschnitten bestimmt, doch wird der Satz nach Wiedererreichen des *tempus imperfectum diminutum* aufgelockerter und mündet in einen imitatorischen, textwiederholenden Schlußteil, der in einen Anhang von zweieinhalb Mensuren der drei Unterstimmen ausläuft; hier greift der Tenor nochmals das Motiv des letzten Abschnitts auf.

Das gleichfalls vierstimmige „*Vox in Rama*“ zeigt vielleicht etwas weniger dichte Schreibweise und kommt der Durchimitation näher. Beachtenswert scheint die enge Verwandtschaft zwischen den Motiven der beiden ersten Abschnitte (*a' a' b' a' ...* bzw. *a' a' f' b' a' ...*), aus der auf Tendenz zur Vereinheitlichung geschlossen werden darf, zumal auch der fünfte Abschnitt aus demselben Kern entwickelt worden ist (Altus: *e' e' e' d' c' f' e'*). Gegensätzlich erfunden ist die Motivik des zentralen „*Radiel plorans*“, dessen gleitende Sekundbewegung (z. B. Cantus: *c'' h' a' g'*) im Schlußabschnitt wieder eine Rolle spielt (Cantus: Tempus 65–67; Altus: 56–60). Das dazwischenstehende „*filios suos*“ (50–53) vermittelt durchaus nach beiden Seiten, so daß der motivische Aufbau der Motette mannigfaltige Beziehungen und Entsprechungen, also nicht bloße statische Symmetrie, in kunstvoller und unaufdringlicher Weise offenbart.

Mindestens ebenso reizvoll ist es, den motivischen Verhältnissen in dem großangelegten fünfstimmigen „*Tulerunt autem*“ nachzuspüren, wo z. B. „*tunicam illius*“ (Cantus, T. 22–24: *g' a' f' g' ...*) mit dem Anfang (*g' g' g' b' a' f' g' ...*) zusammenhängt, „*quam cum cognovisset*“ bei seiner zweiten „Durchführung“ — auf anderer Tonstufe — nur wenig, aber dennoch prägnant gegenüber dem ersten Male verändert wird (Quinte statt Quarte als zweites Intervall des Motivs), das folgende „*fera pessima*“ durch Auslassen eines Tones aus dem Vorhergehenden entwickelt wird usw. Wiederum vermittelt ein Abschnitt, das „*mittentes ad patrem*“ (T. 20–31), und zwar

durch die Tonrepetitionen mit dem *Initium* des Satzes, durch die mittlere Tongruppe mit dem „*quam cum cognovisset*“. Clemens' Kombinationsstreben und -kunst zeigen sich besonders in T. 20–24, wo die kontrastierenden Motive von „*tunicam*“ und „*mittentes*“ mehrmals eins das andere kontrastieren. Im deutschen Bereich hat diese Technik beispielsweise der gegenüber Clemens nur wenig jüngere Liedmeister Brandt gepflegt (siehe etwa Forster V, 1556, Nr. 12; cf. Haase, *Jobst vom Brandt. 1517–1570*, Diss. Kiel 1960, Notenbeispiel S. 377). Im übrigen zeigt vorliegendes Stück nicht selten kurze, imitierende (enggeführte) *Bicinium*, meist innerhalb des vollen Satzes. — Von T. 60 (Cantus, „*fera pessima*“) an findet textlich eine Wiederholung statt — die textlich-musikalische bleibt für die „*Repetitio*“ der *secunda pars* reserviert! —, die ihre Schlußwirkung aus dem vielfältigen Gegeneinander von auf- und absteigenden Skalenmotiven zieht. Gegen Ende des ersten Teils setzt sich, gleichsam „beruhigend“, die Abwärtsbewegung durch. Die *secunda pars* zeigt rhythmisch geschmeidigere, die Mensur-„Schwerpunkte“ weniger stark betonende Polyphonie und arbeitet zunächst ebenfalls mit sekundweise aufwärts- oder absteigenden melodischen Bildungen. Als Gegensatz wird das „*scindit vestimenta sua*“ — worauf der Hrsg. (S. V) auch aufmerksam macht — durch Zickzack-Motivik (Sequenzen; T. 115 ff.) angedeutet; im Kontrastverhältnis hierzu und untereinander stehen wiederum die folgenden Abschnitte „*cum fleu*“ und „*et ait*“. Dieses leitet zur „*Repetitio*“ (T. 138 bis Ende des Satzes) über, die den Großabschnitt von T. 41–86 (unter Vertauschung von Tenor und Quintus) wiederaufnimmt.

In Vorwort geht M. zunächst auf die Stellung des Clemens non Papa in der Musikgeschichte zwischen Josquin und Lasso ein und macht einige analytische Bemerkungen, die den Hrsg. vor allem als guten Kenner der Theoretiker jener Zeit erkennen lassen, über die vorliegend neu veröffentlichten Werke. Während auf einen kritischen Bericht verzichtet ist, werden die Quellen für die drei Motetten und die Provenienz der Texte genannt. Der Ausgabe sind „*die allgemeinen Richtlinien der neueren Hefte des Chorwerks*“ (Vorwort, S. V) zugrunde gelegt; die mitunterlegte deutsche Übersetzung der Texte wird der Praxis willkommen sein. Im Anbringen von Akziden-

tien hat der Hrsg. vielleicht gelegentlich des guten zuviel getan (z. B. S. 3, T. 53, Alt; S. 7, T. 18, Tenor; ebenda, T. 32, ergibt sich die kühne Folge *b a gis*; S. 16, T. 98, Cantus). Dagegen ist die Verkürzung auf die Hälfte der Notenwerte auch der *Proportio tripla* (S. 4, mit Angabe der Temporelation) zu begrüßen. — Zwei Vorschläge mögen noch gestattet sein: Wegen der „irrationalen“ Geltungsdauer von Schlußlängen sollte man vielleicht besser in *secundae partes* mit der Tempuszählung neu beginnen (siehe S. 3/4 und 15). Bei Stellen hingegen, wo einer Note des Satzes eine Silbe des lateinischen Textes zu unterlegen ist, der Notenwert jedoch auf zwei Silben der Übersetzung verteilt werden muß, sollte man zwei „Stichnoten“ (statt nur einer und in eckigen Klammern, wie z. B. S. 2, T. 17, Baß) neben die eine Note der Quelle setzen. Wie heutzutage meist geschieht, könnten überdies die kleinen Noten gegenüber dem Hals der „Hauptnote“ in umgekehrter Richtung caudiert werden. Hans Haase, Kiel

Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹. Das Erbe deutscher Musik Bd. 36. Dritter Band der Abteilung Orgel / Klavier / Laute. Hrsg. von Margarete Reimann. Frankfurt a. M.: Henry Litolff's Verlag 1957. XVI, 110 S.

Seitdem die Orgelbücher in der Ratsbücherei zu Lüneburg vor fast einem Jahrhundert von W. Junghans entdeckt wurden, sind sie in der musikgeschichtlichen Literatur häufig erwähnt und auch mehrfach als Vorlagen für Neuauflagen einzelner Sätze benutzt worden. Als bedeutendster Quellenkomplex des 17. Jahrhunderts aus dem norddeutschen Raum bieten sie einen interessanten Einblick in die Pflege der Tastenspielkunst um die Mitte des Jahrhunderts. Deshalb ist der Plan, dieses Repertoire innerhalb des *Erbes deutscher Musik* in einer Übertragung vollständig zu veröffentlichen, sehr zu begrüßen, zumal nicht selten falsche Vorstellungen über den Inhalt dieser Kodizes herrschen. Schon der vorliegende erste Band zeigt ein anderes Bild, als man es aus den früheren Äußerungen in der Literatur erwarten würde. Das besondere Verdienst der Hrsg. besteht darin, daß sie den wirklichen historischen Wert dieser Quellengruppe erkannt hat (vgl. ihren Artikel *Lüneburger Orgel- und Klaviertabulaturen* in MGG). Es handelt sich um Gebrauchshandschriften, wie sie sich die Stadtorganisten durchschnittlicher Bega-

bung für die kirchliche und häusliche Verwendung anzufertigen pflegten. Nicht mit authentischen Fassungen der Kompositionen einzelner Meister haben wir es zu tun, sondern die meisten Stücke sind aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellt, koloriert, verkürzt, erweitert oder parodiert, wie es bei der Tastenmusik bis weit ins 18. Jahrhundert hinein üblich war. Zum Teil liegen Vokalsätze zugrunde (Nr. 6, 19, 25, 39), deren Vorlagen die Hrsg. noch nicht ermittelt hat. Hier sei darauf hingewiesen, daß Nr. 19 eine Kolorierung des mit „*Incerti*“ gezeichneten fünfstimmigen Satzes „*Hosianna dem Sohne David*“ aus dem 5. Teil der *Musae Sioniae* (1607) des Michael Praetorius darstellt. Eine Eruiierung der weiteren Vorlagen im Zusammenhang mit dem Repertoire der übrigen Bände würde vermutlich interessante Aufschlüsse über das von den Schreibern benutzte Quellenmaterial geben, wäre aber eher die Aufgabe einer Spezialuntersuchung, zu der die Neuauflagen reichliches Material bieten werden. Interessanter noch als die Kolorierungen sind die Bearbeitungen instrumentaler Vorlagen, sei es, daß Variationen pasticcioförmig zusammengestellt oder daß die Stücke vom Überlieferer je nach Geschmack oder technischer Fertigkeit verändert wurden. Einige solcher Fälle hat die Hrsg. im Vergleich mit anderen Quellen, vor allem mit dem Komplex der Lübbenauer Klavierbücher nachweisen können (vgl. ihren Aufsatz *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen* in *Die Musikforschung* VIII/1955). Der Rez. kann noch auf eine weitere, bisher unbekannte Fassung zu Nr. 36 aufmerksam machen, die im Tabulaturbuch Amalienbibliothek 340 (jetzt Tübingen, Universitätsbibliothek, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibliothek) fol. 6^v unter dem Titel *Fantasia H. S. G h* aufgezeichnet ist. Wenn einmal alle Manuskripte aus dem Umkreis (vor allem die sehr eng mit den Lüneburger Quellen verwandten Lübbenauer Handschriften) in einer Übertragung vorliegen, werden sich zweifellos noch manche überraschende Beziehungen kundtun. Das Repertoire der vorliegenden Tabulatur scheint ohne irgendeine äußere oder innere Ordnung zusammengestellt worden zu sein und enthält in der Hauptsache Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder und lateinischer Hymnen, ferner einige Toccaten (bzw. Präambeln) und fugierte Sätze. Als Autor ist nur Heinrich Scheidemann namentlich ge-

nannt, ein Grund zu der Vermutung, daß die Quelle aus seiner Umgebung stammt. Nr. 7 trägt den Vermerk „*Finis anno 1653 den 3 Januarii*“, die Niederschrift der Sammlung scheint also Ende 1652 begonnen und wohl im Laufe des Jahres 1653 abgeschlossen worden zu sein. Gern hätte man neben den ausführlichen Bemerkungen zum Repertoire und zur Notation der Handschrift auch noch eine präzisere Quellenbeschreibung gesehen, z. B. genaue Angaben über Einband, Format, Beschaffenheit und Wasserzeichen des Papiers sowie andere Kriterien, die für die Datierung und Lokalisierung von Bedeutung sein könnten. Möglich, daß diese Beschreibung in der Neuausgabe von KN 208² folgen soll, wo man wohl auch Näheres über den Zusammenhang der beiden Quellen erfahren wird (handelt es sich um ein Konvolut oder sind es zwei Bände, die vom Schreiber oder Buchbinder als zusammengehörig gekennzeichnet sind?). Das musikalische Niveau steht nicht auf derselben Höhe wie das in den erhaltenen süddeutschen Quellen jener Zeit, etwa den beiden großen Orgelbüchern aus dem Südosten, Cod. 714 (früher 8) im Minoritenkonvent zu Wien (Neuausgabe in Vorbereitung) und Mus. ms. 40615 der Berliner Staatsbibliothek (jetzt Tübingen, Universitätsbibliothek, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibliothek). Der Einfluß von Scheidts *Tabulatura Nova* (aus der ein Satz anonym in dem Pasticcio Nr. 11 auftaucht) und der „Sweelinck-Schule“ ist unverkennbar, dagegen ist der Geist Frescobaldis nirgends zu spüren. Im ganzen ist die Satztechnik einfach, oft von Koloristenmanieren durchsetzt. Lediglich die Sätze von Scheidemann, vor allem die Fantasien über „*Vater unser im Himmelreich*“ und „*In dich hab ich gehoffet, Herr*“ vermögen heute noch Spieler und Hörer zu fesseln. Doch besteht der Wert der Veröffentlichung gerade darin, daß nicht nur eine Auswahl oder die Werke eines einzelnen Komponisten exzerpiert wurden, sondern ein Repertoire dargeboten ist, das die Pflege der Tastenspielmkunst in Norddeutschland in ihrer ganzen Breite erkennen läßt. Vor allem wird hier ein Vorstoß in das umfangreiche, bisher kaum berücksichtigte anonyme Musiziergut unternommen, ein Aufbruch zu einer neuen, umfassenderen Geschichtsbetrachtung. Mit Spannung dürfen daher die weiteren Bände erwartet werden. Die Ausgabe ist durch eine Abbildung des Orgelprospektes der Lüneburger St. Johanniskirche und mehrere Reproduktionen aus

dem Manuskript bereichert. Um die Faksimiles richtig lesen zu können, wäre allerdings eine andere Anordnung zu empfehlen: Da die Stücke in der Quelle horizontal über das ganze aufgeschlagene Blatt geschrieben sind, gehören jeweils die Seiten 24^v/25^r, 25^v/26^r usw. zusammen auf eine Abbildung.
Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel

Franz Giegling: Die Solosonate (Das Musikwerk, Heft 15), Köln: Arno-Volk-Verlag 1959. 131 S.

Der Triosonate (Heft 7) läßt der Verlag nun die Solosonate folgen. Die z. T. auf eigenen Forschungen beruhende, übersichtliche und gehaltvolle Einleitung hebt die hohe Bedeutung Italiens, auch für diese Form, hervor und zeigt das Fortschreiten vom bloßen Spielstück, das von der zunächst improvisierten, auswählenden Zurichtung einer vokal-nurigen Vorlage (Nr. 1) zur solistischen Eigenentfaltung strebt, zu einer, sich auch in der Ablösung der Violen durch die Violinen kundgebenden, zielbewußt organisierten Form, die allerdings angesichts der Konkurrenz der Triosonate „*etwas später zum Zuge gelangt*“, dann aber mit allen Zügen klassischer Reife, so in den Schulen von Bologna, Rom und Venedig, wie die Beispiele Lonatis und Locatellis (Nr. 8 und 9) zeigen, denen mit kenntnisreichen Würdigungen u. a. Corelli, Veracini und Tartini folgen.

Interessant ist, wie das improvisatorisch ausgreifende Element, das schon die ersten Gehversuche leitete, irgendwie erhalten bleibt, so daß der meist durch ein Melodieinstrument bereicherte B. C. dem Satz manchmal ein scheinbar triosonatenartiges Gesicht verleiht, so bei Fontana um 1626 (im Inhaltsverzeichnis Nr. 3 irrtümlich 1641) und Lonati 1701, bei diesem bezeichnenderweise nur noch im ersten Satz. Als Gegenstück steht die einsätzig-e Ricercata von G. B. Degli Angeli von 1687 (Nr. 6), die nur einen bezifferten Baß gibt, dessen melodisch z. T. recht ausdrucksvolle Linie fast vergessen läßt, daß es sich „*in gewissem Sinne um Generalbaßübungen*“ handelt.

Bemerkenswert ist auch die Bearbeitung, die Geminiani einzelnen Sätzen aus seinen Sonaten und Konzerten als „*Pièces de Clavecin*“ zuteil werden läßt (Nr. 10). Hier und in der früher (1740) zu datierenden Klaviersonate von Alberti, Nr. 12 (Abdruck besonders dankenswert) wird spürbar, daß wir uns der Solosonate im heutigen Sinne

nähern, also der in erster Linie für ein akkordisches Instrument (Orgel oder Klavier) bestimmten Sonate, wenn auch noch längere Zeit mit einer ad libitum begleitenden Stimme, wie sie für Frankreich das Beispiel von Mondonville 1734 (Nr. 11) zeigt, in dem allerdings die Violine so selbständig erscheint, daß man fast ein Duo für die beiden Instrumente vermuten könnte.

Für Deutschland steht eine sich deutlich dem Suiteneinfluß entziehende Klaviersonate von J. Kuhnau 1696 (Nr. 7); merkwürdigerweise, vielleicht aber auch absichtlich, fehlt der Hinweis auf seine Programmsonaten. Für die Ausbildung des ersten Satzes — wichtig der Hinweis auf die Verdienste „der böhmischen, mährischen und tschechischen Meister“ — tritt nun Italien ganz zurück, da ihm jede „Form gedanklicher Evolution“ fernliegt, kennt das Italienische doch (wie Giegling von B. Paumgartner übernimmt) das Hilfszeitwort „werden“ nicht, was übrigens schon Carl Hillebrand wußte.

Die klassische Solosonate, deren wichtigste Gestaltzüge kurz charakterisiert werden, bedarf in diesem Rahmen kaum eines Beispiels. Als Muster einer Sonatine (mit der verkürzten Reprise) steht ein hübsches Stück von Eberl (Nr. 14) von 1796, dem sich ein zehn Jahre jüngerer wertvoller erster Satz von Tomashek mit ausdrucksvoller Adagioeinleitung und klanglichen Kühnheiten (Takt 2 und 60, 6. und 7. Viertel) anreihet. Für die spätere Entwicklung der Sonate stehen als Proben je drei erste Sätze, zunächst einer für Klavier aus R. Schumanns Spätzeit von thematischer, dem lyrischen Klavierstück nahestehender Einheit (Nr. 16), dann ein stärker formal gebundener, schwungvoll kantabler für Orgel von J. Rheinberger (Nr. 17), endlich ein prächtig gegliederter, mehr sonatinenartiger für Klavier von Hindemith (Nr. 18). Die Auswahl bezeichnender Stücke nach Beethoven, selbst unter Ausscheidung alles klassizistischer Erstarren oder Amorphen, ist von so großer Vielfalt — es seien für die Zeit nach 1900 nur andeutungsweise so heterogene Geister genannt wie Reger, Skrjabin, Haas, Strawinsky, Kaminski, Medtner, Hindemith und Pepping —, daß sie über den gesetzten Rahmen weit hinausging. Zudem sind hier Muster leicht erreichbar.

Die 18, chronologisch geordneten Stücke, bis auf die drei letzten durchgängig Neudrucke, sind bezeichnend ausgesucht und

mustergültig ediert. Über ihre Herkunft — für die italienischen Werke kommt vorwiegend die Bibliothek Martini in Bologna in Betracht — gibt der Quellennachweis gewissenhafte Auskunft. Ihm schließt sich eine nützliche „Übersicht der praktischen Neuausgaben von Sonaten des 17./18. Jahrhunderts“ und eine solche für die „wichtigste Spezialliteratur“ an. Hoffentlich nimmt die Praxis von dem wertvollen Band gebührende Notiz. Reinhold Sietz, Köln

Andrea Gabrieli: Ricercar del sesto tuono for 2 Trumpets and 2 Trombones (Trumpet, Horn and 2 Trombones) (Hrsg. A. Lumsden). *Musica rara*, London 1957, 4 S. und Einzelstimmen.

—, Ricercar del duodecimo tono for 2 Trumpets and 2 Trombones (Hrsg. A. Lumsden). Desgl., ebda. 4 S. und Einzelstimmen. *Musica rara* ist eine neue englische Reihe, die es sich angelegen sein läßt, in erster Linie bisher unveröffentlichte Werke herauszubringen. Hier bietet der Hrsg. A. Lumsden aus den *Madrigali et Ricercari*, die Andrea Gabrielis Neffe Giovanni Gabrieli drei Jahre nach dem Tode seines Onkels aus dessen Nachlaß veröffentlicht hat (1589), diese zwei Beispiele in einer löblich zurückhaltenden Einrichtung für je zwei B-Trompeten und Posaunen. Das Hypolydische und Hypojonische kennzeichnet in der Oberstimme die Sext als höchsten Skalenton; ergiebiger ist das Stück im 12. Kirchenton durch mehrmalige Takt- und Motivwechsel, die es stilistisch in die Nähe der Canzone verweisen und auf die mehrsätzigen Sonaten und venezianischen Ouvertüren des 17. Jahrhunderts vorausschauen lassen — beide Ricercari sind würdige Festmusiken auch zu Freiluftveranstaltungen, etwa auf Domplätzen. Christiane Engelbrecht, Berlin

Heinrich Ignaz Franz Biber: Sonata a 6 for B-Trumpet solo and Strings. (Hrsg. Kurt Janetzky) *Musica rara*, London 1957, 11 S. und Einzelstimmen.

Der Hrsg. teilt im Vorwort mit, daß es sich hier um ein Jugendwerk Bibers aus seiner Zeit am olmtzischen fürstbischöflichen Hof zu Kremsier handle. Aus den Kremsierer Beständen stammt auch die Komposition, die dort in zwei Fassungen vorliegt, eine in C und die hier gewählte in B. Da die Neuausgabe zwei Violoncello-Parte vorsieht, deren oberer auch als Viola II bezeichnet

wird, wäre Zusatz des Originalschlüssels (wohl Tenor?) wünschenswert gewesen. Die Bezifferung gehört nicht zur rechten, sondern zur linken Hand. Interessant, daß in den Binnensätzen die zweite und die erste Geige abwechselnd solistisch allein das Feld beherrschen. Von der Trompete her beschränkt sich die Thematik wesentlich auf Fanfaren-Motive — also anscheinend eine Tafelmusik für vornehmen Besuch.

Christiane Engelbrecht, Berlin

Matthias Weckmann: Sonata a 4 for Oboe, Violon, Trombone, Bassoon & Continuo (Hrs. A. Lumsden). Musica rara, London 1957, 8 S. und Einzelstimmen. Dieser Erstdruck nach dem Lüneburger Ms. KN 207/14 hat den Hrsg. A. Lumsden besonders gefesselt, weil der Komponist über seinen Lehrer Heinrich Schütz als Enkelshüler Giovanni Gabrieli zu zählen ist. Das Stück zeigt in der Tat — sieht man einmal von dem Generations- und Personalstilwechsel zweier Menschenalter ab — noch unverkennbar venezianische Züge, besonders im wiederholten Umschalten der Zeitmaße. Der Generalbaß ist korrekt ausgesetzt; der Ersatz des Zinks durch die Oboe sollte tunlichst vermieden werden, sofern man ein Cornettino zur Verfügung hat.

Christiane Engelbrecht, Berlin

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1959, XXII, 127 S. In Johann Sebastian Bachs Leben verschmelzen menschliche und künstlerische Belange zu einzigartiger Einheit. Sein Wirken als Musiker beruht auf dem Geborgenheit in der Familie. Kraftquelle seiner Kunst ist der durch regelmäßige Amtstätigkeit, familiäre Bande und den festen Glauben an das von Luther neu verkündete Evangelium gesicherte Alltag. In diese Welt gewähren uns die Notenbücher, die Bach für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, und für seine zweite Frau, Anna Magdalena, angelegt hat, einen lebendigen Einblick. Ihr Studium ist für das Verständnis des Menschen und Künstlers J. S. Bach, aber auch für die Erhellung seiner häuslichen Umgebung, unentbehrlich. So ist es nicht verwunderlich, daß sie schon mehrere wissenschaftliche und praktische Neuauflagen (als Ganzes und in Teilen) erfahren haben.

Das Charakteristische der hier zu besprechenden Neuauflage besteht darin, daß sie „praktisch-bibliophiler“ Natur ist, gleichzeitig aber auf sicherster wissenschaftlicher Grundlage ruht. Ist sie doch aus der vom selben Herausgeber besorgten Wiederveröffentlichung dieses Dokuments im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Bachs* (Serie V, Bd. 4 mit kritischem Bericht) herausgewachsen. Auf zwölf Seiten werden hier konzentriert und allgemein verständlich die Forschungsergebnisse vorgelegt, zu denen von Dadelsen in der philologisch-kritischen Ausgabe gelangt ist. — Als „bibliophil“ ist diese Neuerscheinung des dritten Bachschen Klavierbüchleins darum zu bezeichnen, weil sie in Aussehen und Format des Einbandes und hinsichtlich Seitenplatzierung der einzelnen Nummern eine ziemlich genaue Nachbildung des Originals ist. Diesem Klavierbüchlein fehlt im Gegensatz zu seinen Vorgängern — wenigstens in seinem heutigen Zustand — eine eigentliche Titelseite; ein Umstand, auf den von Dadelsen weder in der kritischen noch in der praktischen Ausgabe expressis verbis hingewiesen hat.

Im Vorwort geht von Dadelsen auf Zweck und Art der Bachschen Klavierbüchlein im allgemeinen (1. Abschnitt) und des Dritten im besonderen (3. Abschnitt) ein. Zu begrüßen ist die Skizze, die der Hrsg. vom Lebenslauf Anna Magdalenas entwirft (2. Abschnitt). Dem Vorwort folgen Faksimiles, die sich z. T. in der philologisch-kritischen Ausgabe nicht finden. Die Wiedergabe der 42 Musikstücke und der zwei Kurz-Abhandlungen über den Generalbaß (nebst einem faksimilierten Hochzeitsgedicht) stimmt mit derjenigen in der NBA vollkommen überein, repräsentiert also eine Urtext-Ausgabe moderner Prägung. In den Vokalstücken wurde der Generalbaß diskret und stillich ausgesprochen. Den Beschluß der Ausgabe bilden „Besondere Bemerkungen“. Hier wird der Leser betreffend jedes einzelnen Stückes über dessen Komponisten, Schreiber, Zeitpunkt der Niederschrift und sonstige Herkunftsfragen orientiert. Zur Klärung der Chronologie wird das Verfahren der Schriftanalyse verwendet.

Die zweite durch von Dadelsen besorgte Neuedition des Klavierbüchleins der Anna Magdalena Bach 1725 stellt eine sehr verdienstliche Gabe der Musikwissenschaft an den Musikfreund dar. Gegenüber jeder Legendenbildung läßt der Herausgeber nach

Möglichkeit die Tatsachen sprechen. Er versäumt es aber bei aller wissenschaftlichen Akribie dennoch nicht, dem Leser die gemüthafte Seite eines solchen Dokuments nahezubringen. Hans Conradin, Zürich

Benedetto Marcello: Concerto grosso op. 1 Nr. 1 per archi e cembalo. Elaborazione e integrazione a cura di Ettore Bonelli. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1960. Partitur, 16 S.

Im Jahre 1708 druckte Giuseppe Sala in Venedig Benedetto Marcellos Opus 1: die 12 *Concerti a cinque con violino solo e violoncello obbligato*, wobei in der Widmung des Komponisten schon hier die Bezeichnung „*Dilettante di contrapunto*“ auftaucht. Auf Grund dieser Vorlage hat es Ettore Bonelli unternommen, die Schöpfungen nun auch für die gegenwärtige Musikpflege zu erschließen, und legt — nach dem F-dur-Konzert Nr. 4 — jetzt das in D-dur, das erste der Serie, in Neuausgabe vor.

Mit diesem Opus 1, das Arnold Schering bei der Abfassung seiner *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905) noch nicht erreichbar war, bewegt sich der damals wenig über zwanzig Jahre alte Marcello durchaus auf der künstlerischen Höhe seiner Zeit; das uns vorliegende D-dur-Werk ist von aristokratischer Haltung und zeigt alle jene Vorzüge, die uns bei diesem Autor auch späterhin immer wieder begegnen werden. Schon die beiden langsamen Sätze, ohne solistische Einschübe verlaufend, heben sich dank ihres verschiedenartigen Charakters (D-dur bzw. h-moll) sehr voneinander ab; und vollends die zwei schnellen Sätze sind hier eigenwüchsig geprägt. Gerade der junge Marcello ist um zündende musikalische Einfälle nicht verlegen; insofern mag man das fugierte, jedoch niemals trockene Presto-Finale als Krone des Ganzen ansehen: ein ungewöhnlich spritziges Stück, das bereits im KopftHEMA sich bewußt und mit Glück synkopischer Wirkungen bedient. Ganz von selbst müßte sich ein solches Werk den Weg in das Repertoire unserer heutigen Kammerorchester bahnen. Werner Bollert, Berlin

Johann Michael Haydn: Die Hochzeit auf der Alm, Ein dramatisches Schäfergedicht, revidiert und hrsg. von Bernhard Paumgartner, Salzburg — Stuttgart 1959, Das Bergland-Buch, 71 S., Klavierauszug.

In einer schönen Ausgabe wird hier als Klavier-Auszug das „*dramatische Schäfergedicht*“ vorgelegt, zu dem Michael Haydn 1768 die Musik komponiert hat. Der Hrsg. bemerkt in dem Vorwort, daß es sich um eine der „*anmutigsten Schöpfungen der überaus reichen dramatischen Literatur der Benediktinischen Universität an der Salzach*“ handle. Den Text schrieb der Benediktinerpater Florian Reichsisiegel (1735—1795). In der Mischung von antik-bukolischen und volkstümlich-österreichischen Elementen gehört das Libretto zu den zahlreichen Schul- und Huldigungsstücken, die bis in das ausgehende 18. Jahrhundert noch üblich waren. Bei aller Liebe zur alten Zeit aber kann man solche Werke nur noch als historische Leckerbissen genießen. Die alpenländlerische Fabel mit kuhmelkender Galatea und buttern-der Phyllis — in der Entschleierung der wahren Familienverhältnisse liegt die Pointe des Gedichts — wirkt heute kaum glaubhaft, da sich die Voraussetzungen vollständig gewandelt haben. Dennoch: ein geschickter Reimer ist der Pater gewesen! Einige Anspielungen sind auch recht gut gelungen, so z. B. das Lob der Einsamkeit. „*Wie viele Fürsten sind*“, so heißt es im II. Aufzug, „*die diese edeln Gaben, so die Natur uns gibt, und diese Ruh nicht haben.*“

Die Musik von Michael Haydn ist vollständig erhalten und befindet sich als Stimmentensatz im Archiv des Stiftes St. Peter zu Salzburg. „*Operetchen*“ wurde das Werk genannt. Als Titel ist „*Die Sendin auf der Alm*“ angegeben. M. Haydn, seit 1762 am Salzburger Hofe tätig, hat in seiner Musik den unschuldig-naiven Charakter des Singspiels unterstrichen. Die schwungvolle Ouvertüre ist eine einsätzig Sinfonia in verkürztem Sonatensatz. Der I. Akt enthält zwei Strophenlieder von einfacher Melodik, ein Zwischenspiel und ein kanonisches Menuett, dessen Trio stilisierte Alpenjuchzer bringt. Den II. Akt eröffnet ein echt singspielhaftes Morgenlied als Duett zwischen Galatea und Phyllis; ein sehr hübsches, auch mit kleinen Koloraturen versehenes Quintett als umfangreichste Nummer beschließt den gesanglichen Teil des anmutigen Stückchens. Endlich folgt noch ein kurzes Ballett, ein allgemeiner Schlußanzug in kräftiger, ein bißchen ungarischer Art, ganz entfernt an Joseph Haydn erinnernd. Für Liebhaber-aufführungen ist das Singspiel recht gut geeignet. Man kann es im häuslichen Kreise oder in Schulen sogar mit Klavier aufführen.

Reizvolle, z. T. farbige Trachtenbilder vermitteln Anregungen zur Kostümfrage. Eine schöne Ausgabe eines vergessenen Werkes eines zu Unrecht vergessenen Komponisten!
Helmut Wirth, Hamburg

Joseph Haydn: *Te Deum* (für die Kaiserin Marie Theres) für gemischten Chor, Orchester und Orgel, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Wien 1959, Doblinger (B. Herzmannsky), Klavier-Auszug, 23 S., mit Vorwort.

Daß Doblinger als 10 000. Verlagsnummer das *Te Deum* veröffentlicht, werden viele Freunde Haydns als besondere Huldigung an den Genius des Meisters zu würdigen wissen. Auch die Tatsache, daß es sich dabei um ein geistliches Werk handelt, darf nicht unberücksichtigt bleiben, sind heute doch manche Kräfte am Werk, die die Kirchenmusik der Wiener Klassik, insbesondere die Haydns, allzu gern ausschalten möchten. Das vorliegende *Te Deum*, wie sein Vorgänger aus der Zeit vor 1765 ebenfalls in C-dur, ist um 1800 entstanden und gehört somit der spätesten Schaffensperiode Haydns an. Im Gegensatz zum frühen, auch schon meisterlichen Werk verzichtet es auf Solostimmen, bringt dafür aber ein großes Orchester mit Flöte, je 2 Oboen, Fagotten und Hörnern, je 3 Trompeten und Posaunen sowie Pauken, Streichern und Orgel. Haydn bedient sich also eines ähnlich umfangreichen Apparates wie bei den Oratorien. Erhabenheit und Glanz zeichnen das Werk aus, das den Spätmesen ebenbürtig zur Seite steht. Der zwischen Homophonie und Polyphonie wechselnde Chor ist zwingend in das sinfonische Orchester eingebaut und steigert sich nach dem in c-moll stehenden „*Te ergo quaesumus*“ zu einer sehr konzentriert gearbeiteten Fuge, die, hierin dem ersten *Te Deum* ähnlich, dem „*In te Domine speravi*“ das „*non confundar in aeternum*“ als unmittelbaren Gegensatz beigt.

Die 1959 anläßlich der Haydn-Feier des WDR in Köln veranstaltete „Uraufführung“ hat den überzeugenden Beweis von der Lebensfähigkeit des Werkes gebracht. Wie bei manchen anderen Werken, so hatte Haydn auch hier Schwierigkeiten äußerer Natur zu überwinden, über die das ausführliche Vorwort des Hrsg. Auskunft gibt. Wann Haydn der Kaiserin (sie war die Gemahlin Franz' I. und eine begeisterte Verehrerin des Komponisten) das Werk abgeliefert hat, ist nicht zu ermitteln. Das Auto-

graph existiert nicht mehr. Der Hrsg. hat in mühevoller Arbeit die z. T. von Ellsler geschriebenen Stimmen und andere Quellen zusammengestellt und auch auf die 1802 bei Breitkopf & Härtel erschienene Partitur zurückgegriffen, in der allerdings die Posaunen fehlen.

Ein trotz seiner Kürze sehr großes, eindringliches Werk, das in dem gleichfalls in C-dur stehenden *Te Deum* von Bruckner einen würdigen Nachfolger gefunden hat.

Helmut Wirth, Hamburg

Alexandre-Pierre-François Boëly (1785—1858): *Préludes, Fugues, Canons. Livre 1 pour orgue sans pédale. Fasc. 1. Pièces rassemblées et publiées par Armand Gastoué et Norbert Dufourcq.* Paris: Procure du clergé-Musique sacré o. J. 26 S.

Dieses schmale Heft bringt uns den Namen eines wohl zu Unrecht Vergessenen wieder in Erinnerung. Erst im Alter von über 50 Jahren erlangte Boëly ein Organistenamt und errang seine ersten Erfolge als Komponist. Aber bald erwies er sich in seiner Zeit und Umgebung als ein recht Unzeitgemäßer. Mehr und mehr wurden die alten Clavicinisten, wurden Beethoven und Bach seine Vorbilder. Als er, seit Jahren schon aus seinem Amt ausgeschieden, 1858 starb, fanden sich in seinem Nachlaß etwa 300 unveröffentlichte Kompositionen, deren sich dann teilweise ein Jahr später der Pariser Verleger Richault, 1902 noch einmal Costallat und 1915 mit einer Auswahl von 41 Stücken Michel Brenet annahmen. Das Interesse galt hier vornehmlich Boëlys Klaviermusik, der neuerdings nach einer früheren Arbeit von Brenet G. Favre in seinem Buch *La musique française de piano avant 1830*, 1953 einen aufschlußreichen Abschnitt gewidmet hat. Und nun beginnt N. Dufourcq aus Hunderten von Stücken das Vermächtnis Boëlys für die Orgel zu erschließen, „*l'œuvre d'orgue la plus volumineuse qui ait été écrite en France*“, wie er im Nachwort seiner Ausgabe feststellt. Als sein Lehrer A. Gastoué 1943 starb, hatte er aus dem umfangreichen handschriftlichen Nachlaß Boëlys in der Versailler Stadtbibliothek das Material für eine auf vier Bände berechnete Ausgabe seiner Orgelwerke zusammengestellt. Diese Ausgabe zu vollenden, schien D. als einer der besten Kenner der französischen Orgelmusik besonders berufen. Was das vorliegende erste Heft schon erkennen läßt, werden die

weiteren erweisen müssen: daß Boëly in der Geschichte der Orgelmusik Frankreichs eine Brücke schlägt vom „classicisme“ eines Marchand, d'Andrieu und d'Aquin zu C. Franck, Saint-Saëns und Gigout. Das besondere Anliegen dieser Ausgabe wird aber sein, die Beziehungen von Boëlys Schaffen zu Bach sichtbar werden zu lassen. Dazu zeichnet der Hrsg. im Nachwort einen geschichtlichen Hintergrund mit Hinweis etwa auf Richaults Ausgabe der *Kunst der Fuge* von 1835, auf eine Begegnung Boëlys mit Mendelssohn bei dessen zweiter Frankreichreise oder auf Richaults Ausgabe von Bachs Orgelwerken seit 1855, also noch zu Lebzeiten Boëlys. Durch ihn gewinnt die französische Orgelmusik wieder Ernst und Würde, die sie seit dem Tode eines Grigny eingebüßt hatte. Innerhalb ihres deutschen Erbes, wie es ihr Boëly im Zeichen Bachs zuführt, kündigt sich bei ihm aber auch schon in gewissen Spuren der Alterationsstil C. Francks an, dessen *Six Pièces*, eines seiner frühesten Orgelwerke, fast unmittelbar nach Boëlys Tod, 1860—1862, entstanden. Willi Kahl, Köln

Wolfgang Amadeus Mozart: Sechs Sonaten für Flöte und Klavier (Komponiert 1764 in London). Hrsg. von Joseph Bopp, Basel: Reinhardt (1959). 2 Bde. 27,8; 32,12 S. Der Herausgeber dieser Sonaten hat sich schon vor längerer Zeit mit einer Studie Mozarts Werke für die Flöte (Schweiz. Musikzeitung, Jg. 82, 1942) als guter Kenner der Materie bekannt gemacht. Freilich muß er hier gestehen, daß die von ihm aufgestellte Liste von etwa 24 Werken „leider um mehr als die Hälfte reduziert werden“ muß (S. 206). Ein Teil ist verschollen, ein anderer nur skizziert, so daß für die Praxis genau elf Werke in Frage kommen, zumal auch einige „eine vom Original abweichende Besetzung“ aufweisen oder auch Mozarts Absicht bei einem Widerspruch zwischen Titel und Notenbild nicht klar erkennen lassen, wie die jetzt in einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch vorgelegten, im Herbst 1764 der Königin von England gewidmeten *Six Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon ou flaute traversière, œuvre III*. Es handelt sich um KV 10—15, wovon nach Wyzewa-St. Foix KV 13 am frühesten, vielleicht noch in Paris entstanden sein könnte. Ergänzend wäre zu der Titelangabe noch zu bemerken, daß nach Köchel 3/1947, S. 12 drei

in London befindliche Exemplare von KV 10 noch eine zusätzliche gestochene Violoncellstimme als Continuoabaß enthalten. Die alte Mozart-Gesamtausgabe (Serie 18, Nr. 5—10) sowie die Breitkopfsche Urtextausgabe — die des Verlags Henle schließt die Jugendarbeiten vor 1778 aus — bieten diese Werke als Violinsonaten und zeigen in der Violinstimme zahlreiche Doppelgriffe und Noten unterhalb des h, also der unteren Grenze des Flötenumfangs. Wie sich Mozart die Ausführung einer solchen Violinstimme durch eine begleitende Flöte gedacht hat, läßt sich nicht sagen, da das Autograph nicht mehr vorhanden ist. Die Frage verschärft sich dadurch, daß die Begleitinstrumente nicht als solche „ad libitum“ auch entbehrlich sein können, sondern integrierender Bestandteil der Komposition sind. Wie schon die als op. 1 und 2 erschienenen Klaviersonaten des jungen Mozart KV 6—9, gehört sein op. 3 durchaus dem Typus jener Pariser „Klaviersonate met vioolbegeleiding“ an, einer Gattung sui generis, der Eduard Reeser seine aufschlußreiche gleichnamige Utrechter Dissertation gewidmet hat (vgl. meine Besprechung im Archiv für Musikforschung V, 1940, S. 234 ff.). Unter diesen Umständen glaubte Bopp in seinem genannten Aufsatz noch resignierend gestehen zu müssen: „An eine Ausführung dieser Violinstimme ist jedoch nicht zu denken.“

Jetzt hat er die Stücke doch mit der vorliegenden Ausgabe geglaubt, der Praxis des Flötisten zugänglich machen zu können, da es ja immerhin die „einzigsten Sonaten Mozarts“ sind, „die auch mit Flöte gespielt werden können“. Um nun eine Lösung des gekennzeichneten Problems zu finden, hat er „überall, wo es sich als notwendig erwies, die rechte Hand des Klaviers in die Flötenstimme gesetzt und umgekehrt die Violinstimme in die rechte Hand des Klaviers“. Daß es auf diese Weise möglich war, „den Urtext sozusagen unverändert zu belassen“, wird man ihm freilich nur mit Vorbehalt zugestehen können. In den gravitatischen Akkorden des von Händel berührten ersten Satzes von KV 15 sind doch wohl die weit ausholenden Doppelgriffe der Violine ein in der Flötenstimme nicht ersetzbares integrierendes Element im Gesamtklang. Es bleibt abzuwarten, ob diese Sonaten des jungen Mozart in ihrer trotz bester Absicht des Herausgebers doch etwas gewaltsamen Umgestaltung, wie er hofft, „den ihnen gebührenden Platz einnehmen“ werden,

„welcher ihnen bis heute von den Pianisten und Geigern versagt wurde“.

Zu bemerken ist, daß diese hauptsächlich in der Londoner Umgebung entstandene Werkgruppe dem Einfluß Schoberts noch keineswegs entrückt ist, daß aber als etwas Neues die Wirkung J. Chr. Bachs hinzutritt.

Willi Kahl, Köln

Jean Philippe Rameau: Pièces de clavecin. Mit den originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben hrsg. von Erwin R. Jacobi. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1958. 111 S.

Wenn man die hohe Bedeutung ermißt, die Rameaus Klavierwerke für die internationale Klaviermusik darstellen, scheint es kaum glaubhaft, daß mit dieser Ausgabe erstmalig eine einwandfreie, praktische Gesamtausgabe vorliegt. Über die Problematik der 1895 von Saint-Saëns herausgegebenen Gesamtausgabe war man sich seit langem klar, und des Hrsg. Kritik an ihr ist nur allzu berechtigt. Im Gegensatz zu ihr haben wir nun hier den reinen, unverfälschten Text der Erstausgabe vor uns, einschließlich der Klavierfassung der fünf Stücke aus den *Pièces en concert* von 1741, des Einzelstücks *la Dauphine*, der Verzierungstabellen von 1706 und 1724, 1731, der Abhandlung über die *Mécanique des doigts* und der *Remarques* von 1728; alle Texte einschließlich des Vorwortes in drei Sprachen, so daß ein weiter Benutzerkreis angesprochen wird. Die Ausgabe ist vervollständigt durch Abbildung der Büste von Caffieri, eine Schriftprobe des 71jährigen Rameau, das Titelblatt des 1. Bandes der Erstausgabe mit interessanten Instrumentendarstellungen, ein vom Hrsg. neu aufgefundenes Autograph des vierundsechzigjährigen Rameau von *la Dauphine* und ein Faksimile des Erstdrucks von *la Timide* (Klavierfassung eines der Stücke aus den *Pièces en concert*). Nur an ein Faksimile der Klaviersammlungen ist nicht gedacht, was schade ist, da die Erstausgabe von Rameau außerhalb Frankreichs nur schwer greifbar ist.

Der Text zeigt, wie schon angedeutet, keine oder fast keine Zufügungen; wo sie vorhanden sind, wird es sauber vermerkt. Eine Errata-Liste — der Hrsg. war so freundlich, sie der Rf. zuzuleiten — wird in der Neuauflage vorhandene Druckfehler ausmerzen.

Hinzuzufügen ist S. 18, mittlere Spalte, 5. Abschnitt, 4. Zeile, „*retrancher*“ statt „*rerrancher*“. Auch Verzierungen sind dem Text nicht ausgeschrieben zugesetzt. Das ist richtig. Sie könnten nur Vorschlag, wie der Hrsg. mit Recht betont, Andeutung sein, überflüssig oder höchstens interessant für den Kenner, irreführend und zugleich lähmend für den Laien, der hier Endgültigkeit zu sehen glaubt und sich nur noch wenig um eigene Ausführung mühen wird; aber gerade die Mitarbeit des Spielers will der Herausgeber anregen. Er möchte gern, daß seine eigene, feine Kenntnis von Struktur und Ästhetik der Stücke, die das Vorwort allenthalben erkennen läßt, vom Spieler seinerseits erarbeitet wird, und die Verzierungen sind ein Teil dieser Ästhetik. Höchstens sollte man erwägen, der Neuauflage vielleicht ein völlig ausgeziertes Stück beizulegen, um ein Beispiel anzudeuten, als Anregung vor allem für den Laienspieler. — Wenn übrigens die Verzierungstabelle der 1. Sammlung so kurz ist, so bedeutet das u. E. nicht, daß Rameau sich hier noch mit weniger Verzierungen begnügt hat. Er verläßt sich nur in der Frühzeit noch mehr auf den Spieler, denn die Anzahl der Verzierungen bleibt trotz der größeren Genauigkeit der Franzosen immer labil. Später wird Rameau nur vorsichtiger — vieles wird korrumpiert im Umlauf gewesen sein — und notiert genauer.

Die Bibliographie der Ausgabe ist offensichtlich nur als Hinweis für den Laien gedacht; sie ist betont kurz. Zur Literatur über die *Notes inégales* sollte wenigstens noch auf Grove verwiesen werden.

Ein Wort noch zur Übersetzung. Sie ist, wie die ganze Ausgabe, mit Sorgfalt und Vorsicht angefertigt, was bei Rameaus eigenen Texten doppelt aner kennenswert ist. Eben hier aber erhebt sich die immer wieder gleiche Frage, wie weit die Wörtlichkeit des Originals beibehalten, wie weit sinngemäß freier vorgegangen werden soll. Uns erscheint bei solchen Texten das Erste das Bessere, um das Original soweit wie möglich durchschimmern zu lassen. Die englische Übersetzung kommt unserer Meinung da näher als die deutsche, die übrigens im weiteren Verlauf auch immer wörtlicher wird. So sollte man beispielsweise, S. 16, Abschnitt 3 des 1. Abschnittes, in der *Mécanique* „*mouvement régulier*“ als „regelmäßige Bewe-

gung“ stehen lassen, „naturelle“, schon der Rokokosprache zuliebe, wörtlich nehmen, und für „racine“ sich mit „Wurzel“ begnügen (S. 17, Abschnitt 3, tut der Übersetzer das selbst); im Abschnitt 2 geht „Betätigungsweise“ u. E. schon über den Sinn von „habitude“ hinaus. Aber das sind Auffassungsfragen, in denen kaum je vollständige Übereinstimmung herrschen kann. Sie wollen keineswegs die Freude an dieser schönen Ausgabe, zu der man Hrsg. und Verlag beglückwünschen kann, schmälern.

Margarete Reimann, Berlin

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band IX: Sechs Suiten für Querflöte, Violine und Basso continuo, herausgegeben von Johann Philipp Hinzenoth. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1955.

Über der Ausgabe der musikalischen Werke Telemanns durch die Gesellschaft für Musikforschung scheint nicht durchweg ein günstiger Stern zu walten, wenigstens sofern man sich an die bisher erschienenen Besprechungen hält: nachdem der in jeder Beziehung vorbildliche, noch von Max Seiffert (dem Initiator der Telemann-Ausgabe) selbst vorbereitete erste Band die schönsten Hoffnungen erregt hatte (vgl. R. Steglich in Mf. 5, 285 f.), waren bereits bei den vier folgenden Bänden, die den Kantatenjahrgang „Der harmonische Gottesdienst“ enthalten, mancherlei ernste Bedenken zu vermelden (A. Dürr in Mf. 7, 373 ff. und ebda. 11, 540–541). Schwerwiegende Kritik erfuhr sodann Band X (Orchesterouverturen), dem der Charakter einer wissenschaftlichen Ausgabe geradezu abgesprochen wurde (H. Becker in Mf. 10, 577–581). Eine Ausnahme bilden bisher lediglich die von G. Haufswald vorzüglich besorgten Bände VI–VIII (Kammermusik ohne Generalbaß; vgl. Chr. Engelbrecht in Mf. 11, 117 f.).

Leider erfüllt auch der vorliegende IX. Band, der sechs Triosonaten („Suiten“) enthält, die an eine kritische Quellenpublikation zu stellenden Anforderungen nicht. Abgesehen von einem kurzen Hinweis auf den Originaldruck, einen Kupferstichband mit dem Titel „Six CONCERTS et six SUITES à Clavessin et Flûte traversière; ou à Clavessin, Traversière et Violoncello; ou à Violon, Traversière et Violoncello ou Fondement; ou à Clavessin, Violon, Traversière et Violoncello faits par TELEMANN“ (ms. 939 der Schloßbibliothek Rheda) und dem wenige Zeilen

umfassenden Versuch einer empfehlenden Würdigung des Werkes fehlt jeder Revisionsbericht. (Ein solcher ist auch nicht, wie man zunächst gehofft hatte, in Band XI der Telemann-Ausgabe nachgetragen, wo die sechs Konzerte des Rhedaer Drucks erscheinen.) Dies ist bedauerlich, weil man gerade über das hier veröffentlichte (Eitner unbekannte) Werk Telemanns bei dieser Gelegenheit gerne manches Nähere erfahren hätte, z. B. ob der Rhedaer Druck Unikum ist, aus welchem Grund man Telemann selbst als Stecher vermuten darf (nach Seiffert, Revisionsbericht zu Band I, hat er kaum je Kupferstich angewandt), über Datierungsmöglichkeiten und dergleichen mehr. Schon die Beigabe eines Faksimiles hätte hier wichtige Dienste leisten können. In Ermangelung all dessen bietet der Band für eine Besprechung wenig Anhaltspunkte, er zeigt vielmehr die Kehrseite des Prinzips, nach Möglichkeit wissenschaftliche Quellenpublikation mit praktisch-musikalischer Ausgabe für den Hausgebrauch zu koppeln. Aber selbst für eine Gebrauchsausgabe bleiben hier Wünsche offen. Abgesehen von Druckfehlern, z. B. (Seite, Taktzahl) 2, 14 *ais?*; 5, 12 *c'* statt *cis*?; 12, 6 *ces?*?; 64, 2 *e'?* ist die Generalbaßaussetzung als solche an vielen Stellen anfechtbar. Oktaven wie 13, 5/6; 26, 34/35; 35, 25/26; 63, 38; (verdeckte) 81, 11; Quinten wie 21, 30; 55, 2/3; 62, 10–12; 85, 20/21; Akzentparallelen wie 84, 1–3. 8/9 sind nicht nur ein Vitium, sondern sie klingen auch (heute noch!) übel. Manche Inkonsequenz sieht man nicht ein, so z. B. wenn in demselben d-moll bei derselben Wendung der Oberstimme (*f'' e'' d''*) ein mit 7 beziffertes *gis* einmal (78, 20) *d' f' b'*, wenig später (81, 3) aber *d' f' h'* ausgesetzt wird. Schwerer als solche Einzelheiten wiegt, daß der Herausgeber „sinngemäß die Phrasierung, Dynamik und Agogik (!) ergänzt“ hat, ohne das Hinzugefügte irgendwie kenntlich zu machen. Dadurch ist es schlechterdings unmöglich geworden, im Einzelfall die von Telemann gewollte Artikulation zu erfahren. Auch als Unterlage für ein wirklich verantwortungsbewußtes Musizieren scheidet ein derartig bearbeiteter Notentext aus.

In diesem Zusammenhang ein Wort über die Auszierung der langsamen Sätze, die der Herausgeber nach dem Vorbild der „Methodischen Sonaten“ (Telemann-Ausgabe Band I) durchgeführt hat: ein scheinbar einleuchtender und lobenswerter Versuch, bei dem aber

zu bedenken bleibt, daß die ausgezeichneten Lehrstücke Telemanns und anderer (besonders Corellis) als Anleitung zur Improvisation gedacht sind, an denen sich, als an einzelnen Beispielen eines Meisters, die Phantasie des angehenden Virtuosen entzünden soll. Es widerspricht aber der Intention jener Autoren wie dem Sinn improvisatorischer Technik allgemein, wenn heute unter Berufung auf jene Vorbilder dem Originaltext laufend gedruckte (mehr oder weniger geglückte) Zierfassungen beigegeben werden, weil jede schriftliche Festlegung das spontan schöpferische Element, an das hier appelliert wird, lähmt, ja meist von vornherein ausschaltet: ein zentrales Problem, das sich bekanntlich im Prinzip auch bei jeder schriftlichen Generalbaßaussetzung stellt. Man hätte also vielleicht besser daran getan, diesen Fragenkomplex anzudeuten und sich mit dem Hinweis auf die authentischen Vorbilder zu begnügen.

Die Musik selbst ist, wie alle Musik Telemanns, liebenswürdig, voller Einfälle, angenehm, oft ohne eigentlichen Tiefgang. Die Macht ist makellos. In den jeweils sieben oder acht Sätze umfassenden Suiten sucht man, von einem „Menuet“ und der Bezeichnung „1.—6. Air“ in der ersten Suite abgesehen, vergeblich die Namen der herkömmlichen Tanzsätze. Diese sind durch mannigfache Tempo- und charakterisierende Angaben wie *Dolce*, *Spiritoso*, *Piacevole*, *Soave*, *Grattioso* ersetzt. Doch sind die alten Typen noch wirksam, unter ihnen so markante wie das ständig zwischen C und $\frac{3}{8}$ wechselnde *Vivace* aus der fünften Suite. Das Werk steht also mitten in dem für die Geschichte der Instrumentalmusik so bedeutungsvollen Übergang aus der Welt der vor geprägten Gestalten (besonders des Tanzes) in die abstrakte Anonymität unserer feiner durchgebildeten Taktarten, der seit der späteren Bachzeit allenthalben zu beobachten ist. Siegfried Hermelink, Heidelberg

Nicola A. Zingarelli: Sinfonia Nr. 7 (op. 22 Nr. 3) per archi, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in Do, 2 fagotti, 2 corni in Fa, timpani. Revisione e integrazione di Rino Maione. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1959. Partitur, 16 S.

Zingarelli, Autor einstmals viel gespielter Bühnenwerke und anerkannter, wenn auch im Streite der Meinungen nicht unangefochtener Lehrer am Real Collegio di Musica zu Neapel, hat außer Opern, Oratorien,

dramatischen Kantaten und jeder Art von Kirchenmusik auch ein umfangreiches rein instrumentales Oeuvre hinterlassen, das im Neudruck bisher nicht zugänglich war und das es also noch zu entdecken gilt. Aus dieser vorwiegend im Conservatorio di S. Pietro a Majella seiner Heimatstadt Neapel aufbewahrten Werkgruppe legt jetzt der Verlag Zanibon — als erste Veröffentlichung — die 7. Sinfonia (op. 22 Nr. 3) für Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Pauken vor. Aus einer Larghetto-Einleitung und einem Allegro giusto-Hauptsatz bestehend, beginnt und endigt sie in C-dur; eine für italienische Verhältnisse ungewöhnliche Nuance jedoch bringt Zingarelli dadurch ins Spiel, daß er den Hauptteil zunächst auf eine lange Strecke hin eindeutig in der c-moll-Sphäre hält. Das Bild wird hier beherrscht von einem auf einer einfachen Sequenz beruhenden Thema, das dann eine gewisse Durchführung erfährt und neben dem sich ein zweites Motiv nur vorübergehend durchzusetzen vermag; und selbst der sich noch durch reizvolle und mitunter solistische Instrumentation auszeichnende C-dur-Abschnitt, in den das Ganze einmündet, läßt außerdem keine andersgearteten musikalischen Elemente mehr aufkommen. Aus der gediegenen Faktur dieses Werkes, über dessen Entstehungszeit der Hrsg. Rino Maione leider keine Angaben macht, möchte man den Schluß ziehen, daß es bereits einer Epoche des reiferen Schaffens zugehört.

Werner Bollert, Berlin

Vincenzo Bellini: Sinfonia breve in Re Maggiore per archi, 2 clarinetti in Do, 2 corni in Fa. Edizione a cura di Santi di Stefano. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1959. Partitur, 12 S.

Bellinis Ruhm gründet sich auf die nach wie vor im italienischen Repertoire stehenden Hauptopern; von seinen recht zahlreichen Jugendkompositionen hingegen, die er bis zu seiner Übersiedlung nach Neapel (1818) noch in seiner Vaterstadt Catania schrieb und die eigentlich bloß dem Hörensagen nach bekannt sind, ist bisher so gut wie nichts veröffentlicht worden. Der hinsichtlich der Edition italienischer Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts besonders rührige Verlag Zanibon hat nunmehr eine erste Bresche geschlagen durch die Publikation der Sinfonia breve in D-dur (für Streicher, 2 Klarinetten und 2 Hörner), deren Lebensfähigkeit

eine Wiederaufführung von 1956 bereits gezeigt hat. Bei dem in Neapel befindlichen Autograph plädiert der Hrsg., Santi di Stefano, aus stilistischen Gründen für das Jahr 1817 als Entstehungszeit.

Auf ein recht kurzes Largo folgt da ein relativ ausgedehnter Hauptsatz, dessen zwei Themenbereiche deutlich voneinander abgesetzt sind. Sehr beachtenswert sind schon hier Bellinis handwerkliche Sicherheit, sein Gefühl für klangliche Verfeinerung und für formale Ausgewogenheit der Teile, wozu als Kennzeichen seiner Altersstufe ein bezwingendes Brio tritt. Bei dieser kleinen Ouvertüre wird bemerkbar, daß der jugendliche Bellini nicht nur Paisiello und Cimarosa, sondern ebenso Haydn und Mozart studiert hat. Insbesondere die poetisch gefaßte Überleitung vom Largo zum Allegro, mit dem mehrfach chromatisch absinkenden Linienzug, weist ihn als gelehrigen Schüler des großen Salzburgers aus.

Werner Bollert, Berlin

Giuseppe Torelli: Concerto für Solo-Violine, Streichquartett und Gitarre.

Giuseppe Peroni: Concerto a tre für zwei Violinen und Gitarre.

Arcangelo Corelli: Sonata a tre, op. 4, Nr. 3, für zwei Altblockflöten und Gitarre. — Sonata a tre, op. 4, Nr. 5, für zwei Altblockflöten und Gitarre.

— Sonata e-moll op. 5, Nr. 8, für Violine und Gitarre.

Georg Friedrich Händel: Sonata F-dur für Altblockflöte und Gitarre.

Johann Christoph Pepusch: Sonata d-moll für Altblockflöte und Gitarre. — Sonata G-dur für Altblockflöte (Violine, Oboe) und Gitarre.

Pietro Locatelli: Sinfonia für Violine und Gitarre.

Jean Baptiste Loeillet: Sonate a-moll für Altblockflöte (Violine, Oboe) und Gitarre.

Bernardo Pasquini: Sonata d-moll für zwei Gitarren (nach zwei bezifferten Bässen ausgesetzt von Erwin Schaller).

Georg Philipp Telemann: Sonate im Kanon, für zwei Gitarren bearbeitet von Karl Scheit.

Sämtliche Werke in der Reihe „Gitarre-Kammermusik“, hrsg. von Karl Scheit. Verlag Doblinger, Wien — Wiesbaden 1957/58.

Die hier angeführte Kammermusik bekannter Komponisten, deren Schaffenszeit in die zweite Hälfte des 17. und die erste des 18. Jahrhunderts fällt, legt der Verlag Doblinger in einer Edition vor, in der der Generalbaß für die Gitarre eingerichtet worden ist. Da die Verwendung der Gitarre beim Continuospiel durchaus zur Musizierpraxis jener Zeit gehörte, ist es sehr zu begrüßen, wenn den an barocker Hausmusik interessierten Gitarristen entsprechende Literatur in guten Ausgaben an die Hand gegeben wird.

Vom editionstechnischen Standpunkt muß eine Rezension die zwölf oben aufgezählten Werke in drei Gruppen einteilen, zu deren erster die Ausgaben der vier erstgenannten Stücke von Torelli, Peroni und Corelli gehören. In ihnen wird lediglich die üblicherweise dem Cembalo übertragene Aussetzung des bezifferten Basses von der Gitarre übernommen. Die Streicherstimmen der Konzerte von Torelli und Peroni sind, wie übrigens auch die in allen anderen Werken der Reihe, wohlthuend sparsam mit Hinweisen auf Stricharten und Phrasierung versehen. Die beiden (vom Komponisten wohl in erster Linie für Streichinstrumente geschriebenen) Triosonaten von Corelli wurden „eine kleine Terz höher transponiert, damit die Melodiestimmen in die vorteilhafte Lage der Altflöte gelangen“, und die Stimmen „aus atemtechnischen Gründen manchmal vertauscht.“ Wesentlich bei der Betrachtung dieser ersten Gruppe ist, daß trotz einiger Freiheiten der Bearbeiter jede originale Melodiestimme — also auch jeweils die des Basso continuo — in ihrer Linienführung unverändert abgedruckt wird.

Dahingegen ist in den Ausgaben der zweiten Gruppe mit den Sonaten von Corelli (op. 5), Händel, Pepusch, Locatelli und Loeillet die originale Baßstimme nicht mitgedruckt; der Continuosatz liegt also ausschließlich in der Bearbeitung bzw. Aussetzung für Gitarre vor. Ein Vergleich der Gitarrenstimmen mit den authentischen Continuo-Stimmen zeigt jedoch, daß sich die Hrsg. sowohl in der melodischen Führung, als auch in der Harmonisierung soweit an das Original und seine Bezifferung gehalten haben, wie es die spezielle Spieltechnik der Gitarre eben zuläßt. Die in der Musik um 1700 den Interpreten nicht nur erlaubte, sondern von ihnen geradezu geforderte Improvisation legitimiert die Einrichtung und Änderung einer Stimme bei instrumentaler Umdisposi-

tion auch in einer modernen praktischen Ausgabe.

Für den Gitarristen selbst aber besonders reizvoll sind die zu der dritten Gruppe zu zählenden Bearbeitungen einer Sonate von Pasquini und einer „Sonate im Kanon“ von Telemann (aus den „Six Canons or Sonatas for two German Flutes or two Violins“). K. Scheit hat die latente Zweistimmigkeit der Melodiestimmen in der Flötensonate von Telemann durch doppelte Notenhäse kenntlich gemacht, die Einzelstimmen an geeigneten Stellen akkordisch ausgeweitet und einem instrumentengerechten Gitarrensatz angehängt. Die von E. Schaller „nach zwei bezifferten Bässen“ ausgesetzten Gitarrenstimmen der Pasquini-Sonate sind — im Gegensatz zu denen der Sonate von Telemann — im Partiturbild gedruckt und vermitteln daher schon beim Lesen einen Gesamteindruck des Werkes, dessen gediegene Bearbeitung gleich auf den ersten Blick gefangen nimmt.

Wie aus diesen kurzen Bemerkungen ersichtlich, handelt es sich bei der von K. Scheit herausgegebenen Reihe um Veröffentlichungen, die zwar nur in einem begrenzten und vorwiegend die Continuostimme ausnehmenden Umfang die originale Aufzeichnung der Kompositionen wiedergeben, wegen ihrer wohlfundierten Berücksichtigung eines historischen Musizierbrauches jedoch als Ausgaben, die hauptsächlich für die Praxis gedacht sind, nicht beanstandet werden können. Die mit sicherer Stilkenntnis und beachtlichem satztechnischem Können von R. Brojer, E. Schaller und K. Scheit ausgesetzten Generalbässe für die Gitarre dürfen vielmehr in Verbindung mit den gewissenhaft edierten Melodiestimmen den Liebhabern solcher Musik zur fleißigen Benutzung warm empfohlen werden.

Zu wünschen bleibt vielleicht, in Zukunft allen Ausgaben der Reihe den Abdruck einer originalen und bezifferten Baßstimme beizufügen, wie er für die Corelli-Sonaten op. 4 bereits vorliegt, zumal der Verlag durch diesen geringen Mehraufwand die Möglichkeit hat, die Noten gleichzeitig denjenigen Musikern zum Verkauf anzubieten, die für die Ausführung des Generalbasses keinen Gitarristen zur Verfügung haben, aber — was häufig der Fall sein dürfte — mit einer bezifferten Baßstimme einen Continuo-cellisten und einen einigermäßen versierten Generalbaßspieler am Tasteninstrument gut beschäftigen können. Herbert Druх, Köln

Leopold Anton Kozeluch: Sonate d-moll für Klavier, op. 51 Nr. 3.

Johann Ladislaus Dussek: Sonate c-moll für Klavier, op. 35 Nr. 3.

Hrsg. und bearbeitet von Hans Albrecht („Organum“, V. Reihe: Klaviermusik, Nr. 22 und 23. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt). Dussek verwendet in seiner c-moll-Klaviersonate die Satzfolge des traditionellen Sonatenschemas: Auf den schnellen Kopfsatz folgt ein kantables Adagio und diesem ein Final-Rondo, das von einem Presto-Intermezzo eingeleitet wird. Kozeluch verzichtet in seiner d-moll-Sonate auf den langsamen Mittelsatz; an den Hauptsatz, dem allerdings ein ausgedehntes und pathetisches Largo vorangestellt ist, schließt sich unmittelbar das Schlußrondo an. Trotz dieser Verschiedenheit haben beide Werke manche überraschenden Gemeinsamkeiten, zu denen vor allem das starke Übergewicht der Hauptsätze und „jene pastorale Wirkungen in den Finalsätzen“ gehören. „die durch musetteartige Haltetöne hervorgerufen werden“. In ihnen darf man mit dem Herausgeber „offenbar nachklingende böhmisch-mährische Reminiszenzen aus der Jugend der beiden Meister“ erblicken. Die ebenfalls in beiden Werken zu bemerkende Vorliebe der Komponisten für Sequenzketten, die häufige Wiederholung gefälliger, aber wenig substanzhaltiger Passagen und die überdehnte Ausbreitung des Materials schon in den Expositionen erweckt, zumal die Durchführungen außer einer „abwechslungsreichen Harmonik“ eine tiefergreifende Verarbeitung der bereits geäußerten musikalischen Gedanken vermessen lassen, den Eindruck einer etwas geschwätzigen Weitläufigkeit und distanzieren diese Sonaten deutlich von den Werken gleicher Gattung der großen Zeitgenossen Kozeluchs und Dusseks. Dennoch wird der „fortgeschrittene Dilettant“, für den gerade diese Kompositionen in der Klaviermusik-Reihe des „Organum“ veröffentlicht worden sind, in ihnen eine dankbare Literatur finden, die ausgezeichnet geeignet ist, ihn mit großräumigeren Sonatenformen vertraut zu machen und ihn auf die technischen Schwierigkeiten der anspruchsvolleren Werke eines Beethoven, Schubert usw. vorzubereiten.

In den mit gewohnter Zuverlässigkeit und Sachkenntnis von H. Albrecht herausgegebenen und bearbeiteten Sonaten ist ein kleiner orthographischer Fehler im Noten-

text stehengeblieben: statt des *a* mit vorgezeichnetem Doppel-*b* im 2. Takt auf Seite 9 der Dussek-Sonate müßte *g* geschrieben werden (entsprechende Stellen auf S. 6, T. 7 und S. 12, T. 15, die richtig notiert sind); hier vermerkt, weil der Pianist im 3. und 4. Takt auf Seite 9 durch die falsche Schreibart unwillkürlich verleitet wird, ges statt *g* zu spielen. Herbert Druх, Köln

Robert Führer: *Missa in C*, op. 264 („Du sollst den Feiertag heiligen“) für Soli, gem. Chor 2 Violinen, Violoncello, Baß, Flöte (ad lib.), 2 Klarinetten, 2 Hörner (ad lib.), 2 Trompeten, Baß-Posaune (ad lib.), Pauken u. Orgel. Neuausg., rev. u. textl. ergänzt v. Louis Dité. Klavier-(Orgel-)Auszug. Wissenschaftlich gestaltet v. Karl Pfannhauser. Wien, Frankfurt a. M., London: Weinberger (Musica ecclesiastica.) Wenig rühmlich ist, was über das Leben des Organisten, Dirigenten und Kirchenkomponisten Führer berichtet wird. Trunksucht, Wechselfälschungen, mehrfacher Betrug und Beleidigung führten immer wieder zu gerichtlicher Verurteilung. Noch wenige Wochen vor seinem Tod wurde er nach 15-monatiger Haft aus dem Gefängnis entlassen. Bekannt geworden ist der grobe Fälschungsversuch, mit dem er sich 1847 an Schuberts *G-dur-Messe* von 1815 vergriff, indem er sie als Domkapellmeister an St. Veit unter seinem Namen bei einem Prager Verleger erscheinen ließ, drei Jahre nach ihrer Aufführung zur Installation der Erzherzogin Marie Karoline als Äbtissin eines adeligen Damenstifts am Hradschin. Schuberts Bruder Ferdinand hat diesen Betrug alsbald durch einen Protest in der „Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung“ vom 14. Dezember 1847 aufgedeckt (mitgeteilt bei O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, 1957, S. 364f.)

Die vorliegende Messe nun hatte Louis Dité 1947 schon einmal revidiert und mit Ergänzung der vom Komponisten unterschlagenen Textstellen im Gloria und Credo versehen, in einem Klavier-(Orgel-)Auszug herausgegeben. Hier schließt K. Pfannhauser mit seiner Neuausgabe an, deren Text er noch einmal mit dem Autograph in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek kollationiert hat. Er nennt sie ausdrücklich „wissenschaftlich gestaltet“, was sich wohl auf den „Quellennachweis“ (d. h. Nachweis von Nekrologen und Beschreibung des Partiturautographs) und die „Einfüh-

rung“ beziehen soll. Beide Abschnitte erscheinen allerdings im Verhältnis zu ihrem inhaltlichen Ertrag geradezu überdimensioniert durch eine ungewohnt umständliche und schwerfällige Zitierweise, bei der die Titel von Schriften und sogar von Aufsätzen sowie die zitierten Stellen mit letzter Vollständigkeit und überdies mit Kenntlichmachung der jeweiligen Zeileneinteilung wiedergegeben werden. Wenn man sich dann angesichts von soviel pseudowissenschaftlichem Aufwand fragt, ob sich eine solche Neuausgabe wenigstens aus künstlerischen Gründen rechtfertigen ließ, so stellt man fest, daß dieses Werk zum billigsten Durchschnitt der sogenannten „Landmessen“ gehört. Man wird dem Komponisten mit seinem schärfsten Gegner, Fr. X. Witt (*Musica sacra*, II, 1869, S. 85) zwar „eine Compositionsfertigkeit und technische Gewandtheit im musikalischen Satz“ zugestehen können, „wie man sie nicht leicht findet.“ „Doch all das hebt den Mangel höherer Weihe nicht auf und verdeckt nicht die Leichtfertigkeit im Schaffen — ohne eigentlich religiöses Motiv.“ „Es ist bedauerlich, daß ein so gutes Talent so sehr verkommen mußte.“

Willi Kahl, Köln

Bemerkungen zu einer Rezension

F. Krautwurst besprach in dieser Zs. (Jg. XIII, 1960, S. 79–81) des Verf. 1956 erschienene Abhandlung *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*. Man geht wohl nicht in der Annahme fehl, als Aufgabe und Sinn einer Rezension die kritische Auseinandersetzung mit vorgelegten Forschungsergebnissen anzusehen. K.s Ausführungen scheinen zwar davon geleitet zu sein, doch ist mit einiger Verwunderung festzustellen, daß er in erster Linie ausgesprochene Randfragen (in ihrer Beziehung zum Thema) behandelt.

Eingangs meint K. zwar, die Studie verdiene „vom Gegenstand her Beachtung“, doch schreibt er (S. 79) weiter, „den hohen Anforderungen, die man folglich an eine solche Studie stellt, vermochte der Verf. trotz redlichen Bemühens allerdings nicht immer im vollem Maße zu genügen“. Wie dies zu erreichen gewesen wäre, erfährt man leider nicht. In diesem Zusammenhang dürfte es ein merkwürdiges Verfahren sein, wenn K. die Kapitelüberschriften hübsch zusammenstellt und damit gleichzeitig einen großen Teil

der Abhandlung in seiner Besprechung erledigt. K. fand das ungleiche Gewicht der einzelnen Kapitel, an Umfang und Inhalt, wenig befriedigend. Daß dies nun an der jeweiligen historischen Situation selbst liegen könnte, liegt anscheinend außerhalb seines Gesichtskreises. Die Ansbacher Verhältnisse ließen eben keine kontinuierliche Entwicklung zu; diese verlief vielmehr recht sprunghaft, was andererseits ihre Eigenart und Vielfalt bewirkte. Darauf verwies der Verf. nochmals im Art. *Hohenzollern* (MGG VI, 1957, Sp. 591—598). In diesem Zusammenhang möchte man sich fragen, wieso dann K. nicht auffiel, daß in seiner Rezension ein Mißverhältnis von 4:1 Spalten zu Ungunsten des eigentlich musikwissenschaftlichen 2. Hauptteiles herrscht, obgleich sich K. nicht auf geschichtliche Gegebenheiten (Mangel an Denkmälern) berufen kann. Die Spezialmaterie bei Krebs und Othmayr erforderte wohl denn doch eigene Abschnitte als Ergänzung zum Einleitungskapitel. Bezüglich Krebs übersieht wohl K. die Tatsache, daß Krebs vorwiegend im fränkisch-nordbayerischen Raum gewirkt hatte. Straßburg und Hagenau blieben Ausnahmen, beweisen indessen seinen Ruhm. K.s Einwände sind damit hinfällig. Außerdem wurde der übrige, nicht sonderlich bedeutsame Orgelbau im 16. und 17. Jh. nicht in einer Fußnote abgetan, d. h. was man gemeinhin darunter versteht, sondern es wurden in der Fußnote 200, die über eine halbe Seite im Kleindruck ausmacht, alle verfügbaren Nachrichten sorgfältig registriert. Wenn aber K. schon auf den Orgelbau in Ansbach zu sprechen kam, dann hätte er korrekterweise nicht übergehen dürfen, daß der Verf. die Disposition der berühmten Orgel von 1738, durch J. Chr. Wiegleb erbaut, in einer Chronik aufgefunden und vollständig S. 80—81 abgedruckt hatte. Auch bei den Richtigstellungen bei Hubert vermißt man den Hinweis, daß es sich beim Verf. um Zitate von Forschungen E. Flades handelt, die im allgemeinen als zuverlässig bekannt sind. Unerfindlich bleibt, warum K. aus der langen und äußerst abwechslungsreichen Geschichte der Ansbacher Hofkapelle ausgerechnet nur jene Frage für erörterungswürdig fand, die historisch gleichsam irrelevant ist: die Frage der Kapellauflösung von 1574. Sie war bloße Formalie, weil der musikgeschichtlich wichtige Einschnitt ohnehin zwei Jahre früher durch Meilands Weggang

erfolgte. Der Verf. maß dieser Frage auch gar keine Bedeutung zu. K.s Gegendarstellung kann indessen nicht überzeugen, weil nämlich just zu der Zeit, als Lindner nach Nürnberg ging, die ersten Bestallungen, zum Teil von Mitgliedern der alten Kapelle, zu deren Neuaufbau erfolgten. Auf den Vergleich mit Bach hätte sich K. besser nicht einlassen sollen, weil ausweislich F. Blume (Art. *Bach*, MGG I, 1949—51, Sp. 983) für Bach der ausschlaggebende Gesichtspunkt für die Übersiedlung von Köthen nach Leipzig gerade die wirtschaftliche Verbesserung war. Man braucht nur einmal die zahlreichen Hofstaatlisten zu studieren, um festzustellen, daß die Hofmusici eine sehr niedere Rangstellung einnahmen. Ein städtischer Kantor vermochte es wohl mit einem Hofmusicus aufzunehmen.

K. meinte S. 80, „zu den Schwächen der vorliegenden Arbeit gehört, daß der kulturgeschichtliche Hintergrund und die Umwelt der Musik und des Musizierens zu wenig aufgeheilt wurden und daß auf die Darstellung ideengeschichtlicher und soziologischer Zusammenhänge fast völlig verzichtet wird. Aus seitenweiser Aufzählung von Musikernamen und noch so genauer Registrierung der personellen Veränderungen in der Hofkapelle etc. entsteht noch lange kein Geschichtsbild“. Was die letzte Feststellung angeht, so entfallen darauf etwa 11—12 von insgesamt 170 Seiten (oder 92 Seiten des 1. Hauptteiles). Welche Bewandnis hat es dann mit den verbleibenden 80 (bzw. 158) Seiten? Da den Ausführungen K.s nichts zu entnehmen ist, wird es sich doch wohl so verhalten, wie es in Christ und Welt (Jg. IX, 1956, Nr. 42) beurteilt wurde: „In anschaulicher Darstellung, unterstützt von fortlaufenden, übersichtlichen Kommentaren, werden wir in diesem Teil (d. h. 1. Teil, Anm. des Verf.s) in das Musikleben des Ansbacher Hofes eingeführt . . . Ein bibliographischer Anhang rundet das Werk ab, an dessen Beginn ein Ausspruch Karl Jaspers' zu finden ist, ein Ausspruch der uns für dieses Buch als besonders glücklich gewählt erscheint: ‚Geschichtliche Anschauung schafft den Raum, aus dem unser Bewußtsein des Menschen erweckt wird.‘“ Da es sich gerade um eine (Nicht-Fach-)Zeitung von hohem Rang handelt, wengleich der Rezensent ein Fachmann ist, darf man annehmen, daß für diese ein „Geschichtsbild“ viel gewichtiger ist als musikwissenschaftliche Einzeluntersuchungen. Wenn aber K. bezüglich des an-

geblich fehlenden Geschichtsbildes lange Ausführungen zum Bayreuther Hofkantorat (eine Spalte lang) im 18. Jahrhundert macht, dann bleibt dies schlechterdings unverständlich; denn was interessiert für die Ansbacher Verhältnisse, wie man es in Bayreuth mit dem Hofkantorat gehalten hat, und dies zu einer Zeit, in der Ansbach eine komplette Hofkapelle für die Kirchenmusik — diese war sogar ihre Hauptaufgabe zur Zeit Bümlers! — zur Verfügung stand. Hätte sich K. näher mit dem 6. Kapitel über die Zeit von 1603–1667, in der es keine Hofkapelle gab, befaßt, dann hätte er vermutlich wegen der grundsätzlich anderen Situation in Ansbach (gegenüber Bayreuth) davon abgesehen, auf den Bayreuther Hofkantorat zurückzugreifen. Dieses gerade für die verschiedenartig sozialen Verhältnisse von Hof-, Stadtmusikern — und Stadtpfeifern, sowie den sogenannten „Scheergeigern“, nicht zu vergessen Organisten und Kantoren — wichtige Kapitel ist ja auch nur in der Überschriftensammenstellung berücksichtigt.

Zum 2. Teil des Buches seien einige Richtigstellungen gestattet, nachdem sie K. entgangen zu sein scheinen (nach den Äußerungen zum 1. Teil war es wohl nicht „des Sängers Höflichkeit“). Das Kapitel *Die Passionshistorien Jakob Meilands und die protestantische Passions-Praxis nach der Reformation im 16. Jahrhundert* bedarf in seinen Feststellungen erheblicher Korrekturen. Ursache: die communis opinio über die Hs. Grimma 2 und den Druck Keuchenthal, die sich als irrig erwies. Der Umstände halber darf auf des Verf.s Studie *Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie*, AfMw XVII, 1960, S. 100 ff. verwiesen werden. — Die Kenntnis der frühdeutschen Oper im 17. Jahrhundert läßt sich wesentlich erweitern, weil die Tabulatur zu J. Löhners *Die Triumphierende Treue* (1679) nach langer Zeit ihren Weg in die Regierungsbibliothek Ansbach zurückgefunden hat. Dort wird sie unter ihrer alten Signatur VI g 1 wieder aufbewahrt. — Übrigens befinden sich im Depot Merseburg der staatlichen Archivverwaltung der DDR — entgegen den amtlichen Auskünften der ersten Nachkriegsjahre — nicht bloß Reste, sondern der größte Teil des ehemal. Hohenzollerischen Hausarchives Berlin-Charlottenburg. — Was K. über das Kapitel *Eine unbekannt Haydn-Symphonie?* — K. übersah wohl das? — berichtet, ist sachlich unrichtig. Wie in Fußnote 1, S. 169 ausdrücklich mitgeteilt

wurde, bemühten sich seinerzeit sowohl A. van Hoboken, als auch J. P. Larsen um eine Identifizierung jener in Ansbach Haydn zugeschriebenen Symphonie; damals allerdings noch ohne Erfolg! Abschließend darf der Verf. den Leser um Verständnis für manchen drucktechnischen Mangel bitten. Zur Drucklegung standen nur sehr bescheidene finanzielle Mittel zur Verfügung, und in Anbetracht dessen hatte in selbstloser Weise das Salesianum-Eichstätt in Verbindung mit der Druckerei Funck-Eichstätt den Drucksatz nahezu kostenlos gefertigt, wofür der Verf. an dieser Stelle seinen besonderen Dank ausspricht. So mancher Wunsch des Verf.s, der sich durchaus mit denen des Rezensenten trifft, ließ sich daher leider nicht realisieren. Günther Schmidt, Nürnberg

Mitteilungen

Auf der Jahrestagung der Musikgeschichtlichen Kommission, die am 18. April 1961 stattgefunden hat, hat Professor Dr. Friedrich Blume den Vorsitz, den er seit dem Jahre 1952 innegehabt hat, niedergelegt. An seiner Stelle wurde Professor Dr. Karl Gustav Fellerer zum Vorsitzenden gewählt. An Stelle des verstorbenen Professors Dr. Hans Albrecht wurde Professor Dr. Georg von Dadelsen zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt. Professor von Dadelsen bleibt gleichzeitig Leiter des „Erbes Deutscher Musik“. Das Schatzmeister-Amt verbleibt in den Händen von Professor Dr. Bruno Stäblein, Erlangen.

Am Neujahrstag 1961 wurde Professor Jack Allan Westrup (Oxford) von Ihrer Majestät Königin Elizabeth II. durch die Verleihung der *knighthood* geehrt. Die Musikforschung spricht Sir Jack Westrup ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

The American Council of Learned Societies hat am 21. Januar dieses Jahres Oliver Strunk (Princeton University) einen Preis von \$ 10 000 in Anerkennung seiner hervorragenden wissenschaftlichen Forschungen verliehen. Es ist das erste Mal, daß die Wahl für diesen Preis, der seit 1958 jährlich zehn Gelehrten innerhalb der humanistischen Wissenschaften erteilt wird, auf einen Musikhistoriker gefallen ist. Die Anerkennung ist ebenso ehrenvoll für ihn wie die Wahl des Preisträgers für das A.C.L.S. Professor Strunk, obwohl im Grunde Auto-