

Aufstieg und Fall der Kroll-Oper, Gründung des Zentralinstituts und die planmäßige Durchführung der großen Reformen, welche mit der Musik im Kindergarten beginnen und über alle Schulgattungen hinaus auch den privaten Musikunterricht umfassen.

Vielen Lesern wird der mit der Emigration beginnende Lebensabschnitt (1933 Prag, seit 1938 Tel-Aviv) neue und wesentliche Aufschlüsse geben. Eine der Organisationen, welche diese Jahre trug, ist die Internationale Gesellschaft für Musikerziehung, deren Ehrenvorsitzender Kestenberg heute ist. Wir lernen ihn als Manager und Direktor des Israelischen Orchesters kennen, ehe er durch die Gründung eines Instituts für Musikerziehung wieder die Plattform seines ursprünglichen Berufes zurückgewinnt.

Wir sind dankbar für diesen Bericht, in dem der Verfasser den „Mythos des eigenen Lebens“, wie Herman Grimm es einmal nennt, mit der Behutsamkeit des Historikers in seiner inneren Periodizität beschreibt und dieses Leben aus der Rückschau und Weisheit des Alters als Ganzheit seherisch gestaltet. Seherisch: Leo Kestenberg ist heute fast blind, aber „*nichts ist mehr äußerlich, alles, was mir noch an kümmerlicher Sehkraft geblieben ist, wandelt sich in Formen, die mir eine bisher unbekanntere sphärische Welt eröffnen*“.

### Besprechungen

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music, hrsg. von Armen Carapetyan und Gilbert Reaney. Vol. XII, 1958. 186 S.

*Musica Disciplina* ist aus dem Status einer Zeitschrift in den eines Jahrbuches versetzt worden, ohne den Charakter zu ändern, der durch das Prinzip bestimmt wird, daß die Musik vor 1600 ein Gegenstand streng empirischer Methoden sei. A. Machabey (*À propos des Quadruples Pérotiniens*) identifiziert das dreistimmige „*Morte tu morti*“ aus der Madrider Notre-Dame-Handschrift als Tropierung eines „*Sederunt*“-Melisma und zeigt die Vielfalt möglicher Zusammenhänge zwischen den textierten und den melismatischen Notre-Dame-Stücken. Die Verschränkung von Problemen der Notation und der Chronologie ist so kompliziert, daß auf eine Analyse von Machabey's Hypothesen und Beobachtungen verzichtet werden muß.

Um die Entwicklung der Motette im 14. Jahrhundert, von Machaut zum „manirierten Stil“ der Chantilly-Motetten, zu beschreiben, stützt sich U. Günther (*The 14th-Century Motet and its Development*) auf statistische Methoden. Man mag zweifeln, ob Merkmale, die sich registrieren lassen, die entscheidenden sind, kann aber nicht leugnen, daß empirische Fundamente sicherer sind als spekulative. Die Abhandlung wird ergänzt durch Übertragungen der Chantilly-Motetten 110 und 105. A. Gilles und G. Reaney (*A New Source for the Ars Nova of Philippe de Vitry*) publizieren einen Mensuraltraktat aus einer Londoner Handschrift,

den sie als Variante der *Ars Nova* Philipp de Vitrys erkannt haben. Ob allerdings die Darstellung der Notation des späten 13. Jahrhunderts in dem Londoner Manuskript auf einen verlorengegangenen Vitry-Text über die „*ars vetus*“ zurückgeht, erscheint zweifelhaft; denn daß dem Schreiber die Entwicklungsstufen der Brevisteilung durcheinandergeraten sind (S. 63 f.), läßt eher auf eine Kompilation aus verschiedenen Quellen schließen.

G. Reaney's Artikel über *The Manuscript British Museum, London, Additional 29987* (Lo) ersetzt J. Wolfs veraltete Beschreibung des Trecento-Kodex. Die Handschrift gilt als periphere Quelle, verrät aber enge Beziehungen des Kopisten zu Florenz (S. 71).

R. H. Hoppin (*An Unrecognized Polyphonic Lai of Machaut*) zeigt, daß die Melodie, die in der Überlieferung von Machauts „*Lay de Consolation*“ der zweiten Strophenhälfte unterlegt ist, eine Gegenstimme zur Melodie der ersten Strophenhälfte ist. Die Interpretation darf, da sie nur eine einzige Korrektur des überlieferten Notentextes erzwingt (Takt 32), als unwiderlegbar gelten.

L. Finschers Artikel über *Loyset Compère and his Works*, den eine Stiluntersuchung in *Musica Disciplina* 1959 ergänzt, läßt unsere Kenntnis von Compères Biographie nicht nur durch Kritik an haltlosen Vermutungen einschrumpfen, sondern erweitert sie auch durch neue Dokumente. Das Werkverzeichnis verrät umfassende Quellenkenntnis und unablässige Geduld bei der Erschließung der anonymen Überlieferung.

E. B. Warren analysiert die Messen von Robert Fayrfax unter den gewohnten Ge-

sichtspunkten: Cantus-firmus-Bearbeitung, Mottotechnik, Imitation, Textbehandlung, Chiavettenproblem, Klangtechnik, Klauseldispositionen, Dissonanzbehandlung. Um aus stilistischen Beobachtungen chronologische Schlüsse ziehen zu können, ist Warren zu der Hypothese gezwungen, daß bei Fayrfax — entgegen der allgemeinen Entwicklung — die Mottotechnik früher ausgeprägt sei als eine ausführliche Cantus-firmus-Verarbeitung. Die Klassifikation der Terz-Sext-Klänge als „Umkehrungen“ (S. 166) erscheint fragwürdig; in einem Zusammenklang wie e-gis-c' ist die Mittelstimme nicht auf die Oberstimme, sondern unabhängig von ihr nur auf den Baß bezogen. Eine Bibliographie von Publikationen des Jahres 1957, die lückenlos zu sein scheint (S. 182, Zeile 37 fehlt eine Jahreszahl), besorgte W. Schmieder.

Carl Dahlhaus, Stuttgart

Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag. Überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern. Hrsg. von Hellmuth Federhofer Wien—Wiesbaden: R. M. Rohrer 1960. 212 S.

Die 21, vorzugsweise die Musikgeschichte Österreichs betreffenden Beiträge dieses Werkes führen, der universalen Forscherpersönlichkeit Orels entsprechend, von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart. Die Fülle der in diesen Beiträgen behandelten Fragen (hier nicht in der alphabetischen Verfasserfolge des Buches wiedergegeben) läßt nur eine summarische Überschau zu. — Die Prähistorie ist vertreten durch eine Arbeit von Otto Seewald, die an Hand von Beschreibung und Vergleichung von sechs Bildbeigaben und anderen Dokumenten der *Lyren-darstellungen der ostalpinen Hallstattkultur*, mit reicher Bibliographie, glaubhaft macht, daß hier „das griechische Gebiet der gebende Teil“ gewesen sei. — Wilhelm Fischer weist für die *Herkunft des „Ite, Missa est“ V. toni* sowie die *Missa de Angelis* die Frühlingsweise Neidhart von Reuenthals „*May hat wunniglich entsprossen*“ als Vorbild nach. — Die *Sequenzen des Graduale von St. Katharinenthal*, seit 1312 im Besitz dieses Klosters, für deren künstlerisch hochwertige Miniaturen eine Faksimileausgabe bevorstehe, beschreibt Franz Brenn, in listenförmiger Aufführung mit Notenbeispielen; sie verraten „noch durchaus die äußere und innere Verbunden-

heit mit dem gregorianischen Gesang“. — Zur *Motette im 16. Jahrhundert* gibt Walter Gerstenberg eine Klassifizierung nach Maßgabe ihrer musikalischen Substanz, der Qualitas ihrer Texte und ihrer Sonderart als Doppelmotette. — Otto Erich Deutsch bezieht *Cäcilia und Parthenia* aufeinander: Die *Cäcilia* auf dem Titelblatt der beiden ersten Auflagen (1613 und 1615) des bekannten englischen Sammelwerks ist ein Abbild einer Zeichnung von Hendrik Goltzius (um 1588), die später von J. Matham gestochen wurde. — Über *Eine Musiklehre von Johann Jacob Primmer* (1624 bis 1694) handelt Hellmuth Federhofer. Dieser *Musicalische Schilssl* von 1677, für die Praxis geschrieben, ist wichtig für die „*Kenntnis der Aufführungspraxis in Österreich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*“, besonders für die Geige. — Das 18. Jahrhundert ist durch Arbeiten über Mozart und seine Zeit vertreten. Herbert Klein bietet an Hand des ungedruckten ersten Teils des Diariums des Benediktinerpaters Beda Hübner *Nachrichten zum Musikleben Salzburgs in den Jahren 1764 bis 1766*, die neues Licht auf den dortigen Musikbetrieb zur Zeit des jungen Mozart, auf Michael Haydn und A. K. Adlgasser werfen. — Über das *Wiener Dilettanten-Konzert 1782* berichtet auf Grund eines Schriftchens von Benedict Schwarz Robert Haas. Es macht, vorwiegend vom musikalisch-technischen, soziologischen und akustischen Standpunkt aus, im Gegensatz zu Berlin, keinen sehr fortgeschrittenen Eindruck. — Walter Senn schreibt über Mozarts „*Zaide*“ und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage. Als dieser wird mit Wahrscheinlichkeit F. J. Sebastiani festgestellt; das Mozartsche Fragment sei des Meisters „*erster, mißglückter Versuch, am neuen deutschen Theater Wiens . . . zu Worte zu kommen*“. — C.-G. Stellan Mörner vergleicht an Hand von F. S. Silverstolpes im Jahre 1800 (oder 1801) in Wien niedergeschriebenen *Bemerkungen zu Mozarts Requiem* das von Abbé Stadler und Silverstolpe eingesehene und kollationierte Autograph mit der von Breitkopf & Härtel gedruckten Partitur und gibt weitere Mitteilungen über das Requiem nach einem Zeitungsaufsatz Silverstolpes von 1838 und dessen eigener Niederschrift in seinem Handexemplar, die vielleicht „*mit Hilfe anderer Tatsachen bei gewissen Konstellationen eine große Bedeutung bekom-*

men könnten". — Nicht nur von literatur- und musikhistorischem, sondern auch von zeitkritischem Wert ist die, vorwiegend auf den *Steppenwolf* und das *Glasperlenspiel* bezogene Darstellung Erich Valentins von *Mozart in der Dichtung Hermann Hesses: Die goldene Spur: Mozart hat nicht nur auf die Entwicklung Hesses heilenden Einfluß ausgeübt, auf die Frage nach dem Sinn unseres heutigen Lebens ruft er uns allen zu: „Die Welt hat einen Sinn!“* — Auch das 19. Jahrhundert ist durch fünf Beiträge vertreten. Mit *Beethovens Märschen* beschäftigt sich Rudolf Steglich; er diskutiert ihre verschiedenartigen Beurteilungen, ihre Metronomisierung und, gestützt auf zeitgenössische Zeugnisse, ihren „flughaften, aufschwingernden“ Charakter. — Joseph Müller-Blattau bespricht das sehr selten gewordene Exemplar der *Diabelli-Variationen im „Vaterländischen Künstlerverein“ (1824)* (d. h. dessen zweiten Teil von 50 Nummern, da der erste nur Beethovens Veränderungen enthält), nach der Altersfolge der Komponisten, in analytischer Beschreibung und stilistischem Vergleich. — Karl Gustav Fellerer charakterisiert *Adolf Bernhard Marx und Gottfried Fink* als die einander bekämpfenden Gegentypen des romantischen Fortschrittmanns und des rationalistischen Konservativen. — *Heimsoeth und Thibaut* dagegen erscheinen in Willi Kahls, auf seinen zahlreichen Vorarbeiten und eigenem handschriftlichem Besitz basierender Darstellung eher als Ergänzung; in diesem „vergleichenden Beitrag zur Geschichte der musikalischen Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts“ tritt Heimsoeth als der fortschrittlichere hervor. — In einer „menschlich-künstlerischen Strauß-Memoire“ gibt Karl Pfannhauser auf Grund unbekannter Briefe ein auch soziologisch interessantes Bild der Beziehungen von Johann Strauß d. J. und seiner Frau zur Familie Johann Herbecks. — Zur *Geschichte der Zwölftonmusik* legt Willi Reich die Eigenart der „Tropen“ J. M. Hayers dar und kontrastiert dazu Schönberg und dessen Schüler; es folgt ein reichhaltiges Literaturverzeichnis. — Über eine musikwissenschaftlich wichtige Autographensammlung und ihren Besitzer unterrichtet Paul Nettel: *Hans Moldenhauer, Pionier der Musikwissenschaft*; dieser, 1906 in Mainz geboren, ist seit 1938 in Spokane (Washington) ansässig. — Grundsätzliches behandeln drei Ar-

beiten. H. J. Moser umreißt (wohl als Vorform einer größeren Veröffentlichung) eine *Stil-Lehre der Musik*; er setzt die verschiedenen Arten des Stils auseinander, diskutiert Fragen seiner Einheit, Bestimmbarkeit und Vergleichbarkeit und gibt weiter Beispiele für die Differenzierung im Zeit-, Raum-, Personal- und Kunstwerkstil. — Andreas Liess gibt *Prolegomena zu einer Weltmusikgeschichtsschreibung*. Eine solche, bei der Fülle des nunmehr allerseits erarbeiteten Materials fällig, müsse weitgehend die Kulturanthropologie heranziehen, ebenso die Welt des Symbols, die den alten Begriff des Schönen hinfällig mache. Ein „knapper Abriss der Weltmusikgeschichte“ schließt sich an. — Walter Vetter warnt, unter Hinweis auf die „Dauerkrise in unserer Disziplin“ in Voraussetzung und Zweck der Musikwissenschaft vor einer Überschätzung des Zusammenhangs der Musikforschung mit der musikalischen Praxis. Zurückhaltung sei auch geboten gegen den Einbruch der „zahlreichen Errungenschaften der Naturwissenschaften und der modernen Technik in ihr Gesichtsfeld“, sie habe da nichts zu prophezeien. — Den Aufsätzen voraus geht eine Würdigung des Lebenswerks des Jubilars durch Fritz Ráček (mit Bild) und eine *Bibliographie der wissenschaftlichen Veröffentlichungen von Alfred Orel* (212 Nummern), die die etwa 100 Zeitungsaufsätze, Buch- und Konzertbesprechungen sowie die ungedruckten Rundfunkvorträge nicht enthält. Die Ausstattung des mit vielfältiger, auch amtlicher Unterstützung gedruckten Buches ist sehr gut.

Reinhold Sietz, Köln

Hans Joachim Moser: *Musik in Zeit und Raum*. Ausgewählte Abhandlungen. Berlin: Verlag Merseburger 1960. 358 S.

Wie könnte ein zu Ehrender besser gefeiert werden, als daß man *Ausgewählte Abhandlungen* aus rund fünfzig Jahren fruchtbarer Tätigseins in Forschung und Lehre herausgibt? Und noch harret ein weiterer Band *Studien zum älteren deutschen Lied* der Veröffentlichung. Möge sie bald erfolgen! Denn schon dieser erste Band ist eine überaus wertvolle Gabe. In den historischen Abhandlungen ist die Möglichkeit genutzt, das einst Geschriebene auf den heutigen Wissensstand zu bringen, im Musikpädagogischen erweisen sich weitverstreute Beiträge heute noch als wesentlich und nützlich. Man

freut sich, die *Entstehung des Dur-Gedankens*, die der 24jährige schrieb, hier wieder zu lesen; der Grundgedanke hat sich bewährt. *Schütz und das evangelische Kirchenlied* (1929 geschrieben) wäre danach zu nennen mit den beiden Folgeaufsätzen, deren letzterer 1955 den Kreis schließt. Merkwürdig, daß die inhaltreiche, neuer Entdeckungen volle Abhandlung über *Daniel Speer als Dichter und Musiker* nicht eifriger ausgenutzt wurde — vielleicht weil sie „auf dem Rain zwischen Musik und Poesie“ (Herder) steht? Folgen Abhandlungen über die Großmeister Bach, Händel, Beethoven, Brahms. Wiederum auf jenem Grenzstreifen angesiedelt ist *Eichendorff und die Musik*, die einzige umfassende Behandlung des Themas. Erstmals gedruckt erscheinen *Die Gestalt der deutschen Kirchenmusik* (1. Teil), die *Erfahrungen eines Musiklexikographen und Ist Tradition Schlamperei?* Mit Ernst und Verantwortung wird die *Gefährdung des Lebendigen durch die Technik* in einer aus dreien zusammengewachsenen größeren Studie behandelt. Eine lateinische Ansprache über *Die Musik als Band zwischen den Mittelmeerländern* bildet den hübschen Kehraus dieses 1. Teils. Aus dem 2. und 3. Teil (Ästhetik und Musikerziehung) seien als besonders aufschlußreich die großen Studien über den Tritonus und die Penultima und endlich die beiden großen musikpädagogischen Vorträge genannt, die bereits in ihren Titeln *Volksbildung als Musikerziehung* und *Musikerziehung als Handwerk, als Wissenschaft, als Kunst* die ganze Weite des pädagogischen Horizonts erweisen. Auf zwei kleine Versehen muß hingewiesen werden: (S. 1) Paul Maas und ich selbst haben gerade die Unechtheit der Pindar-Melodie schlüssig nachgewiesen; (S. 3) zur „Gasteiner Sinfonie“ machte mich W. Kahl in der Rezension meines Schubert-Büchleins darauf aufmerksam, daß schon C. F. Pohl die Identität mit der Sinfonie C-dur von 1828 behauptet habe und auch die neueste englische Schubert-Literatur (z. B. I. Reed in MLXL, 1959) darauf beharre. Aber was bedeutet das gegenüber der strotzenden, durch zwei gute Register vermittelten Fülle dieses Bandes, der ein Lebenswerk spiegelt, für das wir dankbar sein müssen!

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Bruno Nettl: *An Introduction to Folk Music in the United States*. Detroit: Wayne

State University Press 1960. Wayne State University Studies 7. 122 S.

Diese Einführung in die Volksmusik Nord-Amerikas wendet sich an Studenten und Laien in den USA, die sich über Formen und Geschichte der amerikanischen Volksmusik unterrichten wollen. Doch wird das Büchlein auch in Deutschland willkommen sein, da hier die Kenntnisse über dieses Stoffgebiet wenig verbreitet sind. Nettl gibt zunächst eine Definition des Begriffs Volksmusik im Sinne der heutigen amerikanischen Schule: er versteht darunter alles, was auf Grund mündlicher Überlieferung an Musik erworben und gepflegt wird, also nicht, wie z. B. Bartók, nur die Musik der Landbevölkerung, sondern auch die von Kindern und Erwachsenen in den Städten geübte, an Brauch und Gelegenheit gebundene, überlieferte Musik. Auf die Begriffserklärung folgt eine kurze Charakteristik der Merkmale der „Volksmusik“ und der „primitiven Musik“, wie sie Nettl ausführlicher in seinem Buch *Music in Primitive Culture* 1956 dargestellt hat. Das nächste Kapitel „*The Ethnic Backgrounds of American Folk Music*“ zeigt, worauf es Nettl vor allem ankommt: klarzumachen, daß zwar die Volksmusik in den Staaten aus dem mitgebrachten Liedgut der Einwanderer aufgebaut ist, daß dieses aber in der Neuen Welt charakteristische Umformungen erlitten hat und weiter erleidet.

In den folgenden Kapiteln erläutert Nettl nun die wichtigsten Komponenten des so vielfältigen Erscheinungsbildes der amerikanischen Volksmusik, wobei er die Musikstile der Ureinwohner und die Einflüsse der weißen Einwanderer auf diese voranstellt. Ein Kapitel ist den britischen Überlieferungen, ein weiteres denen der sonstigen europäischen und afrikanischen Einwanderer gewidmet. Dem Volkslied der großen Städte und dem Pseudo-Volkslied der Berufssänger gelten kurze Ausblicke, die dem für die USA so charakteristischen Anteil urbaner und kommerzieller Elemente an dem Erscheinungsbild des amerikanischen Volksliedes gerecht zu werden versuchen. Ein eingeschobenes Kapitel über das Sammeln und Erforschen der Volksmusik unterbricht den Gang der methodischen Untersuchung, der erst in dem Schlußabschnitt über die Beziehungen der Volksmusik zur Kunstmusik Amerikas fortgesetzt wird. Angefügt sind 38 gut ausgewählte und charakteristische Musikbei-

sple, die zusammengefaßten Anmerkungen und eine kommentierte Zusammenstellung der wichtigsten Literatur.

Bei aller Kürze der Darstellung sind die angeschnittenen Themen mit großer Sachkenntnis und in richtiger Würdigung aller komplizierten Faktoren erörtert, die das Bild der Volksmusik in einem so faszinierenden Völkergemisch bestimmen. In dem knappen Rahmen ist weitaus mehr an guten Gedanken enthalten, als Titel und Umfang des Buches erwarten lassen.

Fritz Bose, Berlin

Jaap Kunst: *The Origin of the Kemanak*. Sonderdruck aus *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, Deel 116, 2. Afl. 1960, S. 263 bis 269.

Kemanak heißt auf Java ein Schlaginstrument aus Metall aus zwei, stets paarig gebrauchten Metallschellen oder Glocken ohne Klöppel mit seitlichem Schlitz, die aus Eisen oder Bronze zusammengebogen sind und in einen Stiel auslaufen, an dem die Schellen gefaßt und gegeneinander geschlagen werden. Man würde also das Kemanak (auf Bali „Gumanak“) besser eine Gegenschlag-schelle oder Gegenschlaglocke, nicht aber Zymbel nennen, die ein Gegenschlagbecken ist. Es findet sich in sehr ähnlicher Form auch in Afrika: K. zeigt eine Abbildung bei den Pangwe nach Teßmann, Schaeffner erwähnt es bei den Kissi. Es gelang K. einen neuen Beleg für dieses Instrument in Afrika zu entdecken, und zwar auf einer farbigen Felsmalerei am Brandberg in Südwest-Afrika, die vor etwa 3300 Jahren angefertigt wurde. Die beigelegte Abbildung läßt keinen Zweifel daran, daß das dargestellte Instrument haargenau mit dem noch heute in Java und Bali gebrauchten übereinstimmt. Das Kemanak ist damit als alt-afrikanischer Kulturbesitz ausgewiesen. Der älteste Beleg aus Java stammt aus sehr viel jüngerer Zeit, aus dem 12. Jahrhundert. Aber es ist anzunehmen, daß es auch dort schon vorher im Gebrauch war. Kunst glaubt es mit anderen Metallgegenständen und Kulturgütern in vorchristliche Zeiten, vielleicht in die prähistorische Dông-Son-Kultur, verweisen zu können.

Demnach wären also in Afrika und in Indonesien etwa gleichzeitig solche Gegenschlag-schellen aus Metall von übereinstimmender Form in Gebrauch gewesen, eine Tatsache, die K. nur mit der Annahme eines gemeinsamen Ursprungs dieser Instrumente er-

klären zu können glaubt. Eine unabhängige Erfindung in so differenzierter Gestalt hält er mit Recht für unannehmbar. Als mutmaßliches Ursprungsland stellt K. die russisch-asiatische Steppe, die Nordhänge des Kaukasus oder die Gebiete um das östliche Mittelmeer zur Wahl, gibt aber dem letzteren den Vorzug.

Diese Mitteilung des prähistorischen Belegs für die Kemanak in Afrika benutzt K. zu grundlegenden Erörterungen über Ursprungstheorien für verschiedene Musikinstrumente, die zum Nachdenken wie zu Bedenken Anlaß geben. Die heute schon nicht mehr aktuelle Kontroverse „Entlehnung“ gegen „Völkergedanken“, d. h. der Annahme der Ausbreitung der Kultur aus einer zentralen Ursprungsquelle durch Völker- und Kulturwanderung gegen die der unabhängigen Entstehung bestimmter, an räumlich weit entfernten Stellen angetroffener Güter der materiellen geistigen Kultur, war und ist unbefriedigend und letzten Endes unfruchtbar. Sie hat höchstens insofern Resultate erzielt, als man erkannt hat, daß beide Theorien sich nicht unbedingt gegenseitig ausschließen. Wie im Fall der javanischen Kemanak auf afrikanischem Boden können wir von einer ganzen Reihe von Kultur-elementen annehmen und in einigen Fällen auch beweisen, daß sie durch direkte oder mittelbare Kulturberührung, durch Handel, Schiffahrt, Krieg, Völkerwanderung, Missionstätigkeit oder ähnliches von einem in das andere Verbreitungsgebiet gelangt oder in beide aus einem dritten, heute nicht mehr bestehenden Verbreitungsgebiet importiert worden sind. Das gilt wohl auch für die Spitzflöte, die K. gleichfalls als Beleg für solche weltweiten Kulturzusammenhänge heranzieht. Aber schon für das von ihm in den gleichen Zusammenhang gestellte Schwirrholtz muß man Bedenken tragen, dieses in allen fünf Kontinenten beheimatete Aerophon auf eine gemeinsame Ausgangsquelle zurückzuführen.

Eine solche Annahme müßte in der Konsequenz dazu führen, auch andere Instrumente, die allgemeiner Kulturbesitz der Menschheit sind, als „Entlehnungen“ aufzufassen, wie z. B. Rasseln und Klappern oder gar das Händeklatschen. Das wäre genau so absurd, als wenn man die einfachsten Geräte wie Messer, Beile, Hammer, Kleidung und Schmuck, Wirtschaftsformen und Sozialordnungen, religiöse Vorstellungen

gen und Riten, ja den Gebrauch des Feuers als von einer einzigen Ursprungsquelle ausgegangene Importe erklären wollte. Es heißt doch, die Erfindungsgabe des menschlichen Geistes allzusehr unterschätzen, wollte man von vornherein jede Möglichkeit ausschließen, daß bestimmte Geräte oder Ideen nicht nur ein einziges Mal erfunden werden könnten. Gerade die Geschichte der Neuzeit ist reich an Doppelerfindungen und am gleichzeitigen und unabhängigen Auftauchen von Ideen. So gesehen, wäre sogar für eine so spezialisierte Gestalt wie die des Kemanak die unabhängige Erfindung in Afrika und Indonesien nicht völlig ausgeschlossen, wenn nicht die Tatsache der nachgewiesenen Kulturberührungen zwischen beiden Verbreitungsgebieten in historischer wie prähistorischer Zeit für die von K. vertretene Ansicht stimmen würde. Fritz Bose, Berlin

Festival of Oriental Music and Related Arts. — Los Angeles: University of California 1960. 62 S. und 11 Taf.

Die Universität von Los Angeles veranstaltete vom 8. bis 22. Mai 1960 akademische Festtage für orientalische Musik, Tanz und Theater mit Vorträgen, Konzerten, Theateraufführungen und Filmvorführungen, bei denen neben den Lehrkräften und Schülern der Universität auch Gäste aus den betreffenden Ländern mitwirkten. Das umfangreiche Programm bot einen Überblick über die musikalische und dramatische Kunst der asiatischen Hochkulturen und sollte einem besseren Verständnis der Eigenart und des hohen Niveaus dieser exotischen Künste den Weg bereiten.

Das uns vorliegende Programmheft, vorzüglich ausgestattet und gedruckt, kommt diesem Bestreben noch dadurch entgegen, daß es zehn Aufsätze über die zur Erörterung gestellten Fachgebiete enthält, die z. T. vorzügliche Einführungen in die verschiedenen Bereiche der asiatischen Musik sind.

Fritz Bose, Berlin

Hans Hickmann: *Musicologie pharaonique*. Kehl: Heitz 1956. 165 S.

In diesem Buch vereinigt der Verfasser mehrere seiner in den *Annales du service des antiquités* in Kairo erschienenen Publikationen, die aber weniger seine positiven Beiträge zur altägyptischen Musikgeschichte als die uferlose Problematik dieses Forschungsgebietes vor Augen führen. Im Gegensatz zu

C. Sachs schätzt H. H. grundsätzlich den Einfluß des Zweistromlandes auf die Musikkultur des Niltals geringer ein, indem er insbesondere der Schaufelharfe einen rein ägyptischen Ursprung zuschreibt. In dankenswerter Weise sucht er zunächst die Terminologie der Musikinstrumente zu klären, eine Aufgabe, der nur ein Forscher gewachsen ist, der zugleich Musikwissenschaftler und Sprachkennner ist. Die größte Schwierigkeit liegt offenbar darin, daß viele Instrumente zwar archäologisch belegbar sind, aber in den altägyptischen Schriften keine entsprechenden Vokabeln zu identifizieren sind. Immerhin gelingt es dem Verfasser nicht nur, eine stattliche Reihe von Instrumenten zu benennen, sondern auch die terminologische Verwechslung von Oboe und Panpfeife zu klären.

Das Kapitel über die vermutliche Notenschrift bleibt noch sehr dunkel; und auch in seiner letzten Publikation (*Acta musicologica* 1961) kommt der Verfasser noch nicht über Vermutungen hinaus. Das Problem wird wohl kaum zu lösen sein, solange man kein Vergleichsmaterial hat, wie es einst Champollion für die Entzifferung der Hieroglyphen zur Verfügung stand.

Der Abschnitt über die Polyphonie leidet an einer theoretischen Gleichsetzung vokaler und instrumentaler Musik bzw. instrumental begleiteten Gesangs. Viele Völker haben den Instrumentalbordon entwickelt, ohne deswegen zu einer wirklichen Polyphonie vorzudringen. Die historische Entwicklung dieser Kunst der Polyphonie geht von der Vokalmusik aus, und es ist sehr unwahrscheinlich, daß der instrumentale Bordun überhaupt in diesem Sinne als Polyphonie empfunden wird oder wurde. Jedenfalls dürfte die Idee, daß die Polyphonie eine Schöpfung Altägyptens sei, schwer zu vertreten sein.

Die Deutung eines Tanzes als „Spiegelanz“ baut sich auf einer sehr großen Zahl von Hypothesen auf, und für die spezifische Kombination der auf diese Weise gewonnenen Elemente gibt es meines Wissens auch keine ethnographischen Parallelen, die dem Verfasser sonst immer so sehr am Herzen liegen. Aber es ist ein Versuch, dem stummen Material doch einmal näher zu kommen. Da H. H. sich selbst über die Problematik dieser Versuche im klaren ist, so kann man doch hoffen, daß durch die Zähigkeit, mit der er an diesen schwierigen Fragen arbeitet, doch eines Tages etwas mehr Klar-

heit über dieses so schwer zugängliche Material gewonnen werden kann.

Marius Schneider, Köln

Kurt Huber: Volkslied und Volkstanz. Aufsätze zur Volkskunde des bajuwarischen Raumes. Hrsg. von Clara Huber und Otto Alexander von Müller unter Mitwirkung von Felix Hoerburger. Etal: Buch-Kunstverlag 1959.

Die Auswahl und Zusammenfassung der Aufsätze berechtigt den Titel, welchen die Herausgeber dem Buche zugewiesen haben. Bis auf einen Erstdruck (*Was ist ein Zwiefacher? Zur Struktur und Herkunft der bairischen Zwiefachen*, 1941) handelt es sich um Publizistik aus der Zeit von 1933—1938. Die Studien *Volkslied und Volkstanz im bajuwarischen Raum*; *Wege und Ziele neuer Volksliedforschung und Volksliedpflege*; *Das Weihnachtslied in Oberbayern um 1880* und *Wo stehen wir heute?* sind gegenwärtig zum Teil schwer zugänglich.

Es ist bekannt, daß gerade das Thema Volksmusik für Kurt Huber tiefere Bedeutung hatte; und daß er sich trotz Konzentrierung auf den bajuwarischen Raum (u. a. Sammlungen mit Kiem, Simbeck und Orff) auch mit der randeuropäischen musikalischen Folklore beschäftigt hatte. Sein Forschungsziel war, eine großangelegte Typologie des deutschen und europäischen Volksliedes zu schaffen. Diese Grundhaltung ist auch aus den Studien herauslesbar, was u. a. den Wert der Publikationen ausmacht. Das Schicksal hatte Huber vieles versagt; deshalb ist auch neben dem zeitlichen Abstand zu den Studien keine kritische Stellungnahme zu Einzelheiten möglich. Man kann indessen annehmen, daß — zusammen mit den früher herausgegebenen Nachlaßpublikationen aus den Gebieten der Philosophie, Ästhetik und Psychologie — die Persönlichkeit und Forschung Kurt Hubers eingehend gewürdigt werden wird. Waltherr Wunsch, Graz

Heinrich Wiens: Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve. Köln: Arno-Volk-Verlag 1959 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 32). 146 S.

Der Verf. bemüht sich, einen geschlossenen Abriss zum Musikleben am linken unteren Niederrhein zu geben. Der zeitliche Schwerpunkt liegt dabei auf dem 15. und 16. Jahrhundert. Regional ist jenes Gebiet gemeint, „welches sich nördlich von Krefeld und

Moers entlang des Rheins bis zur niederländischen Grenze erstreckt“ (5), ein Gebiet, in dem der kulturelle Einfluß der benachbarten Niederlande und Burgunds — trotz der bestehenden äußeren Grenzen — nicht abgebrochen ist. Indirekt behandelt W. ferner das Herzogtum Geldern sowie die Grafschaft Moers als unmittelbare Nachbarn von Kleve. Eine geschichtliche Einführung mit einem genealogischen Überblick für das Haus Kleve erleichtern dem Leser das Studium der Arbeit, die sich in sechs Hauptabschnitten mit entsprechenden Untergliederungen aufbaut.

Im I. Kapitel *Die Musik in den Niederrheinlanden, vor allem bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts* zeichnet der Verf. auf Grund eingehender Quellenstudien ein Bild von der weltlichen Musik. So weist er in der Mitte des 15. Jahrhunderts Heinrich von Veldeke in Kleve nach, der am Hofe seine „Eneis“ vorträgt; ein Luytensleger Wolter findet sich in einer Rechnung von 1468 (18). Ferner führt W. die „fistulatori“ — in späterer Zeit „pipere“ genannt — an, „die Träger öffentlicher, sowohl festlicher als auch fröhlicher Veranstaltungen“. Der Unterschied zwischen „pipere“ und „speelude“ wird an Hand von zeitgenössischen Darstellungen niederrheinischer Maler und Bildhauer vertieft. Eingehend beschäftigt sich der Verf. sodann mit der Kirchenmusikpflege in den Stiften und Klöstern, z. B. Stift Emmerich, Xanten/Victors-Dom, den Zisterzienserniederlassungen Camp, Marienthal/Wesel, Uedern. Der Wert dieses Abschnitts dürfte wohl vor allem darin bestehen, daß W. die Bestände an Antiphonalien, Gradualien und Missalien nebst einer kleinen Quellenbeschreibung erfaßt hat, zumal durch die Einwirkungen des zweiten Weltkrieges zahlreiche Verluste an wertvollen Quellen zu beklagen sind, wodurch die vorhandenen Verzeichnisse z. T. überholt sind.

Im II. Kapitel *Die Klever Stiftsschule als herzogliche Singschule* berichtet W. über deren Gründung in Kalkar (Monterburg) am 15. Februar 1334 sowie über die Verlegung nach Kleve zu Beginn des Jahres 1341. Organisation und Zweck der vom Herzog geförderten Schule finden eingehende Behandlung. Dankenswert ist eine chronologische Namensaufstellung (39 ff.) der Scholaster (1356—1605), Rektoren (1408—1632) und Submonitoren (Konrektoren, 1550 bis 1669). Unter den Schülern ragt Johannes von

Soest (1448–1506) hervor, dem Johann I. von Kleve eine Ausbildung zum Kapellsänger zukommen läßt. Obwohl die Schule nur über drei Unterklassen verfügt, muß der Musikunterricht, der nach J. v. Soest „*solny-syrn*“, „*contrapunct*“ und „*componyrn*“ umfaßt — im nachweislichen Gegensatz zu Düsseldorf und Wesel (vgl. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 24, Köln 1957, 26 ff., 43) — ein beachtliches Niveau erreicht haben. Das III. Kapitel (54/58) teilt W. Johannes von Soest (dem mutmaßlichen Vater des Notendruckers Tielmann Susato in Antwerpen) zu, während er in Kapitel IV *Die Musikinstrumente am Herzoglichen Hof* behandelt. An Hand eingehender Quellenforschung versucht W. eine Rekonstruktion des Instrumentariums. Unter IV, 2 werden *Zeugen höfischer Kammermusik* vorgeführt, unter denen auswärtige Musiker zu verstehen sind, die am Hofe musizierten. Daß der Verf. auch den Verbleib und Zustand der Instrumente (69 ff.) erörtert, darf als nützlich gelten.

Kapitel V *Herzogliche Musik und Musiker in Kleve* berichtet von der Tätigkeit und dem Einkommen der Musiker, wobei Quellenzitate nicht fehlen. Im letzten Kapitel *Herzogliche Musiker auf Reisen* macht der Verf. auf die Verbindungen nach Burgund, Deutschland und Italien aufmerksam. Leider setzt sich W. nicht mit den Feststellungen von Anny Piscaer, „*De zangers van het Onze Lieve Vrouwe Gilde te Bergen op Zoom*“ (Land van mijnhart 1951/52) auseinander, die eine Musikerfamilie „*de Cleve*“ in Bergen op Zoom im 16. Jahrhundert nachweist (vgl. Ch. van den Borren, *A travers les Revues* in *Revue belge de musicologie*, VIII, 1954, 135 f.). Ebenso wenig erwähnt er jenen „*Hainrich de Clevis*“, der als Kapellsänger Kaiser Ferdinands I. 1542–1549 in der Wiener Hofkapelle begegnet (vgl. Studien zur Musikwissenschaft VI, 142).

S. 47, 8 fehlt die Seitenangabe. S. 75 muß es statt „*Er bekommt vier Paar Hasen*“ wohl „*Hosen*“ heißen. Bei der Vielfalt der Personen- und Ortsnamen hätten dementsprechende Register der Studie nur von Nutzen sein können. Auch ein zusammenfassendes Schlußwort wird mancher Leser vermissen. Dagegen muß die Beigabe von über 30 Abbildungen mit Musikszenen sehr begrüßt werden. Die Arbeit reiht sich wegen ihrer fundierten Quellenangaben als willkommene Bereicherung an die bisher vor-

liegenden Beiträge zur Landschafts- und Kulturraumforschung der Rheinlande an.

Renate Federhofer-Königs, Graz

Franz Tack: *Der Gregorianische Choral*. Köln: Verlag Arno Volk 1960 (Das Musikwerk. Heft 18). 152 S.

Skepsis schien angesichts des Unternehmens am Platze, den gregorianischen Choral auf 17 Druckseiten erklären oder beschreiben zu wollen. Der Verf. dieses Heftes der Serie *Das Musikwerk* hat das wahre Kunststück vollbracht, die Einstimmigkeit so zu gliedern, daß man unbedenklich jedem Anfänger oder Liebhaber das Studium gerade dieses Heftes wärmstens empfehlen möchte. Tack hat sich in seiner Literaturzusammenstellung beschränkt, auf strittige Fragen wollte und konnte er nicht eingehen. Einen verhältnismäßig breiten Raum nehmen die Reformen der Zisterzienser und Dominikaner ein; sehr genau wird der Begriff des „*Reformchorals*“ umrissen. Die Schule Fellerers macht sich an Themen wie „*Medicaea*“ oder „*Canto fratto*“ (nicht zu verwechseln mit dem hier nicht erwähnten *Cantus fractus*) bemerkbar. Eine kurze Formenlehre schließt den erklärenden Teil ab.

Die Qualität der Abbildungen ist unterschiedlich. Tack gibt keine Auswahl aus der *Paléographie musicale*, sondern greift auf viel eigenes Material zurück. Ein leichtes Übergewicht rheinischer Denkmäler ist dabei in Kauf zu nehmen. Mißlich ist die Zerteilung der Abbildungen und Übertragungen der vielen Beispiele. Gerade der in die choralische Paläographie eindringende Student hätte es vielleicht begrüßt, wenn ihm hier eine leicht erschwingliche Beispielsammlung mit 127 Seiten geboten worden wäre, die Reproduktion des Originals und Transkription zusammen geboten hätte. Das soll und kann den Wert dieses Heftes nicht mindern, das zum Gelungensten gehört, was das Kleinschrifttum über den Choral zu bieten hat. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Gilles G. Meersseman, O. P.: *Der Hymnos Akathistos im Abendland*. Bd. 2: *Gruß-Psalter, Gruß-Orationen, Gaudé-Anachten und Litaneien*. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag 1960. (*Spicilegium Friburgense* 3). XVI, 392 S.

Der karolingischen Akathistos-Version und ihrem ungeahnten Einfluß auf die marianische Literatur des Mittelalters war der erste

Band dieser wichtigen Publikation gewidmet (vgl. Mf 12, 1959, 344 f.). Nun legt Meersseman weitere Formen, wie der Titel bereits ankündigt, vor, denen man ihre Verklammerung mit dem Choral nicht ohne weiteres ansieht. Daß dennoch immer wieder Schlaglichter auf unser Interessengebiet fallen, gehört zu den Überraschungen des Buches. So behandelt der Verf. ausführlich das Ersetzen der Tages-Antiphonen beim Psaltergebet durch Strophen, welche einen beliebigen Psalmvers im marianischen Sinn paraphrasieren. Nicht weniger als 150 strophige Antiphonen beginnen mit *Ave, Salve, Gaude* und bilden zusammen einen marianischen Grußhymnus, dessen Verfasser anonym bleibt (frühestes Zeugnis: Cod. Evreux 960 aus dem 12. Jahrhundert). In diesem Zusammenhang wird die Hs. Novara, Capitolare 117, fol. 14r–100v untersucht, die mit vielen neuem Antiphonen und Responsorien, welche teilweise tropiert sind, ausgestattet ist. Eine spätere Entwicklung, die Engelbert von Admont († 1331) markiert, ersetzt diese Gruß-Antiphonen durch ein Elogium Mariens in strophischer Form, das in der Zusammenschau ein Rosarium (wörtlich: Blütenlese; marianisch: synonym zu *sertum* und *corona*) ergibt. Weitere Untersuchungen gelten der *Gaude*-Antiphon, deren genuine Fassung von Petrus Damiani († 1072) überliefert ist (wo wurde sie verwendet? Nach Meersseman vielleicht als Memoria B. M. V. am Schluß der Horen), sowie der schwierigen Litaneifrage, die formgeschichtlich absolut mit der Akathistosversion verbunden ist. Im Grunde streifen diese Paraphrasierungen aller Art die Tropierungstechnik des Hoch- und teilweise Spätmittelalters, deren Untersuchung auf einer viel breiteren Basis als bislang anzusetzen ist. Über deren Ursprung wissen wir so gut wie gar nichts (vgl. etwa das Beispiel aus dem Wienhäuser Liederbuch in Mf 10, 1957, S. 224, Nr. 10); das Studium eines solchen Buches könnte auf einem Gebiet, das einem Choralforscher nicht ohne weiteres vertraut ist, wertvolle Hilfe leisten.

Den zweiten Teil des Bandes nehmen die Texte ein, die man künftig wohl neben den *Analecta hymnica* zitieren wird. Die Musikforschung sei aber besonders auf ein 112 Seiten umfassendes mariologisches Glossarium aufmerksam gemacht, das wohl manche Verifizierung marianischer Texte in Ein- und Mehrstimmigkeit in Zukunft wesentlich er-

leichtern dürfte. Es wäre bedauerlich, wenn dieses wertvolle Hilfsmittel von unserer Disziplin übersehen werden würde.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Heinz Kettering: *Quellen und Studien zur Essener Musikgeschichte des Hohen Mittelalters*. Essen: Verlag W. Th. Webels, 1960 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 17). 344 S.

Diese Arbeit fordert — nicht nur, weil sie in derselben Reihe erscheint — den Vergleich mit jener von Johannes Aengenvoort besorgten Inventarisierungsarbeit (*Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense*, besprochen in Mf X, 1957, 306–307) heraus. Dort die breite Basis von 54 Handschriften, hier sind es neun, also ein Sechstel. Zudem werden auch die bereits von Ewald Jammers untersuchten frühen Choralcodices ausgeklammert, denn „für die allgemeine musik- und choralgeschichtliche Untersuchung der späteren Epoche sind sie von geringerem Wert“ (S. 14).

Ein Teil der Arbeit, umfangmäßig wieder ein Sechstel, ist bereits früher, leicht umgearbeitet, veröffentlicht worden; dazu wurde hier Stellung genommen. Das damals gefällte Urteil: „Die Arbeit wird zweifellos mit den Charakteristika, die sie an den Essener Fassungen feststellt und die anscheinend nicht allzu eigenständig sind, zum langsam entstehenden Gesamtbild der mittelalterlichen Choralgeschichte einige neue Details beisteuern“ (Mf IX, 1956, 115) kann jetzt voll und ganz unterstrichen werden. Der Verfasser glaubt zusammenfassend sagen zu können, das „Essener Musikgut“ sei stark von Köln abhängig, während der münsterische Einfluß zurückstehen mußte, aber im gleichen Zug wird beklagt, das „Fehlen eines systematischen Vergleichs des Essener Musikgutes mit entsprechenden auswärtigen Handschriften . . . unmöglich“ (S. 327). Das ist die Problematik dieser Arbeit und es will scheinen, daß dieser Mangel die präzisen, fleißigen und durchaus anerkennenswerten Untersuchungen Ketterings nicht ausgleichen oder gar aufheben kann. In dem Buch findet man sehr viel zu Prozessionsgesängen (eine wahre Fundgrube!), Sequenzen, Tropen und Hymnen, vor allem aber eine stärkere Berücksichtigung der „Historien“, die gerade im rheinischen Raum seit der vortrefflichen Arbeit von Jammers (in *Ephemerides Litur-*

gicae 1929/30) nur noch wenig bearbeitet wurden, aber es fehlt das abschließende Moment. Die Quellenlage bot dafür keine genügende Tragfähigkeit. So sehr gerade die Choralforschung sich jedes neuen Bausteines zur lokalgeschichtlichen Erkenntnis freut, so sehr wünscht sie wohl auch die Breite der Darstellung, die (siehe Aengenvoorts genannte Untersuchung) allein an möglichst vielen Quellen fruchtbar wird.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Nicola Vicentino: *L'Antica Musica ridotta alla moderna Prattica*, Rom 1555. Faksimile-Neudruck, hrsg. von Edward E. Lowinsky. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1959 (Documenta Musicologica. Reihe I, Nr. XVII). 146 und (6) Bll., (2) S. Nachwort, 3 Taf.

Die Neuausgabe dieses musiktheoretischen Traktates bedarf eigentlich keinerlei Rechtfertigung. Schon lange bevor ihm H. Zenck in der *Kroyer-Festschrift* (1933) eine ausführliche Untersuchung widmete, zählte er zu den bedeutendsten Veröffentlichungen des musikalischen Cinquecento. Wie Lowinsky in seinem interessanten Nachwort hervorhebt, ist die Schrift im wesentlichen eine Rechtfertigung für die anlässlich der Wette mit Vicentino Lusitano in Rom 1551 erlittene Niederlage über den Gebrauch der Genera in der antiken und zeitgenössischen Musik, auch wenn die Veröffentlichung vielleicht schon früher geplant war. Die *Antica Musica* ist ein eindeutiger Thesen-traktat. Fast die ganze Schrift — ausgenommen eine Anzahl Kapitel im vierten Buch — ist auf Probleme der Chromatik und Enharmonik verwendet und behandelt die Auswirkungen des Gebrauchs dieser Genera auf alle möglichen hergebrachten Teile der Musiklehre: auf Tonarten und Modi, auf Transpositionen und Mutationen, ja selbst auf Teile der Rhythmik. Vicentino selbst bestätigt dies und unterstreicht wiederholt, daß er „Neues“ bringen wolle, entschuldigt sich, wenn er Bekanntes anführen muß und verweist häufig auf die „anderen“, wenn es sich um Probleme der Musiktheorie handelt, die ihn nicht besonders interessieren.

Es scheint uns überflüssig, die Genuslehre bei Vicentino noch einmal zu beschreiben. Sie ist oft behandelt worden, ebenso wie ihre zweifelhafte antike Basis. Vicentino hat, darauf verweist auch Lowinsky in seinem Nachwort, mehrfach unterstrichen, daß

das griechisch-römische System der Genera mangelhaft sei, da es die moderne Harmonie nicht gekannt habe.

Das erste Buch, die *Teorica Musicale* ist deshalb auch nur sehr kurz und behandelt die antike Musiklehre insoweit sie sich auf die Genera bezieht. Dabei bezieht sich Vicentino wie üblich auf Boetius, weicht jedoch u. a. insofern von ihm ab, als der diatonische Halbton (h-c) bei ihm „groß“, der chromatische (c-cis) dagegen „klein“ ist. Das zweite Buch, das erste der *Prattica*, bringt eine allgemeine Einführung in die Musik- und Notenlehre (interessant hier, daß Vicentino sämtliche Notenformen von der *Massima* bis zur *Semicroma* von den beiden Zeichen  $\natural$  und  $\flat$  ableitet [fol. 9r]) und danach eine gründliche Entwicklung der verschiedenen Genera. Das dritte Buch handelt von den *spetie* und den *modi* und deren Verhältnis zu den Genera und endlich von der musikalischen Verwendung der Genera selbst. Das vierte Buch ist allgemeiner Natur, berichtet von Mensurzeichen, Proportionen, von Fugen und Kanons (wobei besonders die ausführlichen Hinweise auf den doppelten Kontrapunkt [fol. 89 ff.] interessant sind) und gibt praktische Ratschläge für Komponisten und Ausführende. Das fünfte Buch endlich behandelt das berühmte *Ardicembalo* zur Wiedergabe chromatischer und enharmonischer Musik.

Wir wollen uns im folgenden darauf beschränken, auf einige Abschnitte aus der *Antica Musica* hinzuweisen, die uns — unabhängig von Fragen der Chromatik und der Enharmonik — wichtig erscheinen für das Musikverständnis des sechzehnten Jahrhunderts. Hierbei dürften wohl einige handschriftliche Randnotizen im Bologneser Exemplar des Traktates (Liceo Musicale, C/31) von Interesse sein, deren Verfasser mit Sicherheit der berühmte Bologneser Musiktheoretiker Ercole Bottrigari ist, denn nicht nur die Handschrift stimmt mit den in Bologna aufbewahrten autographen Traktaten Bottrigaris überein, zwischen diesen Randbemerkungen und seinen Schriften bestehen auch inhaltliche Beziehungen. Bottrigari kritisiert im wesentlichen Vicentinos Freiheiten in der Interpretation der antiken Musiktheorie und erklärt einiges rundweg als Märchen („favole“), etwa Vicentinos Bericht, wie Pythagoras das Monochord erfand (fol. 4r). Andererseits verteidigt Bottrigari (in *Il Melone Secondo*, Ferrara 1602) Vicen-

tinus Freiheiten gegen die Angriffe Sigonios. Eine dieser Randbemerkungen sei vorweggenommen: auf fol. 9r berichtet Vicentino, daß der Orgel kürzlich das As eingefügt wurde, um für das häufig gebrauchte Es die Unterquinte bereitzuhalten. Dazu schreibt Bottrigari: „*Nell' organo maggiore alla Chiesa di S. Petronio*“. Diese Bemerkung scheint mir deshalb interessant, weil die erwähnte Orgel noch heute fast unverändert erhalten ist, freilich chromatisch temperiert, und weil solche Hinweise einen Begriff von der Stimmung dieser Orgel im sechzehnten Jahrhundert geben können. Von grundsätzlicher Bedeutung ist dann Bottrigaris Hinweis auf ein 2<sup>o</sup> libro dell' *Antica Musica*, das 1571 von einem Schüler Vicentinos (Negri) bei Gottardo Pontio in Mailand herausgegeben sein soll (fol. 61v des Bologneser Exemplars unter der Überschrift: *Titoli de i libri pubblicati da suoi discepoli*). Vicentino baut seine ganze Musikästhetik auf dem *imitar le parole* auf (fol. 81v: „*Tutto il continente della Musica stà nel sapere dare il moto, & gradi, & consonanze, in proposito del soggetto, sopra di che s'habbi da comporre . . .*“); dieses Gebot erlaubt nicht nur, daß „grausame“ Textstellen durch Dissonanzen und ungewöhnliche Fortschreitungen ausgedrückt werden, sondern verlangt es sogar. Und so bietet sein ganzer Traktat logischerweise eine Affektenlehre. Auch die beiden neuen Genera werden ja eingeführt, da sie „süßer“ sind, als das diatonische Genus, nicht um die antike Musik zu beleben. Erst recht gilt das natürlich für die Intervalle und Moduslehre. Uns interessiert hier vor allem, daß die beiden Terzen (ähnlich wie bei Zarlino) Gefühlswert erhalten: „*il grado della Terza minore naturale, quando ascenderà sarà molle*“ (21r) . . . „*(il grado) della Terza maggiore naturale . . . è incitato e superbo*“ (22r). Was für die Terz gilt, gilt in uneingeschränktem Maße auch für die Dezime, dagegen nicht für die Sexte, deren kompliziertes Verhältnis er nicht recht zu deuten vermag, da er sie nicht wie dann Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, GA 1589 Bd. I, S. 203) als „*intervallo composto*“ aus Quarte und Terz versteht. Aus der Verschiedenheit der Terzcharaktere resultiert dann auch eine Verschiedenheit der Modi: der fünfte und der siebente Ton (Vicentino läßt nur acht Modi gelten) sind „*allegri e superbi*“, der erste dagegen ist „*diuoto*“ und der dritte

„*mostrerà poco effetto d'allegria*“, wenn er nicht in vielstimmigen Kompositionen unter häufigem Genuswechsel verwendet wird. Die plagalen Töne sind dann wegen ihrer tiefen Lage gemessener als die authentischen (fol. 44 ff.). In diesem Falle ist Vicentino viel konsequenter als Zarlino, der in *Istituzioni harmoniche* S. 411 dem dritten Ton zwar einen „*effetto mezzano tra 'l mesto & l' allegro*“ zuschreibt „*per cagione del semiditono*“, den fünften aber besonders geeignet hält für traurige und „tränenreiche“ Texte. Die Harmonik selbst konzipiert Vicentino zum Teil noch als eine Funktion des Kontrapunkts. Er wendet sich mehrfach gegen homophone Schreibweise und denkt auch sein chromatisches System (im Gegensatz zu zahlreichen Zeitgenossen, auch zu Cipriano de Rore) rein linear. Dafür mag seine „chromatische Kadenz“ bezeichnend sein, die sich etwa während eines Akkordes  $d - a - d'$  nach einem Vorhalt  $g'$  in einer Tonfolge  $fis' - f' - fis'$  auflöst (fol. 61v). In diesem Akkord ist der Wechsel  $fis' - f'$  harmonisch belanglos und nur als melodisches Ornament zu erklären. Andererseits fühlt Vicentino deutlich die Notwendigkeit einer vollstimmigen Harmonik, wenn er Komponisten von Bicinin darauf hinweist, daß diese „*saranno priue di compagnia, & anchora d'armonia*“ (fol. 53v und 81v). Was die Kadenzen angeht, mag ein Hinweis interessieren, der Ganzton- statt Halbtonausweichungen fordert. Diese Kadenz, „*la quale non haurà mai semitono accidentale*“, nennt Vicentino diatonische Kadenz. Gegen eine häufige Verwendung dieser diatonischen Kadenz spricht allerdings sein Rat, in der sogenannten phrygischen Kadenz (Baß z. B.  $A - B - A$ ) die Oberstimme nicht wie üblich synkopierend ( $e - a - g - a$ ) zu führen, da sonst die Sänger unweigerlich  $g$  singen würden, das mit dem  $B$  dissonierte. Statt dessen könnte der Komponist etwa diminuieren:  $e - a - g - f - g - f - e$  (fol. 53r).

Große Aufmerksamkeit wendet Vicentino den Problemen der Metrik und der Rhythmik zu. Nach seiner Meinung ist es inzwischen erwiesen, daß die zahlreichen Proportionen, die in den Lehrbüchern der Jahrhundertwende, etwa bei Gafurio, behandelt werden, „*sono state in parte inutili alla musica*“. Für ihn bleiben nur drei Proportionen: „*la proportione sesquialtera & la Emiolia maggiore e minore, & la proportione di equalità*“ (87r). Dabei unterscheidet

er die „*sesquialtera uera*“ von der „*mal detta sesquialtera*“. Die wahre Sesquialter ist nur die, in der zweizeitige und dreizeitige Metren gleichzeitig vorgetragen werden; Verhältnisse beim Übergang aller Stimmen von Zweizeitigkeit zu Dreizeitigkeit sind dagegen so schwer zu bestimmen, daß er sie lieber „*proportione di equalità*“ nennt (87v.). Auch die Proportionszeichen haben bei Vicentino schon eine recht eigene Bedeutung. So zeigt er fol. 74r  $\circ : \circ 2$  als „*proportione equale*“ und  $\circ 2 : \phi$  als „*proportione doppia*“ an. An Schlagarten unterscheidet er „*alla breve*“, „*alla semibreve*“ und „*alla sesquialtera*“ (76r). Der Minimentakt fehlt, doch gibt uns ein Passus (fol. 32v) einen Hinweis darauf, daß auch Vicentino der *tactus minor* nicht fremd war. Er unterstreicht hier, daß man keine dissonanten Durchgangsmiminen mehr verwenden dürfe „*che la minima è parte che a questi tempi si sente troppo*“.

Rhythmus und Tempo haben große Bedeutung, denn sie bestimmen mehr noch als Harmonie und Melodie (d. h. Intervalle und Tonart) den Charakter einer Komposition. „Lateinische“, d. h. Kirchenmusiken, müssen langsam beginnen („*il suo principio de hauerer del graue*“) und unter ihnen die Messen auch „*con grauità*“ (fol. 84v) fortfahren. Madrigale, Sonette und Canzonen verlangen am Anfang ein mittleres Tempo; Villotten, Neapolitanen und ähnliche Stücke ein schnelles. Das bezieht sich freilich nicht auf den Taktschlag, wie man gelegentlich meint, sondern auf die Notenwerte: Messen und Motetten beginnen mit Breven und Semibreven, Madrigale mit Semibreven und Miniminen, Canzonetten mit Miniminen und Semiminiminen (78v). Die vom Komponisten gewählten Notenwerte sind vom Sänger zu beachten. Vicentino wendet sich mehrmals gegen die Sängerpraxis, längere Notenwerte zu diminuieren (83r), da diese langen Notenwerte mit Rücksicht auf den Text geschrieben wurden und die Sänger „*non hauranno rispetto alcuno di guastare un passaggio mesto*“. In diesem Zusammenhange gibt Vicentino einige ausführliche Hinweise auf die Textunterlegung, die im wesentlichen den bekannten zehn Regeln Zarlinos entsprechen (85v).

Von großer Bedeutung scheinen mir die im letzten Kapitel des 4. Buches behandelten Probleme der Dynamik und Agogik (94v). Manchmal, meint Vicentino, bemerkt man „*in certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere (!), come*

*sono il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muouere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole*“. Es handelt sich hier um einen der ersten Hinweise auf dynamische Abstufungen und Temposchattierungen (die damals wahrscheinlich etwas Neues waren, wie Vicentinos Hinweis anzeigt: „*non li parrà cosa strana tal modo di mutar misura*“). Die dynamischen Grade gehen hier über die beiden Gegensätze *piano* und *forte* nicht hinaus. Das „*dir tardo*“ und „*presto*“ bedeutet wahrscheinlich Freiheit der Sänger, sich das Zeitmaß zu wählen, das ihnen zum Ausdruck des Textes und der Musik am angemessensten erscheint. Ob das „*mutar misura*“ nur einen plötzlichen Tempowechsel inmitten des Satzes oder auch ein langsames Ritardando bedeutet — etwa im Sinne Zaccaronis (*Prattica di Musica*, 1594, fol. 21v), der deutlich von „*restringere*“ und „*allargare il tatto*“ spricht, ist unklar. Diese Bemerkungen finden die begeisterte Zustimmung Bottrigaris, der am Rande notiert „*et così stà bene, et è conforme alla mente del Musico Compositore*“.

Auf einige weitere interessante Bemerkungen soll abschließend hingewiesen werden. In „modernen Kompositionen“ darf (fol. 82v) nicht den *cantus firmus*, sondern nur das erste Kontrasubjekt imitiert werden. Wenn der *cantus firmus* für eine geplante Komposition zu kurz ist, kann er auch mit einem anderen desselben Textes verbunden werden, wobei dieser transponiert werden muß, um die tonale Einheit nicht zu zerstören (hieraus ergibt sich, daß Vicentino der Tonika einen größeren Wert beimißt als dem *Modus*) (fol. 83r). Inwieweit die Imitationslehre die gesamte Ästhetik Vicentinos beherrscht, zeigt der Hinweis, daß nicht nur die Dichtung die Natur und die Musik die Dichtung, sondern wiederum auch die Sänger die Musik nachahmen (94r). An derselben Stelle taucht bei Vicentino zum ersten Male der Begriff „*concerto*“ auf. *Concerto* bedeutet hier, einen Abschnitt gleichmäßig (*homophon*) diminuieren zu singen. Später (94v) erscheint derselbe Ausdruck (*concerto*) auch allgemein für mehrstimmige Musik.

Abschließend möchten wir Verlag und Herausgeber unseren Dank für diese wichtige Publikation aus dem 16. Jahrhundert sagen und die Hoffnung aussprechen, daß weitere (Cerreto!) folgen mögen.

Walter Dürr, Bologna

Ilmari Krohn: Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. Bd. 1 (Symph. 1—3), 2 (4—6), 3 (7—9). Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia 1955—1957. 370, 324, 314 S. (Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, Tom. 86, 99, 109).

Nun liegt das große Alterswerk Krohns mit insgesamt über tausend Seiten abgeschlossen vor. Über den ersten Band war bereits in Mf X, 1957, 445/46 Näheres gesagt worden. In den beiden anderen Bänden hat sich über das dort Vorgetragene hinaus an Einstellung, Forschungsart und Anordnung nichts geändert. Ein Schlußwort fehlt. Die Einteilung in drei Bände ist nicht zufällig, da der Verf. in den neun Symphonien drei Trilogien zu erkennen glaubt. Vielleicht ist es nun gestattet, hier, wenigstens für die drei ersten und die drei letzten Symphonien Krohns „Zusammenfassungen des mutmaßlichen Stimmungsgehalts“, ohne unterteilige Details, vorzulegen. Symphonie I: „Erweckung vom angeerbten zu persönlich erlebtem (1. Satz: Ruf zum Kämpfer Gottes, 2. Satz: Kreuzträger, 3. Satz: Feindesmacht, 4. Satz: Zum Sieg); II: Sehnsucht und Entsagen (Sehnen nach Liebe und Familienglück, Zuflucht im Heiligtum, Tanzboden unter der Dorflinde, Zähes Kämpfen bis zum Sieg); III: Herold heiliger Tonkunst (Auftrag, Vorbereitung, Abwehr, Sieg); VII: Erdenwandel Jesu Christi (Kindheit, Heilvolles Wirken, In Feindesgewalt, Durch Kreuz zum Sieg); VIII: Der Antichrist (Zum Machthaber der Welt, Berauschung, „Hochzeit des Lammes“, Entscheidung); IX: Verborgener Gott (Scheidewand, Totentanz, Christus als Hoherpriester).“ Wie man sieht, ist die Wegerichtung und -ausrichtung immer annähernd dieselbe, was auch dazu paßt, daß der heutigen Forschung diese neun Symphonien als neun „von Stufe zu Stufe immer weiter ausgreifende, kraftvollere, überzeugendere, immer eindringlicher und pakender werdende Lösungen eines einmal gestellten Problems“ (Blume in MGG II, 367) erscheinen. Krohn, der, wie man es z. B. für die Siebente verfolgen kann (Bd. III, 39/40), stets, wo es nur angeht, auf den Anregungen und Vermutungen seiner Vorgänger, auswählend, die Deutungen aufbaut, gesteht selbst, der „Rundgang durch die Stimmungsfolge der (ersten) Symphonie habe auf den vielfach verpönten und als gefährlich be-

zeichneten Pfaden programmatischer Deutung weiter geführt, als es beim Beginnen dieser Untersuchung geplant war“ (Bd. I, 129), doch habe ihn der Stoff „mit unwiderstehlicher Gewalt“ ins Programm sozusagen hineingerissen — was bei dem Verf., der seine Ausbildung in der Zeit echterer Wagnerbegeisterung abschloß, und angesichts so vieler, z. T. bestechender Vorgänger, begreiflich ist.

Betrachtet man nun unvoreingenommen die Leitmotivtafeln, so glaubt man sich versetzt in die Zeiten der „greulichen Musikführerweis“ (Pfitzner), die auf die Dauer der objektiven Würdigung des Meisters mehr geschadet als genützt haben. Da gibt es ein Sturmmandelmotiv, Brautkronenmotiv, Lebehochmotiv, Skelettmotiv, und ein kleines, nahezu apokalyptisches Pandämonium zoologicum — in dem der Löwe zu fast astrologischen Ehren kommt — zeigt, wie nah der Schritt vom Erhabenen zum — Lästigen ist. Trotzdem ist die vorwiegend theologisch-philosophische (auch für Krohns eigenes Schaffen bezeichnende) Einstellung Zeugnis einer kongenialen Einfühlung des protestantischen Finnen I. Krohn in die Seelenhaltung des katholischen Österreicherers A. Bruckner. Eine andere Frage ist, was Bruckner, dem sich Verf. stets mit brüderlicher Ehrfurcht naht, zu solchen Deutungen gesagt hätte. Er gehörte keineswegs zu den „literarisch Bedingten“, seine eigenen spärlichen Deutungen sind primitiv und zufällig, und Schalks gelegentliche programmatische Ausführungen, so zu der Siebenten (die sich wohl von Krohns Mutmaßungen erheblich unterscheiden haben werden), lehnte er humorvoll ab (Blume a. a. O. 377). Noch wichtiger, aktueller ist die Frage, ob die (wie Stichproben zeigen, philologisch exakten und spürsamen) überdetaillierten Einzelanalysen, niedergelegt meist in den Kapiteln „Die Perioden“ und „Analysetabelle über die Formgestaltung“, für die Erkenntnis, nicht nur Kenntnis, Brucknerschen Schaffens wirklich förderlich sein werden — so nützlich schon jetzt die subtilen Vergleiche zwischen den verschiedenen Druckfassungen sind.

Die Register sind gut; man hätte sich wohl eine Voranstellung des nur im ersten Bande erscheinenden Abkürzungsverzeichnisses für die anderen Bände gewünscht. Infolge dieser 61, z. T. ungewohnten Abkürzungen und gewisser graphischer Besonderheiten (z. B. Bd. III, 292: „Die Per ist von gep:r zu

umsperr erweitert, 2 Zp:e 2-hebiger Zn sind... eingefügt“) liest sich das Buch manchmal nicht leicht.

Betrachtet man das Werk, über das auch hier nur das Nötigste gesagt wurde und das immerhin die Finnische Akademie in den Kreis ihrer Veröffentlichungen aufnahm, abschließend als Ganzes, so erscheint es als Legitimum (nicht Curiosum) posthumer Hermeneutik, ein Apokryphon also, das — angesichts so viel Fleiß, Scharfsinn, ethischer Festigkeit, religiöser Erkenntnis und gläubiger Verehrung — für den geduldig Vertrauenden „gleichwohl gut und nützlich zu lesen ist“. Trotzdem behält der Vers K. Spittlers auch hier seine Gültigkeit: „Musik beschreiben ist leicht und nicht beschwerlich, Musik zu deuten ist schwer und oft gefährlich.“ Reinhold Sietz, Köln

Mátyas Horányi: Das Esterházy'sche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts (mit 82 Abbildungen). Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959. 268 S.

Mit dieser zum Haydn-Jubiläumsjahr erschienenen Publikation gibt der ungarische Theaterwissenschaftler Mátyas Horányi einen ersten gediegenen Gesamtüberblick über das Theaterleben und die Festlichkeiten am Hofe der Fürsten Esterházy von etwa 1600 bis zur Beendigung des Opernbetriebs im Jahre 1813. Der auf Goethes Bezeichnung zurückgehende Titel dieser Darstellung „Das Esterházy'sche Feenreich“ kennzeichnet sofort das wesentliche Anliegen dieses Buches, das nicht nur das Theaterleben, sondern auch die Pracht und den Prunk der Fürsten Esterházy deutlich machen will.

Die Stärke dieser Studie liegt in dem Versuch, an Hand der erhalten gebliebenen Rechnungen und Aktenbelege der verschiedensten Art den Theaterspielplan genau festzuhalten. Freilich würde die Abhandlung über die Registrierung der Tatsachen hinaus an Lebendigkeit gewinnen, wenn die Auseinandersetzung mit den geistigen Gehalten der gespielten Stücke nicht so oft zu kurz käme oder sogar gemieden würde. Die Arbeit ist mehr zu einem Dokumentenbuch geworden, in dem man immer wieder gern nachschlagen wird. In zahlreichen Reproduktionen, die auf ausgezeichnetem Kunstdruckpapier — gelegentlich sogar farbig — wiedergegeben werden, vermittelt H. einen

nachhaltigen Eindruck von den esterházy'schen Kostüm- und Bühnengewürfen, wie überhaupt diese Publikation durch ihre besonders gediegene und ausgesuchte Ausstattung herausragt.

Der ursprünglich ungarisch abgefaßte Text ist sehr flüssig und gewissenhaft von einem leider ungenannt gebliebenen Übersetzer ins Deutsche übertragen worden: Es ist nur zu bemerken, daß das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus nicht geblasen, sondern gestrichen wird (S. 38). Von den wenigen in der Eile stehengebliebenen Druckfehlern seien hier nur jene genannt, die den Sinn verschleiern: S. 148, drittlezte Zeile des 4. Abschnitts ist das Wort *nicht* vergessen worden; S. 186, 2. Zeile des 2. Abschnitts muß es *als* statt *und* sowie S. 143 in der letzten Zeile *späteren* statt *späteren* heißen. An sachlichen Verbesserungsvorschlägen seien hier noch erwähnt: Im Katalog der Textbücher, die durch Fundorte oder Quittungen belegt sind, wird das Libretto zur Oper *Le gare generose* von Paisiello nicht genannt, obwohl auf Seite 148 der Rechnungsbeleg vom 20. August 1787 (Signatur A. M. 40 12 der Esterházy-Sammlung) angeführt wird. Bei der Erwähnung der zwischen 1810 und 1813 auf dem fürstlichen Theater gegebenen Opern werden die Komponisten verschwiegen. Die bereits in Pohls Biographie vorhandenen Widersprüche über den Autor der Oper *Arcifanfano*, die Haydn in Eszterháza aufgeführt hat, und die Pohl einmal richtig Dittersdorf, das andere Mal irrtümlich Gaßmann zuschreibt (S. 8 und 368), sind hier — wie übrigens auch im Artikel Gaßmann der MGG — unentdeckt geblieben. Erst Dénes Bartha und László Somfai haben auf diese gegensätzlichen Angaben bei Pohl aufmerksam gemacht (*Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest 1960). Bartha und Somfai ergänzen nicht nur grundlegend die Arbeit Horányis hinsichtlich des esterházy'schen Opernbetriebs, sondern bringen auch eine ausführliche Würdigung und Kritik dieser theatergeschichtlichen Publikation.

Hubert Unverricht, Köln

Ake Eliaeson und Gösta Percy: Goethe in der nordischen Musik. Stockholm: A. B. Seelig und Co. 1959. 175 S.

Das schmucke Bändchen gibt zum erstenmal eine von Eliaeson verfaßte Bibliographie

der Goethe-Vertonungen in der Musik der vier nordischen Länder Dänemark, Schweden, Finnland und Norwegen. Wir begrüßen das mit Dank, nicht minder, daß der Text in deutscher Sprache gegeben wird. (Die kleinen, aber störenden Versehen in der Übersetzung werden sich für eine Neuaufgabe unschwer korrigieren lassen.) Die musikgeschichtliche Auswertung hat Gösta Percy betreut, unter Mitwirkung von Erling Winkel (Dänemark), Greta Dahlström (Finnland), Øystein Gauksstad (Norwegen); P. selbst hat den Beitrag über Schweden beigeleitet. In diesen Aufsätzen wird ein Stück Geistesgeschichte der nordischen Länder deutlich, unter denen Norwegen sich am spätesten der Goetheschen Dichtung geöffnet hat. Die Goethezeit selbst ist in Dänemark mit musikgeschichtlich hervorragenden Namen wie Kunzen, Grönlund, Weyse, Kuhlau, Berggreen vertreten, in Schweden mit Haeffner, Nordblom, Rosén und besonders mit Geijer und Lindblad, deren erste gemeinsame Liedersammlung mit drei Goethe-Vertonungen 1824 erschien. Finnland und Norwegen treten für diese Frühzeit noch etwas zurück. Einige aufschlußreiche Einzelheiten seien noch angemerkt: der Beginn mit Kalendern 1813 und 1818 (S. 52/53), die merkwürdige Persönlichkeit von Friedrich Pacius (geb. Hamburg 1809, berufen nach Helsingfors 1834), der 15jährig bereits Goethe-Gedichte komponiert. (Von wem stammt der Text „*Wie so innig möcht' ich sagen*“?) Ferner, daß der norwegische Komponist Kjerulf mit einem Goethe-Lied 1841 debütiert, Grieg nur einen einzigen Goethe-Text vertont. Am bedeutendsten erscheint mir, daß Adam G. Oehlenschläger, Dänemarks großer Dichter und Goethe-Übersetzer, 1830 dem Komponisten Berggreen unter anderem acht Goethe-Melodien in die Feder diktierte, die dieser viel später (1857) herausgab. Das ist nur einiges Wenige aus einem großen Material, das auch das späte 19. und das 20. Jahrhundert mitumfaßt.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Wolfgang Suppan: Hanns Holenia. Eine Würdigung seines Lebens und Schaffens. (Musik aus der Steiermark. Reihe 4: Beiträge zur steirischen Musikforschung Bd. 3). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960. 112 S.

Aus Anlaß des 70. Geburtstages von Hanns Holenia wurde dem Jubilar, dessen Name in Österreich einen guten Klang hat, eine ausführliche, reichlichen Raum zur Verfügung stellende Geburtstagsgabe in Form einer Monographie zuteil. Gratulationstexte mehrerer Persönlichkeiten sowie ein Gratulantenverzeichnis leiten zur Würdigung von Persönlichkeit und Werken über. Mit treffenden Worten und Notenbeispielen führt der Verf. den Leser durch die Welt der Lieder, der Kammermusik, Instrumentalwerke und Opern des in der Spätromantik beheimateten Komponisten. Ein Werkverzeichnis sowie ein Stammbaum und mehrere gut gelungene Abbildungen verleihen zusammen mit einem Register dem Büchlein den Wert eines kleinen Kompendiums über Leben und Schaffen des Jubilars.

Richard Schaal, Schliersee

Wolfgang Suppan: Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787—1853). Leben und Werke. (Musik aus der Steiermark. Reihe 4: Beiträge zur Steirischen Musikforschung Bd. 2). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960. 100 S.

Lannoy gehört nicht zu den Komponisten, deren Werke Ewigkeitswert beanspruchen. Seine Tonschöpfungen sind von ausgesprochen bescheidener Bedeutung. Trotzdem war es sinnvoll, Leben und Werk dieses auch als Schriftsteller und Organisator tätigen Mannes näher zu beleuchten, da seine musikgeschichtliche Zuordnung zum vormärzlichen Wiener Musikleben erst nach genauer Detailkenntnis seines Schaffens zweckmäßig erschien. Die als stark gekürzte Ausgabe zur 1959 approbierten Dissertation des Verf. erschienene Veröffentlichung gibt an Hand von Material aus Brüsseler Archiven neue Aufschlüsse über die altflandrische Familie. Nicht ohne Verdienst war Lannoys Wirksamkeit als Dirigent in Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo er sich auch organisatorisch betätigte. Der Verf. bietet ein quellenkundlich fundiertes Bild des Lebensganges und weist mit Geschick auf Lannoys Verhältnis zu den Zeitgenossen hin. Erstaunlich bleibt des Komponisten Verständnislosigkeit für Schubert. An Kompositionen liegen aus Lannoys Feder 174 Werke vor, von denen nach Angaben des Verf. Opern, Singspiele, Melodramen und Bühnenwerke das Übergewicht haben. Besonders erfolgreich erwies sich das

Melodram *Ein Uhr* mit über 150 Aufführungen. Man vermißt eine ausführliche und spezielle Charakterisierung der Stilmerkmale des Komponisten für den Bereich der Bühnenwerke. Auch die Darstellung der Lieder, Gesangsduette und Chorlieder kommt in der vorliegenden Fassung zu kurz. Man fragt sich unwillkürlich, ob die Veröffentlichung einer derart beschnittenen Dissertation überhaupt sinnvoll ist. Im Anschluß an die ebenfalls allzu kurze Charakterisierung der Instrumentalwerke, von denen die Symphonien infolge ihres Sequenzenreichtums und „überladener und zu dicker akkordischer Begleitung“ gegenüber den Tanzsätzen wesentlich schwächer erscheinen, geht der Verf. ausführlicher auf die schriftstellerischen Arbeiten Lannoy's ein. Ein ausführliches und sauber gearbeitetes Verzeichnis der Kompositionen von Lannoy beschließt die wenig glückliche Kurzfassung des sicherlich kennenswerten Dissertation-Originals von 305 Seiten. Auf den Lannoy-Nachlaß in der Bibliothek des Steiermärkischen Landeskonservatoriums sei auch an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen.

Richard Schaal, Schliersee

Frans van Molle: Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memling. (Les primitifs flamands. III. Contributions à l'étude des primitifs flamands. 3). Bruxelles: Centre National de Recherches „Primitifs Flamands“ 1960. 26 S., davon 6 Tafeln.

In dieser primär kunsthistorischen Studie wird dokumentarisch nachgewiesen, daß das Porträt eines Unbekannten aus dem Sterling and Francine Clark Art Institute, USA, das 1472 gemalt wurde und seit M. J. Friedländers Untersuchungen Memling zugeschrieben wird, den Kanonikus, Dichter und Komponisten Egidius (Gilles) Joye (ca. 1425 bis 31. 12. 1483 in Brügge) darstellt. Es handelt sich damit um eins der ganz wenigen identifizierten bedeutenden Musikerporträts der Zeit. Neben der kunsthistorischen Bedeutung des Werkes wird der Lebenslauf des Komponisten mit minutiöser Genauigkeit und reich dokumentiert dargestellt, so daß ein anziehendes und ungewöhnlich farbiges Gesamtbild der vielseitigen Persönlichkeit Joyes entsteht. Die Chanson „*Ce qu'on fait a catimini*“ (Abdruck nach Plamenac, *Musical Quarterly* 37, 1951, 541) ist der schön ausgestatteten Studie beigegeben.

Ludwig Finscher, Kiel

H. K. Andrews: An Introduction to the Technique of Palestrina. London: Novello & Comp. 1958. 256 S.

Nach den grundlegenden Studien über Palestrinas Kontrapunkt von K. Jeppesen und R. O. Morris gibt H. K. Andrews eine neue Zusammenfassung der Satzgestaltung der altklassischen Polyphonie, ausgehend von den Kirchentonarten und ihrer thematischen Behandlung. Die Untersuchung des Sukzessiv- und Simultan-Intervalls, die zur Dissonanzbehandlung weiterführt, bildet die Grundlage zur Behandlung der kontrapunktischen Techniken, die an zahlreichen Beispielen dargelegt werden. In der klaren Unterscheidung von Tempus- und Rhythmus-Ordnung des Satzes und der Deklamation finden Struktur und Form der Polyphonie ihre Begründung, wobei das Problem der Textunterlage im Anschluß an Zarlinos Deklamations-Regeln noch besonders behandelt wird.

Die Arbeit beschränkt sich auf eine eingehende Analyse der gewählten Beispiele, ohne auf die geschichtlichen Zusammenhänge, die im Konzil von Trient und durch die Kardinalskommission (vgl. K. Weinmann, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, Leipzig 1919) das Wort-Ton-Verhältnis in neuem Sinne forderten, hinzuweisen. Auch die musikalische Symbolik und das Problem der rhetorischen Figuren sind zur Begründung satztechnischer Gegebenheiten in Verbindung mit dem Wort nicht herangezogen. Bereits im Titel ist aber die Arbeit auf die Technik Palestrinas eingeschränkt. In dieser Richtung bringt das Buch eine treffliche Zusammenfassung der analytisch gewonnenen und eingehend in Beispielen belegten satztechnischen Gegebenheiten als Grundlage der Erkenntnis der Struktur der altklassischen Polyphonie.

K. G. Fellerer, Köln

Edward Dent: Alessandro Scarlatti: His Life and Works. New Impression with preface and additional notes by Frank Walker. London: Edward Arnold Publishers Ltd. 1960. 252 S.

Edward Dents erstes Buch, 1905 erschienen, gehört zu den Werken, die zwar in vielen Einzelheiten durch neuere Forschungsergebnisse zu ergänzen, aber trotzdem noch immer unentbehrlich und bis heute die Grundlage unseres Bildes von ihrem Gegenstand sind. Daraus ergibt sich der Wunsch nach

einer Neuauflage und gleichzeitig das Problem, wie die neuen Forschungsergebnisse zur Sprache gebracht werden können, zumal praktische Erwägungen im allgemeinen für einen fotomechanischen Nachdruck sprechen. Um einen solchen handelt es sich auch hier. Frank Walker hat in *Additional Notes* das zusammengefaßt, was sich inzwischen an Berichtigungen für die biographischen Daten und das Werkverzeichnis, insbesondere durch die Arbeiten von Alfred Lorenz und Ulisse Prota-Giurleo, ergeben hat. Man hätte sich in diesem dankenswerten Neudruck aber wenigstens doch noch ein Verzeichnis der inzwischen erschienenen Literatur gewünscht.

Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Marcel Schneider: Franz Schubert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. (Aus dem Franz. übertr. v. Walter Deppisch. Den dokumentarischen und bibliographischen Anhang bearbeitete Paul Raabe.) Hamburg: Rowohlt 1958. (rowohlts monographien). 175 S.

Als Ferdinand Luib 1857/58 Material für seine geplante, aber nie erschienene Schubertbiographie sammelte, schrieb ihm Bauernfeld: „*Sein inneres Leben mit Freunden und Gleichgesinnten bietet so wenig faßbare biographische Züge dar und ließe sich etwa nur in einer Art poetischer Schilderung darstellen.*“ In einer solchen „poetischen Schilderung“ gefällt sich der Verfasser dieser neuen Schubertbiographie gleich in ihrem einleitenden Kapitel „*Der Himmel*“: „*Wäre Franz Seraph (Schubert) jemals nach Italien gekommen, ihn hätte, gleich uns, ein Gemälde Giovanni di Paolos in der Akademie der Schönen Künste zu Siena sehr beeindruckt: er hätte das Paradies so geschaut, wie er es immer erträumte*“ (S. 7). Feuilletonistisches Blendwerk dieser Art hat die Wege des Schubertschrifttums bekanntlich bis in die jüngste Zeit hinein begleitet, ehe neben anderen Hans Költzsch mit seinem bahnbrechenden Buch über Schuberts Klavier-sonaten (1927) den Versuch zur „*Errichtung eines modernen wissenschaftlichen Schubertbildes*“ unternehmen konnte. Bis zu welchem Grade man aber auf der anderen Seite alsdann solche Verdienste der Musikwissenschaft zu verkennen pflegt, zeigen symptomatisch folgende Sätze aus der vorliegenden neuen Biographie (S. 20): Schuberts Musik „*ist nichts als ein in Töne verwandeltes, unendliches Sehnen nach dem*

*Jenseits. In ihrem Lyrismus drückt sich ihr Heimweh nach diesem Jenseits aus — und ist sie zugleich auch schon dort angelangt. Seine Werke erscheinen wie Fragmente einer „immerwährenden Dichtung“, die sich zwar in Tönen offenbart, aber gleichwohl nichts Endgültiges aussagt. Sie ist weder Erfüllung noch Besinnung, sondern Bewegung, Handlung. Diejenigen, die die Musikwissenschaft über alles stellen, die die Form anbeten, werden unempfindlich für die wahre Größe Schuberts bleiben. Was sein so unvergleichlich lyrisches Genie kennzeichnet, ist eben dieses sein leidenschaftliches Streben nach einer anderen Welt.*“

Daß Schubert einige Variationen über eigene Themen schrieb, „*mußte natürlich die Musikwissenschaftler beeindrucken*“ (S. 109). Bis zu welchem Grade dies der Fall war, erfährt man freilich nicht. P. Mies hat sich (Schubert, *der Meister des Liedes*, 1928, S. 255 ff.) gründlich mit dem Problem vokaler und instrumentaler Formung an Hand der instrumentalen Variationen über eigene Liedthemen auseinandergesetzt und gelangt nach subtilen schaffenspsychologischen Untersuchungen zu der Erkenntnis, daß diese Variationen einen Meister voraussetzen, „*der nicht nur gefühlsmäßig seine Kunst kennt; ihre Planmäßigkeit und Sicherheit ist nur mit einem bewußten Wissen von den Keiten instrumentaler und vokaler Formen zu erklären.*“ Was besagt solch wissenschaftlich fundierten Erkenntnissen gegenüber die ganz vage Behauptung Schneiders (S. 110), „*daß Schuberts größerer Plan war, aus jeder seiner Kompositionen ein erweitertes Lied zu machen*“. An den vorliegenden kammermusikalischen Versuchen „*sah er, daß er im Begriff war, seinen Plan zu verwirklichen — sah, daß das ganze Werk, wie umfangreich es immer werden möge, eines Tages einem einzigen Gesang des Herzens, einem einzigen, dem Lied so eigenen lyrischen Verströmen gleichen könne.*“

Doch genug der Zitate. Sie können am besten zeigen, welche Sprache der Verf. spricht. Man kann sich nur wundern, daß solche phrasengeschwollene Art der Musikbeschreibung noch immer ihre Blüten treibt. Nachdem W. Vetter sein Buch *Der Klassiker Schubert* vorgelegt hat, soll Schubert immer noch der Komponist sein, „*der seine Werke bis in die letzte Note mit romantischen Elementen durchdrang*“ (S. 31). Mir ist nicht

geläufig, daß die in der Serie V der Gesamtausgabe veröffentlichten Jugendquartette unter dem Namen „*Quartette der Serie V*“ bekannt sein sollten (S. 38). Allenfalls spricht man im Anschluß an eine Mitteilung des Bruders Ferdinand von „*Quartetten in unbestimmten, wechselnden Tonarten*“. Das posthum 1923 herausgegebene Klaviertrio (Originaltitel „*Sonate*“) von 1812 steht in B-dur, nicht h-moll (ebenda). Spauns bekannter Augenzeugenbericht von der Entstehung des „*Erkönigs*“ in einem einmaligen Rausch der Begeisterung veranlaßt den Verf. zu der verallgemeinernden Feststellung: „*So und nicht anders vollzieht sich der Schöpfungsvorgang in der Lyrik*“ (ebenda S. 73). Allein schon die schöne Faksimileausgabe des Autographs der „*Winterreise*“, die wir dem Bärenreiter-Verlag verdanken, zeigt uns mit vielen Streichungen, Änderungen und Verbesserungen im ersten Teil den bewußt und nicht mit einer „*Flucht in den Traum*“ schaffenden Lyriker Schubert. Es dürfte auch kaum „*so gut wie unmöglich*“ sein, „*innerhalb seines Liedschaffens eine Entwicklung oder auch nur einen Stilwechsel festzustellen*“ (S. 97), zugegeben das Einmalige von „*Gretchen am Spinnrad*“. „*Schon seine ersten Werke weisen die gleiche Kühnheit der Modulation, die gleiche Glut der Empfindung auf wie die späte „Winterreise“ oder der „Schwanengesang*“. Seine Lieder spiegeln alle die Gefühlsregungen eines ebenso genialen wie sensiblen Herzens wieder.“ Eine Entwicklung in Schuberts Lied läßt sich freilich mit solchen musikbeschreibenden Phrasen leicht weglegen, aber doch auch mit stilkritischen Mitteln, wie es Mies in seinem genannten Buch gelungen ist, bis ins einzelne beweisen. Er kann deutlich genug Lehrjahre und Meisterjahre unterscheiden. Bei der 4. Sinfonie (S. 128) ist der Einfluß Mozarts (Einleitung!) nicht zu überhören. Das Scherzo der h-moll-Sinfonie hat Schubert nicht etwa „*später in einer für Klavier veröffentlichten Fassung vollendet*“ (S. 131). Es schließt sich in dieser Gestalt der Klavierskizze der beiden ersten Sätze organisch an (Revisionsbericht S. 23 ff.). Im Werkverzeichnis, das allerdings dem Inhalt der Gesamtausgabe folgt, sollte das Quartett C-dur von 1812 nicht mehr als Fragment bezeichnet werden, nachdem es Maurice J. E. Brown aus der Sammlung des Konsuls Otto Taussig in Malmö rekonstru-

iert und 1954 in Stimmen herausgegeben hat.

Dieses Werkverzeichnis und die Bibliographie geben als einzige Teile des Buches zu Beanstandungen keinen Anlaß. Für sie ist auch nicht sein Verfasser, sondern Paul Raabe verantwortlich. Freilich hatte er es nicht allzu schwer. Für das Werkverzeichnis hatte er als Vorlage die Gesamtausgabe und für die Bibliographie mein *Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828 — 1929, 1938*, wenigstens für die bis 1928 erschienene Literatur. Daß er sie darüber hinaus bis 1957 ergänzt hat — das Ganze konnte natürlich nur eine auf 5 Seiten zusammengedrückte Auswahl sein —, ist lebhaft zu begrüßen. Willi Kahl, Köln

Walter Haacke: Heinrich Schütz. Eine Schilderung seines Lebens und Wirkens. Königstein im Taunus: Langewiesche-Bücherei (1960). 64 S. mit 22 Abbildungen auf 14 Tafeln.

Sorgfältig in der Auswahl des Stoffes, ansprechend in der Art der Erzählung schildert das Büchlein Leben und Umwelt, Lebensauffassung und Wirkungskreis des Meisters, bekräftigt den Bericht durch viele Selbstzeugnisse, veranschaulicht ihn durch gut reproduzierte Abbildungen, rahmt ihn geschickt ein durch eine Skizze der Wiederentdeckung und -belebung Schützens. In Frankfurt/Oder und Jena studierte dieser vor seiner ersten Italienreise aber doch wohl nicht (S. 8); und er schrieb am 3. 11. 1628 aus Venedig nicht, daß sich hier inzwischen der Kompositionsstil (allgemein) verbessert habe (S. 29, wo es Z. 7 v. o. auch *dan* statt *dann* heißen muß, wenn schon die originale Schreibweise beibehalten werden soll, und Z. 7 v. u. *Dresdener*); und seine Musikalischen Exequien sind nicht „*sechs- bis achttimmig*“, und nur deren I. Teil bildet die Form einer deutschen Begräbnis-Messe (S. 39). Wo gibt es die S. 57 genannten Bemerkungen von Schütz über weltliche Kompositionen, die so mokant klingen wie Bachs Äußerung über die *schönen Dresdener Liederchen*? — „*Schützens Geist spricht aus jedem Ton seines großen Werkes*“ (S. 4). Aber wie geht das zu? Wird nicht mit solchen Sätzen (auch S. 25 unten, S. 39 oben u. ö.) vom Leser verlangt, die Verbindung von „*Leben*“ und „*Werk*“ selbst herzustellen, die er jedoch nicht leisten kann, sondern die konkret zu vollziehen eben Sache des Bio-

graphen ist, auch und besonders in einer für den Laien bestimmten Schrift? Ist nicht eine Biographie (sofern es sich nicht um weitere Detailforschung handelt) eigentlich erst dann geschrieben, wenn dies geleistet ist? Doch ist mit dieser Bemerkung keineswegs speziell dieses liebevoll geschriebene Büchlein gemeint, das ja seine Aufgabe im Untertitel abgegrenzt hat. Aber ist solche Abgrenzung sinnvoll?

Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br.

Pieter Hellendaal: (6) Concerti grossi op. 3, hrsg. von Hans Brandts Buys. (Monumenta Musica Neerlandica 1). Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1959. 103 S.

Erst in jüngster Zeit wurde Hellendaal (geb. um 1720) als bedeutender Sohn der Niederlande von seinen Landsleuten entdeckt. Daß es eine musikgeschichtlich aufschlußreiche und für die heutige Musikübung ergiebige Entdeckung war, bezeugt der erste Band der *Monumenta Musica Neerlandica* als kritische Neu-Ausgabe der Concerti grossi. Das Opus ist das einzige Sammelwerk dieser Gattung von Hellendaal, gleichwohl wird es als sein „bestes Werk“ schlechthin bezeichnet (Charles L. Dudworth in MGG). Jedenfalls ist es ein Denkmal reifer Spätkunst (es erschien 1758) und ebenso der ausgesprochenen Formbegabung des Komponisten wie auch seiner glücklichen Erfindungsgabe, deren Kraft und Schlichtheit an Händel gemahnt, mit dessen Kunst Hellendaal noch bei Lebzeiten des Großmeisters in London in enge Berührung gekommen ist. Er verzichtet in seinen Konzerten auf den Bläser-Kontrast. Dafür weiß er die Klangwelt der Streich-Instrumente um so reicher zu gruppieren, indem er neben das echte Concertino als Klangverengung eine — ebenfalls periodische — Stimmenvermehrung als Erweiterung über das Tutti hinaus stellt, so daß aus dem vierstimmigen Satz auch ein fünf-, sechs- und siebenstimmiger wird, das alles in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit. Bei manchen Stücken tritt das konzertante Prinzip wiederum zurück. Sie nähern sich dem, was Mattheson als „starke Sonaten“ benannt hat. Man könnte sich die Ausführung auch in kammermusikalischer Besetzung denken (s. Tafel 6 in Bd. 6 der MGG). Immer aber rechnet der Komponist, der in seinen besten Jahren selber ein geachteter Violinist war (als Knabe Tartini-Schüler), mit kerniger Substanz bei jedem Ton. Das Ideal ist jener

klangsatte barocke Streichersatz, dessen erzieherische Wirkung auf unsere Schüler-, Studenten- und Liebhaber-Orchester seit langem bemerkt worden ist. Die sechs Zyklen beginnen alle in der Grave-Haltung der französischen Ouvertüre. Aber dann gibt es keine Gleichförmigkeit mehr. Die nachfolgenden Sätze nutzen in Freiheit die Möglichkeiten der späten Suitenkunst und des *Ancient Style*, an dem die Engländer am treuesten und am längsten festgehalten haben. Dabei ist es von erhöhtem Reiz, daß Hellendaal den Mut gehabt hat, auch Modernes („Galantes“) in einzelnen Sätzen einzufügen, und dies so, daß wir den Übergang vom einen zum anderen nicht als Bruch, sondern als Wachstum erkennen. — Hans Brandts Buys, Präsident der 1947 ins Leben getretenen Hellendaal-Gesellschaft, konnte sich als Herausgeber, nach sorgfältiger Überprüfung des Textes, auf kleine Hilfen für den heutigen Spieler beschränken. Er hat über alles genaue Rechenschaft abgelegt. Die Reihe der holländischen Monumente verdankt ihm einen glücklichen Beginn.

Kurt Stephenson, Bonn

Thirty Chansons for Three and Four Voices from Attaignant's Collections, hrsg. v. Albert Seay. (Collegium Musicum Bd. 2). Yale University, Department of Music 1960. VIII u. 145 S.

Von den etwa 2000 durch Attaignant im Druck veröffentlichten Chansons wurde bisher nur ein kleiner Teil in Neudrucken vorgelegt, und zwar von Expert, Eitner, Cauchie, Lesure u. a., denen sich hier eine weitere Auswahl von dreißig bisher unveröffentlichten Chansons anschließt. Sie wurde den frühen Drucken Attaignants aus den Jahren 1529—1543 entnommen, die vielfältiger sind als seine späteren Sammelwerke. Die Neuausgabe will vor allem praktischen Ausführungen dienen, da das Interesse für diese Musik heute im Konzertleben im Wachsen ist. Diesem Zweck dient auch ein den Chansons durchweg unterlegter Klavierauszug; verkürzte Notenwerte sowie durchgezogene Taktstriche erleichtern die Benutzung. Unter den Komponisten befinden sich bekannte Namen wie Certon, Févin, Gombert, Jannequin, Sermisy, Willaert, auch weniger bekannte wie Duboys, Roquelay, Passereau, Ysore und René, dessen derb-komische Chanson „Gros Jehan menoïr“ (die Eitner publiziert hatte) hier ein Gegenstück in „Ä

*l'envers sur lit*" (Nr. 6) erhalten hat. 13 der veröffentlichten Chansons sind anonym. Neben der Liebeslyrik älteren Stils findet man hier eine Fülle erotischer Szenen, die sich in der realistischen Ausmalung sinnlicher Einzelheiten überbieten, dabei durch Witz und Wortspiel immer ein geistvolles Niveau wahren, und nur gelegentlich die Grenzen des guten Geschmacks streifen (wie Nr. 27 „*Un jour*“). Bei der besonderen Bedeutung, die den Texten zukommt, ist es bedauerlich, daß der Herausgeber nur für eine einzige Chanson den Dichter, Clément Marot, namhaft machen konnte. Die kurzen Anmerkungen des Herausgebers betreffen Übertragung und Aufführungspraxis, ohne auf Komponisten, Texte oder die bisherige umfangreiche Literatur auf diesem Gebiet einzugehen. Ein Verzeichnis der Quellen ist angefügt. Unter den veröffentlichten Chansons sind eine Reihe sehr wirkungsvoller Stücke, die allen Freunden dieser Kunst empfohlen werden können und die in der Praxis bereits ausprobiert wurden. Am Anfang stehen vier dreistimmige Sätze (unter ihnen das reizvolle anonyme „*Vive la Marguerite*“ — ein Gegenstück zu „*La belle margarite*“ des Clemens non Papa), denen sich 26 vierstimmige Stücke anschließen. Bei der Ergänzung fehlender Vorzeichen wurde durch den Herausgeber oft etwas zu mechanisch verfahren (so in Nr. 5, Willaerts „*À l'aventure*“), es herrschte früher eine viel größere Freizügigkeit und Abwechslung, wie wir durch W. Apel wissen (*Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1936). Da der Herausgeber seine Zusätze eindeutig kennzeichnet, ist die Möglichkeit der Korrektur bei praktischer Verwendung gegeben. Französische Benutzer werden es bedauern, daß die altfranzösische Schreibweise der Texte nicht beibehalten, sondern modernisiert wurde. (Es sei auf die hervorragende praktische Wiedergabe anderer Chansons in altfranzösischer Fassung auf den zwei Schallplatten *Musique d'autrefois* bei der Firma Le Chant du Monde, Paris 1957, aufmerksam gemacht, die sich auch durch die Verwendung alter Instrumente in wechselnden Besetzungen auszeichnet; ferner auf die von Albert Seay mustergültig betreute *Anthologie de la chanson française de 1450 à 1550* auf drei Langspielplatten, Les Discophiles Français, 330.222—330.224, durch welche die vorliegende Ausgabe ergänzt wird.) Der Druck ist

sauber und klar, nur stört das häufige Überschneiden der Notenhäule von Ober- und Unterstimmen des Klavierauszuges wie auch die gelegentliche unschöne Textunterlegung (des gesetzten Textes in eine geschriebene Vorlage), die bis zum Aufeinanderfallen von Text und Note geht (S. 2. u. 4). Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Carl Philipp Emanuel Bach: Doppelkonzert in Es-dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester (Wq 47, Hamburg 1788), hrsg. v. Erwin R. Jacobi. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1958. VII und 64 S.

Dieses Werk aus dem letzten Lebensjahr des Komponisten ist angesiedelt in jenem spannungsreichen Feld zwischen Vivaldischem Konzert und klassischer Sonate, das dem Solokonzert des 18. Jahrhunderts von dessen zweitem Drittel an zur Heimstatt dient. Es fügt sich den allgemeinen Merkmalen des *Klavierkonzertes der Berliner Schule und ihres Führers Philipp Emanuel Bach*, die Hans Uldall in seiner Marburger Dissertation von 1927 beschrieben hat (siehe auch ZfMw X, 1927/28, 139 ff.). Doch bietet es des Besonderen genug. Ins Piano zurückgenommen, beginnt mit den beiden Violinen das erste Ritornell. Die Subtilität der Instrumentierung (im Ripieno außer dem Streichquartett zwei Flöten und zwei Hörner) steigert sich bis zur vielfältigen Zergliederung eines zusammenhängenden musikalischen Abschnittes auf Solo- und Begleitinstrumente, etwa im ersten Solo des langsamen Satzes. Ein differenzierter Klangsinn hat auch die Wahl der beiden konzertierenden Klaviere bestimmt. Neigt, nach Bauart und Herkunft, das Cembalo zu figurativem, das Fortepiano zu kantablem Spiel, so bevorzugt hier das eine die hohe, das andere, zunächst als Echo eingeführt, die mittlere Lage. Weiterhin zeigt das erste eine gewisse Affinität zu den Flöten, das andere zu den Streichern als begleitenden Instrumenten. So eignet jedem der beiden konzertierenden Klaviere eine spezifische klangliche Färbung. Sie verzichten denn auch auf den Stimmtausch der gleichberechtigten Partner eines Oberstimmduos im Triosatz, abgesehen von einer Ausnahme im letzten Satz, dessen gearbeitete Faktur auch die Hörner an der Begleitung der Solosätze teilnehmen läßt. — Die Ausgabe basiert auf dem authentischen Brüsseler Stimmensatz. Über die autographe Partitur

der Berliner Singakademie, die Uldall zur Verfügung gestanden hatte, berichtet Jacobi in einer Notiz (Mf XII, 1959, 488 f.); sie liegt als Sonderdruck der Ausgabe ebenso bei wie eine Errata-Liste vom Juni 1958, die knappe zwei Dutzend Druckversehen berichtigt. Von anderen sei nur ein Mißgeschick erwähnt, das bei der Benützung der Ausgabe Verwirrung stiften könnte: die Taktzahlen des ersten Satzes stehen von 20 an durchgehend einen Takt (180 außerdem einen weiteren Takt) zu spät. Das Autograph verwendet die barocke, die Ausgabe die moderne Partituranordnung. Ein Vorwort (deutsch und englisch), das über die Quelle, die Besetzung, andere Werke für zwei Klaviere, Aufbau und Ausführung des Konzertes unterrichtet, rundet das Bild dieser verdienstlichen Edition.

Ulrich Siegele, Tübingen

Francesco Antonio Bonporti: „Ite molles“ und „Mittie dulces“, Cantate „per il Signore“, per soprano, orchestra d'archi e cembalo. Trascrizione a cura di Guglielmo Barblan. Padua: Editore Guglielmo Zanibon 1960. Klavierauszug, 18 und 15 S.

Als Schöpfer von Instrumentalkonzerten und Violinkompositionen hat der Trienter Francesco Antonio Bonporti (1672—1749) schon seit geraumer Zeit Beachtung und mehr und mehr steigende Wertschätzung gefunden, wozu nicht zuletzt die eingehende Forschungsarbeit von Guglielmo Barblan beigetragen haben dürfte. Besonderen Dank verdient es, daß B. nunmehr auch zwei Stücke aus Bonportis einzigem Vokalwerk, den *Motetti a canto solo, con violini per ogni solennità* (op. 3, Venedig 1702), im Neudruck vorlegt. Dieses Opus 3, das bisher nur wenigen Spezialisten bekannt war, enthält sechs lateinisch textierte Motetten für Sopran (je zwei „per il Signore“, „per la Madonna“ und „per ogni Santo“), von denen jede aus zwei oder drei Arien, verbindenden Rezitativen und einem Alleluja-Finale besteht: in ihrer Qualität durchaus geeignet, das positive Bild des auch von Bach geachteten Komponisten Bonporti zu vertiefen. Mangels einer (nur leihweise erhältlichen) Partitur muß man versuchen, den Reichtum der Bonportischen Satzkunst eben allein aus dem (hier vorliegenden) Klavierauszug zu entnehmen; die Meisterschaft in Einfalt und Ausführung wird auch so deutlich werden. Hier haben wir nahezu vollkommene Muster

von geistlichen Solokantaten vor uns; diese Werke, stilistisch an Carissimi orientiert, deuten in der Arienthematik oftmals schon auf die weitere Entwicklung im 18. Jahrhundert voraus. Bonportis Melodik in den Arien ist stets edel, ebenso anmutig wie beschwingt, und die Schluß-Steigerung durch das „Alleluja“ gelingt ihm überzeugend; trotzdem bedeuten bei ihm gerade die Rezitative mit ihrer kühnen Harmonik und der eindringlichen, fast magisch anmutenden Textinterpretation den eigentlichen inneren Höhepunkt, dem sich aufgeschlossene Hörer kaum werden entziehen können.

Werner Bollert, Berlin

Anton Goßwin: Neue Teutsche Lieder mit dreyn Stimmen (1581), hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Wolfenbüttel: Möselers Verlag (1959). (Das Chorwerk. 75). IV und 44 S.

Mit der Edition der ersten gedruckten Sammlung Anton Goßwins („ß“ nach dem vorliegenden Druck von 1581) fand die Reihe *Das Chorwerk* eine ebenso wichtige wie interessante Bereicherung. Nach den schon einige Zeit zurückliegenden analytischen Beiträgen zur Stilistik dieser dreistimmigen weltlichen Gesänge insbesondere von B. Hirzel (A. Goßwin, Diss. München 1909) und H. Osthoff (*Die Niederländer und das deutsche Lied*, 1938, S. 276 ff.) sowie auf Grund der sich in der Fachliteratur mitunter widersprechenden Beurteilungen der Liedsätze war die vollständige Veröffentlichung dieser Sammlung von geistlichen Vokalwerken, Scherz-, Trink- und Liebesliedern eigentlich schon lange erwünscht. Bisher waren davon lediglich drei Stücke, „Die Faßnacht ist ein schöne Zeit“, „Am Abend spat, beim kühlen Wein“, und „Ein guter Wein ist lobenswert“ in einer praktischen Neuausgabe von F. Jöde einem größerem Kreis zugänglich. Da zudem auch von den anderen Werken Goßwins bis heute kaum etwas im Neudruck erschien, dürfte an der vorliegenden Ausgabe ein besonderes Interesse bestehen.

Der in den Niederlanden geborene Meister (gest. um 1597/98; s. Vorwort S. III), dessen musikalischen Lebensweg wir erst mit seiner Tätigkeit am Wittelsbacher Hof in München (vor 1568) überblicken können, widmete seine im Jahre 1581 zu Nürnberg gedruckten dreistimmigen deutschen Lieder dem bayerischen Herzog Ernst, der ihn 1580

an seinen fürstbischöflichen Hof nach Freising berufen hatte und, wie der Hrsg. vermutet, vielleicht „einer der Anreger“ der Lieder Goßwins war (Vorwort S. III). In zweifacher Hinsicht sind diese Liedsätze von Bedeutung: Einmal bilden sie ein interessantes Glied in der Reihe der weltlichen deutschen Tricinienskompositionen, zu deren Hauptvertretern in jener Zeit Regnard, de Vento und Lechner gehörten; diese dreistimmige Geselligkeitsmusik war im 16. Jahrhundert sehr verbreitet, wie der Komponist in seiner Widmung eigens betont („*solche Tria vilen leuten angenehm sein*“). Zum anderen kommt in diesen Stücken Goßwins ein in seiner Art seltenes Parodieverfahren zur Anwendung, welches diese Sätze schon ihrem äußeren Umfang nach von den üblichen zeitgenössischen Triciniens abhebt. Es handelt sich hier um eine dreistimmige Version der am damaligen Münchener Hof sehr beliebten fünfstimmigen *Neuen Teutschen Liedlein* (München 1567) von Orlando di Lasso, dem Lehrer und großen Vorbild Goßwins. Die Bearbeitungsart pendelt zwischen einer stärkeren musikalischen Anlehnung an die Vorlage und einer freien, eigenen Disposition. So übernimmt Goßwin die Texte und — bis auf eine Umstellung — auch die Reihenfolge der 15 Lieder Lasso. Da er einmal (Nr. 14) die zweite Strophe zu einem eigenen Lied erhebt, enthält seine Sammlung im ganzen 16 Nummern. Daneben sind motivische, satztechnische und formale Anlehnungen zu nennen, die jedoch nicht in allen Stücken gleich stark in Erscheinung treten. Überall bleibt noch genügend Raum für die eigenen Gestaltungsprinzipien Goßwins, die sich vornehmlich in der geradezu virtuosen Verwendung der Melismatik zeigt. Dabei ergeben sich die Unterschiede zu dem Werk Lasso zu einem großen Teil aus der von Natur aus beweglicheren, der solistischen Praxis verpflichteten dreistimmigen Satzanlage; außerdem findet „*die improvisatorische Kunst des (berühmten) Sängers*“ (Vorwort S. III) Goßwin in dem reichen melodischen Schmuck, dem komplizierten rhythmischen Bild sowie in dem „*Überschreiten der normalen Stimmengrenzen*“ (Osthoff) ihren deutlichen Niederschlag. Elemente der Chanson und des Madrigals prägen weithin den Stil dieser Musik.

Der wissenschaftlich einwandfreien Ausgabe ist ein instruktives Vorwort beigelegt, welches in prägnanter Form Auskunft über die

Stellung und Eigenart der Liedsätze und deren praktische Aufführungsmöglichkeiten gibt. Besonders zu begrüßen ist ein Teilabdruck der Widmung Goßwins an seinen Dienstherrn. Die Liedsätze erscheinen in ihrer originalen tonartlichen Aufzeichnung, und die drei Stimmen (original: Discantus, Altus, Tenor) wurden unterschiedlich für drei Oberstimmen oder zwei Oberstimmen und Tenor umgeschrieben. Für die Praxis ist diese Notierung jedoch nicht bindend, wie der Hrsg. auch selbst schreibt. Eventuelle Transpositionen und die Stimmenbesetzungen werden sich nach den gegebenen stimmlichen Voraussetzungen und dem jeweiligen Charakter der Stücke richten müssen. Mancher Textinhalt legt z. B. eine Interpretation ausschließlich mit Männerstimmen nahe (Nr. 5). Zieht man noch in Betracht, daß eine Mitwirkung von Instrumenten auf verschiedene Arten bei diesen Stücken durchaus der Praxis des 16. Jahrhunderts entsprechen würde, so bieten sich zur klanglichen Realisierung dieser reizvollen Sätze vielfältige Möglichkeiten an. Da es sich ihrer ganzen Konzeption nach um solistische Musik für den „*häuslichen Kreis*“ (Vorwort S. IV) handelt, sei von einer allzu starken chorischen Besetzung unbedingt abgeraten; diese würde den frischen, unbeschwerten Charakter dieser auch deklamatorisch sehr diffizilen Vokalsätze nur schwerlich treffen und die äußerst feinsinnige kontrapunktische Arbeit verwischen. Die bei Goßwin fehlenden Textstrophen der Lieder Lasso wurden vom Hrsg. am Schluß der betreffenden Stücke angeführt, obgleich sie an dieser Stelle für die praktische Aufführung nur schwer nutzbar zu machen sind. Ein Akzidentien-Vorschlag sei noch angefügt: Nr. 1, A. II, Takt 25: *es*<sup>1</sup>.

Winfried Kirsch, Fulda

David Köler: Drei Deutsche Psalmen zu 4 und 6 Stimmen. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Wolfenbüttel: Möselers 1959. (Das Chorwerk. 71.) 42 S.

Es ist sehr verdienstvoll vom Hrg., Werke dieses ausgezeichneten Tonsetzers für die Aufführungspraxis (verkürzte Notenwerte, Mensurstriche, moderne Rechtschreibung) bereitzustellen. Die allgemeine Bedeutung des frühverstorbenen Köler (um 1532—1565) dürfte noch nicht hinreichend bekannt sein. Sie geht bemerkenswert aus dem Urteil des zeitgenössischen Chronisten Hederich in

Schwerin, wo Köler Hofkapellmeister war, hervor, der über ihn berichtet: „*Musicus et Arithmeticus insignis, et caeteris sui seculi Musicis in compositione, arte et suavitate non inferior*“. Das Chorwerkheft bringt Ps. 12 „*Hilf, Herr die Heiligen haben abgenommen*“ und Ps. 70 „*Eile, Gott, mich zu erretten*“, beide a 6, sowie Ps. 146 „*Lobe den Herren, meine Seele*“ a 4. Die Stimmverläufe sind in allen diesen Psalmen durch die meist stufenweise Tonfortschreitung von edlem Ebenmaß, von jener Ausgewogenheit und großen Ruhe, die an den Melodiezügen eines Josquin zu bewundern sind. Sie sind als natürlicher, lebendiger Sprachausdruck erfunden, gehen dem Wort genau nach und wollen seinen Inhalt ausdrücken. Die Confessio Augustana von 1530 hatte bekanntlich bestimmt, daß jeder Gottesdienst eine Verkündigung des Wortes sei. Diesem Grundsatz dient nicht nur die Pfarrer, sondern auch die frühprotestantischen Kirchenmusiker, vor allem die Tonsetzer, sozusagen als Prediger vom Chor. So sind Kölers Stimmen aus echtem deutschem Sprachempfinden heraus gestaltet. Es ist, als ob das so lang entbehrt deutsche Bibelwort Luthers auf ihn einen ganz besonderen Gestaltungsreiz ausgeübt hat.

In Kölers Stimmgefüge, seinem Chorsatz, zeigt sich die spielend gehandhabte Kunsttechnik einer großen kontrapunktischen Begabung. Sein sprechender, ausdrucksvoller, von konstruktiver Starrheit freier Kontrapunkt steht ganz im Dienst einer hochentwickelten Ausdruckskunst voll meisterhafter Einzelzüge.

Wenn Kölers Kunst auch vornehmlich „wortgezeugt“ und weniger „choralgezeugt“ ist, fehlt doch nicht die Cantus-firmus-Arbeit. Von den hier vorliegenden Psalmen ist dafür Teil II des 146. Ps. ein Beleg. Der Eingang ist ein bewußtes Zurückgreifen auf den charakteristischen Anfang des Chorals „Aus tiefer Not“. Der neu unterlegte Text stellt dann die entsprechende Antwort auf den Inhalt des Lutherliedes dar. Auch Reminiscenzen an den I. Psalmton sind in dem gleichen Psalmteil vorhanden. So findet sich bei der Textstelle „*der Recht schafft denen, so Gewalt leiden*“ ganz deutlich Initium und Mediatio dieses Psalmtones nach der römischen Lesart.

Köler versucht bereits innerhalb seiner Psalmotetten, die einzelnen Psalmteile auf ein charakteristisches Intervall zu stellen,

sozusagen eine Art leitmotivische Bindung zu schaffen, wie in Ps. 146 „*Lobe den Herrn*“, in dem sich die Stimmen der drei Teile hauptsächlich im Quintraum bewegen und diesen nur unwesentlich unter- oder überschreiten. Die vorliegenden Psalmen Kölers sind in ihrer Gesamthaltung wenig unterschiedlich und zeigen sein Künstlertum nicht in umfassender Weise. Bei eventuellen weiteren Veröffentlichungen sei besonders auf Ps. 2 „*Warum toben die Heiden*“ und Ps. 3 „*Ach Herre, wie sind meiner Feinde so viel*“ empfehlend hingewiesen.

Georg Eismann, Zwickau

Leonardo Leo: Sinfonia dell' opera „*Olimpiade*“ per archi, 2 oboi, 2 corni in Fa e cembalo. — Introduzione all' opera „*Le nozze di Psiche con Amore*“ per archi, 2 oboi, 2 trombe in Do e cembalo. Trascrizione e realizzazione a cura di Giuseppe A. Pastore. Padua: Editore Guglielmo Zanibon 1960. Partitur, je 8 S.

Giuseppe A. Pastore, Verfasser einer Monographie über den neapolitanischen Komponisten Leonardo Leo, legt nunmehr zwei Opersinfonien dieses Meisters im Neudruck (Partitur) vor: und zwar die der Opera seria *Olimpiade* von 1737 und die der Festa teatrale *Le nozze di Psiche con Amore* von 1738. Allein aus diesen zwei Proben freilich könnte man die Größe Leos, von der Hermann Kretzschmar einmal spricht, noch nicht erkennen, eher schon die Vornehmheit seiner Tonsprache sowie die Klarheit der Anlage insgesamt und im einzelnen. Die *Olimpiade*-Sinfonia, obwohl von vollkommener Form und ansprechendem Inhalt, sagt noch nicht allzuviel über die Oper selbst aus, die nicht bloß das neapolitanische Publikum um 1740 besonders geschätzt haben muß, sondern die auch Edward J. Dent in seinem Leo-Aufsatz (SIMG 8, 1906/07, S. 550 ff.) einer eingehenden Würdigung unterzieht. Schon die Aspekte, die sich in rein formaler Hinsicht für die Entwicklung der vorklassischen Sinfonie anbieten, sind der Erwähnung wert.

In der dreiteiligen *Olimpiade*-Ouvvertüre ist der dritte Teil nichts anderes als eine (verkürzte) Wiederholung des ersten (Allegro moderato, G-dur,  $\frac{4}{4}$ ), während das sich auf Streicherbesetzung beschränkende Mittelstück (Andantino, g-moll,  $\frac{3}{8}$ ) einen willkommenen Kontrast bildet. In der *Nozze*-Ouvvertüre hingegen liegt eine Dreiteiligkeit von anderer, selbständiger Art vor (Con

spirito di molto, D-dur,  $\frac{3}{4}$  // Larghetto, d-moll,  $\frac{3}{8}$  // Allegro moderato, D-dur,  $\frac{3}{8}$ ), wobei im Hauptsatz Ansätze zur Bildung eines 2. Themas schon etwas deutlicher hervortreten. Der langsame Mittelsatz (wiederum nur von Streichern ausgeführt) ist ähnlich formuliert wie in der *Olimpiade-Sinfonia*. Der Schlußteil erinnert an den Kopfsatz zwar durch die Verwendung eines kleinen, nicht sonderlich prägnanten Motivs, besitzt sonst aber seine eigene Sphäre.

Pastores Neuausgabe, welche auf die im Conservatorio di S. Pietro a Majella zu Neapel aufbewahrten Original-Manuskripte zurückgeht, bietet den ursprünglichen Notentext, wie es scheint, ohne wesentliche Zutaten, stellt jedoch die in den Vorlagen fehlenden bzw. nicht notierten Teile der Mittelstimmen (2. Violine und Viola) naturgemäß wieder her. Werner Bollert, Berlin

Charles Theodore Pachelbel: Magnificat für achtstimmigen gemischten Chor (Doppelchor) und Continuo, hrsg. von Hans T. David. Published for the New York Public Library by C. F. Peters Corporation, New York, London, Frankfurt (1959). 22 S.

Dieses in einem Exemplar der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (z. Z. Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Mus. ms. 16474/3) erhaltene *Magnificat ex C* ist die bisher einzig bekannte Komposition jenes 1690 in Stuttgart geborenen Sohnes Pachelbels, Carl Theodorus, der um 1730 nach Amerika auswanderte — ein Pionier des frühen Musiklebens der nordamerikanischen Kolonien, der bei seinem Tode (1750) seiner Frau neben einem Spinett und einem „Clairchord“ (Clavichord) auch „Peg“ und „Ned“, zwei schwarze Sklavinnen, hinterließ (Virginia L. Redway in *JAMS* V, 1952). Daß aber — wie eine Notiz auf dem Umschlag der Neuausgabe behauptet — die „Premiere“ dieses Magnificat „in the first concert ever presented in New York City“ stattgefunden habe (gemeint sind Pachelbels dortige Konzerte 1736), ist nicht belegt. Das Werk, zuverlässig noch vor der Auswanderung geschrieben, gehört — wie D. im Vorwort richtig andeutet — wohl in die Umgebung der 13 erhaltenen vokalen Magnificat-Vertonungen des Vaters (*AfMw* XI, S. 128), die an St. Sebald für bestimmte Vespersgottesdienste des Kirchenjahres gefordert wurden. Traditionell ist die doppelchörig konzertierende Anlage mit Einmischung kurzer zweistim-

miger (solistischer) Partien, nürnbergischer die Schlichtheit des Satzes, die Prachtentfaltung mit einfachen Mitteln; das fortgeschrittene Stadium zeigt sich an in der höchst energischen Betonung des lateinischen Textes („*Sicut locutus est*“), in der Geradtaktigkeit der Perioden und besonders in den sehr elementaren tonalharmonischen Klangbeziehungen, wobei auch einige exponierte Septakkordarten vorkommen. Dennoch ist die häufige Einmischung der Sept in der Generalbaßaussetzung des Herausgebers (Takt 2, 4 usw., besonders in den Kadenzten, z. B. dreimal in Takt 35) eine Manier, die der Komposition etwas hinzufügt, das erst einige Generationen später Gepflogenheit improvisierender Organisten wurde, während die Fülle der zugesetzten Vortragsbezeichnungen ein Editionsmodell ergibt, das, von heute her gesehen, wiederum einige Generationen zurückweist. — Als klingendes Zeugnis des Einwanderers wird das Werk in der Feier geschichtlicher Vergangenheit Wirkung gewinnen.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Georg Philipp Telemann: Singende Geographie. 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß zu dem gleichnamigen Handbuch des J. Chr. Losius (Hildesheim 1708), hrsg. von Adolf Hoffmann. Wolfenbüttel: Mösele-Verlag 1960.

In ansprechend ausgestatteter und vorzüglich eingeleiteter Ausgabe wird hier eines der bisher als verloren geltenden Frühwerke Telemanns vorgestellt. Der junge Telemann (geb. 1681) war damals (1697–1701) Schüler des Andreanums in Hildesheim, sein Lehrer Losius zog ihn als (anonymen) musikalischen Mitarbeiter für seine Schuldramen und sonstigen Dichtungen heran. Losius' in Reime gebrachte Geographie wurde 1708 gedruckt, ohne die Vertonungen Telemanns. Sie fanden sich jetzt in Kopisten-Abschrift vollständig in einem Druck-Exemplar der *Singenden Geographie* der Dombibliothek Hildesheim. Die schlichten Lieder des etwa Zwanzigjährigen zeigen ein erstaunliches Können. Wie er in der Melodiebildung der Singstimme die oft spröden Verse und Metren des Losius bewältigt, in der geschickt geführten (General-) Baßstimme sie ansprechend belichtet, wie er die einfache dreiteilige Form (a-b-c) durch modulatorische Bewegung vermannigfaltigt, das ist allen Lobes wert und deutet auf einen künftigen

Liedmeister. Die vom Herausgeber in der Einleitung liebevoll verzeichneten Einzelheiten seien hier nicht wiederholt, doch sei wenigstens hervorgehoben, daß drei Lieder (11, 18, 21) in einem beschwingten Dreiertakt ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ) stehen, die übrigen im Gleichschritt des  $\phi$ . Wie vielfältig diese scheinbare Einförmigkeit ausgeprägt ist, zeige wenigstens die Aufzählung der benutzten Tonarten. Die Durtonarten reichen im Quintenzirkel aufsteigend gezählt von Es bis E, an Molltonarten sind g, a und d zweimal, e je einmal verwendet. Mit gutem Bedacht übrigens: 7 (d) ist auch textlich „ein Leckerbissen“ (Hoffmann), ähnlich 24 (d); e-moll wird geschickt den langen Merkversen von 17 zugeordnet; die g-moll-Stücke 19 und 35 (Amerika) sind in der Melodie besonders kunstvoll angelegt; einfacher, aber mit tänzerischem Schwung ist das zweite der a-moll Stücke (29, Polen). Daß Stift Hildesheim textlich wie musikalisch besonders pfleglich behandelt ist, versteht sich von selbst, einprägsam ist vor allem der Schluß: „Hildesheim für sich ist da!“ Eine „Aria“ zu Beginn und ein recht frisches Lied zum „Beschluß“ bilden den Rahmen. Zur praktischen Verwirklichung sei noch darauf hingewiesen, daß der verdiente Herausgeber in Nr. 71 und 72 seiner Werkreihe *Corona* inhaltlich ergänzende Instrumentalwerke von Telemann veröffentlicht hat.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

## Duplik

### zur Ansbacher Musikgeschichte

In dieser Zs. (Jg. XIV, 1961, S. 253–255) hat G. Schmidt meine Besprechung (Jg. XIII, 1960, S. 79–81) seiner Dissertation über *Die Musik am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, 1956 (diese im folgenden zitiert als A.), mit *Bemerkungen zu einer Rezension* (im folgenden zitiert als B.) beantwortet. Auf persönliche Ausfälle S. s näher einzugehen, erübrigt sich; an dieser Stelle genügt es mir darauf hinzuweisen, daß ich mich mit einer Arbeit über einen Gegenstand aus der Musikgeschichte des Markgrafentums Brandenburg-Ansbach habilitiert habe, daß ich seit zehn Jahren an einer umfassenden Musikgeschichte des Fränkischen Raumes arbeite und daß ich mich zu Teilgebieten dieses Bereichs bisher mehr als dreißigmal in der wissenschaftlichen Literatur geäußert habe: vermutlich wird sich mein „Gesichtskreis“ (B., S. 254) doch

etwas weiter ausdehnen, als S. mir zubilligt. Wohl aber bin ich dem Leser der „Musikforschung“ in sachlicher Hinsicht einige Ergänzungen und Berichtigungen zu den Bemerkungen S.s schuldig.

1. S. stellt „mit einiger Verwunderung“ fest, daß ich „in erster Linie ausgesprochene Randfragen“ (B., S. 253) behandelt habe. Wie aber die Klammer „in ihrer Beziehung zum Thema“ beweist, glaubt er selbst nicht recht an den Inhalt dieses Satzes. Wenn ein Gegenstand in das gestellte Thema einschlägt und an sich nicht unerheblich ist, kann er auch keine „ausgesprochene Randfrage“ sein. Ich habe vielmehr a. a. O. immer wieder betont, daß ich im Zuge meiner Rezension jeweils nur einen ganz bestimmten Punkt herausgreifen könne. Ich muß mich auch hier, um die Arbeitsweise S.s zu veranschaulichen, auf wenige Angaben beschränken und werde das übrige zu gegebener Zeit an anderer Stelle nachholen. — Der aus dem Othmayr-Epitaph bekannte Konrad Praetorius wurde beispielsweise 1555 nicht in Öttingen (A., S. 16), sondern in Alerheim b. Nördlingen Pfarrer, wie schon H. Schreibmüller, *Das Ansbacher Gymnasium*, 1928, S. 24, richtig feststellt. Bei dem Singer Andreas Ostermaier (A., S. 33) handelt es sich um den bekannten Vizekapellmeister an den Höfen in Olmütz (1585–1588, unter Jacobus Gallus; s. DTÖ VI/1 [12], 1899, S. XXII) und Kassel (1595 ff., unter Georg Otto; s. E. Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der . . . Hofkapelle zu Cassel*, 1902, S. 46 bis 89 passim; zum ganzen vgl. neuerdings Chr. Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jh.*, 1958, S. 59 ff., 66). Über die Identität des Ansbacher und Kasseler Ostermaier wußte schon R. Oppel (s. SIMG XII, 1910/11, S. 11 f.) Bescheid. Aber auch an der Richtigkeit der Angabe des im allgemeinen zuverlässigen (A., S. IV, Vorwort) K. H. Lang, Ostermaier sei in Ansbach Vizekapellmeister gewesen, braucht nach der Aufschrift eines von mir in der Stadtbibliothek Windsheim aufgefundenen Chorbuchs nicht im geringsten gezweifelt zu werden („*Scribebat Andreas Ostermaier . . . Illustrissimi principis . . . Brandenburgensis Georgii Friderici Marchionis . . . vice cappellae Magister*“; vgl. F. Krautwurst, Artikel *Ostermaier* in MGG). Lediglich die Jahreszahl 1592 dürfte bei Lang verdruckt sein und wird 1593 oder 1594 heißen müssen. Außerdem ist S. die Heirat Ostermaiers

1590 entgangen (Ansbach, Pfarramt St. Johannis, Traubuch 1590–1605, S. 13, Nr. 46). — Es war also im übrigen sehr wohl „des Sängers Höflichkeit“ (B., S. 255), wenn ich mich in meiner Rezension mit Andeutungen begnügte.

2. Auf die Frage, wie es „zu erreichen gewesen wäre“ (B., S. 253), daß S.s Arbeit den an sie gestellten Anforderungen in vollem Maße genügt hätte, ist die Antwort sehr einfach: Indem man zuallererst die vorhandenen Quellen richtig und erschöpfend auswertet, insbesondere, indem man sich (wie z. B. beim Todesdatum des bedeutenden Instrumentenbauers Christian Gottlob Hubert, A., S. 85) nicht auf drittrangige Angaben (eine briefliche Aussage des im allgemeinen tatsächlich sehr zuverlässigen, hier aber unmaßgeblichen E. Flade, vermittelt durch H. Meyer) verläßt, wenn man die Primärquelle (Ansbach, Pfarramt St. Johannis, Totenregister 1772–1800) unmittelbar vor sich hat. Freilich muß man Kirchenbücher richtig interpretieren können. Der ebenfalls dem Othmayr-Kreis angehörige Kantor Johannes Buchner heiratete 1541 nicht die Witwe Anthonii Gerbers (A., S. 17), sondern Grabers (Ansbach, Pfarramt St. Johannis, Proklamationsbuch, 26. April 1541; vgl. ebenda 6. Mai 1538: *Antoni Graber rat und alter kamersdreiber zu hof — Anna Formkellerin*). Die Trauung des M. Georg (nicht Gregor) Widmann (— es handelt sich um den späteren Crailsheimer Dekan —) erfolgte nicht in „Wintisheim“ (A., S. 17) sondern in seiner Heimat *Wettelsheim*, wodurch die Hypothese S.s hinfällig wird; usw.

3. Für den von mir vermerkten Mangel an Kontinuität und Ausgewogenheit seiner Darstellung möchte S. die geschichtliche Situation verantwortlich machen. Der tatsächliche Befund zeigt aber eine viel weniger „sprunghafte“ (B., S. 254) Entwicklung. Jedenfalls tritt klar zutage, daß weite Bereiche des höfischen oder vom Hofe abhängigen Ansbacher Musiklebens, die man nicht gut samt und sonders für irrelevant erklären kann, bei S. entweder gänzlich fehlen oder nur mit geringfügigen Hinweisen bedacht sind. Die Hofmusik des 15. Jh. wird beispielsweise auf eineinhalb Seiten abgetan (A., S. 4 f.), wobei z. T. wiederum nur Sekundärquellen in Erscheinung treten. Hätte S. wenigstens die gedruckt vorliegende Korrespondenz des Markgrafen Albrecht Achilles ausgewertet, er hätte manches Wissens-

werte über Hoftrompeter, Spielleute etc. hieraus schöpfen können (*Politische Korrespondenz des Kurfürsten Albrecht Achilles*, 3 Bände, hrsg. v. F. Priebsatsch, 1894–1898 [Publikationen aus den K. Preußischen Staatsarchiven Bd. 59, 67, 71]). Vor allem ergeben die Kammerrechnungen der benachbarten Reichsstädte, besonders Nürnbergs und Nördlingens, ein farbenprächtiges Bild der Ansbacher Hofmusik im ausgehenden Mittelalter, nicht nur hinsichtlich der Trompeter und Pfeifer, sondern auch was die Pauker, Posauer, Zinkenbläser und Sackpfeifer, die *lawtenslaher*, *harppfner* und *portatifer* betrifft. „Die ersten Spuren zu einer Hofkantorei“ finden sich nicht erst 1470 (A., S. 5), sondern schon vor der Jh.-Mitte; das Vorbild war sicher der burgundische Hof Herzog Philipps des Guten. Bezeichnenderweise tauchen unter den in politischer Funktion tätigen Hofbeamten des Markgrafen Albrecht immer wieder Kapläne, Kantoren, Sängemeister usw. auf. Auch F. Priebsatsch (s. oben) führt einen Ansbacher Chorherrn und Sängemeister Friedrich Droschler († 1481) und einen Kantor am Gumbertusstift Jodocus Scheu (1481, 1486 in Tübingen) an; Namen, die man bei S. vergeblich sucht. Über die Brandenburg-Nürnberger Kirchenordnung von 1533 u. ö. (vgl. F. Krautwurst, *Artikel Nürnberg in MGG*), die z. T. in Ansbach entstand und das kirchenmusikalische Leben der Residenzstadt für Jahrhunderte mitbestimmte, erfährt man ebenso wenig etwas wie z. B. über den Ansbacher Musikdruck und -verlag (u. a. P. Böhem und J. Hornung im 17. Jh., F. W. Rönnagel und Posch im 18. Jh.). Bei dem erwähnten K. Praetorius wäre auf die bei H. Schreible Müller (s. oben) nur unvollständig abgedruckte, nicht weiter kommentierte, aufschlußreiche Kurrendeordnung von 1552 einzugehen gewesen, am Schluß des 1. Teils hätte sich die Beschäftigung mit dem vom Preußischen König Friedrich Wilhelm III. 1803 erlassenen Verbot musikalischer Veranstaltungen in Kirchen, dessen Auswirkung auf Ansbach schon K. H. Lang (*Annalen*, 1806, 36 f.) anführt, bestimmt gelohnt; usw.

4. Die „Spezialmaterie bei Krebs“ (B. S. 254) erfordert allerdings „eigene Abschnitte als Ergänzung zum Einleitungskapitel“, vorausgesetzt, daß sie richtig sind. So fehlt in den „*ettlich notturfftig Eigenschaft*“ (A., S. 12 f.), abgesehen von zahlreichen Lesefehlern („*Hic noch*“, statt richtig: „*Hie nach*“,

am Anfang: „lencken“, statt richtig: „hencken“, in der viertletzten Zeile) ein ganzer Satz (es ist im Original der drittletzte): „Item wo es sin mag, das die belg nit under einem dach ligen, do die sun deglich uff schint“. Bedauerlicher ist aber, daß S. eine Mutmaßung von Hanauer (*Cartulaire*, 1898), die „ettlich notturfftig Eigenschaft“ ständen mit Krebs im Zusammenhang, einfach als vollendete Tatsache hinstellt und gar nicht merkt, daß das Schriftstück nichts mit diesem Orgelbauer zu tun haben kann. Der Vergleich zeigt, daß einzelne Punkte z. T. wörtlich mit Arnolt Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) übereinstimmen. Außerdem lehrt ein Schriftvergleich, daß der Entwurf „Hie nach volgen ettlich notturfftig Eigenschaft“ von dem Hagenauer Schöffen Michel von der Tannen, der auch den Schlickbrief von 1509 schrieb, niedergelegt wurde. Das Schriftstück gehört also in die Zeit um 1510, und es hat dem Michel von der Tannen entweder das Ms. des *Spiegel* vorgelegen, oder Arnolt Schlick hat ihm im Sommer 1510, als er zur Begutachtung beider Orgeln in Hagenau war, die einzelnen Punkte diktiert, damals ohne Zweifel mit der endgültigen Redaktion des *Spiegel* beschäftigt (Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. habil. G. Pietzsch, Kaiserslautern, dem ich für seine Hinweise auch an dieser Stelle verbindlichst danke). — S. nennt den Ansbacher Orgelbau des 16. und 17. Jh. „nicht sonderlich bededsam“ (B., S. 254). Dies ist, zumindest was die aus Nördlingen stammende Familie Pretscher betrifft, falsch. Und wie steht es mit dem 18. Jh.? Daß — wie ich a. a. O. behauptete — einzelne Glieder der Familien Näser, Gessinger und Wiegleb den Durchschnitt beträchtlich überragten, erhellt schlaglichtartig etwa das in der Sammlung Rück, Nürnberg, befindliche gebundene Clavichord des Hoforgelbauers Georg Martin Gessinger (Rothenburg, 1781), das nach dem Urteil namhafter Experten, ausübender Künstler wie Musikologen, zu den qualitativsten Instrumenten dieser Gattung aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. gehört. Eine am Musikwissenschaftlichen Seminar der Univ. Erlangen-Nürnberg vorbereitete Dissertation von H. Meier über den Orgelbau im Markgrafentum Brandenburg-Ansbach wird hier Klarheit schaffen. Warum war eigentlich die Orgel der Stiftskirche von J. C. Wiegleb „berühmt“? (A., S. 80; B., S. 254). Die Disposition dieses Werks will

übrigens S. erst „aufgefunden“ (B., ebenda) haben. Sie liegt jedoch, überdies in viel anschaulicherer Form, seit fast 200 Jahren gedruckt vor bei J. U. Sponsel, *Orgelhistorie*, Nürnberg 1771, S. 120—123. Auf sie ist ferner Bezug genommen bei J. H. Zang, *Der vollkommene Orgelmacher*, Nürnberg 1804, S. 169—171. Außerdem wird die Disposition in neuerer Zeit mitgeteilt von G. Frotscher, *Orgeldispositionen aus fünf Jh.*, Wolfenbüttel & Berlin 1939, S. 38 (Nr. 62).

5. Was schließlich, im Zusammenhang mit F. Lindner, den Vergleich mit Bach betrifft, auf den ich mich hätte „besser nicht einlassen sollen“ (B., S. 254), so müßte S. erst einmal F. Blumes Artikel *Bach* in MGG I genauer lesen. Dort ist Sp. 983 von „in Aussicht gestellten“ wirtschaftlichen Verbesserungen die Rede; ferner heißt es wörtlich: „Der Wechsel vom höfischen Kapellmeisteramt zum bürgerlichen Kantorat ist ein gesellschaftlicher Abstieg.“ (Vgl. auch W. Gurlitt, *J. S. Bach*, <sup>3</sup>/1949, S. 11 ff., besonders 16.) Wenn S. meint: „Ein städtischer Kantor vermochte es wohl mit einem Hofmusicus aufzunehmen“, so übersieht er gerade das Wesentliche, nämlich, daß F. Lindner nicht ein beliebiger Hofmusicus, sondern Vizekapellmeister war, dem in der fraglichen Zeit, als es einen (ersten) Hofkapellmeister nicht gab, die Gesamtleitung der Kapelle und Kantorei oblag. Endlich ignoriert S. auch noch das Wort „anfänglich“ des Zitats aus dem berühmten Brief Bachs. Lindner konnte in Nürnberg später durch Kopier- und Ingrossierarbeit seine finanzielle Lage erheblich verbessern.

6. An der Tatsache, daß in S.s Arbeit „der kulturgeschichtliche Hintergrund und die Umwelt der Musik und des Musizierens zu wenig aufgehehlt wurden und daß auf die Darstellung ideengeschichtlicher Zusammenhänge fast völlig verzichtet wird“, ändert der Hinweis auf eine deutsche Wochenzeitung (eine „Nicht-Fach-Zeitung“, B., S. 254) ebensowenig etwas, wie ihr das vorausgestellte Zitat von Karl Jaspers aufhilft. Bei den personellen Veränderungen der Hofkapelle ist jedenfalls die Frage nach dem Warum mindestens so wichtig wie die Frage nach dem Wie. Mit einer „Statistik“ (A., S. 85) allein ist es hier nicht getan. Es ergibt sich erst dann ein anschauliches und Interesse erweckendes Bild, wenn sinnfällig wird, woher die Musiker kamen und wohin sie gingen, warum sie im einen Fall festen Fuß

fassen konnten und im andern Fall nicht, welche Wirkungskreise sie sonst in ihren Bann zogen usw. Wenn S. die Bedeutung der Bayreuther Musikverhältnisse — zumindest für einen Vergleich mit den Ansbachischen — leugnet, so zeigt sich darin schlechterdings Mangel an Problembewußtsein, ist doch das Schwestermarkgrafentum aus denselben geschichtlichen Wurzeln erwachsen. Und gerade an den Unterschieden wird die historische Situation mit einem Schlage deutlich.

7. Zu den „Richtigstellungen“, die mir „entgangen zu sein scheinen“ (B., S. 225), muß ich bemerken, daß ich 1959, als ich meine Rezension schrieb, wohl nicht gut schon S.s Aufsatz in AfMw XVII, 1960 (die einzige von S. angeführte Literatur, aus der ich mir in dieser Hinsicht hätte Rat holen können), kennen konnte. Wieso meine Feststellung, die von S. für J. Haydn in Anspruch genommene Symphonie (A., S. 170: „eine sehr günstige Quellenlage“; „die gleiche rhythmische, auch in gewissem Sinn melische, Struktur“) sei inzwischen von A. van Hoboken als Werk von A. Gyrowetz identifiziert worden, „sachlich unrichtig“ sein soll, ist mir unerfindlich, da ich doch den Nachweis dafür erbringe.

8. Zusammenfassend stelle ich fest, daß ich mein Urteil über S.s Arbeit auch nach seiner Entgegnung nicht zu ändern brauche: sie ist „trotz mancher Mängel gerade als inhaltsreiche Materialsammlung für die lokale Musikgeschichtsforschung von Wichtigkeit“ (a. a. O., S. 81). Aus Raumgründen muß ich es im weiteren dem Leser überlassen, nochmals S.s Bemerkungen mit meiner Rezension und diese mit S.s Arbeit zu vergleichen.

Franz Krautwurst, Erlangen  
Die Schriftleitung betrachtet die Diskussion hiermit als abgeschlossen.

### Mitteilungen

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, zur Teilnahme an dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Kassel, der vom 30. September bis 4. Oktober 1962 stattfinden wird, einzuladen. Zugleich verbinde ich damit die Einladung zur Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung 1962, die im Rahmen des

Kongreßprogramms voraussichtlich am Donnerstag, dem 4. Oktober, stattfinden wird. Die Themen des Kongresses wurden mit einer Anzeige auf der Umschlagseite 4 dieser Zeitschrift Jahrgang 1961 Heft 3 bekanntgegeben. Außerdem erhielten die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung, der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Association Internationale des Bibliothèques Musicales sowie die ausländischen musikwissenschaftlichen Gesellschaften eine gedruckte Einladung zur Anmeldung von Referaten, in welcher weitere Einzelheiten bekanntgegeben werden. Eine allgemeine Einladung mit dem Rahmenprogramm und allen erforderlichen Einzelheiten für die Anmeldung zur Teilnahme am Kongreß wird im Frühjahr 1962 verschickt. **Blume**

Der International Folk Music Council hat zu seiner 15. Internationalen Konferenz und seinem 4. Internationalen Festival Einladungen ausgehen lassen. Die Veranstaltungen werden in Gottwaldow und Strážnice (CSR) vom 13. bis 21. Juli 1962 stattfinden.

Die 6. Jahrestagung der Society for Ethnomusicology fand zusammen mit einer Tagung der American Anthropological Association am 17. und 18. November 1961 in Philadelphia statt.

Im November 1961 starb in Berlin im 82. Lebensjahr Professor Dr. Fritz Stein. Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in der „Musikforschung“ gewürdigt werden.

D. Heinrich Hüschen wurde im November 1961 zum apl. Professor der Universität Köln ernannt.

Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht hat sich am 12. Juli 1961 an der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt a. M. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Thomas Stoltzer. Leben und Werk“.

Berichtigung: In dem Aufsatz von Dietrich Kilian, *J. S. Bach, Präludium und Fuge d-moll, BWV 539*, in Heft 3 dieses Jahrgangs sind das zweite und dritte der ersten vier Notenbeispiele auf S. 325 vertauscht worden.