

Besprechungen

Jan Racek : *Česká hudba* (Böhmische Musik), Prag 1958, 220 S. Text, 55 S. Quellen- und Literaturverzeichnis, 17 S. deutsche Zusammenfassung (P. Eisner), 32 S. Abbildungen, 34 S. Register und Tabellen.

Es dürfte eine Binsenwahrheit sein, daß die musikologischen Publikationen des „Ostens“ aus sprachlichen Gründen dem westeuropäischen Wissenschaftler fast durchweg verschlossen bleiben. Das ist um so bedauerlicher, als die Musik dieser Länder, insbesondere Polens, Ungarns und der Tschechoslowakei, im innigen Zusammenhang mit der Musikgeschichte des Westens stand (und steht) und in gewissen Perioden, nicht zuletzt durch die Musiker Böhmens und Mährens, im Westen einen oft tiefgehenden Einfluß ausübte.

Jan Racek, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Masaryk-Universität Brünn, hat in seiner „*Böhmischen Musik von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*“ einen umfangreichen Versuch einer Zusammenfassung des bisherigen Wissens unternommen. (Die in deutschen Zusammenfassungen und Übersetzungen tschechischer Arbeiten übliche Gleichsetzung von „böhmisch“ [regional] und „tschechisch“ [national] ist bereits Anlaß zu zahlreichen Mißverständnissen gewesen und muß abgelehnt werden.) Aus einigen Gründen kann dieser Versuch nur bedingt als gelungen bezeichnet werden; es sei jedoch betont, daß einen Teil der Schuld daran wohl der Verlag trägt, der sowohl den unentbehrlichen Anmerkungsapparat als auch die Notenbeispiele gestrichen hat. Daß die Unmenge des mitgeteilten Materials, dessen Quellen aus einem umfangreichen Verzeichnis ersichtlich sind, nicht wenige Druckfehler, Mißverständnisse und Fehldeutungen verursacht hat, ist begreiflich, und ein Eingehen auf Einzelheiten im Rahmen einer kurzen Besprechung ist auch kaum durchführbar.

Die Einteilung des Stoffes entspricht, sieht man von der Benennung der einzelnen Stilepochen durch verschiedene Stadien des „*Feudalismus*“ ab, der üblichen in Mittelalter, „*Renaissance*“, Barock und Klassik („*böhmischer Musikklassizismus*“). Den betreffenden Abschnitten werden umfangreiche, oft recht interessante, politische und wirtschaftliche Betrachtungen vorangestellt. Allerdings stören hier, wie in den musikge-

schichtlichen Ausführungen, zahlreiche Wiederholungen und recht umständliche Erklärungen, auch ist die oft polemische Zuspitzung in einem immerhin kurzgefaßten Handbuch wohl, unseren Begriffen nach, fehl am Platze.

Das erste Kapitel (von den Anfängen bis etwa 1450, S. 15–54) hält sich, von wenigen Ergänzungen abgesehen, begreiflicherweise ziemlich genau an die sehr eingehende Darstellung Z. Nejedlýs (als *Geschichte des hussitischen Gesanges* in 6 Bänden in NA 1954–1956 erschienen). Bis zur Erschließung der zahlreichen, wichtigen liturgischen Quellen ist an dem Bild, das Nejedlý in seinem 2000seitigen Werk gezeichnet hat, nicht viel zu korrigieren.

Erst im zweiten, der Zeit 1450 bis 1600 gewidmeten Kapitel baut Verf. auf den nicht wenigen, mit Fleiß kompilierten Vorstudien weiter. Ein Teil der mitgeteilten Fakten ist allerdings (z. T. sogar durch die im Literaturverzeichnis angeführten Arbeiten) bereits überholt. Dies gilt nicht zuletzt für die so wichtigen Liedersammlungen der Böhmischen Brüder, deren erstes Gesangbuch „*einem Kalender folgend, 1501 in Jungbunzlau erschien und 89 Lieder enthielt*“ (S. 59). Der Kalender hat jedoch mit dem bei Severin in Prag erschienenen Gesangbuch nichts zu tun, und der Inhalt besteht nur aus 87 Liedern. Daß Michael Weisses Gesangbuch (1531) unter den katholischen genannt wird, dürfte hingegen ein Versehen sein. Als Beispiel der musikgeschichtlich irrelevanten und den Leser verwirrenden Abstecher sei aus diesem Kapitel die Erwähnung des russischen „*medicinae doctor*“ Skorina genannt (S. 73), der 1517–1519 in Prag russische Bücher druckte. Er soll auch eine russische Übersetzung der Lutherschen Bibel ediert haben, was in Anbetracht des Erscheinungsjahres der Vorlage (1534) einigermaßen überrascht. Mit Musik hat Skorina jedoch nichts zu tun, und auch auf S. 230, wohin das Register irrtümlicherweise verweist, ist in dieser Hinsicht nichts zu erfahren. Wir vermissen hingegen bei der Besprechung Trajans von Turnau (S. 74–75) nähere Angaben über eine 1577 edierte Sammlung dreistimmiger Liedsätze, die unseres Wissens in der Literatur bisher unbekannt war. Unsere Gegenüberstellung Skorina-Trajan, zu viel des Irrelevanten und zu wenig des Wissenswerten, ist leider nicht vereinzelt. Daß der Arbeit darüber hinaus eine abschließende Korrektur fehlt, veranschau-

licht die Zusammenfassung über die Meister des 16. Jahrhunderts: „*Ein typisches Merkmal dieser Kompositionen . . . ist die Sangbarkeit. Alle Stimmen singen real . . .*“ (dann dürfte die Vorliebe für Terz- und Sextverdoppelungen der Singstimmen, die uns charakteristisch vorkommt, nicht typisch sein) „*Das ist ein typischer tschechischer und slavischer Vokalkontrapunkt, seinem Wesen nach der ‚podgolos‘-Technik im russischen Chorlied nahe. Von hier aus sind die einzelnen Stimmen reich figuriert, natürlich im horizontalen Sinn*“ (vom Rezensenten gesperrt). Solche Sätze wären beim kritischen Durchlesen sicher gestrichen worden.

Der dritte Abschnitt (S. 85–134) ist der Musik des böhmischen Barocks gewidmet und wird vom Verf. durch die Schlacht am Weißen Berg (1620) und die Aufhebung der Leibeigenschaft (1781) abgegrenzt. Barocke Elemente in der Musik der Klassik können allerdings eine so spät angesetzte Abgrenzung nicht rechtfertigen, und es zeigt sich auch bald, daß Verf. in den barocken Rahmen auch Komponisten zwingen muß, die eindeutig nicht mehr dorthin gehören, z. B. V. Kalous, Peregrinus Gravani († 1815!), Marek († 1806) u. a. m.

Zu den bisher ermittelten Komponisten des Frühbarocks bringt Verf. kaum etwas, was E. Trolde nicht bereits früher mitgeteilt hat (Vgl. S. 329 das Verzeichnis Troldascher Arbeiten). Die Resultate Troldascher Untersuchungen sind allerdings hier übersichtlich aus den zahlreichen Einzelstudien zusammengetragen. Es dürfte jedoch nicht angehen, wenn Verf. an dieser Stelle der deutschen Wissenschaft die Unkenntnis der Quellen, zu deren Durchforschung er selbst auffordert, polemisch vorwirft (S. 95). Gerade auf diesem Gebiet hat auch die tschechische Wissenschaft nicht wenig nachzuholen.

Etwas auführlicher werden die Meister der zweiten Hälfte des 17. und ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besprochen. Man vermißt jedoch oft den Zusammenhang zwischen den in lexikalischer Form aneinandergereihten Biographien und Kurzbesprechungen der Werke einzelner Komponisten. (Die betreffenden Abschnitte sind übrigens in den Einleitungen der einzelnen Hefte der „*Musica Antiqua Bohemica*“-Reihe fast wörtlich zu finden). In diesem Sinne ist die Arbeit, wie möglicherweise angestrebt wurde, eher ein Nachschlagewerk als eine Musikgeschichte. Man kann in diesem (und

dem folgenden) Abschnitt dem Verf. den Vorwurf nicht ersparen, daß die Charakteristiken und Werkbesprechungen oft mit der angeführten Literatur im offenen Widerspruch stehen. So kann bei Pavel Vejvanovský doch kaum von einer „*konsequent geführten Imitationstechnik*“ die Rede sein (vgl. die Dissertation von O. Petráš, Brünn 1948, Ms.) (S. 106), bei Wentzeli spricht Verf. kurzerhand von einem „*typischen deutsch-tschechischen Vokalstil*“ (S. 106) (Wentzeli spricht in der Einleitung der *Flores verni*, Prag 1699, nur von einem „*stilus germano-bohemicus*“, dessen Merkmale aus den Werken selbst allerdings nicht eindeutig hervorgehen) und über J. A. Planickýs *Opella ecclesiastica* erfahren wir u. a., daß die „*Solomotetten dieser Sammlung einsätzig sind*“ (dann wären es nur Arien) und „*im inneren Aufbau eine Dreiteiligkeit aufweisen*“ (was bei da-Capo-Arien kaum überraschen dürfte). In der Konklusion über diese Komponisten findet Verf. bei allen „*einen wesentlichen Sinn für den monumental gesteigerten polyphonen Stil*“ (S. 108), was jedenfalls für den kammermusikalisch-bescheiden schreibenden Planický nicht zutrifft.

Einem kurzen Abschnitt über die Deutschböhmern (S. 108–109) folgt eine Übersicht der spätbarocken Komponisten. Die Werke des bedeutendsten Meisters dieser Epoche, J. D. Zelenkas, dürften Verf. nur ganz ungenügend bekannt sein. So behauptet er, daß Zelenkas Triosonaten „*sehr erfolgreich waren*“ (wo?), seine Tanzsuiten seien „*in Vejvanovskýs Stil*“ geschrieben seien (ähnlich müßten die Bachschen in Schmeltzers Stil geschrieben sein) und daß in Zelenkas Orchesterwerken „*die zyklische Symphonieform noch nicht entwickelt war, weshalb er Tanzsuiten schrieb*“ (was unrichtig ist, wie eine demnächst erscheinende dreisätzige Sinfonia beweisen mag). Wenn Verf. schließlich Zelenkas Werke als Beweis für seine Theorie, daß „*die komplizierte Polyphonie den böhmischen Komponisten fremd war*“, heranzieht, dann läßt sich diese Behauptung allein an Hand der erwähnten Triosonaten, in denen meisterhafte Doppelfugen und Doppelkanons zu finden sind, leicht zurückweisen.

B. Černohorský und seine „*Schule*“ (S. 112 ff.) wird, wie bisher allgemein üblich, überschätzt. Das Geniale und insbesondere das Fortschrittliche läßt sich aus den Werken dieses Meisters nur mühsam herauskonstru-

ieren, und für die Bedeutung der „Schule“, deren meiste prominente Schüler ganz hypothetisch abgeleitet werden, bringt auch diese Arbeit keine stichhaltigen Beweise. Auch Černohorský kann für die eben erwähnte Theorie über das Verhältnis böhmischer Komponisten zur komplizierten Polyphonie (Tripelfuge „*Laudetur Jesus Christus*“) nicht herangezogen werden.

Neben einigen Komponisten von geringerer Bedeutung tritt in diesem Abschnitt auch F. X. Brixi auf, was in Anbetracht der zahlreichen Vergleiche mit W. A. Mozart eindeutig das Unhaltbare der späten Abgrenzung der Barockzeit veranschaulicht. Die Behauptung, daß Brixis Orgelfugen den Bachschen nahe stehen (S. 118), wäre eine (unbegründete) Herabsetzung des Thomaskantors. Die breit angelegte Besprechung F. V. Míčas (S. 119—121 u. a. O.) geht auf die von Vl. Helfert und vom Verf. betriebenen Spezialuntersuchungen zurück. Allerdings fehlt den weiten Perspektiven, die Verf. von Míčas bekannter *Sinfonia in Ré* aus für die Entwicklung der Sonatenform zeichnet, der wichtige Beweis, daß dieses Werk von F. V. Míča stammt. Unserer Meinung nach schließt insbesondere die brillante Schlußfuge den kontrapunktisch recht unbegabten Míča als Komponisten aus. Pater Ivanschitz, im Zusammenhang mit Míča erwähnt, gehört nicht der böhmischen, sondern der steiermärkischen Musikgeschichte an.

Nach einem Rücksprung ins Mittelbarock (S. 121) folgen kurze Abschnitte über die katholischen Gesangbücher, die sehr bemerkenswerten tschechischen Pastorellen, über Instrumentalisten und Instrumentenbauer.

Im vierten Kapitel („*Böhmischer Musikklassizismus*“) folgt einer allgemeinen Einleitung, den vielzitierten und wohl unentbehrlichen Aussagen Burneys und Reichards und einem Angriff auf Riemann die Einteilung dieser Epoche in 1. „*vorklassisch*“ (u. a. „*die Entstehung der Sonatenform in Jaroměřice*“!), 2. „*frühtklassisch*“ (die Bendas, Mysliveček) und 3. „*hochklassisch*“ (Dusík-Dussek, A. Rejcha-Rejcha, Voříšek, Tomášek u. a. Frühromantiker) (S. 143—144).

Die Fülle des Mitgeteilten ist so groß, der Stoff so konzentriert, daß eine eingehende Besprechung mehrere Seiten in Anspruch nehmen würde. Daß der Rezensent mit nicht wenigen Formulierungen nicht einverstanden ist, sei nur am Rande bemerkt. Als Beispiel diene die etwas unüberlegte Bezeichnung

der in Wien lebenden böhmischen Musiker als „*stilistischer Anachronismus*“ (S. 149). Älteren Anschauungen zum Trotz ist doch die Bedeutung Vaňhals als Sinfoniker, Stefans für das deutsche Lied, Koželuchs für die Klaviersonate und Sinfonie usw. längst erwiesen. Wir glauben im Gegenteil, daß gründlichere Untersuchungen der Werke dieser Meister (wobei man die anekdotischen und unwahren, herabsetzenden Äußerungen einiger älterer Musikologen, u. a. Procházskas ganz außer acht lassen muß) ihre Bedeutung in ein noch günstigeres Licht setzen werden.

Bei Besprechungen von Arbeiten dieser Art wird ein Rezensent, dem nicht zwanzig Seiten zur Verfügung stehen, immer in der Gefahr schweben, durch Hervorheben negativer Seiten, die eine Berichtigung fordern, Unrecht zu tun. Wir wollen deshalb betonen, daß die vorliegende Musikgeschichte, trotz aller kritischen Bemerkungen, in mancher Hinsicht bemerkenswert ist. Insbesondere wird der Fachmann die Fülle des mit großem Fleiß zusammengetragenen Materials zu schätzen wissen. Sachlicher, nüchterner und nach Ausmerzung der Druckfehler, Mißverständnisse und Fehlertheile, vor allem aber in eine Weltsprache übersetzt, würde diese Musikgeschichte sicher einen bleibenden Platz in der Literatur finden.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Jaroslav Pohanka: *Dějiny české hudby v příkladech*, Prag 1958, 402 S. Musik, 59 S. Anmerkungen und Bibliographie.

Diese breit angelegte Sammlung von 175 Beispielen zur böhmischen Musikgeschichte ist zwar als Ergänzung zu J. Raceks Musikgeschichte gedacht, jedoch selbständig konzipiert und benützlich. In sorgfältiger Aufmachung enthält sie einen zum großen Teil wohlgewählten Querschnitt durch das musikalische Schaffen des Mittelalters (100 Beispiele), des Barocks (22 Beispiele), der Früh- und Hochklassik (34 Beispiele) und der Werke böhmischer Frühromantiker (19 Beispiele). Aus allen Perioden sind sinngemäß auch zahlreiche Volkslieder und Tänze, zum Teil in alten Bearbeitungen für Tasteninstrumente, in die Sammlung aufgenommen worden.

Die erste Hälfte der Beispiele zum böhmischen Mittelalter ist bereits früher in Publikationen von Z. Nejedlý, D. Orel u. a. abgedruckt worden, konnte allerdings in einer Beispielsammlung nicht übergangen

werden. Unter den restlichen Cantiones, Liedern und Chorsätzen sind hingegen zahlreiche erstmalige Veröffentlichungen (u. a. aus dem Königgrätzer Spezialbuch) zu verzeichnen, darunter das einzige bisher aufgefundene, weltliche Chorlied. Einige der mehrstimmigen Sätze erscheinen uns korrumpiert (z. B. No. 98), die oft groben Satzfehler können allerdings aus den Vorlagen stammen. Die Provenienz der wenigen Instrumentalsätze des Spätmittelalters ist, wie der Hrsg. richtig vermerkt, ungesichert und allem Anschein nach italienisch. Bemerkenswert ist der aus einem neu entdeckten Budweiser Bruchstück stammende Orgelsatz (Anfang des 16. Jahrhunderts), der in den Anmerkungen abgedruckt ist.

Zweiundzwanzig Barocksätze können begrifflicherweise nur sehr oberflächlich die zahlreichen und bedeutenden Meister repräsentieren. Neben J. D. Zelenkas Ouvertüre vermißt man ein Beispiel seiner hochwertigen Kirchenmusik, B. Černohorský ist durch ein sehr mittelmäßiges, solistisches Regina coeli vertreten, obwohl der Schwerpunkt seines Schaffens in polyphonen Chorsätzen liegt (die Orgelfugen sind in verschiedenen Editionen leicht zugänglich), und ähnliche Einwände können auch gegen andere Beispiele angebracht werden.

Noch größere Lücken sind natürlich im Abschnitt zur Musik des späten 18. Jahrhunderts spürbar, wo einige bedeutende Komponisten (z. B. Joseph Fiala) ganz übergangen werden. Auch sind die Beispiele nicht immer glücklich gewählt, wie die sicher schlechteste Orgelfuge von J. F. N. Seger, die unbedeutende Harfensonate von Krumpholtz, ein ellenlanger Quartettsatz von Krommer u. a. m. beweisen. Ganz fehl am Platz ist eine minderwertige Ouverture von Paul Vranický, die zusammen mit einem nur wenig besseren Konzertsatz des Bruders Anton volle sechzig Seiten, also über ein Siebentel der Publikation, in Anspruch nimmt. Auch dieser Teil der Sammlung ist jedoch eine wahre Fundgrube erstmals veröffentlichter, interessanter Beispiele aus den Werken von F. X. Duschek, J. Krumlovský, Karl Loos (tschechische „*Opera de camino*“) u. a. in der Musikgeschichte renommierter Komponisten.

Als Hilfsmittel zu Unterrichtszwecken, als Orientierung für Wissenschaftler, die sich ein Bild der Entwicklung machen wollen, und als bibliographische Quelle dürfte diese Sammlung wohl ihren Zweck erfüllen. Die

Auswahl der Werke, die Frage, ob Partitur oder Klavierauszug (hier vermischt und oft recht inkonsequent), und schließlich die Berechtigung solcher Beispielsammlungen überhaupt ist letzten Endes eine Geschmackssache.
Camillo Schoenbaum, Dragør

Z dziejów polskiej kultury muzycznej. I. Kultura staropolska. Pod redakcją Zygmunta M. Szweykowskiego. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1958. 357 S.

Das zu besprechende Werk bildet den ersten von den drei geplanten Bänden „Aus der Geschichte der polnischen Musikkultur“. Es enthält Beiträge über die „Altpolnische Kultur“, womit die Entwicklung der Musik etwa bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemeint ist. (Der zweite Band, der der polnischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet sein soll, wird voraussichtlich bereits mit der Entwicklung der polnischen Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen müssen; der dritte Band soll Spezialproblemen gewidmet sein.)

Trotz der Tatsache, daß in den Nachkriegsjahren zwei großangelegte historiographische Werke von Zd. Jachimecki (*Muzyka polska w rozwoju historycznym* . . . Bd. I., Krakau 1948) und I. Belsa (*Istorijska polskoj muzykalnoj kultury* Bd. I., Moskau 1954) erschienen sind, die ungefähr denselben Zeitabschnitt behandeln, ist das neue Buch höchst aktuell. Diesen Forschern fehlte nämlich oft die Möglichkeit, alle Quellen genau zu untersuchen und interpretieren. Die „Altpolnische Musikkultur“ hingegen ist als ein Sammelwerk von mehreren Spezialisten aus allen Generationen der polnischen Musikwissenschaft (der Redakteur selbst gehört der jungen Generation an) entstanden. Obwohl nicht als synthetische Darstellung, als „Musikgeschichte“ im üblichen Sinne gedacht, ist sie zur umfangreichsten und genauesten Abhandlung über die ältere polnische Musik geworden.

In der Mehrzahl der Studien wird dabei sehr glücklich die stilkritische Analyse der musikalischen Denkmäler mit der Behandlung der Musikpflege verbunden, so daß wirklich ein Gesamtbild der polnischen Musikkultur entstanden ist. Daß dieses Bild nicht immer lückenlos ist, verursacht vor allem die mangelhafte Quellenüberlieferung. Bekanntlich sind die polnischen Quellenbestände sehr stark auch von den Ereignissen des 2. Weltkrieges betroffen worden. Andererseits ist gerade in der letzten

Zeit über neue Quellenentdeckungen berichtet worden, deren Auswertung eine z. T. wesentliche Erweiterung der bisherigen Kenntnisse mit sich bringen wird.

Den ersten Beitrag zur „Altpolnischen Musikkultur“ schrieb der Doyen der polnischen Musikwissenschaft, H. Feicht. Seine Abhandlung „Das polnische Mittelalter“ gliedert sich in drei Teile, in denen die Anfänge der polnischen Musikkultur, die Entwicklung der Monodie von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und das Musikleben im späten Mittelalter behandelt werden. Dabei können seine Ausführungen z. B. über die polnischen Hymnen und Sequenzen auch für die ausländischen Forscher, die sich für das mittelalterliche lateinische Lied interessieren, von Bedeutung sein. Zu erwähnen ist auch sein Hinweis (S. 40) auf eine Arbeit von J. Woronczak *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej* (Wrocław 1952), wo festgestellt wird, daß der Anfang des ältesten polnischen geistlichen Liedes „*Bogurodzica*“ mit der Melodie einer lateinischen Litanei, deren älteste Niederschrift sich in einem Grazer Ms. aus dem 12. Jahrhundert befindet, identisch ist. Ähnlicherweise hat D. Orel (*Hudební prvky svatováclavské*, Prag 1937) festgestellt, daß das älteste tschechische geistliche Lied „*Hospodine, pomiluj ny*“ melodisch aus einer lateinischen Litanei entwickelt worden ist.

M. Szczepańska liefert eine Analyse der Quellen der polnischen Mehrstimmigkeit aus dem 15. Jahrhundert, die lange als die ältesten galten. Die Mehrzahl der Quellen stammt aus der 1. Hälfte des Jahrhunderts. Interessant sind dabei vor allem die Kompositionen des hochbedeutenden Nikolaus aus Radom, die eingehend besprochen werden. Der nächste, allerdings kurze Beitrag ist auf allgemeinere Fragen gerichtet. J. M. Chomiński stellt in ihm die Charakteristika der musikalischen Renaissance dar.

Hingegen konzentriert sich Z. M. Szweykowski in der grundlegenden Studie „Das Aufblühen der Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“ wieder auf Probleme der polnischen Musikgeschichte, wobei zuerst die von ihm als „große polyphone Formen“ bezeichneten Messe und Motette behandelt werden und erst dann das wegen seiner vielfachen Zusammenhänge mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Ereignissen sehr interessante mehrstimmige Lied. Obwohl das Hauptinteresse Szweykowskis mit Recht den

stilistischen Eigenschaften der bedeutenden polnischen Komponisten gilt, werden auch Fragen der Musikpflege, der Theorie, der Kontakte mit der westlichen Musikkultur (leider nicht mit den ostslawischen Ländern, für die die polnische Musik im 16. und 17. Jahrhundert sehr viel bedeutete), die Instrumentalmusik usw. behandelt, auch wenn das die Überschrift der Studie nicht vermuten läßt.

Der Stand der Musik im Zeitalter des polnischen Barocks wird wieder von Feicht geschildert, dessen langjährige Forschungen wesentlich zur besseren Kenntnis dieser Periode beigetragen haben. Wie bei dem ersten Beitrag, so muß man auch hier die Klarheit der Ausführungen über die katholische Kirchenmusik, die Instrumentalmusik, die mehrstimmige Musik a cappella sowie über das einstimmige geistliche Lied bewundern, obwohl man manche Stellen ausführlicher haben möchte. Auch hier ist dank den neuen Quellenfunden mit Korrekturen, bzw. genaueren Kenntnissen zu rechnen.

Einem Spezialgebiet ist die Studie von Z. Steszewska gewidmet. Es handelt sich um Fragen der altpolnischen Tanzmusik, die wegen der großen Verbreitung polnischer Tänze im 16. und 17. Jahrhundert, vor allem in den Nachbarländern, auch für ausländische Musikhistoriker von Bedeutung ist. Abgesehen von den Tänzen, die in dem bekannten Tabulaturbuch des Jan aus Lublin auftreten, findet man nur sehr wenige polnische Tänze in eigentlich polnischen Quellen, dagegen eine große Zahl als solche bezeichneter Musikstücke in ausländischen Hss. und Drucken (überwiegend Tabulaturbüchern). Frau Steszewska untersucht deswegen nicht nur direkte musikalische Quellen, sondern alle zugänglichen (vorwiegend literarische) Quellen über die Tänze des polnischen Volkes sowie der oberen Schichten im 16. und 17. Jahrhundert und vergleicht die dadurch erzielten Ergebnisse mit solchen, die sich aus der Analyse der fremden Aufzeichnungen polnischer Tänze ergeben. So kommt sie zur Feststellung, daß — obwohl sich die Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts stilistisch unterscheiden — bei ihnen nur selten von Spuren der polnischen Volksmusik die Rede sein kann. Es handelt sich um eine international verbreitete Tanzart, die erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein ausgesprochen polnisches Gepräge erhalten hat.

Mehrere Verzeichnisse schließen dieses für die Kenntnis der polnischen Musikgeschichte ganz besonders wichtige Werk ab. Zuerst bringt Z. M. Szwekowski ein Verzeichnis von Werken bedeutender Komponisten (alphabetisch geordnet). A. Szwekowska gibt eine Liste der als Einzeldrucke herausgegebenen mehrstimmigen Lieder des 16. Jahrhunderts, Z. Steszewska eine weitere, die alle der Verf. bekannten ausländischen Quellen, die polnische Tänze enthalten, verzeichnet. (Hier wäre zu berichtigen, daß die unter der Nummer 30 angeführte Hs. „*Napévy . . . Anny Szirmay . . .*“ nicht die Slowakische Akademie der Wissenschaften, sondern die *Matica slovenská* in Martin aufbewahrt. — Die Datierung im Titel dieser Quelle, nach der sie in die chronologische Anforderung eingereiht worden ist, ist ganz sicher nicht richtig; die Nr. 32, das Leutschauer Tabulaturbuch „*Pestry sbornik*“ besitzt hingegen die Slowakische Akademie, nicht das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität — auch diese Hs. stammt erst aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts.) K. Michalowski stellt die abschließende, sehr ausführliche Bibliographie zusammen. Nach den Registern folgt schließlich noch ein Verzeichnis der bisher erschienenen Hefte der Publikationen alter polnischer Musik, leider ohne Angabe der Hrg. und ohne Erscheinungsjahre. (Kürzlich wurde mitgeteilt, daß die polnischen Musikwissenschaftler eine Reihe *Monumenta musicae in Polonia* vorbereiten.)

Der erste Band „Aus der Geschichte der polnischen Musik“ stellt einen in jeder Hinsicht gelungenen und nützlichen Beitrag zur Erschließung der älteren polnischen Musikgeschichte dar. Sein Wert beruht nicht nur auf der möglichst vollständigen Behandlung aller (im Vergleich zu den vorangegangenen Publikationen wesentlich umfangreicheren) Quellen, sondern namentlich auf ihrer grundlegenden stilkritischen Interpretation und Auswertung, die z. B. bei Jachimecki größtenteils fehlte.

Ladislav Mokry, Bratislava

Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem (Histoire de la musique en Slovénie, Tome premier) Ljubljana (Laibach) 1958. Državna založba Slovenije, 413 S.

Die erste slavische Nation, die in ihrer frühesten geschichtlichen Existenz mit der

Musik des Abendlandes in Berührung kam, waren die Slovenen, die durch Missionäre aus Salzburg in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts christianisiert wurden (irischottische Mission unter Virgil). Ihre Herzöge erhielten ihre Erziehung an der berühmten Akademie in Chiemsee. Auf Grund dieser Tatsachen wurden die Slovenen naturgemäß mit der Musikpraxis dieser Zeit vertraut; es riß auch von da an nie mehr die Verbindung mit der abendländischen Musik ab, um so weniger, als keinerlei äußere Triebkräfte Anlaß zu einer Unterbrechung gaben (wie etwa bei den Serben durch die türkische Besetzung). Somit erklärt sich auch, daß die Musikgeschichte Sloveniens als Teil und Beitrag für die Musik des Abendlandes gilt. Der Autor wählt ganz richtig den Titel und seinen logischen Gegenstand im Sinne einer „*musica Sloveniae*“ — also einer Geschichte der Musik in Slovenien.

Cvetko hat bereits für dieses groß geplante Unternehmen, das in drei Bänden ausgebaut werden soll, neben in Buchform erschienenen Monographien über R. Savin (1949), D. Jenko (1952) und dem Werk *Widerhall der Wiener Klassik in Slovenien* (1955) auch zahlreiche Spezialstudien veröffentlicht, wobei wir besonders *Jugoslawien* in *MGG*, 7, 60/61, J. Gallus in *Slav. Review*, 31. London 1953, 77 hervorheben wollen.

Wenn wir nun zu einer eingehenden Besprechung übergeben, geschieht dies auf Grund der Tatsache, daß „*slavica non leguntur*“. Aus dieser Arbeit ist ersichtlich, wie sehr die Forschungen im osteuropäischen resp. südosteuropäischen Raume in Hinblick auf das Gesamtbild der europäischen Musik Bedeutung haben, wobei der deutsche Sprachraum seinen großen Beitrag leistete.

Der internationale Charakter der Musik in Slovenien ist aber auch durch die Struktur des Kulturlebens im Lande bedingt. Auch hier ging der Einfluß von der Kirche und vom Adel aus. Da aber Slovenien keinen eigenen Herrschersitz hatte, an dem sich das Musikleben nach dem Vorbild der üblichen Hofkapellen hätte konzentrieren können, finden wird dort eine andere Organisationsbasis und zwar in ähnlicher Art wie im dalmatinischen Küstenland. Am Hofe der Bischöfe wurde nämlich neben der geistlichen auch die weltliche Musik der Zeit gepflegt. Weil in Slovenien keine Hofkapelle existierte, hatte dies die Abwanderung vieler slovenischer Komponisten, so

z. B. Gallus, nach anderen Kronländern zur Folge.

Die frühesten Funde einer Musikübung im Lande reichen bis in die Steinzeit zurück (Funde von Knochenflöten in Potočka zijalka bei Olšava), die von der Forschung als die ältesten Musikinstrumente Europas bezeichnet werden (Seewald). Weitere Funde stellen einige Rasselinstrumente dar, die im Laibacher Moor gefunden wurden. Aus keltischer Zeit stammt die Abbildung eines Panflötenbläusers auf der Vase aus Watsch.

Aus der Römerzeit ist uns im 4. Jahrhundert in Aemona, später Ljubljana (Laibach), eine große musikalische Veranstaltung für den Empfang des Imperators bekannt.

Auf die Christianisierungswellen aus Aquileja und Salzburg mit der Pflege der keltischen Liturgie (die Iroschotten sind durch ihre Besonderheiten ja bekannt) sind die sogenannten Freisinger Denkmäler zurückzuführen, Beichtformeln in slovenischer Sprache, die mit Akzentneumen versehen sind. Eine Abschrift davon ist uns aus dem 10./11. Jahrhundert erhalten. Diese Beichtformeln wurden wahrscheinlich in der Vorhalle im Evangelionten vorgetragen und gelten als die ältesten neuemierten slavischen Texte überhaupt.

Später scheint dann die Pflege des Cantus Romanus im Lande üblich gewesen zu sein, wie uns die *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* eingehend berichtet. Bald aber erfuhr die Pflege des liturgischen Gesanges durch die Ankunft der Slavenapostel Cyrill und Method (863) eine Änderung in der Praxis. Die sogenannte aquilejisch-salzburgische Meßliturgie wurde außer in der lateinischen auch in der slavischen Sprache zelebriert. Dies ersehen wir aus den sogenannten Kiever Blättern, einer fragmentarischen Abschrift (aus dem 9./10. Jahrhundert) eines Sakramentars.

Das Volk sang als Dankeslied bei der Einsetzung der Herzöge den *Kyrales* (Lais). In dieser Epoche zeigt sich, daß die Slovenen nicht nur Pfleger des Choralgesanges des Westens (Salzburg) waren, sondern auch ihren eigenen Beitrag zur Zeitpraxis in Form des slavischen liturgischen Gesanges leisteten. Auf unerklärliche Weise verschwindet die slawische liturgische Form, doch finden wir im 15. Jahrhundert ihre Spuren wieder, während in Kroatien diese Praxis ununterbrochen bis zum heutigen Tag lebt.

Durch die Klostergründungen (Benediktiner, Cistercienser, Augustiner, Franziskaner)

setzt eine rege Pflege des Choralgesanges ein.

Allerdings sind die Denkmäler aus dieser Zeit nicht so zahlreich erhalten geblieben, wie es eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Das älteste neuemierte Fragment stammt aus dem 10./11. Jahrhundert, derzeit in der Universitätsbibliothek zu Ljubljana (Laibach). Ulrich von Liechtenstein besuchte auch Slovenien; im 14./15. Jahrhundert werden einheimische „*tibicines*“ und „*fistulatores*“ erwähnt.

Zu Ausgang des Mittelalters kennen wir im Lande selbst keine schöpferischen bzw. schaffenden Persönlichkeiten, jedoch sind wir über einige informiert, die in dieser Zeit im Auslande wirkten, so etwa J. Slatkonja aus Ljubljana, der Reorganisator der Hofkapelle in Wien, der „*magister liberalium artium*“ Brikcij Preprost aus Celje (Cilli), der an der Universität Wien Rektor wurde, und Balthasar Praspergius, der an der Universität Basel Vorlesungen über Musik hielt.

In der Gotik waren in Slovenien die Klöster die eigentlichen Zentren des Musiklebens, aber bereits am Anfang des 16. Jahrhunderts übernimmt diese Rolle Ljubljana, und zwar ist dies einerseits durch den Bischofssitz und durch die Klöster (besonders die der Jesuiten) bedingt, andererseits durch den Adel und später durch das Bürgertum. Der Adel hielt nach dem Vorbild des Westens seine Hauskonzerte ab, die dann später zur Organisation des öffentlichen Musiklebens führten. Dies bestätigt uns die Gründung der *Academia Operosorum* (1693) und der *Academia Philharmonicorum* (1702).

Ljubljana war vor allem Pflegstätte der Werke der Venezianer und der Niederländer. Aus dieser Stadt dürfte auch die Familie von J. Gallus stammen. Matrikeln unterstützen diese These von C., der dem Leben und Schaffen von J. Gallus in seiner Arbeit viel Raum gewährt, da dieser zwar in der Fremde wirkte aber nach Ursprung als Slovene zu bezeichnen ist. Zu diesem Zeitpunkt war Gallus nicht der einzige, der seine engere Heimat verließ. C. führt einige Komponisten mit Namen an (S. 90), die sich im europäischen Musikleben einen Namen gemacht hatten.

Das Musikleben der Stadt Ljubljana selbst wurde durch die übliche Form des Zunftwesens, durch die Stadtmusiker bereichert, und auch im Schulwesen fand die Musik eifrig Pflege.

1567 erschien das Hauptwerk der slovenischen Protestanten, die sogenannten „*Pesmarica*“ (Gesangbuch) von Primož Trubar. Ihm diente dabei vor allem die deutsche protestantische geistliche Lyrik als Grundlage, doch wurden auch aus dem Repertoire der vorreformatorischen Gesangbücher in Slovenien mehrere Lieder übernommen.

Primož Trubar hat damit das grundlegende Gesangbuch für den in slovenischer Sprache abgehaltenen Gottesdienst geschaffen, wobei neben der Feier in slovenischer Sprache auch die Feier in der deutschen Sprache üblich war. Zur Unterstützung des Kirchengesanges der neuen Gemeinde wurde nach deutschem Vorbild beim Unterricht in den Schulen besonders der Gesang sehr gepflegt. Sammlungen von vierstimmigen Chorälen wurden für die Schulpraxis auch gedruckt herausgegeben (Semnizer und Striccius).

Deutsche Lehrer und Komponisten sind im Lande im Dienste der Reformation tätig; dies ist auch in musikalischer Hinsicht nicht ohne Bedeutung. Der protestantische Choral sowie die Vokal- und Instrumentalformen der Zeit wurden durch die protestantischen Gemeinden in Slovenien im 16. Jahrhundert heimisch gemacht. Dadurch wird aber auch die Renaissance in der slovenischen Musik vorbereitet, die dann in der katholischen Kirche von Italien aus Eingang findet.

Die Gegenreformation brachte dann zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch in Slovenien, so wie in anderen Ländern, die Herausgabe von katholischen Gesangbüchern. Tomaš Hren, Bischof von Ljubljana, leitete diese Arbeit ein und 1678, 1682 publizierte M. Kastelec sein Gesangbuch (*Bratovske buqvice s. Rosenkranza*) in Ljubljana.

Das hohe Niveau des künstlerischen Lebens in Ljubljana ist dem Bischof Hren sowie den Jesuiten zu verdanken. Neben der Kirche des Bischofs war das Priesterseminar oben auf der Burg ein musikalisches Zentrum, wobei Bischof Hren persönlich die künstlerischen Richtlinien bestimmte. Dies ersehen wir aus dem unter seiner Regierungszeit hergestellten „*Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis*“ (1620). (Das Inventar enthält Vokal- und Instrumentalwerke; eine ausführliche Behandlung des Inventariums siehe S. 148 ff.) Im Hinblick auf die Stilrichtung umfaßt das Inventar sowohl Werke der besten Repräsentanten der Niederländer als auch die Werke der römischen und venezianischen Schule.

Während in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts — also zur Zeit der Reformation — die deutsche Orientierung im slovenischen Musikleben vorherrschte, war es im 17. Jahrhundert die Richtung der italienischen Renaissance, die in der Musik im Vordergrund steht. Dies zeigt sich vor allem bei den reproduzierenden Künstlern, da in kompositorischer Hinsicht das einheimische Element keine besondere Rolle spielt.

Musikalische Aufführungen fanden am Jesuiten-Kollegium und an der Kirche des hl. Jakob, die von Jesuiten geleitet wurde, statt. Als Vorbild dieser Aufführungen ist das Gregorianum in München anzusehen. 1598 wurde zum ersten Male *Isaaks Opfer* gespielt und dann alljährlich ein neues Werk aufgeführt.

Die Stadt Ljubljana hatte ihre eigenen Stadtmusikanten, die vor allem bei den „privaten“ Unterhaltungen der vornehmen Bürger zu musizieren hatten, aber auch beim Empfang der kaiserlichen Hoheiten (so z. B. 1619 Ferdinands II.) in Aktion treten mußten. Der Adel allerdings (z. B. die Auerspergs) war nicht auf die städtischen Musikanten angewiesen, da er seine eigenen Musikanten hielt.

Die Epoche der Renaissance brachte zwar einige Künstler hervor, jedoch war deren Kompositionstätigkeit der Organisation des Musiklebens im Lande oder in der Stadt Ljubljana selbst angepaßt; es standen ihnen nur bescheidene Mittel zur Verfügung; dies war auch der Grund, weshalb viele Komponisten emigrierten. C. erwähnt mehrere Slovenen, die im Ausland tätig waren, wie etwa Gabriel Plavec (Plautzius), der in Mainz lebte, dann den aus Maribor (Marburg) gebürtigen Daniel Langkher „*symphonista*“ und J. Krstnik Dolar. Alle diese Komponisten gehören in ihren weltlichen und kirchenmusikalischen Werken sowohl im Stil als auch in der Form der Renaissance-Musik an.

Der bedeutendste dürfte Izak Pos (Posch) sein, der in Klagenfurt und Ljubljana tätig war, wahrscheinlich ein gebürtiger Kärntner, der weltliche sowie kirchliche Kompositionen schrieb (C. bereitet eine Neuauflage seiner Werke vor). Er gilt als bedeutender Repräsentant der Renaissancekunst in diesem Raum.

1693 wurde nach italienischem Vorbild die „*Academia Operosorum*“ errichtet, unter deren Gründern auch zwei einheimische Musiker, Hočvar und Höfler, aufscheinen. Da-

mit aber allen Schichten der Stadt die Teilnahme an den künstlerischen Veranstaltungen der anderen ermöglicht werden konnte, wurde diese 1701 in die „*Academia Philharmonica*“ umgebildet (S. 278 ff.). Hier wurden auch Werke der einheimischen Komponisten aufgeführt, u. a. diejenigen von Höfler, Omerza, Gošel, A. Siberau, J. Polec, F. K. Rhode, J. F. Hočevar, J. Blatnik und J. A. Mugerle, der auch in Salzburg studierte. Die Akademie war es auch, die weiterhin die Verbindung zum Musikschaffen des Westens aufrechterhielt und damit wohl auch die Grundlage des Barock für die slovenischen Komponisten schuf.

Die Barockmusik fand eine rege Pflegestätte im Rahmen der Akademie und vor allem in den Kirchen, wo schon die neuen Stilelemente der Wiener klassischen Musik zum ersten Male aufscheinen, während die weltlichen Musizierformen im Barock weiterleben.

Der genaue Zeitpunkt, zu dem in Ljubljana die erste Operaufführung stattgefunden hat, läßt sich nicht mehr feststellen; aber um das Jahr 1620 besaß das bischöfliche Archiv bereits Caccinis *Euridice*. Fest steht, daß im Jahre 1660 zu Ehren des in Ljubljana weilenden Kaisers Leopold I. im Auerspergschen Barocktheater eine italienische Oper aufgeführt wurde (S. 257).

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrten sich dann die Opernvorstellungen bei den Adelligen, so z. B. bei Auersperg und F. A. G. della Torre (Turn); bei diesen Aufführungen sollen auch Einheimische mitgewirkt haben, sei es als Sänger, sei es als Instrumentalisten.

1744 hält sich A. Mingotti mit seiner Truppe in Ljubljana auf, und im Jahre 1757 ist uns sogar die Tätigkeit von zwei italienischen Operntruppen in Ljubljana bekannt, die in ihrem Repertoire neben J. Galuppi auch Haydns Oper hatten. Aber nicht nur in Ljubljana sondern auch in Celje (Cilli), Maribor (Marburg) und Ptuj (Pettau) wurden italienische, französische und deutsche Opern aufgeführt.

C. berichtet eingehend über das Werk des einzigen bis jetzt bekannten einheimischen Opernkomponisten J. Zupan (Suppan), der von 1734 bis 1810 lebte und wahrscheinlich auch in Wien zwischen 1780 und 1782 studierte. J. Zupan schrieb die Oper *Belina* im Stile der damaligen Zeit, wobei er sich besonders die einheimischen künstlerischen Möglichkeiten der Aufführungspraxis vor

Augen hielt. Das Repertoire der kleinstädtischen Kirchenchöre umfaßte auch Werke einer großen Anzahl von kleineren Meistern dieser Zeit. Hervorzuheben ist dabei, daß Ljubljana auch hier großen Einfluß auf die Kirchenchöre anderer Städte ausgeübt hat.

Während Kärnten unter dem Einfluß der deutschen Barockmusik stand, wurde in Ljubljana und Graz vorwiegend die italienische Barockmusik gepflegt, in ähnlicher Art also, wie es bereits in der Zeit der Renaissance der Fall gewesen war.

Die aristokratische Gesellschaft wurde durch die in der Akademie veranstalteten Konzerte mit den Instrumentalformen der Barockzeit vertraut, in den Kirchen aber wurde wieder der bürgerlichen Bevölkerung in kirchenmusikalischer Hinsicht der Barockstil vorgeführt. Zieht man noch die Dramen- und Opernvorstellungen unter der Leitung der Jesuiten in Erwägung, so kann man sagen, daß die Barockkunst dem breiten Publikum, und zwar ohne soziale Schichtung, bekannt war.

Hier endet die Arbeit C.s. Sein großes Verdienst liegt einerseits darin, daß er in den Archiven des Landes im Hinblick auf den Anteil der heimischen Institutionen und Körperschaften an der Pflege der abendländischen Musik reichhaltiges Quellenmaterial erforscht hat und andererseits nicht nur die passiven, sondern auch die kompositorischen Bestrebungen der einheimischen Autoren bei der Stilentwicklung der Musikepochen des Westens quellenmäßig belegt. Hier ist kein Maßstab für irgendwelche „Wertungen“ angelegt, sondern einzig und allein die Tatsache vor Augen geführt, daß im Lande die Kenntnis des musikalischen Westens zeitlich parallel verläuft und in kompositorischer Hinsicht an diese Entwicklung anknüpft.

Da C.s Arbeit ein grundlegender Beitrag zur Musikgeschichte des Südostens ist — wie in der Fachliteratur dieses Gebiet genannt wird —, werden auch die anderen beiden Bände, die dieser Arbeit folgen sollen, von der Fachwelt gewiß mit großem Interesse erwartet.

Franz Zagiba, Wien

José Subirà: La musique espagnole, aus dem Spanischen übersetzt von Marguerite Jouve, Band 823 der Reihe „Que sais-je“, Presses universitaires de France, Paris 1959.

Die Reihe „Que sais-je“ nimmt in den Bildungsbestrebungen Frankreichs annähernd

die gleiche Stelle ein wie die Reclam-Bibliothek in Deutschland. Auf dem Raum von 120 Seiten im Taschenformat die Musik Spaniens zu behandeln, war für den Autor eine ebenso dankbare wie schwierige Aufgabe. Subirá beherrscht als Verf. einer vierbändigen Musikgeschichte sowie einer Geschichte der spanischen Musik den Gegenstand hervorragend und gibt im vorliegenden Bändchen einen Auszug, in dem es ihm aber trotz des reichen Stoffes gelingt, die großen Entwicklungslinien aufzuzeigen.

Die Frühgeschichte ist mit breiter Darstellung der sehr komplizierten ethnischen Situation mit großer Zurückhaltung in den Schlüssen behandelt. Den deutschen Leser wird besonders der Verweis auf die Arbeiten von Marius Schneider interessieren. Schade, daß es die vom Verlag gegebenen Grenzen offenbar nicht erlaubten, für diese Zeit sowie für die frühe Mehrstimmigkeit einige Notenbeispiele zu geben. Für spätere Perioden liegt durch die Veröffentlichungen von Pedrell, Anglès und Kastner ja schon reiches Material vor. Die Fülle schöpferischer Kräfte etwa in der Zeit der bis 1701 reichenden habsburgischen Herrschaft läßt immer wieder erstaunen und zeigt, wie falsch es ist, aus mitteleuropäischer Sicht Länder wie Spanien allzusehr als „Rückzugsgebiete“ zu betrachten.

Die in enger Anlehnung an Frankreich im 19. Jahrhundert sich vollziehende Renaissance spanischer Musik aus dem Geiste der Folklore hat mit Sor, Albeniz, Sarasate, Segovia auch bedeutende Vertreter großer Interpretationskunst hervorgebracht, zu der die iberische Halbinsel durch eine Persönlichkeit wie Pablo Casals ja einen so wesentlichen Beitrag geleistet hat. Daß man über ihn so wenig erfährt, ist wohl nicht Schuld des Autors.

Das Büchlein kann als erste Orientierung und Ausgangspunkt für tieferes Eindringen sehr empfohlen werden. Kleine Ungenauigkeiten wie etwa die Mitteilung, daß der „*Tractado de Glosas*“ (richtig „*Trattado*“ oder modern „*Tratado*“) ein „*Traité de variations sur des thèmes donnés pour violon*“ ist, dürften der Übersetzerin zu Lasten gehen. Die Übersetzung ist sonst sehr gut und leicht lesbar, Alessandro Scarlatti sollte man aber nicht (p. 58) als „*Alexandre*“ präsentieren.

Walter Kolneder, Darmstadt

Robert Wangermée: La musique belge contemporaine, Brüssel o. J., La Renaissance du Livre, Collection „*Notre passé*“, 151 S. mit Bibliographie und Discographie.

Der Verf. will in seinem instruktiven Buch einen Beitrag zum Problem der Beziehungen zwischen Künstler und Publikum in Belgien seit 1920 geben. In mancher Hinsicht ist die Lage dort genau so wie in anderen europäischen Ländern: die Kluft zwischen „Erzeuger“ und „Verbraucher“ neuen Musikgutes ist nun einmal da. W. verweist auf die Tatsache, daß es nicht nur eine zeitgenössische Musik gebe, sondern mehrere gegensätzliche Strömungen. Seit 1920 hat sich das Musikleben in Belgien stark entwickelt. Ein langer Abschnitt des Buches ist der vielfältigen Ausbildung des Konzertbetriebs und des Rundfunks gewidmet. Darunter fallen auch die von Marcel Cuvelier 1940 ins Leben gerufenen „*Jeunesses musicales*“.

In Einzeldarstellungen werden sodann einige Persönlichkeiten gewürdigt, deren Verdienste um das Musikleben nicht nur auf Belgien beschränkt geblieben sind: der Chemieprofessor Paul Collaer, der, schon früh an Skrjabin, Kodály und Bartók interessiert, sich nach dem 1. Weltkrieg der französischen „*Groupe des Six*“ und Strawinsky zugewandt hat; Paul Gilson, der als musikalischer Lehrmeister der Nation sehr viel für die Aufnahme der gesamten europäischen Musik seit Wagner in das belgische Konzertleben zu tun vermochte; die Gruppe der „*Synthetisten*“, aus der Marcel Poot, heute Direktor des Brüsseler Konservatoriums, als profilierte Persönlichkeit hervorging. Nicht vergessen ist der 1953 verstorbene Joseph Jongen als Bindeglied zwischen Franck und der Moderne. Auch die in Deutschland nur wenig bekannten Francis de Bourguignon und Maurice Schoemaker werden gebührend erwähnt, ausführlicher behandelt sind André Souris, Jean Absil und Raymond Chevreuille, um nur die heute angesehensten Komponisten Belgiens zu nennen. Das letzte Kapitel gibt einen kurzgefaßten Überblick über die jüngste Entwicklung. Ob die Darlegungen dazu beitragen werden, die Meinung des Publikums im Sinne einer positiven Entscheidung für das Schaffen der Gegenwart zu beeinflussen, ist eine Frage, die man nicht von vornherein beantworten kann. Gerade in der Aufnahme der Musik darf das retardierende Moment nicht unterschätzt werden. Der außerhalb Belgiens lebende, für neue

Musik aufgeschlossene Leser jedenfalls wird mit Vergnügen davon Kenntnis nehmen, daß das Musikleben dort sehr rege ist und danach strebt, die moderne Kunst als wesentlichen und lebendigen Bestandteil des gesamten Kulturlebens zu achten. Die alljährlich in Lüttich stattfindenden Wettbewerbe für Kammermusik, bei denen auch moderne Streichquartette prämiert werden, hätten noch eine lobende Erwähnung in dem sehr lesenswerten Büchlein verdient.

Helmut Wirth, Hamburg

Friedrich Blume: Was ist Musik? (Musikalische Zeitfragen, Band 5.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1959. 21 S.

Am 3. Oktober 1958 hielt Friedrich Blume im Rahmen der Kasseler Musiktage einen Vortrag, der Grundfragen der zeitgenössischen Musik behandelt. Er trat damit aus der Reserve heraus, die sich die offizielle Musikwissenschaft vor kompositorischen Problemen der Gegenwart meist auferlegt. Schon dafür gebührt ihm Achtung und Dank. Das hohe geistige Niveau, auf dem er Bedenken gegen einige Zeiterscheinungen anmeldet, fordert Respekt auch beim Gegner. B. geht von dem Standpunkt des Historikers aus und versucht, sine ira et studio, den Begriff Musik wissenschaftlich zu deuten.

Seine Darstellung des Tonstoffs ist den bekanntesten und denkbaren Systemen übergeordnet; rechtens nennt er die „Welt der potentiellen musikalischen Klänge . . . unendlich“, das Einzelsystem Ergebnis eines Selektionsprozesses. Damit sind auch Drittel- und Vierteltonsysteme impliziert, deren Einführung B. (Bartók zitierend) nur verfrüht nennt. Sein Musikbegriff schließt auch Geräuscheffekte ein, die ja übrigens in den Schlagwerkzeugen unserer Orchester musikalischen Zwecken längst dienstbar gemacht waren.

Tonstoff beruht auf dem Naturklang, aber er ist nichts Natürliches, so etwa definiert B. weiter. Man möchte ergänzen: Tonstoff beruht auf periodischen und aperiodischen Schwingungen, und was da schwingt, kann nur etwas Natürliches sein. B. zieht aber hier — das zeigt sich im weiteren Verlauf der Schrift — eine Grenze, von der noch zu reden sein wird.

Er kommt nun auf den Kern der Sache, den Begriff „Atonalität“, der nach den beiden Definitionen in „Musik in Geschichte

und Gegenwart“ wieder so strittig geworden ist. B. lehnt ihn (etwa mit Schönbergs Argument) ab „weil jede Anordnung von Tönen innerhalb eines Tonsystems sich selbst eine tonale Organisation schafft, sei sie gewollt oder nicht“. In diesem Satz bleibt das Wort „tonal“ undefiniert. Definieren wir es mit „grundtonbezogen“ — und anders kann es nach B.s vorausgegangener Deutung des Naturklangs als Grundlage des Tonstoffs nicht gemeint sein —, so wird der Satz bestreitbar. Auch Hindemith, auf dessen *Unterweisung im Tonsatz* sich B. hier beruft, spricht ja von Schwerkraft und Akkordgrundtönen. An diesem Punkt aber trennen sich eben die Wege zu einer Deutung atonaler (oder meinethalben „atonaler“) Musik.

Die Grenze ist subjektiv. Wenn Hindemith, gewohnt im Sinne der Grundton-Schwerkraft zu hören, sogar für Schönbergs Klavierstück opus 33a eine tonale Analyse zustande bringt, so kommt er damit doch dem Wesen des Stücks nicht nah. Der Vorgang ist kein anderer, als wenn wir in den abstrakten Formen von Wolken oder Felsen gegenständliche Erinnerungsbilder finden, ein Schiff, einen Vogel oder das Profil Goethes. Es ist ein Phantasie-Akt, durch den Wesen und Schönheit der Wolke und des Felsens nicht berührt werden.

Diesem subjektiven Verhalten Hindemiths und B.s kann entgegengehalten werden, daß viele heute lebende Musiker (und auch der Schreiber dieses Referats) durchaus gewohnt und instande sind, musikalische Zusammenhänge ohne grundtonbezogene Organisation zu hören, zu erfassen und zu memorieren. Die innere Logik der Schönbergschen Stefan-George-Lieder, entscheidender Teile des Bergschen *Wozzeck* und der Webernschen Lieder opus 3 und 4 beruht eben auf diesen Zusammenhängen, deren Wesen noch unergründet ist, an die aber Edmond Costères *Lois et styles des harmonies musicales* und Claude Ballifs *Introduction à la métatonalité* heranzuführen. Hat nicht Fétis mit seiner *musique omnitonique* schon dieses Universum der Tonbeziehungen geahnt?

Ähnlich könnte man das Zitat von Scherchen widerlegen, in dem die Möglichkeit bestritten wird, verschiedene Gedanken gleichzeitig zu apperzipieren; in Darius Milhauds *Boeuf sur le toit* sind auch für traditionell geschulte Ohren zwei und selbst

drei Tonarten mühelos simultan wahrnehmbar.

B. akzeptiert die Schönbergsche Zwölftontechnik als eine der möglichen Arten, die Töne der chromatischen Skala zu handhaben, und was er gegen den mechanischen Gebrauch der Methode durch die Phalanx der Nachahmer sagt, ist goldrichtig. Aber lautet nicht Schönbergs eigene Definition seiner Technik „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“? Sie geht also weit über die grundtonbezogene tonale Organisation hinaus; sie ist tatsächlich omnisonal.

Abweichungen vom Naturklang müßten auch alle Korrekturen natürlicher Intervalle genannt werden. Kann man in der Temperierung anderes sehen als einen mächtigen Sieg des Geistes über die Natur? Die Ausschaltung „natürlicher“ Klänge und Töne ist im Prinzip nichts anderes. Und so müßte auch der elektronisch produzierte Ton und Klang als Tonstoff anerkannt werden. (Die Aufführung des Trompetenparts in Bachs zweitem Brandenburgischem durch ein Trautonium bei einer Rundfunkübertragung kam dem Ideal nahe und unterschied sich von einer geblasenen nur durch ihre Makellosigkeit.) Mißbräuchen läßt sich Elektronenton ebenso geduldig wie gesungener oder instrumentaler; doch der Mißbrauch liegt dann bei den Manipulatoren, nicht beim Tonstoff selbst. Zweifellos hat B. sie gemeint, wenn er von elektronischer Musik als solcher spricht.

Wichtiger als diese Bedenken gegen atonale und elektronische Musik sind B.s Ausführungen über Form und Faßlichkeit von Musik. Der kurze Absatz über Möglichkeiten musikalischer Formprägungen sagt dazu Grundsätzliches und führt zu einer Ablehnung der „fortwährenden Wiederkehr einfacher Klänge“ wie der „nicht repetierenden Folge überkomplizierter Klänge“. Die Schlußformel: „Wiederholung des Überschaubaren in überschaubaren Abmessungen“ trifft den Kern der Sache. Zu den Spiegelformen könnte man einwenden, daß Inversionen (Intervallumkehrungen) fast immer, Krebse (rückläufige Gestalten) sehr selten hörbar sind und deshalb als formbildende Mittel ungleichen Rang haben. In der Kritik mancher moderner Satzverfahren sollte auch die Rang-Ungleichheit der verschiedenen Dimensionen des Tons (Höhe, Dauer, Lautstärke, Farbe), die seit 1941

durch Joseph Schillinger „Parameter“ genannt wurden, noch untersucht werden.

B.s Polemik gegen rein rechnerische Konstruktionen trifft eine ebenso neuralgische Stelle der neueren Musik wie sein Seitenhieb gegen die „aleatorische“ Herstellung von Kompositionen aus zufälligen Kombinationen von Partikeln. Was er die geopferte Humanitas nennt, ist in der Tat eine Abweichung vom Wesen der Musik, nämlich ihrer Hörbarkeit. Das Ohr mag ein unvollkommenes Organ sein, den Wechselfällen von Gewohnheit und Erziehung tausendfach unterworfen. Aber es bleibt die erste und letzte Instanz für musikalische Fragen. Auge und Denkgorgane dürfen ihm nur als Helfer dienen. Auf diese elementare Wahrheit hingewiesen zu haben, ist der wichtigste Inhalt der B.schen Schrift.

Hans Heinz Stuckenschmidt, Berlin

Henrik Glahn: Et fransk musikhåndskrift fra begyndelsen af det 16. århundrede. In: Fund og Forskning V–VI (1958/59), udgivet af det kongelige Bibliotek. København 1959. S. 90–109 (mit einer Zusammenfassung in englischer Sprache S. 225 f.).

Im V.–VI. Band der periodisch erscheinenden Forschungsberichte der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen berichtet Henrik Glahn über eine daselbst von ihm und Dragan Plamenac 1955 aufgefundene französische Musikhandschrift des beginnenden 16. Jahrhunderts. Der 226 Blatt starke, 269 Kompositionen umfassende Kodex (derzeitige Signatur: NkS 1848 fol), nach G.s Nachforschungen aus der Bibliothek des Jesuitenklosters in Lyon stammend, enthält neben einigen Messen, Magnificat-Sätzen, Motetten etc. rund 190 weltliche französische Chansons, so daß man ihn geradezu als einen zweiten Kopenhagener Chansonnier bezeichnen könnte. Die fast durchgängig von einem Schreiber angelegte Handschrift scheint aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zu stammen, worauf auch die Wasserzeichen (nach Briquet Lyon 1515) hinweisen. Nur etwa zwanzig der durchweg textierten und mit Textmarken versehenen Einzelstücke tragen einen Komponistenamen, doch bereits unter ihnen vermutet G. einige Unica (Agricola, Dulot, Isaac, Ghiselin). Eine eingehendere Studie über den bedeutsamen Fund plant Dragan Plamenac (vgl. dessen Miscelle A *postscript* to „The ‚second‘ Chansonnier of the Biblio-

theca Riccardiana" in den *Annales Musicologiques* IV [1956], S. 261 ff.).

Martin Geck, Kiel

Günther Schmidt: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956, VI und 174 S. mit Notenbeilage.

Von den im bayerischen Franken gelegenen, ehemaligen brandenburgischen Markgrafentädten hatte bis zum zweiten Weltkrieg nur Bayreuth eine zusammenhängende Darstellung seiner Musikgeschichte durch die Arbeiten von L. Schieder mair (1908) und K. Hartmann (1936—1938) erfahren (s. die Literatur bei O. Kaul, Artikel *Bayreuth* in MGG I; über *Stand und Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Deutschland* vgl. R. Schaal in Mf X, 1957, S. 114 ff.). Erfreulicherweise sind nach 1945 eine Reihe einschlägiger Studien entstanden, die manche Lücke in der Literatur schließen konnten. In erster Linie seien hier drei Erlanger Dissertationen erwähnt: H. Kätzel erforscht die *Musikpflege und Musikerziehung in der Stadt Hof im 16. Jahrhundert* (Ms. 1951, gedruckt unter dem Titel *Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert*, Berlin 1958, Veröffentlichungen der Ev. Gesellschaft für Liturgieforschung, Heft 9), D. Bloch behandelt die *Geschichte der Kirchen-, Schul- und Stadtmusik in Neustadt an der Aisch* (gedruckt 1956) und A. Pongratz die *Musikgeschichte der Stadt Erlangen im 18. und 19. Jahrhundert* (gedruckt 1958).

Die vorliegende Arbeit verdient vom Gegenstand her insofern besondere Beachtung, als Ansbach (Onoldsbach), 1331 durch die Nürnberger Burggrafen erworben und schon im 15. Jahrhundert (nach deren Belehnung mit der Mark Brandenburg 1415) bevorzugte Residenz, unter den fränkischen Markgrafentädten ohne Zweifel die bedeutendste geschichtliche Stellung (politisch wie künstlerisch) einnimmt — wurden doch unter anderem auch Oberland (Markgrafentum „*oberhalb Gebirgs*“: Kulmbach-Bayreuth) und Unterland (Markgrafentum „*unterhalb Gebirgs*“: Ansbach), solange sie bis zum Aussterben der fränkischen Linie der Hohenzollern (1603) und nach dem Tod des letzten Bayreuther Markgrafen Fried-

rich Christian (1769) bis zum Übergang an Preußen (1792) bzw. in das Königreich Bayern (1806) in einer Hand vereinigt waren, im wesentlichen von hier aus regiert. Den hohen Anforderungen, die man folglich an eine solche Studie stellt, vermochte der Verf. trotz redlichen Bemühens allerdings nicht immer in vollem Maße zu genügen.

Das mehr oder minder Unbefriedigende der Darstellung S.s liegt z. T. schon in der Disposition, wie eine Zusammenstellung der Kapitelüberschriften des ersten, geschichtlichen Hauptteils deutlich macht: „*Die musikalischen Verhältnisse bis zur Gründung der Hofkantorei (1565)*“, „*Der Orgelbauer F. Krebs im 15. Jh.*“, „*Nachträge zu C. Othmayr (1515—1553)*“, „*Die Gründung der Hofkantorei unter J. Meiland (1565)*“, „*Die Hofkapelle unter T. Riccio bis zum Tode Markgraf Georg Friedrichs (1603)*“, „*Das Musikleben unter Markgraf Joachim Ernst (1603—1625) und Markgraf Albrecht (1634—1667)*“, „*Die Blütezeit der Oper (1673—1703)*“, „*Die Hofkapelle bis zum Jahre 1769*“, „*Die Musikpflege am Ansbacher Markgrafenhof bis zur Auflösung der Markgrafschaft Ansbach-Bayreuth (1806)*“, „*Ausblick*“. Der Mangel an Kontinuität, namentlich in den ersten Kapiteln, hindert hier die Abrundung des Bildes ebenso wie das ungleiche Gewicht der einzelnen Abschnitte. Während beispielsweise dem lediglich aus Ansbach gebürtigen, aber dort niemals wirkenden Orgelbauer Krebs (ca. 1440—1493) ein eigenes Kapitel gewidmet ist, wird der Ansbacher Orgelbau dreier Jahrhunderte in einer Fußnote abgetan (S. 41). Gewiß wird niemand die zentrale Stellung der Hofkapelle im höfischen Ansbacher Musikleben leugnen wollen; aber schließlich gehört auch das Wirken und Schaffen der „*Hoforgelmacher*“, unter denen einzelne Glieder der Familien Näser, Gessinger und Wiegleb den Durchschnitt beträchtlich überragten, zum Gesamtbild der „Musik am Hofe der Markgrafen“.

Zeigt sich der Verf. einerseits in der Behandlung des Gegenstandes formal wie inhaltlich nicht ganz unabhängig von teilweise umfangreichen Vorarbeiten der Sachs, Oppel, Mersmann u. a. (s. die Literatur bei O. Kaul, Artikel *Ansbach* in MGG I, wozu noch H. Albrecht, C. Othmayr, 1950, kommt), so tritt andererseits das Bestreben hervor, die diesen Arbeiten zugrundeliegenden Quellen neu zu sichten und vor allem

zu ergänzen. Daß hier mit großem Fleiß eine Menge neuen Materials zusammengetragen wurde, sei dankbar vermerkt. So fällt etwa neues Licht auf den Propsteistreit Othmayrs (1545—1553) (S. 14 ff.) und auf die Musiker des verschollenen Othmayr-Epithaps (besonders Konrad Praetorius und Johann Buchner), die der Verf. als einen persönlichen, z. T. speziell Ansbacher Kreis um Othmayr nachweist (S. 17; vgl. auch W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41* . . ., Kassel 1953, S. 104—114). Freilich fehlt es bisweilen an letzter Genauigkeit. Wenigstens hätte, um nur dies zu erwähnen, das Todesdatum des bedeutenden Hofinstrumentenmachers Ch. G. Hubert (S. 85) richtig angegeben werden müssen (Ansbach St. Johannis, Totenregister 1772—1800, S. 157 Nr. 61: 16. Februar 1793; auch ist Hubert nicht in Freudenstadt, sondern in Fraustadt, Provinz Posen, geboren; vgl. F. Krautwurst, Artikel *Hubert* in MGG VI).

Als glanzvolle Höhepunkte der Ansbacher Musikgeschichte erweisen sich einmal das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts, in dem die Hofkapelle unter Jakob Meiland (mit einer ausgeprägten Lasso-Pflege) und unter Theodore Riccio (bei dem die italienische *prima pratica* zum Durchbruch kommt) bedeutsam hervortritt, zum anderen das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts, die Blütezeit der Oper unter dem genialen Johann Wolfgang Franck (bis 1679) und unter Johann Georg Conradi. Mit Recht hebt der Verf. besonders hervor, daß „*an der Ansbacher Residenz die deutsche Oper erstmals in Deutschland seit 1673 regelmäßig mit Auführungen bedacht wurde*“ (S. 65). — Die Frage, warum Markgraf Georg Friedrich 1574 seine Kapelle vorübergehend auflöste, konnte auch S. nicht befriedigend beantworten (S. 26 f.). Der Wegzug des kränkelnden Jakob Meiland nach Frankfurt im Jahre 1572 mag gewiß eine Rolle gespielt haben. Daß aber Friedrich Lindner 1574 das Vizekapellmeisteramt (d. h. praktisch die Leitung der Hofkapelle) mit dem Kantorat von St. Egidien in Nürnberg vertauschte, ist doch wohl kaum als Ursache, sondern nur als Folge dieser Reduktion und vorübergehenden Auflösung denkbar. Denn sicher ist es hier Lindner nicht anders ergangen als 150 Jahre später J. S. Bach, dem es „*anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem [fürstlichen] Capellmeister ein [städtischer] Cantor zu werden*“. Die Verschlechterung der sozialen und finanziel-

len Position Lindners bei diesem Wechsel liegt auf der Hand und war wohl auch der Grund für die bald aufkommenden Ehestreitigkeiten (s. DTB V = 8/9, XXXVI, CVI).

Zu den Schwächen der vorliegenden Arbeit gehört, daß der kulturgeschichtliche Hintergrund und die Umwelt der Musik und des Musizierens zu wenig aufgeheilt werden und daß auf die Darstellung ideengeschichtlicher und soziologischer Zusammenhänge fast völlig verzichtet wird. Aus seitenweiser Aufzählung von Musikernamen und noch so genauer Registrierung der personellen Veränderungen in der Hofkapelle etc. entsteht noch lange kein Geschichtsbild. Gerne hätte man — um wiederum nur ein Beispiel anzuführen — Näheres über die Stellung und den Aufgabenbereich des Ansbacher Hofkantors im 18. Jahrhundert erfahren (S. 83). Für Bayreuth etwa wurden in jener Zeit „*zu einem Hof Cantor zwey Dinge unentbehrlich erfordert*“: einmal, „*daß er die Music zulänglich verstehe . . . , zum andern, daß er im Predigen geübt seye, damit er im Nothfall den Hofgeistlichen beystehen und einige heilige Arbeit über sich nehmen könne, wie den(n) aus dieser Ursache allzeit ein Litteratus zu dieser geringen Bedienung erwehlet worden*“ (Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Superintendentur Bayreuth, Nr. 435). Das Bayreuther Hofkantorenamt war demnach eine kurze Durchgangsstation für musikalisch hochgebildete Predigtamtskandidaten, die denn in der Regel bald als wohlbestallte Pfarrherrn auf dem Lande wieder begegnen. In Ansbach dagegen scheinen andere Verhältnisse geherrscht zu haben. Die auffallende personelle Konstanz dürfte hier auf der Verbindung des Hofkantorats mit einer Gymnasialpraeceptorenstelle beruhen, wohingegen der Kantor am Gymnasium offensichtlich zugleich Stadtkantor war (z. B. J. S. Ehrmann, S. 77), was wohl genauerer Hinweise wert gewesen wäre. Überhaupt hätte sich, zumal bei dem spärlichen Fluß der Quellen (— das Hohenzollernsche Hausarchiv Berlin-Charlottenburg ist größtenteils verloren —), ein vergleichender Blick auf das Schwestermarkgrafentum Bayreuth des öfteren gelohnt, z. B. gerade hinsichtlich der vom Verf. (S. 18 ff., 67, 94) mit Recht besonders hervorgehobenen engen Verbindung der Brandenburg-Ansbachischen mit der Kur-sächsisch-Dresdner Musikgeschichte (außer den oben genannten Schriften ist hier auf

Staatsarchiv Bamberg, KDK Hofkammer Bayreuth C 9 VIII Nr. 27060 zu verweisen). In den Arbeiten von Hartmann (s. o.) hätte S. auch etwas über den bedeutenden Orgelbauer Hannß von Onolzpach (einen Zeitgenossen des Friedrich Krebs) erfahren, der außer für Bayreuth auch in Weiden und Schwandorf tätig war (vgl. H. Hofner, *Der Orgelbau im östlichen Franken von den Anfängen bis zur Spätrenaissance*, Zeitschrift für ev. Kirchenmusik X, 1932, S. 72).

Der zweite Hauptteil der vorliegenden Arbeit behandelt die einschlägigen Musikdenkmäler. Auf „*Ansbach als eine der ältesten Pflegestätten der deutschen protestantischen Choral-Passion*“ (S. 103) weisen eine in der Regierungsbibliothek befindliche und auf eine ältere verschollene Ansbacher Vorlage zurückgehende Handschrift der Matthäus-Passion von Johann Walter und die drei zwischen 1566 und 1570 im Ansbacher Kapellmeisteramt entstandenen Passionen Jakob Meilands hin. Über beide Gruppen hat sich der Verf. als guter Kenner der Materie auch an anderer Stelle verbreitet (Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, und III, 1957). Bezüglich der Datierung der Meilandschen Passionen, der ersten auf protestantischem Boden, in denen die Turbae ohne Bindung an den Evangelien- bzw. Passionston frei harmonisch komponiert sind, gelangt S. im Gegensatz zum *Handbuch der deutschen ev. Kirchenmusik* zu der Feststellung, daß diejenige nach Markus spätestens Anfang 1567 entstanden und somit die älteste sein muß. In diesem Zusammenhang dürfte neben dem S. 104 angeführten (24. 4. 1567) ein weiterer, bislang unbeachteter Nürnberger Ratsverlaß vom 2. 4. 1566 von Bedeutung sein: „*Friedrichen Lindner dem Markischen Tenoristen sol man auf sein schreiben vnd verehrten Passion denselben(!) wider zu schicken, solches von Im zu dank haben vnd daneben schreiben, das meine Herrn hie vor mit zimlichen gesang versehen*“ (Vgl. auch F. Krautwurst, Artikel *Lindner, Friedrich* in MGG VIII).

Unter den Ansbacher frühdeutschen Opern — zwischen 1675 und 1698 sind Aufführungen von acht deutschen Opern nachweisbar — widmet der Verf., neben Löhners *Triumphierender Treue* und Francks *Dioletian*, besonders den *Drei Töchtern des Cecrops* von J. W. Franck (1679) und dem *Sardanapalus* von Ch. L. Boxberg (1698) eingehende Untersuchungen und gewinnt diesen Werken über G. F. Schmidt und

H. Mersmann hinaus manche treffliche Beobachtung ab. Daß mit dem Tode Markgraf Georg Friedrichs d. J. (1703) die musikalischen Kräfte Ansbachs nicht erlahmten, sondern lediglich die Oper zugunsten der Orchester- und Kammermusik völlig verschwand (S. 72 f.), versucht S. an der Kammermusik des Hofkapellmeisters Jakob Friedrich Kleinknecht zu erhärten, der 1769 mit seinen beiden Brüdern aus Bayreuth kam. Die Analyse seiner Werke (S. 150 ff.) erweist ihn als gefälligen Kleinmeister einer nord- und süddeutsche Stilelemente verbindenden, mehr rückwärts gewandten Galanterie. Aber gerade ein Komponist wie Kleinknecht als Repräsentant der Ansbacher Musik läßt nur zu deutlich werden, daß die bedeutsame Stellung, die Ansbach in der deutschen Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts einnahm, im 18. Jahrhundert verloren gegangen war. — Eine von S. auf Grund der Quellenlage für Joseph Haydn in Anspruch genommene handschriftliche Symphonie im Besitz des 1831 gegründeten Sing- und Orchestervereins aus dem Bestand der 1806 aufgelösten Hofkapelle konnte inzwischen von Anthony van Hoboken (*J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* Band I, S. 274, Nr. B 14) als *Sinfonie périodique* Nr. 7 von Gyrowetz nachgewiesen werden.

Der Verf. hat seiner Arbeit verdienstlicherweise einen Bibliographischen Anhang mit den Werken von G. H. Bümler, J. G. Conrad, J. W. Franck, J. F. Kleinknecht, J. Löhner, J. Meiland, T. Riccio, P. Rivander und M. Zeuner, sowie ein Faltblatt mit 56 Notenbeispielen beigegeben. Leider fehlt ein Register. Dies ist um so bedauerlicher, als die vorliegende Arbeit trotz mancher Mängel gerade als inhaltsreiche Materialsammlung für die lokale Musikgeschichtsforschung von Wichtigkeit ist.

Franz Krautwurst, Erlangen

Christiane Engelbrecht: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek. Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 14. Kassel, Basel, London, New York 1958, Bärenreiter. 192 S.

Fleißig und gewissenhaft berichtet die Arbeit zunächst über die Geschichte der Kasseler Hofkapelle vom Regierungsantritt des Landgrafen Moritz (1592) bis zum Tode

Landgraf Wilhelms VI. (1663). Studien im Staatsarchiv Marburg und in den Beständen der Kasseler Landesbibliothek ergänzen die Dissertation von E. Zulauf (1901) und führen erstmalig auch zu einem Bericht über die Schicksale der Kapelle nach 1630. Die Schilderung bekräftigt die Meinung, daß Schütz für seine Ausbildung kein besserer Ort hätte beschieden sein können als der Kasseler Hof unter Landgraf Moritz. Ergänzendes wird mitgeteilt zur Kasseler Schule und Marburger Universität, zu den Beziehungen zwischen Kassel und Venedig und dem Einfluß der Gabrieli-Schule, zu den Musikalienerwerbungen der Kapelle und ihrer Besetzung (Verzeichnis von ca. 1620) und insbesondere zur Biographie des Christoph Cornet. Der bedeutendste Fund ist ein Brief des Markgrafen Sigismund zu Brandenburg (Venedig, 31. 12. 1610), in dem er Landgraf Moritz um Verlängerung des Stipendiums für Schütz bittet und sehr eindrucksvoll von der Wertschätzung spricht, die Schütz bei Gabrieli genießt.

Die weitere Geschichte der Hofkapelle zeigt, wie gut es war und wie unvermeidlich es hätte werden müssen, daß Schütz von dort fortberufen wurde. Politische Ereignisse der Zeit nach 1618 haben zur Folge, daß schon während der Regierungszeit des Landgrafen Moritz die von Cornet geleitete Hofmusik stark in den Hintergrund tritt. Mit dem Regierungsantritt seines Sohnes Wilhelm V. (1627—1637) beginnt der Existenzkampf der Kapelle (Kapellmeister 1627—1632 G. Schimmelpfennig, 1636—1638 J. Stanley), der an Hand zahlreicher neuer Dokumente, Reformvorschläge, Memorialen, Kapellverzeichnisse, Besoldungsakten, eindrucksvoll belegt und geschildert wird. Mitteilungen aus den Akten berichten über die genannten Kapellmeister und über die Musiker Chr. Kegel, D. Frölich u. a. Ein besonders glücklicher Fund ist ein Brief des Landgrafen Wilhelm V. an Schütz nach Kopenhagen (30. 3. 1635) mit der Bitte, Schütz möge nach wie vor seine neuen Kompositionen nach Kassel senden, da man sie hier gern „völlig beisammen haben“ möchte. Tatsächlich besitzt ja Kassel das gedruckte Werk Schützens fast vollständig (neben nahezu 60 erhaltenen Hss.), dazu einen großen Bestand an Manuskripten von Werken seiner Schüler D. Pohle, J. Vierdanck, K. Kittel und Cl. Thieme.

Nach Wilhelms Tod, während der Regierungszeit seiner Gattin, Amalie Elisabeth

(1637—1650), erliegt das Kasseler Musikleben den Kriegslasten völlig (Nachrichten über den Organisten J. von Ende d. J. und M. Hartmann aus Schmalkalden, Kapellmeister bis 1654). Erst ab 1647 erscheint die Kapelle wieder im Etat (Kapellmeister, Organist, sieben Musiker, fünf Kapellknaben; Nachrichten über Chr. Herwich und J. Neubauer). Unter Wilhelm VI. (1650—1663) erwacht die Hofmusik mit neun bis zehn festen Mitgliedern und zwei bis sechs Kapellknaben zu neuem Leben; Nachrichten über D. Pohle, dessen Bestallung in Kassel vor 1652 urkundlich nachgewiesen wird, P. Mazzuchelli, Chr. Diesener, besonders über dessen um 1640 in Kassel (!) geborenen Sohn Gerhard Diesener, der zur Musikausbildung nach Paris geschickt wird. Es zeichnen sich an Hand des archivalischen und stilistischen Befundes, besonders auch der sorgfältig registrierten Notenerwerbungen, für die Kasseler Hofmusik vier Epochen ab: das Schaffen G. Ottos und seiner Schüler in der Nachfolge J. Walters und Orlando di Lasso (1585—1610), der Einfluß der Gabrieli-Schule (1600—1620), der Einfluß Schützens (1615—1650) und das Wirken der Schütz-Schüler neben einem Einfluß französischer Instrumentalmusik (1635—1670). Die Studien zur Geschichte der Hofkapelle dienen zugleich dem eigentlichen Ziel der Arbeit, der Sichtung, Ordnung und nach Möglichkeit auch Identifizierung der 65 Kasseler anonymen hs. Vokalkompositionen des 17. Jahrhunderts, über die im Anhang eine Reihe von Verzeichnissen (auch eines mit den Incipit) alle wünschenswerte Auskunft gibt. Nachdem aus der von C. Israel aufgestellten Anonyma-Sammlung 14 Kompositionen bereits durch H. Spitta, H. Engel, J. H. Rolle, M. Seiffert, H. J. Moser und K. Ameln identifiziert wurden, konnten nun für 15 weitere Werke (das Herauslesen des Namens „Cornet“ aus dem Distichon S. 58 ist nicht überzeugend) mit Sicherheit die Verfasser ausfindig gemacht werden, da diese Werke in Drucken, anderen Hss. oder im Inventar von 1638 mit Namen des Komponisten erscheinen. Am bedeutendsten ist hier die Entdeckung zweier Motetten von G. Gabrieli: ein 8st. *Deus in nomine tuo* (NA im Chorwerk, Heft 67) und eine 20st. „*Sonata con voce*“ *Dulcis Jesu patris imago*, die beide neben fünf anderen Werken Gabrielis wohl einzig in Kassel erhalten sind. Bei 30 Werken wurde versucht, sie einem Stilkreis zuzuordnen (Venezianische

Schule, Mitteldeutschland, Kasseler Umkreis), während sechs Werke auf Grund stilistischer Argumente einem Komponisten zugeschrieben wurden (fünf von Schütz, eines von Monteverdi).

Für die Identifizierung der Kompositionen wurden alle Mittel ausgenutzt (Handschriftenfrage, Beschreibung der Mss., Wasserzeichen, Textfrage), doch entscheidend blieb in fast allen Fällen die stilistische Untersuchung. Zwar besteht die Feststellung zu Recht, daß Zuweisungen ausschließlich auf Grund stilistischer Merkmale auch bei Schütz nicht frei von letzten Zweifeln sein können (S. 12). Indessen ist die Verf. bei der Beschreibung und stilistischen Bestimmung der Kompositionen nicht immer glücklich gewesen. Eine madrigalistische Wendung, der Sprung verminderter und übermäßiger Intervalle, eine ausgezierte Diskantklausel, eine Tirata, „rascher Freudentripel“, „kühne Rückungen“, Bar- und Ritornellform sind keine Beweismittel, führen nicht genug in diese oder jene bestimmte Komposition und Kompositionsart hinein, wenn auch zugegeben werden muß, daß gerade auch für die Musik der Schütz-Zeit die Kriterien weitgehend noch entwickelt werden müssen (musikalische Art der Sprachauffassung, Deklamationskunst, „Figuren“, Dissonanzbehandlung etc.). Besonders und im Zusammenhang damit ist es auch notwendig, im heutigen Bewußtsein die Frage nach der unterschiedlichen Qualität barocker Kompositionen zu wecken, die S. 15 als Gesichtspunkt zwar mit genannt ist, jedoch an allererster Stelle stehen sollte.

Die fünf Werke, die von der Verf. Schütz zugeschrieben werden, seien herausgegriffen. Es handelt sich um das deutsche Konzert *Der Gott Abraham* (Ms. 2° 52 S.) und um vier lateinische mehrstimmige Psalmmotetten: *Dominus illuminatio mea, Deus in nomine tuo* (nur der Vokalbaß erhalten), *Benedicam Dominum* und *Sumite psalmum*, die, vom gleichen Schreiber kopiert, wahrscheinlich ehemals ein Konvolut bildeten. Die Verf. glaubt, daß diese ausdrücklich als „Motetten“ überschriebenen Werke zu den im Inventar von 1638 als verloren verzeichneten „lateinischen Moteten *Heinrich Schütz*“ gehört haben könnten.

Der Beschreibung nach (S. 95 f.) ist am ehesten bei dem deutschen Konzert an Schütz zu denken, doch muß die Neuausgabe abgewartet werden. — Die Beschreibung der zuerst genannten lateinischen Motette (S.

78 ff.) kann von Schützens Autorschaft nicht recht überzeugen, zumal wenn man sich an die drei Notenbeispiele S. 78/79 hält: melodische Formeln, keine Schützische Deklamation. (Das Beispiel „*non timebit*“ ist doch wohl falsch notiert; das Beispiel auf S. 82 spricht freilich nicht gegen Schütz.) Daß ein Wort wie „*ceciderunt*“ in allen Stimmen durch ein „abwärtsführendes Sechzehntelmotiv illustriert“ wird oder „Sextakkorde mit erhöhter Terz“ braucht nicht gleich an Schütz zu erinnern. „*Wenn er Textstellen mit gleichem Motiv in Sequenzen durch mehrere Stimmen führt, dann bewirkt er damit eine eindringliche Interpretation des Textes*“ (?). Zu schnell mündet die Beschreibung in Schlagworte wie „*subtile Textbehandlung*“, „*concitato-Elemente*“, „*monodische Züge*“. „*Willkürliche Aufteilung der Psalmverse zugunsten der musikalischen Form*“ spricht gegen Schütz. Indessen kann der Rez. zu einem Urteil nicht kommen, solange er die Komposition nicht selbst einsehen kann.

Dies ist möglich bei den beiden sich ähnelnden Motetten *Sumite psalmum* und *Benedicam Dominum*, die die Verf. im Bärenreiter-Verlag als Kompositionen von Schütz herausgab und von denen die erste hier beurteilt sei. Die 112 Tripeltakte, aus denen Teil A besteht, betonen stereotyp (103mal) die 1. Zählzeit (durch Hochtou oder Tönlängung oder auftaktige Bildung): Es herrscht der Dreiertakt, nicht die sinnvolle Textdeklamation. Die Verf. nennt als Vergleich den 122. Psalm aus Schützens *Psalmen Davids* —, doch hier: welche Kunst der Deklamation innerhalb des langen Tripel-Teiles und demzufolge welche metrische Varietas, ersichtlich schon äußerlich an den 18 Hemiolen! Nicht „*Verzicht auf rhythmische, melodische und harmonische Abwechslung*“ zeigt der Anonymus, sondern m. E. ganz einfach wenig Qualität. Bei „*et date timpanum*“ sind die Bässe nicht „*Illustration*“, sondern formieren eine Baßklausel —, nicht „*genauso*“, sondern etwas ganz anderes ist die zum Vergleich herangezogene Hypotyposis in Schützens Vertonungen von Psalm 150, 3 in den *Psalmen Davids* Nr. XVII und XXVI. Die „*meist paarweise gehenden Favoristimmen*“ zeigen bei einem Drittel aller solistischen Partien Terzenparallelen, während Schütz Terzen- und Sextenparallelen selten und in der Regel als „*Figuren*“ (Abbilder des Textes) verwendet. Die Sinfonia zwischen Teil A und B ist in ihrer Viertakt-

Schematik, Terzenkoppelung der beiden Violinen und ihrem harmonisch primitiven Bau (a-C-C-a-a-C-a) von Schütz weit entfernt. Teil B (77 C-Takte) bestätigt das Bild. Der 1. Sopran einschließlich seiner solistischen Partien bewegt sich im a-äolischen Stück von Anfang bis Ende im Ambitus der fünf Töne a' bis e'' (zweimal auch f'', einmal g'). Die Tutti-Abschnitte kennen bei 39maligem Klangwechsel lediglich acht verschiedene Klänge (Klauseln auf a, a, G, a, F, C, a, a). Das (Sequenzen-)Melisma auf dem Wort „cantate“ bringt die einzige „figürliche“ Beziehung zwischen Musik und Text innerhalb der ganzen Motette. So ist diese Komposition m. E. keinesfalls von Schütz, auch nicht etwa ein Jugendwerk von ihm (die Verf. stellt jene Motetten in die Nähe der *Symphoniae Sacrae* von 1629). Nicht um ein „ganz bedeutendes und großartiges Musizierwerk“ handelt es sich, sondern um eine stillichere Gebrauchsmusik zweiten bis dritten Ranges, die auf das vor-Pachelbelche Nürnberg weist. (Neuerliche Stellungnahme darf von dem Rezensenten der Neuausgaben zu erwarten sein.)

Ist die Arbeit zwar nicht immer glücklich bei der Beschreibung und Beurteilung von Musik, so gebührt ihr doch die vollste Anerkennung und Dankbarkeit im Blick auf die Chronik der Kasseler Hofkapelle und auf die Sichtung, Ordnung und Ausbreitung ihrer anonymen Musikhandschriften.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Heinz Kölsch: Nicolaus Bruhns (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 8). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1958. 204 S.

K.s Kieler Dissertation liegt nunmehr — 26 Jahre nach ihrer Entstehung — im Druck vor. Das bedeutet neue Erkenntnis über einen Meister der protestantischen Frühkantate, dessen hinterlassenes, an Umfang und Spannweite nur kleines Oeuvre seit seiner Ederung in den Schleswig-Holsteinischen und hanseatischen Landschaftsdenkmälern gegenüber dem — abgesehen von Buxtehude — noch kaum erschlossenen Vokal- und Instrumentalwerk seiner Zeitgenossen stark in den Vordergrund getreten ist. Den eigentlich schon seit seinem Eingang in Matthesons *Ehrenpforte* mit Vor-schußlorbeeren bedachten Musiker näher kennen zu lernen und aus der stilkritischen Erarbeitung von Gattungs-, Zeit- und Personalkonstanten ein vorurteilsfreies Bruhns-

Bild zu gewinnen, erschien seit langem als lohnende Aufgabe. K. hat diesem Bruhns-Bild das erste Profil gegeben.

Verf. gliedert seine Arbeit in zwei Hauptabschnitte: „I. Zur Biographie“ (26 S.), „II. Werkanalysen“ (149 S.). Unter II gibt K. zunächst Einzelanalysen der zwölf erhaltenen Bruhnschen Vokalwerke in der Reihenfolge der Gesamtausgabe (71 S.); es folgen drei kürzere systematische Untersuchungen über „Technik und Form der Fuge“ (39 S.), „Sinfonie, Sonate und Ritornell“ (10 S.) und „Instrumentalbegleitung“ (5 S.), sodann ein Abschnitt „Orgelwerke“ (2 S.) und eine „Zusammenfassung“ (22 S.). Den Anhang des Buches (18 S.) bilden Ergänzungen zum biographischen und analytischen Teil, Daten zur Musikgeschichte Husums, ein Literatur- und ein Namensverzeichnis.

Im biographischen Teil seines Buches vermag Verf. die bekannten zeitgenössischen Berichte über Bruhns bei Krafft (*Zweyhundertjährige Husumische Kirchen- und Schul-Historie*, 1723), Walther, Mattheson, Gerber u. a. auf Grund eingehender Forschungen in schleswig-holsteinischen Archiven wesentlich zu ergänzen. U. a. gelingt es ihm, neues Material über Bruhns' Anstellung und Besoldung in Husum und seine zeitweilige *Vocation* nach Kiel beizubringen und gleichzeitig die Angaben Kraffts und Matthesons in diesem Punkte zu bestätigen. Als vielleicht wichtigstes Ergebnis legt er eine ausführliche Stammtafel der Musikerfamilie Bruhns vor, beginnend bei Peter Bruns, Schwabstedter Amtsschreiber und mutmaßlichem Urgroßvater des Nicolaus, endend bei dessen Urenkel, dem vom Kaiser geadelten Paul Dietrich Bruhns. In Exkursen teilt K. wesentliche Einzelheiten zur Schwabstedter und Husumer Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts mit; hierhin gehören u. a. eine Beschreibung der Husumer Marienorgel sowie Würdigungen von Husumer Kantoren (Ebjo, Ferber, Steinbrecher) und Geistlichen der Bruhns-Generation.

Alles in allem hat Verf. ein überaus fleißiges, erfolgreiches und für die Bruhns-Biographie grundlegendes, indes nicht immer exaktes Quellenstudium getrieben. Ref. hat einige seiner Angaben im Husumer Kirchenarchiv überprüft und dabei u. a. festgestellt: Bruhns ist laut Husumer Glockenregister, auf das auch K. sich beruft, am 1. April 1697 begraben worden (anders S. 32). Die auf S. 189 mitgeteilten Lebens-

daten seiner Kinder sind wie folgt richtigzustellen: Margareta Dorothea wurde am 13. 4. 1691 beerdigt; Maria-Margareta wurde am 19. 7. 1691, Johan-Paul am 7. 7. 1695 (auch andere seiner Lebensdaten sind unrichtig), Anna-Maria am 6. 8. 1697 getauft. — Bei seiner Beschreibung der Husumer Fritzsche-Orgel bringt K. die Inventarverzeichnisse der Kirche von 1798 und 1813 durcheinander. Dadurch gerät Oktave 2' im Hauptwerk fälschlich in die auf S. 200 aufgeführte Disposition; in ihr muß es ferner heißen: Mixtur 3fach statt Mixtur 3', Rußpfeife 2fach statt Ruspfeife 2', Sesquialter 2fach statt Sesquialter 3', Oktave 4' statt Oktave 6'; die Oktave 4' im Hauptwerk ist ein Blei-, kein Zinnregister. Einer anderen Mitteilung des Inventarverzeichnisses von 1813 (nicht des von 1798) gibt K. auf Grund flüchtigen Lesens einen ganz anderen Sinn: nicht befand sich auf dem Boden des Rückpositivs das Husumer Stadtwappen mit der Jahreszahl 1632, vielmehr wurde das Rückpositiv 1632 gebaut. Verf. wundert sich darüber (S. 28), daß 1632 für die Ausmalung der Orgel die hohe Summe von 660 Talern verausgabt worden sei; in Wirklichkeit ist in dem zitierten Kirchenbauregister (wie des öfteren, wenn K. von Talern spricht) von (Lübecker) Mark die Rede. Überhaupt bleibt an seiner Geschichte der Husumer Marienorgel manches unklar. — K. zitiert seine Quellen selten genau; in der Angabe von Fundorten verfährt er inkonsequent und äußerst sparsam. So erfährt man nicht einmal, woher die Angaben von Bruhns' Geburts- und Sterbedatum stammen; vermutlich hat Kraffts Husumische Kirchen- und Schulgeschichte als Vorlage gedient — eine sekundäre Quelle also, deren Glaubwürdigkeit doch mindestens hätte diskutiert werden müssen.

Nicht ganz befriedigend ist der biographische Teil des Buches auch wegen seiner methodisch unglücklichen Darbietung des Stoffes. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und besonders im Interesse des nicht spezialisierten Lesers hätte es nahegelegen, die willkommenen lokalhistoriographischen Exkurse und genealogischen Untersuchungen deutlich gegen die eigentliche Bruhns-Biographie abzuheben. Problematisch ist ferner, daß Verf. letztere von vornherein durch eigene, z. T. gewagte Hypothesen ergänzt und zeitgenössische Angaben unkritisch, zudem nicht immer vollständig, heranzieht. Zweckmäßiger wäre es gewesen, die wenigen lexika-

lischen Angaben des 18. Jahrhunderts in ihrem vollen Wortlaut nebeneinander zu stellen, sie auf den Grad ihrer Glaubwürdigkeit und gegenseitigen Abhängigkeit zu prüfen und sie sodann mit den vom Verf. archivalisch erarbeiteten Daten zu vergleichen und aufzufüllen. Dabei würde sich herausgestellt haben, daß etwa Kraffts und Matthesons Angaben durchaus zuverlässig sein dürften, da sich beide noch bei Nicolaus' Bruder und Amtsnachfolger Georg Bruhns informieren konnten und wohl auch informiert haben, daß hingegen Gerber, den K. immer wieder als Kronzeugen anführt, völlig, mehrfach wörtlich, auf Mattheson fußt. Diesen aber hat K. offenkundlich nicht gründlich studiert, denn Mitteilungen, die seiner Angabe nach nur Gerber macht (so S. 17), hat dieser in Wirklichkeit wörtlich von Mattheson übernommen. Mit dem offenkundig schlecht informierten J. G. Walther setzt sich K. zu wenig auseinander; auf dessen irrige Meinung, Bruhns habe *anfänglich* in Husum und *hernach* in Kopenhagen gewirkt, geht er nicht ein, übernimmt aber seine (und Matthesons) Behauptung, Bruhns habe *schöne Clavier-Stücken gesetzt*, so vorurteilslos, daß er zu dem Ergebnis kommt, die müßten, da nicht vorhanden, verloren gegangen sein. (Vermutlich hat es sich überhaupt um Orgelmusik gehandelt.) — Etwas gewagt sind die Mutmaßungen, mit denen K. die spärlichen Nachrichten über Bruhns' Lebensgang zu vervollständigen sucht. Daß Buxtehude die Kantate *Gen Himmel zu dem Vater mein* für den virtuosen Gambenspieler Bruhns schrieb, wie K. (S. 21) mutmaßt, ist wohl schon deshalb ausgeschlossen, weil dieses Werk von Gustaf Düben bereits am 3. 5. 1681 kopiert worden ist, zu einem Zeitpunkt also, zu dem Bruhns gerade erst in Lübeck eingetroffen sein konnte. Ob Bruhns an der Entstehung des *Jüngsten Gerichts* Anteil hatte (so S. 22), ist mehr als fraglich (K. selbst hebt an der, wie er meint, aus der gleichen Zeit stammenden Bruhns-Kantate *Muß nicht der Mensch* an anderer Stelle ausdrücklich die dilettantischen Züge hervor), ebenso, ob Bruhns' späterer Schwager Johann Hermann Hesse ihn schon in Lübeck gefördert und seinem Gedanken, „in den Nordländern weitere Studien zu treiben, feste Formen“ gegeben hat (so S. 23). Daß Bruhns in Kopenhagen Schüler von Johann Lorenz wurde, ist zwar naheliegend, indes nicht belegt; von einer Empfehlung

Buxtehudes an Lorenz ist auf jeden Fall nirgendwo die Rede (anders S. 24). Entbehrlich ist auch die Apostrophierung Bruhns' als *Lieblingsschülers* Buxtehudes (so S. 22), wenn über deren Schüler-Lehrer-Verhältnis nun einmal detaillierte Angaben fehlen. Nachweislich unrichtig ist die Angabe K.s, der Husumer Archidiakon Petrus Richardi habe sich seine Lieblingslieder „oft in seinem Hause“ vorsingen und -spielen lassen, wobei aller Wahrscheinlichkeit nach auch Bruhns mitgewirkt habe (so S. 32): Krafft, auf den K. sich stützt, schreibt ausdrücklich, Richardi habe sich (erst) „auf seinem Sterbe-Bette“ solcher Erbauung befleißigt; da er aber erst 1706 gestorben ist, kann Bruhns unmöglich daran beteiligt gewesen sein! — Drei abschließende Bemerkungen zum biographischen Teil: S. 22: Johann Wilhelm Petersen hat nur ein Jahr lang in Lübeck gelebt. Ihn als „typischen Vertreter des Frühpietismus“ zu bezeichnen, ist mehr als gefährlich, da der Pietismus als eine innerkirchliche Bewegung keinesfalls mit Schwärmerei und Chiliasmus gleichgesetzt werden darf. Völlig unverständlich ist, warum für August Hermann Francke „dieselbe Charakteristik wie für Petersen“ zu gelten hat, da er „aus sozialem Sentiment“ eine Apotheke gegründet und diese — übrigens eine ungerechte Darstellung — mit „Geheim- und Wundermitteln“ angefüllt und gut ausgenutzt habe. S. 25 f: Eine nicht uninteressante Eintragung enthält, wie Ref. feststellte, die Matrikelliste der Universität Kiel unter dem 18. Oktober 1689: „Nicolaus Bruhn Dithmarso Holsatus nov.“ (s. Franz Gundlach, *Das Album der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1665—1865*, Kiel 1915, S. 36). Sollte dieser Nicolaus Bruhn mit dem Husumer Organisten identisch gewesen sein — schon die Angabe *Dithmarso Holsatus* freilich stimmt bedenklich —, so könnte dies nicht allein Licht auf die Bildungsbefähigkeit des damals Vierundzwanzigjährigen werfen, sondern auch die Hintergründe beleuchten, aus denen Bruhns noch wenige Wochen vor diesem Immatrikulationsdatum „unter gewissen Conditiones“ bereit gewesen war, sein Husumer Organistenamt mit dem in Kiel zu vertauschen: vielleicht hatte er die Kieler *Vocation* mit einem geplanten Universitätsstudium verbinden wollen. Zu prüfen wäre allerdings auch, ob Bruhns überhaupt universitätsfähig war. S. 32: Die vier Kinder des Nicolaus führt K. nur innerhalb seiner

Bruhns-Genealogie auf. Indes ist es vielleicht nicht unwesentlich, auch im Textteil des Buches zu erfahren, daß Bruhns seine beiden ältesten Töchter bereits als Säuglinge wieder verlor, daß seine jüngste Tochter erst vier Monate nach seinem Tode geboren wurde (freilich nicht fünfzehn Monate, wie aus dem von K. angegebenen Datum zu errechnen ist), daß sein einziger Sohn Johan-Paul die männliche Linie als angesehener holsteinischer Pastor fortgeführt hat. Daß Bruhns in Husum rasch heimisch geworden ist, könnte aus dem dortigen Taufregister hervorgehen, in dem er in den acht Jahren seines Aufenthaltes dreimal als Pate in Husumer Familien verzeichnet ist.

Auf die dem biographischen Teil folgenden Einzelanalysen kann hier nicht näher eingegangen werden; sie enthalten eine Fülle kluger Beobachtungen, fordern freilich auch in manchem zum Widerspruch heraus. Mitunter ist es schwierig, den Gedankengängen K.s zu folgen; bereits der erste Abschnitt der Werkbesprechung (S. 36) kann dafür als Beispiel dienen. K.s Analysen fassen fast ausschließlich die formale Gestalt der Werke ins Auge — ganz bewußt, denn ihm ist es darum zu tun, die Vokalkompositionen Bruhns' in die gattungsgeschichtliche Entwicklungslinie „*Geistliches Konzert*“ — „*latentes Nummernkonzert*“ — „*gewöhnliche Sonntagskantate*“ zu stellen. So wichtig dieser Gesichtspunkt ist und so entschieden ihn K. vertritt, so wenig genügt er freilich, was noch zu zeigen ist, der Erarbeitung eines Bruhnsschen Individualstils, der sich gegen den seiner Zeitgenossen deutlich abhebe.

Wertvoll ist der ausgezeichnete Abschnitt „*Technik und Form der Fuge*“. Hier zeigt K. an Hand eingehender Analysen und graphischer Darstellungen sehr anschaulich, wie Bruhns „so etwas“ gemacht hat — und vor allem, wie primitiv er es nicht selten gemacht hat. Verf., der den Terminus *Fuge* allerdings sehr weit auslegt und ihn oftmals schon auf rein konzertantes Spiel einander imitierender Stimmen anwendet, kommt dabei zu dem — selbstverständlich im Einzelfall zu modifizierenden — Ergebnis, „*die Technik der Bruhnfuge*“ beruhe in der Regel „*auf einer mehrstimmigen homophonen Taktgruppe, die bei steter T-D- (bzw. SD-)Trauspotion und stetem Stimmaustausch fortlaufend wiederholt*“ werde (S. 106). Diese Fugentechnik erinnert u. a. an

Buxtehude, der sie — was auch K. betont — freilich weitaus phantasievoller handhabt, weist aber vor allem auf die frühen Kantaten Bachs (man vgl. etwa die Ratswechsellkantate Nr. 71) voraus, in denen dieses *Permutationsprinzip*, wie Werner Neumann es nennt, zu einem wesentlichen Bauelement der Chorfüge wird.

Nur vier Textseiten widmet K. Bruhns' Orgelwerken; ein zu geringer Aufwand — nicht nur hinsichtlich deren Stellung innerhalb des Gesamtœuvres, sondern vor allem angesichts ihrer Bedeutung für die norddeutsche Orgelkunst des ausgehenden Jahrhunderts: hier imponiert ein welterfahrenes, feuriges Virtuosentum, das in manchem über Buxtehude weit hinausweist. Vergleiche mit jenem, mit Böhm und anderen Meistern des *Organiums* hätten nahegelegen.

Die Zusammenfassung seiner stilkritischen Untersuchungen bringt Verf. unter die Fragestellung: „Was bietet die Kirchenmusik des Nicolaus Bruhns Charakteristisches zur Gattung der sogenannten ‚evangelischen Frühkantate‘?“. Er kommt dabei zu Ergebnissen, die in gestraffter Form bereits sein MGG-Artikel „Bruhns“ (Bd. II, Sp. 397 f.) enthält, auf den hier deshalb verwiesen wird. Manche Schlußformulierungen gehen unmittelbar ein, andere bleiben problematisch, wenn nicht unverständlich. Zudem läuft der Leser Gefahr, über den zahlreichen, nicht immer glücklich gewählten und interpretierten Analysenbeispielen von Werken J. Ph. Kriegers, Knüpfers, Bernhards, Buxtehudes, Schelles und Böhms, deren Heranziehung zu Vergleichszwecken in einer Zusammenfassung etwas unmotiviert wirkt, den Überblick zu verlieren und außerdem durch einzelne Unrichtigkeiten der Analyse und Interpretation irregeführt zu werden. (So ist weder Bernhards Psalm *Wohl dem, der den Herren fürchtet* „für einen dreistimmigen ‚Chor‘ und ... zwei Soli“ geschrieben [so S. 166] sondern für *Canto* und *Basso*, noch wird man sagen können, Kuhnau habe in besonderem Maße der Oper nahegestanden [so S. 177].) — Auch der Gesamttenor tritt nicht allenthalben klar zu Tage: K. will offenbar zeigen, wie im Kantatenwerk Bruhns' einerseits konstruktive, autonom-musikalische Gestaltungsprinzipien sich des Schützischen Vokalwerkes monodischer Prägung bemächtigen, wie diese Tendenz zum Konstruktivismus, deren Frucht K. in der „gewöhnlichen Sonntagskantate“ erblickt, aber an-

dererseits immer wieder ausgeglichen und gleichsam überhöht wird durch eine Gestaltung aus dem Textaffekt, hier weniger im Sinne Schützischer Monodie als im Sinne eines untergründig mitschwingenden, „poetischen“, Stimmungsträgers aufgefaßt. Die Situation des Bruhnschen Vokalwerkes zwischen „nicht mehr“ und „noch nicht“, zwischen Schützischer Rhetorik und Bachscher Architektonik, zumindest angedeutet und als symptomatisch für die protestantische Frühkantate überhaupt erkannt zu haben, ist ein Hauptergebnis der vorliegenden Darstellung.

Freilich bleibt es bei der Andeutung dieser Antithese. Immer wieder verfällt K. in eine allzu einseitige Akzentsetzung: Nicht allein das von ihm (nicht immer) zu Recht hervorgehobene konstruktiv-architektonische Moment macht den eigentlichen Bruhns aus — es gibt eine Fülle zeitgenössischer Kantaten, die sich in ihrem formalen Aufbau von denen Bruhns' durch nichts unterscheiden —, sondern die Art, mit der die „Konstruktion“ vom Affekt gefüllt und belebt wird: Affekt nicht in Gestalt eines engen, sinnlichen Realismus, vielmehr im Dienste der inneren Sinnggebung. Bruhns' Vokalkompositionen, schwankend zwischen dilettantischer Unbeholfenheit und künstlerischer Reife, können überhaupt nur aus der Bedeutung des sie bestimmenden Affektes richtig gewertet werden. Kunstwerke (*Ich liege und schlafe, Jaudzet dem Herren, De profundis, Paratum cor meum, Hemmt eure Tränenfluth*), die sich über das durchschnittliche Kantatenniveau ihrer Zeit erheben, kommen jeweils nur aus einer bestimmten, einmaligen Affektsituation zustande — mehr noch: wo sich diese Affektsituation nicht einstellen will, wird die Komposition nicht allein unpersönlich und farblos, sondern Bruhns scheinen sich hier die technischen Mittel überhaupt zu versagen. Bruhns kann Fugen schreiben — indes nur dort, wo er sich vom Textaffekt des Kantatenganges unmittelbar fortreißen lassen kann (so in *Hemmt eure Tränenfluth*); wo die Möglichkeit hierzu — und das ist fast immer der Fall — fehlt, wo die Fuge als „objektive“ Form aufgefaßt wird, gerät sie schwach, ja primitiv. Bruhns schreibt Werkanfänge von mitreißendem Schwung (*Jaudzet dem Herren*) und großer Intensität (*De profundis*) — doch wo den Texten der Affektgehalt abgeht, geraten die Themen nichtssagend und einfallslos (*Die Zeit meines*

Abschieds ist vorhanden, Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel, Muß nicht der Mensch; in *O werther heiliger Geist* reicht der Affektgehalt gerade zum Streicher-tremolo). Ein Leben lang quält sich der Hummer mit der Form der *Aria* ab, bis ein einziger „*Ah, aber ah*“-Seufzer, ein einziger „*Welt, gute Nacht*“-Ruf genügen, um ihn „zu sich“ zu bringen: die Affektsituation hat sich eingestellt. Diesem Phänomen, auf das man den Moserschen Terminus *Barockromantik* anzuwenden geneigt ist, wird K. zu wenig gerecht; nur einmal — innerhalb des ausgezeichneten Vergleichs von Schelles und Bruhns' gleichnamigen Kantaten *Hemmt eure Tränenfluth* — stellt er dem „*strenggläubigen Kirchenbeamten*“ (Schelle) den „*subjektiv empfindenden Poet*“, der „*eine zarte, noch mit Karfreitagsstimmung durchwebte Ausdrucks-musik*“ schreibt, gegenüber (S. 100). Der Zug zum Poetischen ist das eigentlich Faszinierende an der Erscheinung Bruhns'; er wurzelt in seiner niederdeutschen Wesensart mit ihrem Hang zu mystisierender Grübele über Leben, Tod und die letzten Dinge (K. spricht [S. 99] etwas zurückhaltender von einer „*Abendrotstimmung*“ in *Ich liege und schlafe*), ferner, wie Verf. mit Recht sehr nachdrücklich hervorhebt, in neuer, frühpietistischer Frömmigkeit, endlich, wie dem Ref. scheinen will, in der sensiblen Hell-sichtigkeit des früh Vollendeten. Daß er darüber hinaus als ein Merkmal (vielleicht nicht nur) der norddeutschen Frühkantate überhaupt anzusehen ist, beweisen die Werke Bernhards, Buxtehudes und Geists. Nicht immer gelingt K. eine schlüssige gattungsgeschichtliche Einordnung der Bruhnschen Vokalwerke. Das gilt vor allem für den Bereich der Melodik und beginnt hier bereits mit der Terminologie. Begriffe wie *Arie, deutsche Arie, da-capo-Arie, italienische Arie, ungeformtes Arioso, geformtes Arioso, typisches deutsches Kirchenrezitativ, Quasirezitativ, Opernrezitativ* etc. werden vom Verf. ohne zureichende Definition und gegenseitige Abgrenzung eingeführt und tragen deshalb zur Klärung des Sachverhaltes kaum bei. Dabei hätte es reizvoll sein können, zu untersuchen, in welchem Maße Einflüsse Schützischer Monodie, „*Hammerschmidtschen Fußes*“, italienischer Melodik (tänzelnde Konzertmanier oder breite Ariosokantabilität), neuerer deutscher Liedhaftigkeit — endlich natürlich eigenes Vermögen oder Unvermögen — die melodische

Linie bestimmen; auch das Auftreten der *Aria* wäre einer Untersuchung wert gewesen. Ähnliche Fragen hätten sich hinsichtlich des großformalen Aufbaus der Konzerte und Kantaten stellen lassen: in welchem Maße ist Bruhns überhaupt auf der „*Höhe*“ seiner Zeit, ist er auf dem Wege zur „*gewöhnlichen Sonntagskantate*“ wirklich so fortschrittlich, wie K. annimmt? Dieser vielzitierte Begriff — schon der Terminus ist irreführend, die Tendenz freilich unverkennbar: Kantate heißt Bachkantate, alles andere ist Vorstufe — verkennt übrigens nicht allein die Grundhaltung, die hinter den Vokalwerken eines Bruhns steht, er nivelliert außerdem die gattungsbedingten Eigengesetzlichkeiten von Chor- und Solokonzert, Bibelkantate mit eingelegter Dichtung (von Feder in seinem MGG-Artikel „*Kantate, D*“ neuerdings mit der Bezeichnung *Spruch-odenkantate* belegt), Psalm, Choralkonzert und -kantate, Madrigal etc. Viel zu wenig in ihrer gattungsgeschichtlichen Stellung gewürdigt werden neben den Solosalmen und dem Choralkonzert *Erstanden ist der heilige Christ*, das K. wenig zutreffend als „*Choralfantasie*“ bezeichnet, die sehr interessanten Beispiele, die Bruhns zur frühen Madrigalkantate beisteuert. (Denn als solche werden die Werke *Muß nicht der Mensch*, aber auch *O werther heiliger Geist* und *Hemmt eure Tränenfluth*, vom Verf. entgegen den Bedenken Feders [a. a. O.] mit gewissem Recht bezeichnet.) So geht K. bei der Betrachtung der „*Canzon spirituale*“ *O werther heiliger Geist* in seinem nun schon bekannten Bemühen, dieses Werk als „*dreiteilige gewöhnliche Sonntagskantate*“ (*Einleitungssinfonie* [A] — *Solostrophen* [b] — *Schlußchor* [C]) auszuweisen, an der Tatsache vorbei, daß hier (und zwar weitaus offenkundiger als in den vom Verf. angeführten Werken) die Madrigalkantate des 18. Jahrhunderts im Keim vorgebildet ist, indem — *cum grano salis* — der Vordersatz der ersten vier Strophen im $\frac{4}{4}$ -Takt als „*Rezitativ*“, ihr „*Refrain*“ im $\frac{3}{2}$ - bzw. $\frac{3}{8}$ -Takt als „*Arie*“, die Schlußstrophe endlich als „*Schlußchoral*“ geformt sind. Übrigens dürfte die Bezeichnung *Canzon*, ob sie nun original oder Zusatz des Kopisten ist, nicht von ungefähr kommen: die Kanzone als eine namentlich vom Humanismus gepflegte Dichtart mag den gebildeten „*Liebhaber der Deutschen Poesie*“ Simon Rechelius (nicht, wie es S. 32 und 90 geschieht, mit Rachelius zu verwechseln), den

K. als Textdichter mutmaßt, besonders gereizt haben.

Aufschlußreich hätte es sein können, Bruhns intensiver, als K. es tut, mit seinem großen Lehrmeister Buxtehude zu vergleichen — etwa hinsichtlich der textgleichen Werke *Mein Herz ist bereit* und *Paratum cor meum*, aber auch in größerem Rahmen —, ferner mit dem einen oder anderen Meister der Bokemeyer-Sammlung, namentlich mit Foertsch und Böhm. So wenig Bruhns den Buxtehude-Schüler verleugnen kann, so merklich scheint er doch auch von der jüngeren „Gottorper“ Schule beeinflusst zu sein, aus der in manchem ein ganz anderer Geist spricht. Bezeichnenderweise soll Bruhns vom Schleswig-Gottorper Kapellmeister Georg Österreich besonders geschätzt worden sein, wie K. S. 32 (inmitten anderer, falscher Informationen und ohne Angabe der Quelle) mitteilt.

Auf quellenkritische Untersuchungen läßt sich Verf. nicht ein; in der Tat handelt es sich hier um eine (freilich nicht unwichtige) Spezialfrage, die wohl nur im Rahmen oder auf Grund einer allgemeinen Untersuchung der Bokemeyer-Sammlung in Angriff genommen werden kann. (Hier wird der hoffentlich bald im Druck vorliegende Katalog der Bokemeyer-Sammlung von Harald Kümmerling neue Aufschlüsse geben.) Zumindest die Echtheitsfrage aber hätte K., wenn er sie schon aufwirft, gründlicher vom Quellenbefund her behandeln müssen. Die mit „M. Bruhns“ überschriebene Kantate *Satanas und sein Getümmel*, die er in recht summarischem Urteil aus vorwiegend stilkritischen Erwägungen dem Friedrich Nicolaus Bruhns aus Hamburg zuspricht, nimmt Kümmerling auf Grund des Quellenbefundes neuerdings überzeugend für Georg Böhm in Anspruch (vgl. den Revisionsbericht der demnächst erscheinenden neuen Böhm-Gesamtausgabe). Die übrigen unter dem Namen *Nicolaus Bruhns* überlieferten Kantaten — die Eintragung des Komponistennamen auf den Manuskripten stammt meist von Österreich — hält Kümmerling für authentisch (freundl. Mitteilung an den Ref.).

Mit der Frage der Überlieferung hängt engstens die Frage nach dem Verwendungszweck der Bruhns-Kantaten zusammen; auch sie wird nur im größeren Rahmen der Bokemeyer-Sammlung gesehen werden können. Immerhin ist es auffallend, daß höchstens zwei Werke (*Erstanden ist der heilige Christ*

und *Hemmt eure Tränenfluth*) hinsichtlich ihres de-tempore-Charakters „gewöhnliche Sonntagskantaten“ sind (was K. bei der häufigen Verwendung dieses Terminus hätte stützig machen sollen). *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* dürfte eine Trauermusik sein, da Vers 6 b aus 2. Tim. 4 offenbar ganz bewußt zum Text hinzugenommen worden ist, ebenso die Kantate *Ich liege und schlafe*, worauf noch deutlich deren Parodie *Ich habe Lust abzuschneiden* hinweist. (Der letzterer zugrunde liegende Bibeltext steht übrigens Phil. 1, 23 und 21 [anders S. 35 u. 82].) Die rücksichtslose Textbehandlung dieser Parodie zeigt übrigens mit ernüchternder Deutlichkeit, wie unbedenklich sich die Zeitgenossen gegebenenfalls über Wort-Ton-Verhältnisse größter Intensität und Homogenität hinwegsetzen konnten. — Daß es sich bei *Wohl dem, der den Herrn fürchtet* um eine Hochzeitsmusik handelt, wagt K. nur zu mutmaßen; ein Blick in das *Graduale Romanum* hätte ihm gezeigt, daß Bruhns das Proprium der Brautmesse vertont. — *Muß nicht der Mensch auf dieser Erden* ist mit „*In festum S. Michaelis*“ bezeichnet; ob diese Angabe allerdings original ist, muß bezweifelt werden, wenn Bruhns das Werk wirklich in Lübeck als Studienarbeit — und deshalb wohl kaum in festem Auftrag — geschrieben hat. (Warum es gerade „1686 oder wenig später“ [so S. 36] entstanden sein soll, ist unerfindlich, die Mutmaßung, die in ihm enthaltene Tenoraria stamme von Buxtehude [so S. 89] äußerst gewagt. Die Kantate ist übrigens keine Paraphrase über „*Hiob VII, Kap. I, 1*“ [so S. 82], sondern über Hiob 7, 1 und 5, 7 sowie 1. Kor. 9, 24–27 unter Verwendung von 2. Tim. 4, 7–8 und 2, 22, Eph. 6, 17 und ähnlicher Stellen.) — In *O werther heiliger Geist* mutmaßt Verf. eine Festmusik zur Einführung eines Predigers; indessen ist trotz seiner Argumente nicht einzusehen, warum es sich nicht um eine einfache Pfingstkantate handeln sollte. Auf keinen Fall dürfte K. seine Vermutung als feste Tatsache hinstellen (so S. 148) und allein auf sie seine Datierungsversuche stützen. Die bibliographischen Nachweise der beiden von Bruhns verwandten Kirchenlieder, *Ich hab, Gott lob, das mein vollbracht* und *Erstanden ist der heilige Christ* sind unpräzise. Es lohnt immerhin festzustellen, daß Bruhns wahrscheinlich Crügers „*Praxis pietatis melica*“, nicht aber Christian von Stöckens *Holsteinisches Gesangbuch* von

1681 vorgelegen hat; darauf deuten jedenfalls die vom Ref. unternommenen Textvergleiche hin.

K.s Arbeit, deren grundlegende Bedeutung für die Historiographie der protestantischen Frühkantate angesichts der vorgebrachten Einwände und Ergänzungen keineswegs in Frage steht, wird in ihrem äußeren Bild durch eine verschiedentlich nachlässige Arbeitsweise getrübt. Auf die unzureichende und gelegentlich falsche Art der Zitation wurde bereits hingewiesen. Störend wirkt ferner, daß Wichtiges oftmals in den Anmerkungen, im Anhang oder in Petit erscheint, während zweitrangige Dinge, auch Literaturangaben, mit Vorliebe in den Text aufgenommen sind. Die relativ häufig auftretenden orthographischen und Interpunktionsfehler und verkehrten Seiten- und Taktzahlen scheinen zum geringeren Teil zu Lasten des Setzers zu gehen, ebenso viele Namensentstellungen, falsche biographische Angaben, Daten etc., die vom Ref. oben nur berichtigt wurden, sofern sie die Bruhnsbiographie unmittelbar betreffen. Sprache und Terminologie des Verf. wirken mitunter unklar; das gilt für Sätze wie: „*In der Motivgebung und Motivverkürzung (Fugato) ist als Inhalt die Zuspitzung auf den Affekt hin zu erkennen, der hier wie dort absichtlich war*“ (S. 76).

Von Nutzen gewesen wäre ein sorgfältig gearbeitetes und übersichtlich angelegtes Quellen-, Ausgaben- und Literaturverzeichnis. Unter den aufgeführten Neudrucken vermißt man die der Orgelwerke durch Körner, Ritter und Best, die einiger Vokalwerke durch Fritz Stein bei Litolf. An Literatur ist nachzutragen: H. Fey: *Schleswig-Holsteinische Musiker* (1921); G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels* (Bd. I, 1935); A. Heuß in: *Achtzehntes Deutsches Bachfest 1930* (S. 58 u. 67 f.); H. Kölsch: *Eine Nicolaus-Bruhns-Kantate* (in: *Die Musik-Woche*, 1. Februar 1936, S. 6 f., u. 8. Februar 1936, S. 6 ff.); H. J. Moser: *Der schleswig-holsteinische Tonpoet Nikolaus Bruhns* (ebenda, 19. Oktober 1935, S. 14 f.); derselbe (hierauf fußend und einige Unrichtigkeiten übernehmend) in: *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland* (1954); W. Wolffheim: *Die Möllersche Handschrift* (in: *Bach-Jahrbuch* 1912, bes. S. 48 f.); die Artikel „*Bruhns*“ in beiden Auflagen des *Dansk Biografisk Leksikon*, in verschiedenen Auflagen von *Grove's Dictionary* und in *MGG*; ferner die Artikel „*Bruhns*“ in einigen, z. T.

kleineren, aber für die Geschichte der Bruhns-Pflege nicht unwichtigen Nachschlagewerken: Eitner, Fétis, Gathy, Kümmerle, Mendel, Schilling, Schladebach-Bernsdorf, Zedler; endlich die einschlägige genealogische Literatur, die Ref. im einzelnen nicht durchgesehen hat (darunter auch J. Hennings: *Musikgeschichte Lübecks I*, 1951 S. 84 ff.).
Martin Geck, Kiel

Cuthbert Girdlestone: *Jean-Philippe Rameau, his Life and Work. With frontispiece and 5 pages of halftone illustrations.* Cassell and Company Ltd., London 1957. VIII und 627 S.

Während des laufenden Jahrzehnts haben zwei englische Autoren über Klassiker der französischen Musik die seit langem fälligen und wahrscheinlich für mehr als eine Generation gültigen, umfassendsten Monographien vorgelegt: 1950 brachte Wilfried Mellers sein *François Couperin and the French Classical Tradition* heraus, und 1957 erschien — verfaßt von Cuthbert Girdlestone, dem Inhaber des Lehrstuhls für Französisch am King's College der University of Durham — die erste große, das gesamte Schaffen einbeziehende Abhandlung über Rameau, dessen Gestalt wohl die reinste Verkörperung französischen Geistes in der Musik des ausgehenden „Grand Siècle“ und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts darstellt. Wenn z. B. das wichtigste Werk über J. S. Bach als Orgelmeister von dem Franzosen N. Dufourcq geschrieben worden ist, so scheint das insofern nicht hervorhebenswert, als es sich bei Bach um eine allgemein als übernational angesehene Gestalt handelt. Um so bemerkenswerter ist es aber, daß sich zwei Engländer mit Couperin und Rameau auseinandersetzen, mit zwei Komponisten, die in so hohem Maße eine nationale Tradition und Kultur vertreten; hat doch sogar François Lesure, in seinem Überblick „*La Musicologie française depuis 1945*“ (*Acta Musicologica* XXX, 1958, Fasc. I/II) ausdrücklich darauf hingewiesen, wie sehr die französischen Klassiker in ihrem Vaterland durch die heutige Wissenschaft vernachlässigt würden.

G. war bisher vor allem bekannt durch sein Werk über Mozarts Klavierkonzerte (englisch und französisch), dessen leicht verbesserte 2. Auflage vor einigen Jahren erschienen ist. Auch von dem hier zu besprechenden Werk ist eine vom Autor verfaßte französische Version angekündigt (bei Desclée

de Brouwer, Paris). Wie bei dem früheren Werk bilden jahrzehntelange Vertrautheit mit dem Gegenstand und liebevolle Versenkung in die Hintergründe seiner Erscheinung die Grundlage für die neue Arbeit: „Meine Absicht bei der Niederschrift dieses Buches war es, die Aufmerksamkeit von Musikliebhabern auf das Werk und die Person Rameaus zu lenken, damit sie dieses Werk kennen lernen, es für sich selber spielen, es möglicherweise aufführen lassen, es genießen und andere anleiten können, es zu genießen . . .“ (Beginn des Vorworts).

Eine umfassende, in erster Linie für den Spezialisten bestimmte Monographie gab es bisher nur für das Operschaffen Rameaus: P.-M. Massons *L'Opéra de Rameau* (1931). Ferner kann die ausführliche Darstellung (223 S.) von Rameaus theoretischem Gesamtwerk in M. Shirlaw's *The Theory of Harmony* (2/1955) ihrer Bedeutung nach durchaus als eine Monographie über diesen Teil des Lebenswerks gewertet werden. Für den an Rameaus Gesamterscheinung interessierten Musiker und Musikliebhaber dagegen gab es im wesentlichen nur die vor über einem halben Jahrhundert geschriebenen und nicht allzu ausführlichen Monographien von Laloy und von La Laurencie sowie das neuere Büchlein von Gardien (das erste Bändchen mit vereinzelt, die beiden letzteren völlig ohne Notenbeispiele), wenn wir von Schriften wie denjenigen von Migot, Lasserre und Striffling absehen, die spezielle ästhetische Aspekte der französischen Musik behandeln, wenn auch unter besonderer Berücksichtigung Rameaus.

G. widmet das erste seiner 16 Kapitel dem Leben Rameaus bis zum 50. Lebensjahr, bis zur erfolgreichen Uraufführung seines ersten Bühnenwerks, der lyrischen Tragödie *Hippolyte et Aricie*; das 13. Kapitel enthält das Leben der letzten 30 Jahre; dazwischen sind die Kompositionen behandelt, von denen die Bühnenwerke mehr als die Hälfte des gesamten Buches einnehmen, die Kammermusik, Kantaten und Motetten zusammen etwa den siebenten Teil. Die letzten drei Kapitel behandeln die theoretischen Werke (ca. 5 Prozent des Gesamtinhalts), einen Vergleich zwischen Rameau und Gluck sowie ein Schlußkapitel. Ein Zehntel des Buches ist der Bibliographie, einem mehrfach gegliederten Anhang und verschiedenen Registern vorbehalten. 311 Notenbeispiele illustrieren die Werkanalysen (Masson bringt nur äußerst spärliche Notenbeispiele).

Die biographischen Kapitel (zusammen 56 S.) bringen in anschaulicher Form alles, was aus Rameaus Leben bekannt und belegt ist. Bei seiner Einführung in die Kompositionen versteht es der Autor, auf Grund seiner reichen und tiefen Kenntnis des französischen Lebens im 17./18. Jahrhundert, die kulturelle Situation der Zeit dem Leser lebendig vorzuführen, ohne philologische Treue und gedankliche Exaktheit zu vernachlässigen. Der Schwerpunkt seiner Darstellungsweise liegt auf dem seelischen Erfassen seines Gegenstandes. Wo er dem Leser die Opernwerke nahebringen will, vermeidet er einen vielleicht naheliegenden Vergleich mit Lully: er nimmt mit Recht an, daß die Mehrzahl seiner Leser dem Operschaffen beider Meister fernsteht, und schildert Rameaus Opern ganz aus ihrem eigenen Wesen heraus. Um aber die historische Entwicklung zu veranschaulichen, schickt er ein gesondertes Kapitel über Lullys „*Tragédie Lyrique*“ voraus, in dem er bis zu *Cadmus et Hermione* (1673) zurückgeht, was durchaus genügt, um Rameaus Bühnenschaffen die notwendige Perspektive zu geben. Ausgezeichnet werden Geist und Stil der französischen Oper („*tragédie lyrique*“, „*pastorale héroïque*“ und „*opéra-ballet*“) denjenigen der italienischen Oper gegenübergestellt, und es wird gezeigt, wie die Unterscheidung in Opera seria und Opera buffa, für Italien zutreffend, für Frankreich ebenso unvollständig bleiben muß wie etwa diejenige des französischen Dramas im 17./18. Jahrhundert in Tragödie und Komödie. So haben denn auch die Ballettoper den Vorrang in Rameaus Bühnenschaffen.

Als Gründe für die verhältnismäßige Kürze des Kapitels „Theorien“ gibt Girdlestone an: „Der erste ist persönlicher Natur: ich bin nicht zuständig sie [die akustisch-harmonischen Theorien] im einzelnen zu untersuchen, und sie interessieren mich wenig. Der zweite ist eine Erweiterung des ersten: sie interessieren heute jeden wenig, mit Ausnahme derjenigen, welche die Geschichte akustisch-harmonischer Theorie studieren. Der dritte besteht darin, daß es ihnen nie an Erklärern gefehlt hat und daß sie mehr oder weniger zureichend in den meisten Büchern dargestellt sind, die sich mit Musiktheorie befassen. Der vierte und hauptsächlichste ist der, daß Rameau für uns durch seine Musik lebt, und nur durch seine Musik. Die meisten von denen, die ihn in den letzten Jahren kennen und lie-

ben gelernt haben, wollen mehr über seine Musik wissen und, vielleicht, über sein Leben und über die Musik und das Leben seiner Zeit, aber keineswegs über seine Forschungen...". Vielleicht ist mancher Leser geneigt, die 30 Seiten, die G. den Theorien Rameaus widmet, als ungenügend zu verurteilen. Aber die gesunde Selbstbeschränkung des Autors auf den klar angegebenen Zweck seines Buches, seine Ökonomie und Rücksichtnahme auf die Interessen derjenigen Leser, an welche er sich in erster Linie wendet, seine sympathische Ehrgeizlosigkeit in bezug auf eine enzyklopädisch vollständige und nur dem Wissenschaftler dienende Darstellung lassen eine Kritik in dieser Richtung als unangebracht erscheinen. Es wäre allzu billig, hier auf die Bedeutung der theoretischen Werke Rameaus für die Nachwelt, für die Erkenntnis musikalischer Erscheinungen hinzuweisen, auf die Zusammenhänge zwischen seinen Theorien und den philosophischen und musiktheoretischen Bestrebungen seiner Zeit. Das diesbezügliche Kapitel soll im Sinne des Autors keine in sich selbst und im Verhältnis zu Rameaus Persönlichkeit hieb- und stichfeste Untersuchung desjenigen Schaffensgebiets enthalten, welches Rameau von seiner frühesten Jugend an bis in sein Alter ständig sehr intensiv beschäftigt hat, sondern es soll dem Leser einzig und allein eine abrundende Orientierung vermitteln; diesen Zweck erfüllt es allerdings aufs beste.

Um so dankbarer ist man dem Autor für seinen abschließenden Vergleich zwischen dem Operschaffen Rameaus und Glucks, der eine Fülle interessanter Gegenüberstellungen und neuer, oft übersehener Aspekte bringt, welche die Einmaligkeit und Originalität des Musikers und Komponisten Rameau in stärkstem Licht erstrahlen lassen. Die Bibliographie ist übersichtlich und nahezu vollständig; es fehlen lediglich an hierher gehörenden Veröffentlichungen unter den vor 1800 geschriebenen Werken: Jean-Adam Serre, *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, Paris 1753, und *Observations sur les Principes de l'Harmonie*, Genève 1763; unter den seit 1800 erschienenen Veröffentlichungen wären hinzuzufügen: Hugo Riemann, *J. Ph. Rameau als Klavierpädagog*, 1889, in „Präludien und Studien, gesammelte Aufsätze zur Ästhetik...“, II. Bd., Leipzig, 1900, S. 71 ff.; Wanda Landowska, *Tribute to Rameau — Re-evaluation of his Works and his Statue as a Composer*, New

York Times, 18. X. 1942; Zelik Klitenic, *The clavecin works of Jean-Philippe Rameau*, University Microfilms, Ann Arbor, Mich., 1955, (Diss.); Matthew Shirlaw, *The Theory of Harmony*, 2nd Ed., De Kalb, Ill., 1955.

Seit dem Erscheinen von G.s Buch sind die folgenden Veröffentlichungen bzw. Ausgaben zu nennen, an deren Aufnahme in die Bibliographie und mögliche Verwertung im Text späterer Auflagen und Übersetzungen gedacht werden sollte: Paul Berthier, *Réflexions sur l'Art et la Vie de Jean-Philippe Rameau*, pp. 97, Paris, 1957 (in Coll. „La vie musicale en France sous les Rois Bourbons“); C. M. Girdlestone, *Rameau's Self-Borrowings* (in „Music and Letters“, Vol. 39, No. 1, Jan. 1958, S. 52 ff.); Emil Gustave Ahnell, *The concept of tonality in the operas of J.-Ph. Rameau*, pp. 258, University Microfilms, Ann Arbor, Mich., 1958 (Diss.); Jean-Philippe Rameau, *Pièces de Clavecin*, mit den vollständigen originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faks.-Wiedergaben hrsg. (in drei Sprachen) von Erwin R. Jacobi, Kassel, 1958.

Es ist zu wünschen, daß der angekündigten französischen Ausgabe von G.s Buch recht bald eine deutsche Übersetzung folgen möge, weil diese für jeden Musiker und Musikliebhaber im deutschen Sprachbereich ohne Zweifel notwendig wäre.

Erwin R. Jacobi, Zürich

Joseph Müller-Blattau: Georg Friedrich Händel. Der Wille zur Vollendung. B. Schott's Söhne, Mainz. 204 S. Text, 36 S. Abbildungen.

Müller-Blattaus Händel-Biographie aus E. Bückens Reihe *Die großen Meister der deutschen Musik* (Potsdam 1933) ist seit Jahren vergriffen. Da auch H. Leichtenritts *Händel* (Berlin 1924) schon seit geraumer Zeit selbst antiquarisch nicht mehr zu bekommen ist, fehlte es an einer deutschen Händel-Biographie mittleren Umfangs, die auf einer soliden wissenschaftlichen Grundlage Händels Leben und Werk in einer auch dem Musikliebhaber zugänglichen Weise darstellt. Diese Lücke füllt der Verf. mit der umgearbeiteten und auf den gegenwärtigen Stand der Forschung gebrachten Neuauflage seiner Biographie aus. Sie gibt ein bei aller Knappheit der Darstellung umfassendes Bild vom Leben und Schaffen Händels, wobei die Analysen der Werke das Wesentliche sehr klar herausarbeiten; sie berichtet

ferner von seinem Nachruhm in der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und von der Neubelebung seiner Werke in den verschiedenen Phasen der Händel-Bewegung. Eine solche umfassende Überschau ist dankbar zu begrüßen. Dankenswert ist auch das Werkverzeichnis mit den Angaben über Neuausgaben (außerhalb der GA Chryсандers) und über Aufführungsmaterial (nicht nur „für die Opern“, wie S. 189 angegeben ist, sondern auch für Oratorien, Chorwerke und einige Instrumentalwerke).

Einige Wünsche für eine Neuauflage: Die Literaturangaben wären besser in Anmerkungen statt im Text unterzubringen; Abkürzungen wie z. B. ZIMG müßten erläutert, überhaupt die Norm von MGG ganz einheitlich durchgeführt werden. Der Text bei den 62 Notenbeispielen sollte durchgehend in der Originalsprache mit (erläuternder) Übersetzung gegeben werden. Wo jedoch ein für die Aufführung bestimmter deutscher Text zitiert wird, sollte der der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) verwendet werden. Ein paar Korrekturen: Die Wiedergabe des englischen Psalms 137 (S. 124, Beisp. 41) sollte nach M. Frost, *English & Scottish Psalm & Hymn Tunes* (London 1953) Nr. 157 berichtet werden. Im französischen Psalm 135 (S. 125, Beisp. 42) müssen auch die Pausen auf ein Viertel verkürzt werden. — Zu bedauern ist, daß bei der eigenwilligen Titel-Gestaltung des Verlags der Vorname des Verf. weggefallen ist, der nur auf dem Schutzumschlag erscheint.

Konrad Ameln, Lüdenscheid

Proceedings of the Royal Musical Association. 84. Session 1957/58. (London) 1958. 109 Seiten.

Die von Stainer 1874 gegründete Musical Association veröffentlicht seit 1875 regelmäßig Proceedings, deren hier vorliegender 84. Band ein Bild von dem guten Niveau der wissenschaftlichen Bestrebungen der Gesellschaft gibt. Ihr jetziger Präsident ist Frank Howes, unter seinen Vorgängern befinden sich die besten Namen, wie Stainer, Parry, Cummings, Dent und Fellowes. Die überkommene Verbindung der englischen Musikwissenschaft mit der praktischen Musik zeigt die Tatsache, daß so hervorragende Musiker wie Fr. Bridge, H. Allen und Ch. Wood Präsidenten waren. Die zumeist schmalen (in keiner deutschen Bibliothek vollständig zu findenden und in Deutschland wenig bekannten) Bändchen bringen

Vorträge mit Notenbeispielen, praktischen Erläuterungen und Diskussion.

Unseren Band eröffnet K. Elliott mit einem Beitrag über *Scottish Song 1500—1700*, seine Blüte im 16. Jahrhundert und seinen Rückgang nach der Restauration. M. Tilmouth gibt eine dokumentarisch ausgestattete, in die Einzelheiten gehende Darstellung der *Early London Concerts and Music Clubs, 1670—1720*. Über das blühende Musikleben in der Provinz vor 1914 berichtet W. Atkins unter teilweiser Veröffentlichung des Briefwechsels Elgars mit seinem Vater, der, Organist und Chorleiter, Elgarsche Werke bei verschiedenen Festivals dirigierte. M. Dean-Smith bringt eine Würdigung des Lebenswerks der Folkloristin und Archäologin Anne Geddes Gilchrist (1863—1954). Über den Organisten und Magister choristarum in Welles und Gloucester, John Okeover, oder Oker (um 1600—1663) und seine Fancies gibt W. K. Ford Auskunft. Den geringfügigen Resten der Musik zu den Miracle Plays, ihrer Bestimmung, ihrem Ort, ihrer Setzart und dem Anteil der Instrumente widmet J. Stevens unter Vorlage z. T. unbekannter oder entlegener Belege eine eingehende Untersuchung.

Etwas seltsam in dieser Umgebung nimmt sich die Abhandlung von J. Clapham über die Opern Dvořáks aus, die allerdings in England wohl noch weniger bekannt sind als in Deutschland. Das Schwanken des Meisters zwischen dem Einfluß Wagners und der heimischen Überlieferung wird, durch Notenbeispiele unterstützt, auseinandergesetzt. Alles in allem hat jeder der konzentriert und sachlich geschriebenen Aufsätze wissenschaftliches Gewicht und Würde.

Reinhold Sietz, Köln

Richard Petzoldt: Peter Tschaikowski, 1840—1893. Sein Leben in Bildern. Bildteil: Eduard Crass. Leipzig 1956, VEB Bibliographisches Institut. 44 S. Text, 48 S. Bilder. Klein 8°.

Auch dieses Werk zeichnet sich durch den Bildteil vorteilhaft aus, besonders interessant sind die Städte- und Landschaftsdarstellungen der Zeit. Der Text legt Wert auf die Betonung der stärkeren Verbundenheit Tschaikowskis mit dem „mächtigen Häuflein“ der „Fünf“. Gut werden die Opern charakterisiert, ebenso ist der Hervorhebung der heiteren und lebensbejahenden Seite der Tschaikowskischen Kunst beizustimmen.

In der Besprechung der Symphonien versucht Verf., in engerem Anschluß an die Anschauungen der russischen Musikforscher das programmatische Element besonders zu verdeutlichen. Doch kann man schon anderer Meinung sein, wenn man etwa liest: „*War es etwa kein Programm, wenn er die 2. Symphonie auf dem Lande, mitten unter ukrainischen Bauern, skizzierte und ihre Volkslieder in das entstehende Werk wob*“ (S. 25). Allerdings, heißt es S. 26, „*hinderte ihn seine klassenmäßige Gebundenheit, aus seiner mehr instinktiven Zuneigung zum Volk und zum Volksliede auch politische Folgerungen zu ziehen*“. Der Verf. liebt überhaupt sehr entschlossene und unmißverständliche soziologische und politische Akzente. So hält er es für richtig, den wachsenden Ruhm des Meisters dadurch zu begründen, daß auch „*die geschäftstüchtigen Unternehmer des kapitalistischen Musikbetriebes in Europa und Amerika damit begonnen hatten, seinen Namen in klingende Münze umzusetzen*“ (S. 37). Derartige geht über die Grenzen sachlicher Berichterstattung hinaus. Reinhold Sietz, Köln

Fritz Stein: Max Reger, 1873—1916. Sein Leben in Bildern. Bildfolge und Bild-erläuterungen von Eduard Crass. 2. Aufl. Leipzig 1956, VEB Bibliographisches Institut. 43 S. Text. 129 Abb. Klein 8°.

Der bedeutende Regerbiograph und -bibliograph gibt hier auf 34 Seiten ein gut orientierendes Bild vom Leben und Schaffen seines Freundes. Der Bildteil rekapituliert mit geschickten Erläuterungen das Leben des Meisters in anderer Form. Hier sieht man Handschriftenfaksimiles, Titelblätter, Programme, Zeitungsnotizen und Karikaturen, besonders aber viele kaum bekannte Bilder, zum großen Teil aus Privatbesitz. Auch entlegene Bezüge werden nicht versäumt, so erscheint gelegentlich einer von sozialem Mitgefühl zeugenden Regerbriefstelle von 1901 — eine Karikatur aus dem „Kladde-ratsch“ über das Sozialistengesetz von 1878. Reinhold Sietz, Köln

Alexandra Carola Grisson: Ermanno Wolf-Ferrari. Zürich—Leipzig—Wien (1958). Amalthea-Verlag. 166 S., 22 Abb., 4 Faks.-S.

Das Schrifttum über Wolf-Ferrari ist verhältnismäßig gering. Zugänglich sind im we-

sentlichen nur Aufführungsbesprechungen, Nachrufe und Gedenkartikel; R. de Rensis' *Wolf-Ferrari, la sua vita d'un artista* — zum 60. Geburtstag erschienen — ist kaum bekannt geworden und seit langem vergriffen, und die Kieler Dissertation des Rezensenten über das Operschaffen des Meisters (1953) ist ungedruckt geblieben. Eine umfassende Biographie dieses berühmten Opernkomponisten ist seit Jahren „fällig“.

Da der 10. Todestag Wolf-Ferraris allorts unbeachtet vorübergegangen ist, muß man dem Amalthea-Verlag für die „erweiterte Neuauflage“ dieser 1941 in Bosses Deutscher Musikbücherei (als Bd. 65/66) erschienenen „*autorisierten Lebensbeschreibung*“ dankbar sein, obwohl der Band zahlreiche Mängel aufweist und wissenschaftlichen Ansprüchen keineswegs genügt.

Wolf-Ferrari selbst hat die Verf. einmal sein „*kleines, reines Seelen Spiegel*“ genannt, womit bereits die Art des Verhältnisses zwischen Komponist und Biographin charakterisiert ist. „*In seinem Sinne vermittele ich . . . nur musikalische Eindrücke und enthalte mich der Analyse*“ heißt es S. 13. Die Verf. hat es ausgezeichnet verstanden, ein warm empfundenes und lebendiges Bild von der vornehm-zurückhaltenden, jeder Sensation und jeder „Richtung“ abholden Menschen- und Künstlernatur Wolf-Ferraris zu zeichnen. Das Büchlein ist mit Begeisterung und verehrender Liebe geschrieben. Vor dem im Mittelpunkt stehenden Geistigen und Menschlichen kommen jedoch die sachlichen Fakten leider zu kurz.

Die „Erweiterung“ umfaßt vier neue Kapitel (13: *Letzte Lebensjahre*; 14: *Briefe. Erste und zweite Ehe. Förderer*; 15: *Bedeutung seines Schaffens*; 16: *Federico Wolf-Ferrari*). In den als Anhang zusammengefaßten „*Betrachtungen*“ Wolf-Ferraris wurde der Abschnitt „*Von den nicht mehr lebenden Musikern*“ zugunsten des lesenswerten Essays „*Die Musik der Musik*“ gestrichen und das Ganze um ein humorvolles „*liebliches Gespräch zwischen zwei Musikern*“ und ein Werkverzeichnis bereichert. Im übrigen wurde der Band von den in der 1. Auflage mehrfach enthaltenen Konzessionen an die NS-Kulturpolitik gereinigt, eine sprachlich-stilistische Durchsicht jedoch offenbar nicht oder doch nicht gründlich genug durchgeführt.

Der Wert des Büchleins liegt in erster Linie in den zahlreichen ästhetischen, aphoristi-

schen, hier und da auch einmal polemischen Äußerungen Wolf-Ferraris, die ebenso wie die Briefstellen (14. Kap.) einen tiefen Blick in die innere Welt des Künstlers gestatten. Hierfür gebührt der Verf. jeder Dank. Daß sie sich jedoch im 15. Kap. („Bedeutung seines Schaffens“) darauf beschränkt, Aussprüche von Weingartner, Krauss, R. Heger, L. Blech, S. v. Hausegger, R. Hartmann, P. Bender, F. v. Hoesslin und K. Böhm (S. 103–108) ohne Quellenangabe einfach aus der kleinen Jubiläumsbroschüre von Ernst Leopold Stahl (Wien 1936; dort S. 59–66) und aus Alexander Berrsches „Trösterin Musica“ (1. Aufl. 1942; dort S. 493–495) zu übernehmen, erscheint mehr als mißlich. Das Werkverzeichnis (S. 164 f.) ist teils ungenau, teils fehler- und lückenhaft: Aus den Angaben ist nicht zu entnehmen, daß bei den Werken op. 5–7 das Klavier beteiligt ist — es handelt sich um zwei Klaviertrios und ein Klavierquintett; die zuerst genannten Vier *Rispetti* werden richtig als op. 5 (nicht op. 11), die *Violinsonate a-moll* als op. 10 gezählt; das „Italienische Liederbuch“ op. 17 heißt im Original *Il Cancionero (44 Rispetti, Stornelli ed altri canti su versi popolari toscani)*; die Musikverlage Benjamin und Leuckart sind bereits seit 1945 nicht mehr in Leipzig, sondern in Hamburg bzw. München ansässig. Die hier genannten falschen Angaben stammen wörtlich aus dem der Stahl'schen Broschüre beigegebenen Werkverzeichnis, das den Stand von 1935/36 wiedergibt, und auf das wohl auch die überflüssige Angabe „Drei Suiten op. 18, 19, 20“ (Stahl: „noch Manuscript“) zurückgeht; wenige Zeilen später werden die Werke op. 18–20 einzeln und richtig genannt. Merkwürdigerweise bleiben die nach 1941, dem Datum der 1. Auflage, entstandenen 12 Werke, die immerhin ein rundes Drittel des Gesamtschaffens ausmachen, unberücksichtigt: die Oper *Der Kudeuck von Theben*, die Orchesterwerke op. 26 (*Violinkonzert D*), 28 (*Symphonia brevis*), 31 (*Cellokonzert C*), 34 (*Concertino As für Englisch-Horn*), und die Kammermusikwerke op. 24, 25, 27, 30, 32, 33 und 35. Die hier ergänzten Orchesterwerke sind sämtlich zwischen 1944 und 1953 im Druck erschienen. Solche nun wirklich nicht leicht wiegenden Mängel informieren den Leser falsch bzw. unvollständig und sollten bei einer eventuellen dritten Auflage beseitigt werden.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Richard Petzoldt: Béla Bartók. Sein Leben in Bildern. Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1958. 56 S., 75 Abb.

Es mag ungerecht sein, die Einleitung zu einer Sammlung sorgfältig ausgewählter Bilder zum Gegenstand der Kritik zu machen; aber es ist notwendig, weil Texte zu Bildbänden auch von einem Publikum gelesen werden, das keine anderen Bücher über neue Musik kennt.

Daß P. ein erfahrener Publizist ist, verrät die Disposition der biographischen Skizze; doch stört die falsche Routine mancher Formulierungen: Die ungarische Revolution wird 1849 „in einem Meer von Blut und Tränen erstickt“ (3); „liebende Hände“ müssen Bartóks letzte Werke vollenden (47). Manches ist unklar oder falsch akzentuiert. Die von P. erwähnten „Werberlieder“ der Zigeuner (8) sind nichts anderes als der Tschardasch. Daß die „meisten Frühwerke der großen Musiker“ (13) so schwach und epigonal seien wie das Heine-Lied des 17-jährigen Bartók (Abb. 9), kann man kaum sagen. Um von Liszt nicht loszukommen, brauchte Bartók nicht Ungar zu sein (17); es genügte, daß er Pianist war und als Komponist die Harmonik und die Formprobleme Liszts verstanden hatte. P. meint, Bartóks Definition der Volksmusik grenze sie „nicht eindeutig gegen den Schlager ab“ (25); doch spricht Bartók von „spontanem Ausdruck“, der mit dem kalkulierten Schwachsinn der modernen Schlager kaum zu verwechseln sein dürfte. (Daß am falschen Ausdruck echte Gefühle haften können, braucht die Ästhetik nicht zu kümmern.) Daß die Dodekaphonie „heimatlose Gleichmacherei“ bedeute (29), ist erstens eine schlechte Metapher und keine Musiksoziologie; zweitens ist es falsch, denn Schönberg ist aus der Tradition der deutschen Musik zu verstehen; und drittens wäre Bartók, der 1920 in den Musikblättern des Anbruch einen Aufsatz über *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn* geschrieben hat, die Phrase kaum sympathisch gewesen.

Nach P. hat Bartók mit seinen Bühnenwerken „nur geringe Erfolge gehabt“ (33); doch schrieb Bartók, die Aufführung des *Blaubart* habe „eine entschiedene Wandlung im Verhalten des Budapester Publikums s(m)einen Werken gegenüber“ bedeutet. Daß Bartók einen Text wählte, der „in der Sphäre des Individualistischen, Psychoanalytischen, wenn nicht gar des Krankhaften und Morschen befangen“ ist (34), würde den

Leser nicht so erstaunen wie P., wenn erwähnt worden wäre, daß Bartók 1905 in Paris nicht nur im Louvre war (18), sondern auch in die „morbiden“ Zirkel der philosophisch-literarischen Moderne geriet. Bartóks Vater starb 1888, nicht 1889 (12); Bartók gab 1929, nicht 1927 Konzerte in der UdSSR (38), und er war nicht 1939 (48), sondern im Oktober 1940 zum letzten Mal in Ungarn. Die Sammlung serbokroatischer Lieder, die P. als noch immer „unveröffentlicht“ erwähnt (24), ist 1951 gedruckt worden. (Falsche Daten sind das geringste der wissenschaftlichen Übel, aber das überflüssigste.) Carl Dahlhaus, Göttingen

Pietro Pontio: Ragionamento di Musica, Parma 1588. Faksimile-Neudruck, hrsg. von Suzanne Clercx, Bärenreiter-Verlag, Kassel — Basel — London — New York 1959 (Documenta Musicologica Reihe 1, Nr. XVI).

Vor vier grundsätzlich verschiedene Aufgaben sehen sich Musiktheoretiker im 16. Jahrhundert gestellt: sie sollen in umfangreichen Kompendien das musikalische Wissen ihrer Zeit niederlegen (Zarlino, Cerone), sie sollen neue oder wenigstens persönliche Thesen in (oft recht polemisch angelegten) Schriften verfechten (Spataro, Vicentino, Galilei), sie sollen der Jugend elementare Kenntnisse der Musiklehre vermitteln (Agricola, Scaletta), und sie sollen endlich dem gebildeten Bürger und Adligen das nötige Wissen für die in dieser Zeit so beliebten musikalischen Diskussionen bieten. Pontios musiktheoretischer Dialog *Ragionamento di Musica* verfolgt deutlich das letzte Ziel. Der „Schüler“ Hettore wendet sich schon zu Beginn mit den bezeichnenden Worten an seinen Lehrer Paolo: „*Voi hauete sin qui al desiderio mio benissimo compiaciuto . . . perchè in tal modo ne sono capace, ch'occorrendomi ne saprei dire due parole.*“ (S. 2). Dabei bestätigt Pontios *Ragionamento* eine Erfahrung, die wir seit De Lagos musiktheoretischer Korrespondenz, seit den Schriften Aarons und Lanfrancos immer wieder haben können: daß nämlich die musikalische Diskussion sich für die *musica speculativa* nur sehr oberflächlich interessiert, sich dafür an Fragen der *musica practica* um so leidenschaftlicher entzündet. Pontio widmet den ersten der vier Ragionamenti der *musica theoricæ* und behandelt hier kurz die Einteilung der Musik, wobei

seltsamerweise *musica artificiale* den alten Begriff *musica instrumentalis* ersetzt und der (*musica mundana* und *humana* umgreifenden) *musica naturale* gegenübergestellt wird. Er spricht dann von den drei Musikkategorien (*musico speculativo*, *musico pratico* und *cantore*) und von den Proportionen. Letzere behandelt er mit besonderem Interesse und mit didaktischem Geschick, ohne jedoch einen Fehler zu vermeiden, dem man auch sonst gelegentlich begegnet: er vereinfacht das *genus superpartiens* und das *genus multiplex superpartiens* aus

$$\frac{n+(a < n)}{n} \text{ bzw. } \frac{an+(b < n)}{n} \text{ zu } \frac{2n-1}{n} \text{ bzw. } \frac{an-1}{n}.$$

Bezeichnend ist, daß ganz im Gegensatz zu den restlichen drei Ragionamenti, die Fragen der praktischen Musik behandeln, Pontio sein erstes Buch fast durchweg aus Zitaten älterer Autoren, vornehmlich Lanfrancos und Angelo Politianos, zusammensetzt. Er gibt denn seine eigene Unwissenheit auf dem Gebiet der *musica speculativa* auch unbedenklich zu, wenn er sagt: „*bisogna hauere qualche cognitione di Filosofia, & Astrologia, & hauer vedute cose assai; onde mi veggio molto esser lontano*“ (S. 3), denn er schätzt den *musico speculativo* „*che solamente attende alla cognitione delle proportioni*“ nicht allzu hoch ein (S. 10). Sein Hauptinteresse gilt dem Kontrapunkt, der Kompositionslehre, Pontio ist selbst ein fleißiger (konservativer) Komponist, und wenn er auch mit seinen Werken (Messen, Motetten, Magnificats usw.) nicht sehr großen Erfolg gehabt hat (kein einziges seiner opera hat eine zweite Auflage erlebt!), so benutzt er doch die Gelegenheit seines *Ragionamento*, um eindringlich auf seine Kompositionen hinzuweisen. Im übrigen entnimmt er seine Beispiele vor allem Cipriano de Rore, Jachetto di Mantova und Palestrina. Von modernen Bestrebungen (der Chromatik z. B.) nimmt er keine Notiz. Der zweite Teil des Traktats behandelt der Reihe nach sämtliche Konsonanzen und Dissonanzen, die *passaggi buoni* und die *non buoni*. Er gibt damit wichtige Hinweise auf den Kontrapunkt im sogenannten Palestrinastil. Interessant ist hier vor allem, daß die „*Modernen*“ die Folge große Terz — Einklang auch außerhalb der Kadenz grundsätzlich vermeiden und in solchen Fällen im allgemeinen die Unterstimme erhöhen (S. 38), dann das absolute Verbot der ver-

deckten Oktave (S. 45 f.) und das mehrfache Verbot des Querstandes (S. 69 und S. 144).

Im dritten Teil werden hauptsächlich die Modi behandelt, die Pontio auf acht beschränkt, jedoch die Möglichkeit einer Erweiterung auf zwölf zugibt und dafür auf Zarlino verweist (S. 120). Es ist überhaupt charakteristisch, daß Pontio nie sehr ins einzelne geht (entsprechend seinem Vorhaben, „Gesprächsstoff“ zu geben) und in Fällen, in denen man mehr zu wissen wünscht, auf seine Gewährsmänner verweist, meist auf Gaffurio. Die einzelnen Kirchentöne wünscht Pontio möglichst rein (kein *bellolle* im fünften Ton) und gliedert sie nur sehr oberflächlich in *allegri* (alle authentischen und der achte Ton) und *tristi* (alle plagalen außer dem achten).

Der interessanteste Teil des Traktats ist der vierte. Er behandelt die Tempozeichen, dann allgemeine Kompositionsregeln, gibt Anweisungen zur Textbehandlung, zur Stimmführung und schließt mit Hinweisen auf den unterschiedlichen Charakter von Motette, Messe, Psalm, Ricercar und Madrigal. Pontios Angaben über die Tempuszeichen machen die ganze Unsicherheit deutlich, die die Tempo- und Proportionenlehre am Ende des sechzehnten Jahrhunderts charakterisiert. Pontio erinnert sich beispielsweise nur undeutlich an die ältere Praxis, den Modus durch Ziffern hinter dem Tempuszeichen anzuzeigen. Bei ihm geht es der Reihe nach, und so zeigt \circ oder \mathcal{C} den Modus maior, die erste Ziffer den Modus minor und die zweite das Tempus an (S. 124). Interessant ist seine grundsätzliche Bemerkung, daß zwischen \circ und \mathcal{C} das Verhältnis der Tripla, zwischen \circ und \mathcal{C} das der Sesquialter besteht statt $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$. Diese seltsame Relation erklärt sich daraus, daß Pontio das tempus imperfectum non diminutum durchweg im tactus minor mißt, das tempus perfectum aber nicht, wobei der tactus minor nicht veränderte Schlagart (doppelt schneller Takt), sondern verändertes Tempo (doppelt langsame Notenwerte) bedeutet. Nur so ergibt sich für $\circ : \mathcal{C}$ das Verhältnis der Tripla und für $\circ : \mathcal{C}$ das der Sesquialter. Um dies aber so allgemein und beiläufig behaupten zu können (wie etwa hier [S. 135]: „*La proportione Tripla si truoua, come vi dissi frà questi Tempi* $\circ \mathcal{C}$, e perche il circolo intiero vā nume-

rato à tre Semibreui; & il semicircolo vā numerato à vna Semibreue“ — und nicht einem Tempus!), muß der Gebrauch des tactus minor mindestens für den Autor selbstverständlich gewesen sein.

Das Zeugnis Pontios ist doppelt wertvoll: zunächst weil die meisten italienischen Musiktheoretiker das Problem des tactus minor umgehen, und dann, weil hier unbezweifelbar auch die Tempodehnung belegt wird. Pontio unterscheidet übrigens Proportion und Tempozeichen nicht grundsätzlich, beide Begriffe sind (entsprechend der Praxis der Zeit) auswechselbar geworden. So fordert er z. B. für das tempus perfectum nicht nur das Zeichen \circ sondern außerdem noch die Tripla: $\circ 3$ (S. 148). Interessant ist auch ein Hinweis zur Rhythmik: Aufeinanderfolgende Notenwerte dürfen nur im Verhältnis 1:1, 1:2 und 1:3 zueinander stehen (S. 142). Abschließend faßt Pontio zusammen, was seiner Ansicht nach für eine gute Komposition von Bedeutung ist: Der Komponist soll den Modus beachten, soll regelmäßig abwechseln zwischen Konsonanz und Dissonanz, soll den Sinnzusammenhang des Textes wahren, gute, neue Themen erfinden und auf vollständige Dreikänge sehen. (S. 139 ff.)

Die Bedeutung des Traktates liegt, abgesehen von den hier erwähnten Anweisungen, in den ausführlichen Regeln zum Kontrapunkt. Hier ergibt sich noch eine Aufgabe für die Musikwissenschaft. Die Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen und ihr Einfluß auf die Stimmführung wäre im Hinblick auf den Palestrinalstil zu überprüfen. Allerdings müßten hierzu die Ergänzungen und Erweiterungen herangezogen werden, die Pontio in seinem zweiten Traktat: „*Dialogo . . . oue si tratta della Theorica* (im wesentlichen behandelt er wieder die Proportionenlehre) e *Prattica di Musica. Et anco si mostra la diuersità de' Contrapunti, & Canoni*“, Parma 1595, veröffentlicht hat. Es ist schade, daß die Herausgeberin in ihrem nützlichen und klaren Nachwort auf diese Schrift nicht etwas ausführlicher hingewiesen hat. Walther Dürr, Bologna

Marin Mersenne: Harmonie universelle. The books on instruments, translated by Roger E. Chapman, Martinus Nijhoff, The Hague 1957, 596 S.

Würde es sich bei dieser Veröffentlichung um eine reine Quellenausgabe handeln, Ref. hätte leichtes Werk. Er brauchte kaum mehr

zu tun, als Herausgeber und Verlag zu ihrer Initiative zu beglückwünschen und den Musikwissenschaftler und Musikinteressenten im weiteren Sinn zur Nutznießung dieser Neuauflage anzuspornen, denn sie war längst überfällig.

Überflüssig, diese Behauptung zu begründen! Die *Harmonie universelle* stellt ein Herzwerk für den gesamten Frühbarock, speziell natürlich für Frankreich dar, ganz gleich von welcher Seite man sich ihm nähert, ob aus der Richtung der Aufführungspraxis, der Musikästhetik, des Instrumentenbaus und -spiels, der Notationskunde, der Verzierungslehre, der musikalischen Akustik, Mathematik und Physik, der Musiktheorie oder ganz allgemein aus der Historie — nirgends wird man sich von ihrem Verf. im Stich gelassen sehen.

Nun bringt diese Neuauflage aber 1. nur die *Livres des instruments*, und sie bringt sie 2. in einer englischen Übersetzung, eine Praktik, zu der leider die angelsächsischen Länder überhaupt neigen. Damit stehen wir aber mitten in der Problematik, d. h. wir müssen die Frage aufwerfen, inwieweit bei einer solchen Ausgabe die Treue gegen die Quelle, die doch eben neu überliefert werden soll, gewährleistet werden kann.

Das Vorwort erkennt in den musikalischen Instrumenten „*the physical sources of the sounds that make music*“ und „*the elements that submit best to the scientific attitude*“ von Mersenne und sieht darin die Teilveröffentlichung hinreichend begründet. Mehr scheint dem Hrsg. an der weniger direkt ausgesprochenen Tatsache gelegen zu sein, daß mit diesem Ausschnitt ein besonders großer Kreis von Interessenten, namentlich englischsprechenden Interessenten für alte Musik und mit ihr für alte Instrumente, über den Wissenschaftler hinaus angesprochen wird. Die Ausgabe wendet sich also nachdrücklich auch an diese Kreise; eben diese Kreise aber bedürfen gewisser Hilfsapparaturen, derer der Wissenschaftler entraten kann. Diese Hilfestellung muß die Ausgabe leisten; sie sieht sie zunächst in der Übersetzung des Textes geboten.

Nun bilden zweifellos die *Livres des instruments* innerhalb der *Harmonie universelle* ein geschlossenes Korpus, das eine Teilveröffentlichung rechtfertigen könnte; ebensowohl aber stellt die gesamte *Harmonie universelle* einen großen Gesamtzusammenhang dar, der so zerstört wird. Auf diese Weise fehlen z. B. die wesentlichen

Ergänzungen und Erläuterungen, die besonders im 3. Buch *Des mouvements et du son des cordes* und im *Traité de mécanique* enthalten sind; doppelt bedauerlich, da der Hrsg. auch die 1^{re} *Préface générale* — sie steht am Ende des Orgelbuchs — ohne Begründung fehlen läßt.

Das viel größere Problem stellt natürlich die Übersetzung dar. Keine Übersetzung, und sei es die beste, ersetzt das Original, und so ist mit ihr der Wissenschaftler schon fast von der Benutzung einer solchen Ausgabe ausgeschlossen, erst recht bei einem Werk, das vom Übersetzer Immenses verlangt. Er müßte in diesem Fall einen gewiegten Akustiker, Physiker, Mathematiker, Instrumentenkundler, Notationskundler, Historiker und Ästhetiker in einer Person darstellen.

Man sollte nun annehmen, daß der Hrsg. seiner Übersetzung einen großen kritischen Apparat beigegeben habe, einmal als Hilfe zu näherem Verständnis für den musikalischen Laien, zum anderen zur Rechtfertigung seiner Übersetzung bei doppeldeutigen und schwierigen Stellen oder bei offenkundigen Irrtümern, die ja auch vorliegen; aber nichts dergleichen ist der Fall. Die winzigen drei ersten Appendices, die dem Band beigegeben sind, fallen gegenüber dieser Aufgabe gar nicht in die Waagschale, und die spärlichen Fußnoten weisen fast nur auf Konkordanzen innerhalb der *Harmonie universelle*.

Was die Übersetzung im einzelnen angeht, so konnten wir natürlich nur Leseproben vornehmen. Sie fielen nicht zugunsten der Übersetzung aus. Einige Proben seien gegeben.

Im Titel des 2. Buches (Mersenne S. 93) ist die Rede von „*Jeu de la mandore*“; warum übersetzen „*the particular way of playing?*“ Dagegen hätten die „*Batteries de la guitare*“ (Mersenne S. 95) eine Verdeutlichung verdient; hier wird einfach mit „*the playing of the guitar*“ übersetzt (S. 34).

Gelegentlich des Vergleichs der Violine, der Mersennes ganzes Herz gehört, mit Orgel, Musette und Flöte (Mersenne S. 195) wird die Stelle „*à cela près*“, d. h. dies ausgenommen, nicht mitübersetzt (S. 254). Gerade mit ihr aber gibt Mersenne die längere Tondauer dieser Instrumente zu.

S. 62 will Mersenne an Hand der Temperierung von Bundinstrumenten die Differenz der so erhaltenen Konsonanzen und Dissonanzen von den „*justes intervalles du*

système parfait“ erörtern, „c'est à dire combien elle (elle = consonance et dissonance) est éloignée des justes intervalles“, nicht ihre Herleitung, also nicht „derive“ (S. 71).

S. 318 wird das Mundstück der Trompete, das Mersenne (S. 248) als „bocal ou embouchure“ bezeichnet, mit „crook“ (?) übersetzt oder als „embouchure“ stehen gelassen; richtig wäre „mouthpiece“.

Bei der Erörterung der Zinken, wie auch sonst öfter bei solchen Gelegenheiten, erklärt Mersenne (S. 273) sein Desinteresse an einer Untersuchung des Ursprungs von deren Benennung („à rechercher l'origine des dictions“); der Hrsg. übernimmt wieder wörtlich mit „dictions“, was im Englischen aber ganz andere Sinngänge hat, nämlich Stil, Ausdrucksweise bedeutet. So gewinnt man häufig den Eindruck, daß die Übersetzung in Zweifelsfällen dazu neigt, einfach das französische Wort einzusetzen, womit aber eben dem allgemeinen Musikinteressenten, dem gerade mit der Übersetzung entgegengekommen werden soll, am wenigsten gedient ist.

Auch bei den Jagdhörnern ist (S. 317; Mersenne, S. 246) wieder die Rede von „embouchure“. Hier werden außerdem die „Pavillons“, die bei der Trompete richtig mit „bell“ übersetzt sind, mit dem wenig gängigen Ausdruck „sounding-piece“ bedacht, wohl dem Umstand Rechnung tragend, daß die konischen Enden der Hörner wenig ausladen. Das hätte erläutert werden müssen.

S. 212 wird die „Manière de toucher le clavecin“ kurz hintereinander, bei gleichbleibender Sinngänge, mit zwei Übersetzungen bedacht, im Titel mit „fretting the harpsichord“, im ersten Textsatz mit „playing“. Richtig ist natürlich die zweite Übersetzung. „Manière de...“ meint im Französischen ganz allgemein, „die Art, das Clavier zu spielen“.

Ebenso doppeldeutig wird „marche“ behandelt. Das Wort bezeichnet bei Mersenne überall im 3. Buch *des instruments à cordes* den Tastenhebel. Da sein vorderes Ende mit der Taste identisch ist, wird die Bezeichnung oft synonym mit „touché“ gebraucht. S. 214 wird richtig mit „key“ übersetzt. Nur wenig weiter dagegen wird bei der Stelle: „accoutumer les deux mains à toucher toutes sortes de marches“, offenbar im Sinn von Greifstrecke gedeutet und mit „all sorts of steps“ übernommen. Daß Mersenne in jedem Fall dasselbe gemeint hat, zeigt

die Fortführung des Satzes: „pour faire toutes sortes de sons“ (S. 163).

S. 393 ist bei Mersenne die Rede von Verzierungen „sur les dessus de violons“. Die Ausgabe übersetzt (S. 474) mit „the treble string of the violins“. Gemeint ist natürlich der Soprantyp der Violinfamilie, nicht deren oberste Saite.

Große Verwirrung ist bei der Benennung der Stimmgattungen zu verzeichnen. So heißt es bei Mersenne (S. 390) gelegentlich der Erörterung der verschiedenen Orgeltabulaturen: „et les autres se sont servis de dix lignes, dont les cinq premières contiennent le dessus et la haute-contre et les cinq dernières, séparées des cinq premières, contiennent la taille et la basse.“ Gemeint ist eindeutig unser heutiges Klaviersatzsystem. Die Übersetzung nimmt (S. 472) ins obere System Sopran und Alt, setzt aber ins untere Alt und Baß, indem sie „taille“ mit „alto“ übersetzt, also zwei Alte bringt und den Tenor ausspart. Es hat uns einige Mühe gekostet, herauszubekommen, wie es zu dieser Fehlleitung gekommen ist. Der Übersetzer hat sich offenbar am Brauch der 24 *violons du roi* orientiert, den Mersenne S. 186 mit Beispielen belegt und S. 189 erörtert. Er basiert auf der Gewohnheit des fünfstimmigen Satzes mit einer fünften Stimme im Sopran = Alt in Mezzosopran = und Tenor in Altlage mit Bratschenschlüssel. Das zu verallgemeinern ergibt (s. o.), Nonsense. „Taille“ ist Tenor. S. 253, bei einem nur vierstimmigen Beispiel, hilft sich die Übersetzung, indem sie die Namen der Stimmgattungen fortläßt.

Ein ungekannter Begriff scheint dem Hrsg. das Streichklavier, bzw. der Bogenflügel zu sein, auf den Mersenne mehrfach zurückkommt. Er scheint ihn für einen Register-effekt bei Spinnetten und Cembali zu halten, da Mersenne den Ausdruck „jeu“, der im Französischen ganz allgemein für Register steht, hier für das ganze Instrument verwendet („jeu de violes“). Daß das Streichklavier gemeint ist, bezeugt eindeutig Mersennes ausführliche Beschreibung. Zugegeben, daß nach dem Text ein Mißverständnis möglich war, da Mersenne S. 106 von „se résoudre“ spricht „si l'on y (y = épinette) peut joindre le jeu de violes“. Kennt man das Instrument, kann kein Zweifel aufkommen. Bei all solchen Fällen hätte eben der kritische Apparat eintreten müssen.

Instrumentenkundliche Unschärfen zeigen sich weiter auch bei den Titeln zu den Illu-

strationen, die Mersenne nicht bringt, weil sie sich aus dem Text ergeben, die der Hrsg. aber zufügt, was an sich zu begrüßen ist. So ist (S. 344) bei den Zinken die Rede von „*small cornets*“, obwohl auch ein Tenortyp mitenthalten ist, S. 243 werden „*members of the violin family*“ verzeichnet, obwohl die Abbildung auch eine Taschengeige und zwei antike Leiern enthält; auch S. 236 wird die Taschengeige als Violine bezeichnet. Das ist nicht damit entschuldigbar, daß Mersenne (S. 184) selbst dieser Unsystematik verfällt. S. 547 wird gar das Triangel als Becken angeboten, verleitet von dem Umstand, daß Mersenne es mit dem antiken Becken vergleicht. Ein kritischer Apparat hätte überall klären müssen.

Die Illustrationen — manche sind bei Mersenne viel deutlicher (man vgl. S. 161 mit Mersenne S. 108; S. 360 mit Mersenne S. 288) — sind im allgemeinen für ihre Vollständigkeit und Genauigkeit zu loben, aber sie sind schlecht auf den Text verteilt. Wie muß es gerade den nicht gewiegten Interessenten verwirren, wenn er S. 310 die Blockflöte im Kapitel Querflöte, S. 315 die Querflöte im Kapitel Jagdhörner, das Clavicytherium S. 166 im Kapitel Clavichord vorfindet, ganz abgesehen von der Mühsal des Hin- und Herblätterns beim Vergleichen! Unerfindlich ist vor allem, weshalb der Ausgabe das Faksimile des Titelblatts der *Harmonicorum libri* beigegeben ist und nicht das der *Harmonie universelle*.

Vorausgeschickt ist dem Werk eine Einleitung, angefügt ist innerhalb der Appendices eine Übertragung der im Text enthaltenen Beispiele und eine Bibliographie. All diese Erweiterungen entsprechen wenig den berechtigten Wünschen. Während die Einleitung, von der man am ehesten eine Betrachtung der Instrumentenkunde bis hin zu Mersenne erwarten sollte, nur den mehr oder minder genauen Inhalt der *Livres des instruments* liefert, bietet die Bibliographie ein seltsam unsystematisches Kunterbunt. Manche Titel, vornehmlich die Sprachlexika, verdanken wohl nur dem Umstand ihre Aufnahme, daß sie der Übersetzung als Hilfsmaterial gedient haben; dafür fehlen wichtigste Quellen für die Instrumentenkunde selbst, wie Schlick, Agricola, Kircher (*Phonurgia*) und wesentliche Literaturtitel. Von Sachs fehlt allen Ernstes das *Handbuch* wie sein Bändchen über das Klavier und die modernen Musikinstrumente; von Moser,

Heinitz, Neupert, Piersig und vielen anderen sind die entsprechenden Werke nicht aufgenommen; Pirro, dessen Schrifttum sich reich auf Mersenne bezieht, ist nur mit einem Titel vertreten, und für das engere Mersenneschrifttum fehlen gar die unüberschätzbaren *Lettres adressées à Mersenne* (Ms. nouv. acq. fr. 6205 Bibliothèque Nationale Paris). Sollte die Bibliographie vollständig sein, dürften auch die Museumskataloge nicht fehlen.

Bei den Notenbeispielen, deren Übertragung an sich willkommen heißen werden kann, wäre mehrfach die rhythmische Notierung zu diskutieren (vgl. Beispiel Nr. 18 und 52) und die Angabe der Verzierungszeichen zu beanstanden, die trotz Mersennes minutiöser Erörterung allenthalben modern eingetragen sind.

Und nicht zuletzt: dem Band fehlt dringendst ein Register! Man möge Ref. nachsehen, wenn er mit dem Hrsg. etwas hart ins Gericht gegangen ist. Es ging nicht darum, ihm am Zeuge zu flicken. Wir wissen, wie mühevoll und entsagungsreich sein Geschäft war, wie leicht es für die Kritik ist, wunde Stellen zu entdecken und darin zu bohren und wie eben das auch Gute und Brauchbare, besonders der Übersetzung, über solcher Kritik zu kurz kommen muß. Es ging um viel mehr, nämlich darum, die Problematik solcher Ausgaben überhaupt aufzurollen und die hohe Bedeutung der unverfälschten, unverstümmelten und unverdeuteten Quelle nachdrücklich, und je mehr solche Quellenübersetzungen überhand nehmen, je lauter zu betonen. Es ist mit solchen Übersetzungen niemandem eigentlich wirklich gedient. Dem Wissenschaftler und Studierenden am allerwenigsten und dem ausübenden Musiker und musikkundigen Laien wenig. Interesse für ein solches Werk beweist ohnehin immer zugleich hinlängliche musikalische und wissenschaftliche Bildung. Wer über sie verfügt, wird sich immer wieder getrieben sehen, die Übersetzung am Original zu prüfen, je mehr, je weniger es dem Original gleichwertige Übersetzungen geben kann. Niemand kommt letztlich ohne das Original aus. Quod erat demonstrandum!

Margarete Reimann, Berlin

Ludwig Schrott: Die Persönlichkeit Hans Pfizners. (Atlantis-Musikbücherei). Zürich & Freiburg 1959, Atlantisverlag. 184 S.

Hier bemüht sich ein naher Freund des Komponisten, gleichsam als Fortsetzung zu Abendroths 1933 abschließender Darstellung, ein „unverfälschtes“ Bild der Persönlichkeit des Meisters zu geben; die Arbeit „zielt auf Beruhigung, sie will Irrtümer, Mißverständnisse, Vorurteile beseitigen helfen“ (S. 171). Das „Charakterbild“ bringt viele neue Züge, so über Pfitzners Stellung zur Natur, Familie und zur sozialen Frage.

Unter den „Einzelnen Wesenszügen“ fesselt besonders die Darlegung der entschlossenen Stellung des Komponisten gegen den Nationalsozialismus, so in jenem für die Zeit überaus scharfen Brief von 1935 an Göring (vgl. Pfitzners *Reden, Schriften, Briefe*, Berlin 1955 S. 313), den er auch dem Gewaltigen (der sich übrigens nachher entschuldigte) gegenüber trotz Zurechtweisungen und Drohungen nicht verleugnete.

Die Musikwissenschaft geht besonders das Kapitel über Pfitzners Meinungen über seine Vorgänger und Zeitgenossen an. Die eigentlich etwas verwunderliche Hochschätzung der französischen Oper (nicht nur Bizet, sondern auch Meyerbeer, Halévy und Gounod) zeugt von dem Gerechtigkeitssinn Pfitzners und von seiner Bevorzugung des einfallsmäßigen Elements. Interessant ist das Verhältnis zu Richard Strauss, das nach dieser Darstellung so scharf gespannt nicht gewesen sein kann. Geradezu neuartig wirken die Urteile über Hindemith, Strawinsky und Schönberg, der übrigens nach 1945 für Pfitzner ein „glänzendes und wirkungsvolles Zeugnis“ schrieb (S. 130). Doch darf man nicht vergessen, daß alle diese Beurteilungen der Spätzeit (1934—1949) entstammen, in der der streitbare Meister ein wohlwollenderes Gesicht zeigt.

Über ihn als Dirigenten und Regisseur erfahren wir auch mancherlei Neues, ebenso über die klassisch abgeklärten Spätwerke und den letzten Opernplan, einen Einakter nach Maupassant. Das Bild rundet sich ab durch den Hinweis auf die weitreichenden philosophischen und literarischen Studien und Erkenntnisse des Komponisten, die keinerlei konventionelle Urteile übernehmen, auch über Goethe nicht. Schrott ist sich wohl bewußt, daß, obwohl „Pfitzners Platz in der Musikgeschichte ungefähr gesichert ist“, die Aufführungszahl seiner Werke zur Zeit zurückgeht, „an jeder Pfitzneraufführung haftet noch heute das Fluidum der Premiere“. Gleichwohl hofft er, daß sich Pfitzners eige-

nes Wort an ihm bewähren möge: „Ich werde es immer schwer haben, aber ich werde auch immer da sein“.

Reinhold Sietz, Köln

Willi Kahl: Katalog der in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln vorhandenen Musikdrucke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 27.) Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 20 S.

Es ist erfreulich, daß die rührige Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ihr Augenmerk auch auf die Quelleninventarisierung richtet. Wie nützlich solche Unternehmen sind, beweist sinnfällig der vorliegende kleine Katalog. Er verzeichnet den im Verhältnis zu anderen Universitäts- und Stadtbibliotheken zweifellos kleinen, aber in einzelnen Stücken wertvollen Kölner Bestand, der sich aus den Musikdrucken der ehemaligen Kölner Gymnasialbibliothek (früher Jesuitenbibliothek) und der Privatsammlung des Kölner Universitätsprofessors Wallraf zusammensetzt. Dem Benutzer werden somit Dokumente „eines geschlossenen Gebrauchsrepertoires“ (Jesuitenbibliothek) und „aus einer Blütezeit Kölner Hausmusikpflege um 1600“ (Sammlung Wallraf) erschlossen. Zweckmäßigerweise wird bei der Benutzung des Kataloges des Verf. ergänzende Abhandlung über die Musikalien (im Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 28, 1953, S. 75—94) zu Rate gezogen, da sie zusätzlich vieles Wissenswerte über die Drucke enthält. Was den Inhalt der Sammlung betrifft, so lassen sich wertvolle Einzelstücke feststellen, die selbst in großen Bibliotheken selten oder gar nicht anzutreffen sind. Wichtigste Unika sind (dem neuesten Quellenstand entsprechend) die Altstimme zu Lassos *Cantiones Sacrae* (1594; der Fundort fehlt bei Boetticher S. 803), desselben Komponisten zweites und drittes Madrigalbuch a 5 (1586; nur Cantus, Altus, Quintus; Boetticher S. 792 f.). Lassos erstes Madrigalbuch a 5 (1586) ist (den Angaben Boettichers zufolge) in Köln Unikum für den deutschen Bibliotheksbereich (weitere Exemplare in italienischen Bibliotheken). Mit Recht macht der Verf. im Vorwort auf die wertvollen Drucke von B. Schmid d. Ä. (Orgeltabulatur, 1577), C. Hagius (Uhlenberg-Psalter, Ausgabe 1606) und von J. S. Lerchenfels (*Tedeum*, 1626) aufmerksam. Von den übrigen Drucken seien

hervorgehoben fast zwei Dutzend Ausgaben von Clemens non Papa, mehrere von Philipp de Monte, F. Sale und A. Striggio. Außer in Köln ist die Lautentabulatur von Adriaensen (1584) nur noch in Heidelberg vorhanden (Boetticher, 790; das Berliner Exemplar soll verschollen sein). Auch die Tabulatur von Denss (1594) hat Seltenheitswert. Aufschlußreich für die Kölner Musiküberlieferung ist, daß von den 118 Drucken des Kataloges nur ein Dutzend nicht dem 16. Jahrhundert angehören. Literaturangaben weisen auf Publikationen hin, in denen die diplomatisch getreuen Titel der im vorliegenden Katalog nach den Preußischen Instruktionen verzeichneten Vorlagen abgedruckt sind. Richard Schaal, Schliersee

Maud Karpelès: *The Collecting of Folk Music and other ethnomusicological Material, a Manual for Field Workers*, hrsg. vom International Folk Music Council, 12 Clorane Gardens, London NW 3, 1958, 40 Seiten.

Die in Zusammenarbeit zwischen dem IFMC und dem Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland herausgegebene Broschüre ist eine erweiterte Neufassung des 1951 erschienenen *Manual for Folk Music Collectors* (vgl. Mf VI, S. 83 f.), das für Volksmusiksammler in Europa bestimmt gewesen war. Diese hingegen wendet sich vornehmlich an Anthropologen, Missionare, Reisende und andere „*relatively untrained field collectors*“ in außereuropäischen Gebieten, denen es an musikalischen Fachkenntnissen mangelt. Daher vermag das Manual seinen Zweck insonderheit bei der Vorbereitung von Expeditionen zu erfüllen, deren Vorhaben neben anderem auch die Aufnahme von Musik und Tanz einschließt.

Praktische Erfahrungen etlicher britischer Sammler werden in Empfehlungen nutzbar niedergelegt, die auf die wesentlichsten Gesichtspunkte hinweisen, welche bei der Sammlung von mündlich tradiertem Musik unter den derzeit in Asien, Afrika oder Amerika obwaltenden Umständen zu berücksichtigen sind. Ohne auf die dazu benötigten, im Handel befindlichen Aufnahmegeräte im einzelnen einzugehen, wird auf das im allgemeinen bei der Benutzung von Magnetophonen, Photo- und Filmapparaten zu Beachtende aufmerksam gemacht, wie z. B. die Aufstellung des Mikrophons bei der Aufnahme von instrumentaler Ensemble-

musik, die Lagerung und Archivierung von Tonbändern u. a.

Manches wird dem Amateur auf diesem Gebiete als Handleite willkommen sein, anderes hingegen dürfte von den angesprochenen Lesern nur schwerlich zu realisieren sein, so etwa die S. 8 betonte Empfehlung, vor Antritt einer Sammelreise festzustellen, wer vordem bereits in dem aufzusuchenden Gebiete Aufzeichnungen oder Tonaufnahmen gemacht hat. Dies ist selbst für Fachleute heute mit dem Anspruch auf Vollständigkeit fast unmöglich, da keine Auskunftsstelle die Vielzahl der bisherigen Sammlaktionen registriert hat. Anderes wiederum wie z. B. die Forderung (S. 15), daß man nach Möglichkeit die Sprache des Gastvolkes sprechen oder daß man sich sonst von einem Dolmetscher begleiten lassen solle, erscheint so selbstverständlich, daß ein Eingehen darauf sich erübrigt. Die S. 24 zu findende Aufzählung derjenigen Punkte, welche zum Verständnis und als Begleittext zu einer Tonaufnahme zu notieren sind, ist hingegen von solchem Gewicht, daß eine möglichst mehrsprachige Bereitstellung dieser Stichworte in Form von gedruckten Karteikarten empfohlen zu werden verdient.

Walter Salmen, Saarbrücken

Theodor Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt am Main und Umgebung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 1956, Druck: Bildstelle der J. W. Goethe-Universität. 288 S.

Eine bisher im allgemeinen wenig bekannte „Orgellandschaft“ wird in dem vorliegenden Buch „erschlossen“. Der Verf., dessen Ausführungen gründliche Kenntnisse nicht nur auf dem Gebiet der Orgelkunde, sondern auch in der Musikgeschichte und der allgemeinen Geschichte verraten, hat es verstanden, die Fülle des mit großem Fleiß aus oft schwer zugänglichen Quellen zusammengetragenen Materials zu einer umfassenden, bei aller Sachlichkeit und inhaltlichen Konzentration in einem fließenden Stil geschriebenen Darstellung zu verarbeiten.

Auf dem Hintergrunde der politischen und kulturellen Geschichte der freien Reichsstadt Frankfurt wird die Entwicklung des Orgelbaus gezeichnet, wobei der Verf. die heimischen Leistungen stets zu den Vorgängen im übrigen Deutschland in Parallele setzt. Gerade wo für die ältere Zeit genaue Angaben in den Akten fehlen, lassen sich die

Orgeldispositionen nur auf Grund von Analogieschlüssen mutmaßen.

Während von den bedeutenden Frankfurter Orgelbauern aus vorreformatorischer Zeit keine klingenden Zeugnisse erhalten sind, läßt sich der neue Aufschwung des mittelhheinischen Orgelbaus im 18. Jahrhundert an vielen mehr oder weniger gut erhaltenen Denkmalsinstrumenten verfolgen. Neben den soliden Arbeiten vieler einheimischer und auswärtiger Meister ragen besonders die Werke der Familie Stumm hervor. Sie können zu den besten gezählt werden, die man in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu schaffen vermochte. Ihre Tradition hielt sich noch bis in die 1830er Jahre, als durch E. F. Walckers Tätigkeit eine neue Ära des Orgelbaues in Frankfurt wie in ganz Deutschland einsetzte. Der damals entstandene grund- und „eintönige Orgeltyp herrschte in Frankfurt — ungeachtet der „Orgelbewegung“ — weit über hundert Jahre. Erst mit der Zerstörung zahlreicher Orgeln während des letzten Krieges war der Weg frei für die neuen Erkenntnisse und Ideen. Mit aller Offenheit führt der Verf. dem Leser die Problematik des gegenwärtigen Orgelbaus vor Augen und schließt seine historische Darstellung mit einem Ausblick auf die geplanten oder im Bau befindlichen Werke.

Das letzte Kapitel behandelt systematisch Dispositionen, Mensuren, Prospekte und andere Eigentümlichkeiten der einzelnen Meister. Zahlreiche Masurentabellen und Prospektzeichnungen veranschaulichen die Ausführungen des Verf., der für die Restaurierung der älteren Instrumente manchen wertvollen Hinweis gibt. Orgelgutachter, Instrumentenkundler und Organisten werden die Schrift mit großem Gewinn lesen. Sie darf zu den besten auf diesem Gebiet in den letzten Jahren erschienenen Arbeiten gerechnet werden.

Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Rudolf Quoika: Das Positiv in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957, 119 S. u. 28 Abb.

Während eine umfassende Studie über das Portativ bereits 1931 von H. Hickmann vorgelegt wurde, ist das Positiv — von kleineren Arbeiten abgesehen — bisher nicht der Gegenstand einer gründlichen historischen und systematischen Untersuchung gewesen. Zwar weist der Verf. darauf hin, daß „die historische Darstellung des Buches

... kaum vollständig sein“ kann, doch hat er eine Fülle von Material zusammengetragen, hauptsächlich in der Form von Dispositionen, die durch Mensurtabellen und Abbildungen ergänzt werden. Nur hätte der interessierte Leser gern einiges über das Vorhandensein und den derzeitigen Erhaltungszustand der erwähnten Instrumente gewußt. Welche Probleme die Geschichte und die Begriffsbestimmung des Positivs bietet, wird einem bei der Lektüre des Buches immer wieder deutlich. Leider mangelt es den Ausführungen des Verf. zuweilen an systematischer und terminologischer Klarheit. Schwierigkeiten bereitet schon die Definition des als Positiv zu bezeichnenden Tasteninstrumentes. Vom Portativ, der für das einstimmige Spiel bestimmten Handorgel, läßt es sich leicht unterscheiden (S. 13), jedoch nicht ohne weiteres von der großen Orgel.

„Wesentlich am Positiv ist eine räumliche Begrenzung der klanglichen Mittel, hervorgerufen durch die Beschränkung der Pfeifen-Größen und entsprechenden Weitemensuren, durch die Bedachtnahme auf die Beweglichkeit des Instruments, das vielmöglichen Gebrauche gemäß leicht fortbewegbar sein muß; eine Aufstellung in Kleiräumen bedingt die gleiche Einschränkung, wie auch die Musik für das Positiv eines eigentümlichen Reizes bedarf. Diese Bedingungen sind zugleich die Gesetzmäßigkeit für den Positivbau.“ (S. 9). Ergänzend dazu heißt es S. 22: „Im Positiv ist der Vierfußprinzipal Grundstimm. Liegt dieser in der 8'-Lage, dann ist es entweder eine Ausnahme oder das Instrument ist kein Positiv mehr, sondern eine Kleinorgel...“ und S. 61: „Die Behandlung des Pedals ist zu allem immer positivmäßig, auch dann, wenn in großen Räumen ein Subbaß 16' disponiert wird, der indessen den Charakter der Instrumente als Positive niemals zerstört [?]; Positive sind grundsätzlich pedallo oder begnügen sich mit einem angehängten Pedal...“. Dagegen liest man auf S. 13: „Das Positiv ist auch keine kleine Orgel, sondern eine Kleinorgel...“. S. 93 weist der Verf. darauf hin, „daß das Positiv eigentlich ein Instrument mit einem Klavier ist.“ Demgegenüber heißt es S. 82 unten: „Bei mehr als fünf Stimmen ist Zweimanualigkeit zu erwägen.“ Oben auf derselben Seite schreibt der Verf.: „Die Normalgröße eines Positivs kann mit etwa sechs Stimmen begrenzt werden...“; demnach wären nur etwa zwei Drittel der mitgeteilten Dispositionen

als echte Positive zu bezeichnen. (Nebenbei sei bemerkt, daß der Verf. mehrere Rückpositive oder Unterwerke großer Orgeln in sein Verzeichnis eingeschoben hat, d. h. Werke, die keine selbständigen Instrumente und deren Mensuren auf größere Werke und Räume bezogen sind. Einige der genannten Instrumente, wie z. B. die S. 29 aufgezeichnete Schnittger-Orgel in Dedesdorf/Oldenburg würde Ref. nicht zu den Positiven, sondern zu den regulären Orgeln zählen.)

Widerspruchsvoll sind auch die Ausführungen über das Pedal (s. o.). S. 111. Anm. 325 liest man: „Positive sind grundsätzlich pedallös. Kommt aber ein solches dennoch vor, dann unterliegt der Bau den bekannten Gesetzen . . . Ein angehängtes Pedal ist dagegen anzustreben . . .“ und Anm. 326: „Ein Positivpedal darf jedenfalls keinen Baßcharakter tragen.“ Dagegen heißt es S. 83: „Das Pedal ist die Fortsetzung des Hauptwerkes nach der Tiefe, wobei sich die Basis nach dem Prinzipal des Hauptwerkes richtet.“ Also hat es doch Baßcharakter! Auch ist unter den mitgeteilten Dispositionen bei den Pedal-Positiven die Zahl derer mit 16' etwas höher als die derer mit 8'-Basis (S. 29 und 45 kommen sogar 16'-Posaunen vor!). So widerufft der Verf. (dessen Studie „die reiche Geschichte des Positivs und die Bestrebungen der Gegenwart um das Instrument klarlegen“ will) fast alle seine anfänglich aufgestellten Definitionen, und der Leser fragt am Schluß: Was ist denn eigentlich ein Positiv?

Der Verf. hätte diese Frage an Hand der von ihm benutzten Quellen leicht beantwortet können. M. Praetorius (*De Organographia*) scheidet die Orgeln nach dem Prinzipalfundament des Hauptwerkes in Großprinzipalwerke (16'), Äqualprinzipalwerke (8') und Kleinprinzipalwerke (4'). Daneben erwähnt er kurz das Positiv, dessen Prinzipalfundament (nach Adlung) „... selten größer als 2 F...“ oder „... gar nicht vorhanden ist“. Daß die Theoretiker „... am Positiv nicht sonderlich interessiert waren“ (S. 25), lag daran, daß „ein jeder Orgelmacher nach seinem Kopfe diese und jene Invention macht, da denn des Beschreibens kein Ende seyn würde“ (Adlung) und das Positiv als ein ganz gewöhnliches Musikinstrument auch noch im 18. Jahrhundert neben Clavichord und Spinett zum Mobilium jedes Musikers und musikliebenden Bürgers gehörte, wie im 19. Jahrhundert

Tafelklavier, Pianino und Harmonium. Außer Kuriositäten und besonders schönen Exemplaren hat man diese und andere Instrumente, nachdem sie unmodern geworden waren, zerstört, wodurch es uns heute schwer wird, eine Geschichte des Positivs zu schreiben, weil gerade die Normalformen fehlen.

Als Positiv würde der Ref. ein Instrument ansprechen, das seiner Bauart nach (Größe, Intonation, Auswahl und Anzahl der Register) nur für Begleitzwecke, solistisch aber nur in kleinen Räumen (Zimmern, Kapellen) verwendet werden kann. Betreffs der Fußtonlage lassen sich keine Gesetze ableiten, der 2' scheint nach Adlung in Deutschland im 18. Jahrhundert bei den Hausinstrumenten die Normallage gewesen zu sein, während in England auch der 8' vorkam („Händel-Positiv“). Entscheidend ist jedoch die zarte, flötenartige Intonation der Pfeifen, die ihnen große Anpassungsfähigkeit verleiht. Als Zungen kommen nur solche mit verkürzten Bechern in Frage. Instrumente mit selbständigem Pedal und mehreren Klavieren sind grundsätzlich keine Positive. Diese Merkmale stimmen auch mit der von Quotka anfangs gegebenen Definition überein. Schade, daß er im Laufe seiner Darstellung dieser recht klaren Richtschnur nicht gefolgt ist. Immerhin stellt sein Buch — mit Vorsicht benutzt — eine wertvolle Materialsammlung für die Erforschung der Geschichte des Positivs dar.

Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Dieter Christiansen: Die Musik der Kate und Sialum. Beiträge zur Ethnographie Neu-Guineas (Inaugural-Dissertation Berlin 1957).

Der Verf. stützt sich im wesentlichen auf die ihm durch einen Gewährsmann vermittelten, also „second-hand“-Informationen, nach einem allerdings wertvollen Reisebericht des Berliner Arztes R. Neuhaus, der 1908–1910 Nordost-Neuguinea bereist und bei dieser Gelegenheit eine Reihe Aufnahmen authentischer, noch unbeeinflusster Eingeborenenlieder gemacht hat. Diese Dokumente sowie einige Vorarbeiten, vom Verf. auf Seite 5 und im Verlauf des Textes aufgeführt, bilden das Material, das nun in extenso vorliegt.

Auf Grund dieser arbeitstechnischen Vorbedingungen ergibt sich, daß die vorliegende Schrift ein wenig in der allerdings fleißigen und methodisch sauberen Kompilation des

Materials stecken geblieben ist; denn die Transkription und Analyse der Melodien allein lassen beim Leser das unbefriedigende Gefühl aufkommen, daß aus den einmaligen Dokumenten noch mehr hätte herausgeholt werden können, wenn es dem Verf. vergönnt gewesen wäre, an Ort und Stelle den direkten Kontakt mit der Materie zu haben, wie ihn nur eigene Feldarbeit vermitteln kann. Diese einschränkende Bemerkung betrifft besonders die magisch-kultischen, soziologischen und anderen Bindungen der Musik bei diesen Stämmen, Einzelheiten, die notwendigerweise aus den Beschreibungen bei Neuhaus nahezu kommentarlos übernommen werden mußten. Dazu kommt leider die vom Verf. selbst zugegebene Unkenntnis der Sprache, um es wünschenswert erscheinen zu lassen, daß manche der Lücken dieser Publikation durch spätere Überarbeitungen ergänzt werden. Aber auch in dieser Form stellt die Schrift bereits einen wertvollen Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft dar.

Hans Hickmann, Hamburg

E. Elsenaar: De Clarinet, 4. Aufl. 1953. 80 S.

— De Trombone. 1947. 64 S. 16 S. Abb.
— De Geschiedenis der Slaginstrumenten. 1951. 59 S.

Hilversum, J. J. Lispet.

Der Verf. der drei kurzgefaßten Monographien über Hauptvertreter unserer heutigen Orchester ist Hauptredakteur der Zeitschrift „Musica“, die seit rund 40 Jahren das Informationsblatt für die Blasmusikkapellen und Liebhaberorchester in Holland darstellt. Die vorliegenden Schriften sind in erster Linie zur Unterrichtung für die Instrumentalschüler an den Konservatorien und Hochschulen gedacht und sollen an Stelle der meist unzulänglichen oder ganz fehlenden Einführungen in den Instrumentalschulen dienen. In dieser Absicht sind drei Studien entstanden, die über den ursprünglichen Zweck hinaus den Stoff in durchdachter und wissenschaftlich exakter Weise zusammenstellen. Elsenaar hat die einschlägigen Quellen deutscher, französischer und holländischer Provenienz herangezogen, während man die große Zahl der englischen Arbeiten von Galpin, Bessaraboff und Carse, um nur einige zu nennen, vermißt. Im Anschauungsmaterial stützen sich die Schriften auf die große, 2000 alte Musikinstrumente umfassende Sammlung im Gemeinde-Museum in

Den Haag. Doch sind auch andere Sammlungen von Wien, Paris, Brüssel, Nürnberg, Berlin, Leipzig herangezogen und in entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Exemplaren abgebildet. Überhaupt sind die beigegebenen Abbildungen instruktiv gewählt und unterstützen die historischen Ausführungen in einleuchtender Weise. Jede Schrift ordnet den Stoff nach frühesten Instrumententypen der Gattung, geschichtlicher Entwicklung, Bau, Technik, Gebrauch, wobei auch Musik- und Partiturbeispiele die Wirkungsweise der behandelten Blasinstrumente erläutern. Der Leser wird in diesen Monographien entsprechend ihrem Zweck keine eigenen Forschungsergebnisse oder eingehende Stellungnahmen wie etwa zum Aufsatz „Die Entstehung der Posaune“ von Bessler (Acta musicologica XXII, 8—35) erwarten können. Zur kurzen Information erweisen sie sich jedoch zur Anschaffung für die Handbibliotheken der musikwissenschaftlichen Seminare als nützliche Materialsammlungen. Georg Karstädt, Mölln

Alfons M. Dauer: Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung, Erich Röth-Verlag, Kassel, 1958, 285 S., 28 Abb., 70 Notenbeispiele.

Da in letzter Zeit die allgemeine Literatur über „Jazzmusik“ ständig wächst, ist es begrüßenswert, daß der Verf. einmal den Versuch unternimmt, den Jazz auf seine bestimmenden Seiten und seine Ausgangspunkte hin genauer zu untersuchen.

Daß indessen der Verf. von einem vorgegebenen subjektiven Aspekt ausgeht, über den man sich ohne Zweifel streiten kann, schränkt den Wert seiner Arbeit zunächst nicht ein. Vielmehr scheint die von ihm vertretene Meinung, unter Jazz sei lediglich die zeitlich wie stilistisch eng umgrenzte „authentische“ Epoche des ausschließlich von Negerern gemachten „klassischen Jazz“ zu verstehen, der gegenüber die späteren stilistischen Spielarten, die vor allem durch abendländische musikalische Elemente bestimmt sind, eher als Nachahmungen mit verfälschendem Charakter angesehen werden, immerhin den Vorzug zu haben, als Leitmotiv seiner Untersuchung deren Tendenz zur Herausarbeitung aller negerischen Elemente im Jazz und ihrer Funktionen zu fördern und ihr dadurch eine zwar einseitige aber ausgesprochen dynamische Konzeption zu verleihen.

Indessen ist nicht zu übersehen, und wird auch von Dauer nicht bestritten, daß der Jazz die Grenzen rein negerischen Musizierens längst überschritten hat. Insofern ist aber keineswegs einzusehen, daß alles, was nach der „klassischen“ Epoche an musikalischer Produktion in dieser Richtung stattgefunden hat, nun nicht mehr als Jazz angesehen werden soll, vielmehr ihm das Odium des Epigonenhaften anhaften soll. D. spart nicht mit Seitenhieben auf spätere Stilrichtungen, wie er überhaupt alles auf ein Jazz-Ideal bezieht, demgegenüber alles Spätere mehr oder minder verwässert oder mißverstanden ist. So spricht er u. a. von dem „Verfall des Jazz-Ideals, an dem Aufkommen zahlreicher Ableitungsformen, die sich ganz zu Unrecht Jazz nennen, an dem völligen Mißverstehen gewisser Kreise, die glauben, im Jazz eine Bestätigung für ihren Hang zu hemmungslosem Sichgehenlassen erblicken zu dürfen“. (S. 25). Eine so stationäre Grundkonzeption gegenüber dem Jazz dürfte etwas einseitig sein, immerhin wird man dem Gesamthänomen erst dann gerecht, wenn man die Zusammenhänge ohne vorgegebene Wertungen betrachtet, um dann die einzelnen Entwicklungsverläufe unter Vermeidung subjektiver Verschiebungen analysieren zu können. Wenn er auch am Schluß seines Buches betont, daß die Entwicklung über „Swing“ zum „modernen Jazz“ weiterführt, so ist die von ihm durchgeführte strenge Trennung doch nicht so ganz überzeugend, indem eine wesensmäßige Verbindung des „klassischen“ mit dem „modernen“ Jazz auch heute noch besteht, — nicht zuletzt über die Schallplatte —, insofern als der modernen Entwicklung von der „klassischen“ Epoche her immer wieder neue Impulse gegeben werden. Es ist nichts dagegen einzuwenden, die von D. mit Recht als bedeutend apostrophierte Epoche die des „klassischen“ Jazz zu nennen, aber wohl dagegen, alle folgenden dieser gegenüber abzusetzen oder gar abzuwerten. Wichtiger wäre, den Jazz deutlich abzugrenzen als eine sich von Schlager- und Unterhaltungsmusik grundlegend unterscheidende Musizierrichtung, weil sie sich ohne — oder wenigstens weitgehend ohne — Rücksicht auf vorher einkalkulierte Publikumswirkung vom Musikalischen her autonom fortentwickelt. Damit wäre er nämlich als eine durchaus legitime Gattung musikalischen Schaffens gekennzeichnet. Nicht aber wird man dem Jazz gerecht, wenn man in ihm eine durch feste und

unverrückbare musikalische Regeln geprägte musikalischen Struktur sehen will.

Zusammenfassend kann also zur Grundkonzeption seiner Untersuchung gesagt werden, daß sie, wenn er sie so einseitig nimmt, wie es manchmal den Anschein hat, etwas Sektierisches an sich hat. Ob er andererseits nur den Blick schwerpunktmäßig auf die Epoche des unverfälschten „klassischen Jazz“ als Mittelpunkt seiner Betrachtungen lenken will, ist nicht ganz deutlich. Es würde den Wert seiner Untersuchungen aber nur steigern, wenn er hier etwas neutraler formulieren würde.

Sieht man einmal ab von der Frage nach Abgrenzung und Bewertung des Jazz-Begriffes und der sich daraus ergebenden Probleme, so hat die Dauersche Untersuchung ohne Zweifel bedeutenden Wert dadurch, daß hier die eigentlichen Ursprünge des Jazz wirklich kritisch durchleuchtet werden. D. grenzt die Grundlinien der Entwicklung amerikanischen Neger-Musizierens folgendermaßen klar ab:

„1. Die durch Neger nach Amerika gebrachte afrikanische Musik erfuhr dort Beeinflussungen durch die abendländisch-europäische Musik, die gebietsweise sehr verschieden ist und von deren Stilformen eine — und zwar in Nordamerika — die Jazzmusik darstellt.“ (Er meint aber den „klassischen“ Stil der ersten Epochen.) „Ihr Entstehungsvorgang entspricht allgemeingültig dem Austausch Hochkultur / Naturvolk.“

2. Die abendländische Musik in Amerika erfuhr ihrerseits ebenfalls Beeinflussungen, und zwar durch die afrikanische, beziehungsweise durch die afro-amerikanische Musik. Hierdurch entstand eine Reihe euro-afrikanischer Musikformen, zu denen in Nordamerika die Minstrelmusik, der Ragtime und der Swing gehören und in Süd- und Mittelamerika die ‚lateinamerikanische‘ und die Kreolenmusik. Ihr Entstehungsvorgang entspricht danach dem Austausch Naturvolk/Hochkultur“ (S. 7/8).

Der Verf. unternimmt es nun, die Grundmerkmale westafrikanischer Musikübung eingehend zu analysieren, um die Basis für die weitere Diskussion über die den Jazz bestimmenden Elemente zu gewinnen. Fundamentale Bedeutung kommt in Afrika der Perkussionsrhythmik zu, die nach zwei Grundprinzipien aufgebaut ist: „Das eine besteht aus der Verbindung von mehreren verschiedenartigen gleichzeitigen Grundme-

tren — das andere aus der Zusammenstellung verschiedener Akzentuierungs- und Synkopierungsmöglichkeiten des einzelnen Grundmetrums. Man bezeichnet das eine mit Polymetrie, das zweite mit Polyrhythmik“ (S. 13).

Die Perkussionsrhythmik besitzt gegenüber der Melodiebildung den Vorrang. Während das Prinzip der Polymetrie innerhalb einer musikalischen „repetitio ad infinitum“ gerade und ungerade Metren jeweils gleichzeitiger Dauer übereinandersetzt, unterscheidet das der Polyrhythmik zwei verschiedene Unterbegriffe: Übrerrhythmik und Binnenrhythmik: „Beide erzeugen durch Akzentverschiebung neue rhythmische Formen oder Formeln. Errecken sich diese über eine Normaleinheit des Grundmetrums hinaus, so spricht man von Übrerrhythmen. Sind sie jedoch kurzatmig und klein, und wiederholen sie sich bereits innerhalb der Normaleinheit des Grundmetrums, so nennt man sie Binnenrhythmen“ (S. 14).

Weiter wird die in der Jazzmusik sehr bedeutende „off-beat-Technik“ eingehend untersucht und nach Westafrika zurückverfolgt, ebenso die Gesetze afrikanischer Melodiebildung (vor allem der respondierende Wechselgesang, harmonische Probleme und die Funktion der „blue Notes“).

D. gibt sodann einen kurzen Abriss der Musik nach dem afro-amerikanischen Bildungsprinzip im südlichen Teil Amerikas. („Die afro-amerikanische Musik in Südamerika und Westindien“, S. 35 bis 46). Sehr viel ausführlicher und für den Jazz ungleich wichtiger ist das Kapitel über die afro-amerikanische Musik in Nordamerika. Hier werden die europäischen Einflüsse auf die Musikübung der Neger behandelt, die sich nicht in der Form einfacher Übernahme vollziehen, da „eine Reihe wichtiger Grundeigenschaften negerischer Melodik . . . auch weiterhin unmittelbar bestimmend blieb. Vor allem ruhte der melodische Vorgang vielfach noch auf dem überkommenen Ruf-Antwortgrundsatz. Dieser ist in den meisten Melodieformen der afro-amerikanischen Musik bis zum klassischen Jazzstil unschwer festzustellen“ (S. 47).

Während das rhythmische Grundgepräge der südamerikanisch-westindischen Musik weitgehend dem Westafrikas entsprach, welche nur langsam mehr und mehr abendländische Musikelemente aufgenommen hat, so daß die Melodiebildung die Perkussion langsam in eine begleitende Rolle zurückdrängte, sah

der nordamerikanische Entwicklungsverlauf anders aus: Die „klanglich-melodische Vollkommenung setzte hier anscheinend erheblich später und wesentlich anders ein, dafür aber dann viel gründlicher. Dabei ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß die überlieferten Polymetriem aus der negerischen Rhythmik verschwanden und als Perkussion wie als rhythmische Begleitung lediglich die zweite Art afrikanischer Rhythmuskombinationen übrig blieb: die Polyrhythmik“ (mit Binnenrhythmik, Übrerrhythmik und Kreuzrhythmik, S. 50). D. gibt dafür mehrere Gründe an, u. a. die Unterdrückung afrikanischer Kultausbübung im Norden im Gegensatz zum Süden, die andere Einstellung der weißen Bevölkerung gegenüber den Negern, die Unmöglichkeit der Neger nach Bekehrung zu Protestanten, Baptisten usw., Reste ihrer überkommenen Kultgebräuche fortzusetzen, sowie ethnologische Gründe.

Im nordamerikanischen Bereich haben sich schon sehr früh zwei Entwicklungslinien negerischen Musizierens herausgebildet, eine südstaatliche, durchaus volkstümliche, die der südamerikanisch-westindischen Negerfolklore analog verläuft, und eine nordstaatliche, sehr stark eklektische, die in größter Anlehnung an das „weiße“ Musizieren vor sich ging. Diese beiden Linien haben sich später vereinigt, trotzdem blieb ein steter Dualismus in der nordamerikanischen Negervolksmusik erhalten, der für die weitere Entwicklung des Jazz von großer Bedeutung blieb.

Als wesentliche Formen afro-amerikanischer Musik Nordamerikas werden dann eingehend die Work songs besprochen, die der alten afrikanischen Überlieferung der musikalisch begleitenden gemeinsamen Arbeit entstammen. Des weiteren nehmen die Balladen im Negermusizieren Nordamerikas einen breiten Raum ein. Es handelt sich dabei keineswegs nur um Entlehnungen aus europäischem Musikgut, sondern um eine eigenständige negerische Entwicklung, deren Grenzen allerdings fließend sind vor allem zum Blues hin. „Das Spiritual (dagegen) ist ein echtes Erzeugnis der Auseinandersetzung negerischer Musik mit der abendländischen.“ (S. 62). Hier wird erstmals von abendländischer Harmonik und Melodik unmittelbarer Gebrauch gemacht. Es „beginnt sich das dominantische Tonalitätsempfinden in der nordamerikanischen Negerfolklore endgültig durchzusetzen und die bisherige

erweiterte Pentatonik zu verdrängen“ (S. 63). Dem Blues widmet D. ein eigenes Kapitel, da ihm als einer grundlegenden Form in der Jazzmusik besondere Bedeutung zukommt.

„In den Blues hat sich dieses (bei den Spirituals unter Beschränkung auf die Hauptstufen) angenommene europäische Harmonieempfinden . . . bereits gefestigt und selbstständig. Es hat sich . . . von unserem verwickelten harmonischen Mechanismus gelöst und besteht für sich selbständig weiter. Innerhalb der afro-amerikanischen Musik unterliegt es keinen grundsätzlichen Veränderungen mehr“ (S. 70). Der Blues hat — wie alle echte Negermusik — eigentlich keinen Anfang und kein Ende. Er ist eine Variationsform mittels Paraphrase, wobei die negerische Variationstechnik sich auf folgende Arten vollzieht: 1. Veränderungen der Melodie (nach dem Prinzip der Variantenheterophonie). 2. Veränderungen des Tones: Intonation, Tonhöhe, Timbre; 3. Veränderungen des Rhythmus (melodisch rhythmisch wie perkussiv); 4. Instrumentale Veränderungen; 5. Poetische Veränderungen (Text- oder Wortänderungen) (S. 71).

D. geht ausführlich auf alle den Blues und seine Entwicklung charakterisierenden Einzelheiten ein, um sich dann — gleichfalls ausführlich — dem frühen („archaischen“) und dem „klassischen“ Jazzstil vor allem von New Orleans zuzuwenden. Die Entstehung des Jazz (gemeint ist wieder der „klassische“ Jazzstil), seine „Entwicklung und im weitesten Sinne auch Ausübung ist das Ereignis einer einzelnen Stadt und die Tat einer ganz bestimmten Zahl und Schicht von Männern gewesen; nämlich New Orleans und seiner Negermusiker“ (S. 92). „Die Entstehung des Jazzstils ist die bedeutendste und folgenschwerste Umgestaltung des Negermusikierens durch die ‚weiße‘ Musik. . . . Die Bestätigung hierfür bietet die Entstehung des archaischen Jazzstils. Er bildete sich in der Nachahmung des Spiels der ‚weißen‘ Bleckkapellen durch die Neger von New Orleans.“ (S. 94).

Das Repertoire des archaischen Jazz bestand außer aus Märschen aus instrumentalisierten Work songs, Balladen, auch Spirituals. Erst später kamen die Blues hinzu. Der „klassische“ Jazzstil entstand mit dem Aufkommen geselliger Tänze der Neger in den großen Tanzhallen von New Orleans. Er ist also vor allem Tanzmusik. Neben instrumentalen, harmonischen und melodi-

schen Besonderheiten ist der „klassische“ Jazz ebenfalls durch ein fest umrissenes Repertoire gekennzeichnet. Es umfaßt neben Stücken der „archaischen“ Periode vor allem Tänze. Und zwar sowohl sich neu bildende afro-amerikanische Formen wie auch Verformungen weißer Tänze. Vor allem der Blues wirkt bedeutend auf die Struktur des „klassischen“ Jazz.

Nach diesen Ausführungen wird die zum Swing hinführende Epoche kurz dargestellt, der Ragtime, ein weiterer instrumentaler Stil nordamerikanischer Negermusik, erfährt eingehendere Behandlung, der Versuch, den New Orleans-Stil nachzuahmen, wird dargestellt: der Stil der „Original Dixieland Jazz Band“ und ihre Nachfolgegruppe, der „New Orleans Rhythm Kings“. Weiter erfährt die „Chicagoschule“ eine kurze Berücksichtigung, in deren Hauptgruppen, den „Wolverins“ (Bix Beiderbecke) und den „Chicagoans“ (Ted Lewis, Paul Whiteman), sich eine Vielzahl verschiedener musikalischer Einflüsse vermischte.

In der „weißen“ Spielart des Jazz verlieren sich eine Reihe wesentlicher Grundzüge des rein negerischen Jazzstils. Das Solospiel erlangt primäre Bedeutung, die Improvisation vollzieht sich nicht mehr neben, sondern nacheinander. Hier wird dann auch die Ausgangssituation für die Entwicklung des Swingstils geschaffen, der in den dreißiger Jahren dann seinen großen Aufschwung nimmt.

D. schließt seine Untersuchungen vor dem Übergang der Entwicklung zum Swing ab. Er tut dieses aus gutem Grund: Hier entsteht eine neue Situation: die Jazzmusik verwendet nunmehr fast ausnahmslos abendländische Elemente. „Dazu werden (meist nur undeutlich erkannte) Züge aus der afro-amerikanischen Musik entliehen, die, da unser musikalisches System für ihre Zwecke nicht vorbestimmt ist, dazu führen, daß zunächst nichts weiter als ein Chaos entstehen kann. In der vernünftigen wohlklingenden Lösung dieser Ausgangssituation besteht (dann) die Geschichte des Swingstils“ (S. 127).

Diesen wiederum betrachtet D. als völlig eigenständig gegenüber dem „authentischen Jazzstil“ und grundverschieden in seinen Ausdrucksformen. Daher grenzt er ihn deutlich gegen letzteren ab und sieht ihn als den Übergang zum „modernen Jazz“, dem was heute allgemein als Jazz verstanden wird, demgegenüber der „klassische“

Jazz eher als Ausgangspunkt oder Vorläufer gelten dürfte.

Es zeigt sich hier, daß die Umschreibung des allgemein verstandenen Begriffes „Jazz“ zur Einteilung in drei Grundabschnitte führt, deren erster die Epoche kennzeichnet, die vor allem durch die Elemente des negerischen Musizierens gekennzeichnet ist („klassischer“, „authentischer“ Jazz), während der zweite die „Swing“-Epoche darstellt, die im wesentlichen abendländische Vorstellungen mit Resten negerischer Elemente vermischt und zum dritten Abschnitt, dem des „modernen Jazz“, führt.

Wer also in diesem Buch eine Übersicht über das Gesamtphänomen „Jazz“ sucht, wird sich getäuscht sehen. Es handelt sich ausschließlich um die Darstellung des ersten Grundabschnittes der Jazz-Entwicklung und der zu diesem hinführenden Entwicklungslinien. Diese erfahren eine sehr ausführliche Behandlung, in der sich die musikethnologische Vorbildung des Verf. nicht verleugnet. Ein zweiter Teil über Swing und modernen Jazz wird angekündigt. Ihm wird mit Interesse entgegengesehen. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es sich um einen gut gelungenen Versuch handelt, die Geschichte des Jazz an ihren Ausgangspunkten wissenschaftlich zu fundieren. Wäre der Verf. in seinen persönlichen Wertungen hier und da noch etwas vorsichtiger gewesen, hätte das der Untersuchung keinerlei Abbruch getan.

Zur Ausgabe ist zu sagen, daß diese vom Verlag mit großer Sorgfalt durchgeführt ist. Allerdings erscheint es nicht günstig, den Stoff in vier verschiedene Blöcke aufzuteilen, 1. Text, 2. Beispielanhang, 3. Anmerkungen, 4. Notenbeispiele, zwischen denen man ständig hin- und herblättern muß. Wäre es nicht besser, bei einer Neuauflage Text und Anmerkungen einerseits, sowie Beispielanhang und Notenbeispiele andererseits zusammenzuziehen, zumal diese jeweils sachlich eng zusammengehören?

Das würde den Gebrauch des Buches ungemein erleichtern. Bei den Bildern stört gelegentlich ein wenig eine zu sichtbare Retusche.

Sehr zu begrüßen sind die zahlreichen exakt und sauber übertragenen Notenbeispiele, die, im Zusammenhang mit den beigefügten Analysen und Erklärungen evtl. unter Zuhilfenahme der mit angegebenen Schallplatten, ganz besonders instruktiv sind.

Dieses Buch stellt gegenüber den vielfältigen — meist biographisch überladenen und mit musikalisch unwichtigen Einzelheiten überfüllten — Jazz-Abhandlungen eine große Bereicherung dar, es darf durchaus zu den grundlegenden Werken über dieses Gebiet gezählt werden.

Hanspeter Reinecke, Hamburg

Frits Noske: Das außerdeutsche Sololied. (Das Musikwerk). Köln 1958, A. Volk. 84 S. 4^o.

Die Aufgabe, das außerdeutsche Sololied, wohl zum ersten Male zusammenfassend, darzustellen (nur für Frankreich gibt es selbständige Arbeiten), hat Noske gut gelöst, wenigstens soweit es der zugewiesene Raum erlaubte. Er beginnt mit einer Frottole von Tromboncino (um 1500), schließt also, sich streng an die ausdrückliche Notation haltend, das Trecentomadrigal und die Gesänge der Troubadours und Trouvères aus. Mit Recht betont der Hrsg., daß man über seine Übertragungen, da „Übertragung älterer Musik immer Interpretation sei“, auch anderer Meinung sein könne. Doch wird man der Zurechtrückung der Taktstriche in Nr. 5 und 6 beipflichten können, andererseits zustimmen, wenn in Nr. 7 keine Taktstriche hinzugefügt wurden, da ein geübtes Auge (und Ohr) sich ohnehin durchfinden wird. Die Ausstattung des Basso Continuo ist zwar nur als „Gerüst“ gedacht, reicht aber in den meisten Fällen aus. Da die Texte (ohne erzwungene Reimanpassung) übersetzt sind und der Ausführende durch dynamische und agogische Zusätze nicht eingengt wird, ist alles getan, um diese vorbildlich gedruckte und mit Faksimiles einiger Notentexte und Abbildungen von Begleitinstrumenten ausgestattete Ausgabe auch der Praxis vertraut zu machen. Die „geschichtliche Einleitung“ zeigt den Weg vom Lauten- über das Continuo-bis hin zum Klavierlied trotz aller Kürze überzeugend auf. Die richtige Wahl „kurzer, charakteristischer und unbekannter Sololieder“ ist gelungen, es sind alle wichtigen Musiknationen beteiligt (Norwegen mit Nordraak, Rußland mit Borodin), jedes Lied vertritt seinen Typus anschaulich. Es wird wertvolles Gut geboten (wie stark ist z. B. die Ausdruckskraft bei Jadin mit der ungelösten kleinen Sekunde, Takt 36—39!). Daß mit 1900 abgeschlossen wird, begründet sich aus der anschwellenden, die Übersicht fast unmöglich machenden Produktion. Dankbar

sei auch vermerkt, daß nicht nur entlegen gedruckte, sondern auch handschriftliche Werke, sogar aus neuer Zeit, aufgenommen wurden, so von Saint-Saëns und Fauré.

Reinhold Sietz, Köln

Codex Escorial. Chansonnier. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Rehm. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1958 (Documenta Musicologica. Zweite Reihe. Handschriften-Faksimiles. 2.) 62 foll. Faksimile, (5) S. Nachwort.

Die Bedeutung der Hs. *EscA* ist seit der ersten, nicht fehlerfreien Beschreibung der Quelle durch Pierre Aubry (*Iter hispanicum* II, SIMG VIII, 1907, 517 ff.) und den genaueren Untersuchungen Heinrich Besslers (*Studien zur Musik des Mittelalters* I, AfMw VII, 1925, 167 ff. und Artikel *Escorial-Liederbücher* in MGG III) allgemein bekannt (mit einem Einzelproblem — Fontaines Chanson „*J'aime bien*“ und ihrem „*Contratenor trompette*“ — beschäftigt sich Bessler in seinem Aufsatz *Die Entstehung der Posaune*, Acta musicologica XXII, 1950, 8 ff.).

Die prächtig ausgestattete und ungewöhnlich gut erhaltene Pergament-Hs., die hier in einer ausgezeichneten Faksimile-Wiedergabe vorgelegt wird, ist die einzige vollständig erhaltene Quelle zur Chansonkunst der Dufayzeit aus den burgundisch-französischen Kernlanden dieser Kunst, dazu neben dem in Format, Schrift, Ausstattung und Inhalt *EscA* nahe verwandten Fragment München Mus. Ms. 3192 (*MüM*) eine Hauptquelle der Binchois-Überlieferung. Der Hauptteil, in schöner gotischer Minuskel wohl um 1440 geschrieben und mit roten und blauen Initialen geschmückt, ist alphabetisch nach Textanfängen angelegt und gibt sich schon dadurch, wie das nach musikalischen Formen geordnete Fragment *MüM*, eher als repräsentative Sammlung denn als Gebrauchshandschrift zu erkennen.

Komponisten werden nicht genannt; ermittelt worden sind bisher Binchois (10 Sätze) und Fontaine (1). Die übrigen Sätze scheinen hier singularär überliefert zu sein; ob unter ihnen weitere Werke von Binchois zu suchen sind, läßt sich nur stilkritisch und auch dann nur mit Vorbehalt entscheiden (der Hrsg. läßt die Frage, abgesehen von der Nr. 49 des Ms., die er schon in seiner Ausgabe der Binchois-Chansons dem Mei-

ster zugeschrieben hat, vernünftigerweise offen).

Ein zweiter Schreiber (vermutlich etwas später, wie aus Einschüben auf leergebliebenen, aber rastrierten Seiten des Hauptfaszikels zu schließen ist) fügte zu den 26 französischen Chansons und zwei mittelniederländischen Liedern des Hauptteils weitere 34 Chansons hinzu; sein Schreibduktus und die Raumaufteilung sind der Arbeit des ersten Schreibers angeglichen (nur dort, wo neu rastriert werden muß, wird das Sechsliniensystem durch das jüngere Fünfliniensystem ersetzt). Der Raum für Schmuckinitialen ist ausgespart, die Ausfüllung in dessen unterblieben. Ein Ordnungsprinzip ist in dieser zweiten Sammlung nicht zu erkennen; ihr Repertoire ist merkwürdigerweise altertümlicher als das des Hauptteils (drei Sätze in Prolatio-Notierung, während sonst Tempus-Notierung herrscht; vgl. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 123 f.). Als Komponisten werden Dunstable, Binchois und Dufay genannt; nachweisbar sind Binchois, Vide und Pyllois. Daß die ganze Hs. aus dem Umkreis des burgundischen Hofes stammt, ist vorläufig nicht zu beweisen, aber mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen; wie sie in den Escorial gelangte, ist nicht bekannt.

Die vollständige Faksimile-Veröffentlichung gerade dieser Quelle (einzelne Faksimilgaben schon Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, 363, das Programmheft *Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle* 1924 und Bessler in dem oben genannten MGG-Artikel) scheint durch Herkunft und zentrale Bedeutung der Hs. vollauf gerechtfertigt. Der Forschung bietet sie eine nicht hoch genug einzuschätzende Hilfe für die Arbeit am Objekt selbst, zumal kaum ein Drittel des Inhaltes bisher in zuverlässigen Neuausgaben vorliegt; der Forschung und Lehre gibt sie darüber hinaus zur unmittelbaren Anschauung eines der schönsten Denkmäler der schwarz-roten Mensuralnotation und ein kulturgeschichtliches Dokument von besonderem Rang.

Die zweifarbige Faksimile-Wiedergabe (aus technischen Gründen wurden die blauen Tenor-Initialen schwarz wiedergegeben, was man bedauern mag) scheint, soweit es sich nach Photokopien beurteilen läßt, hervorragend gelungen; Druck, Papier und Ausstattung (letztere mit der Blindprägung auf dem vorderen Einbanddeckel dem Original angenähert) geben der Ausgabe biblio-

philen Rang. Der einzige, im Nachwort ausführlich begründete Eingriff des Hrsg. in den Zustand der Vorlage ist eine dankenswerte, der bequemeren Benutzung des Faksimiles dienliche Verbesserung, indem die vom Buchbinder falsch eingebundene sechste Lage in ihren ursprünglichen Zustand mit der richtigen Reihenfolge der Werke gebracht wurde.

Das Nachwort des Hrsg. bietet außer der Begründung dieses Eingriffs eine genaue Beschreibung von Zustand und Inhalt der Hs. Es ist zu hoffen, daß der Hrsg. als der berufene Sachkenner seine verdienstvolle Arbeit gelegentlich durch einen Index der Hs. mit Komponistennamen und Konkordanznachweisen ergänzen wird.

Ludwig Finscher, Göttingen

Leonhard Lechner: Neue lustige Teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonen. 1586/1588. Hrsg. v. Ernst Fritz Schmid. (Part.) Kassel (usw.): Bärenreiter 1958. XV, 65 S. (Lechner, Werke. 9.)

Von der seit 1954 unter der Leitung von Konrad Ameln erscheinenden Gesamtausgabe der Werke Leonhard Lechners liegt bisher je eine Sammlung geistlicher (*Motectae sacrae* von 1575, hrsg. von Lutz Finscher, Bd. 1, 1956) und weltlicher Kompositionen (*Neue Teutsche Lieder* von 1577, hrsg. von Uwe Martin, Bd. 3, 1954) vor. Diesen beiden stattlichen Bänden gesellt sich nunmehr als dritter die vorliegende Edition bei. Sie zeigt Lechner ganz im Fahrwasser der von Helmuth Osthoff (*Die Niederländer und das deutsche Lied*, Berlin 1938) glücklich als „unaufhaltsamer Romanisierungsprozeß des deutschen Liedes“ charakterisierten künstlerischen Strömung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Lechner, dessen noch immer unbewiesene „rein deutsche“ Abstammung heute als nicht anzweifelbar gilt — obwohl eine (von O. Kade allerdings ebenfalls nur vermutete) halbitalienische Abkunft in einem Gebiet fließender ethnischer Grenzen, wie es die Heimat des „*Athesinus*“, der *Alto Adige*, eben nun einmal ist, keineswegs als so unmöglich anzusprechen wäre, wie dies gerne geschieht —, hat sich ja bekanntlich wohl schon im Rahmen seiner zwischen 1570 und 1575 angesetzten Wanderjahre „eine ungewöhnliche Beherrschung ital. Formsprache und Satztechnik“ und „umfassende Kenntnis des Repertoires ital. Meister“ angeeignet (MGG VIII, 429). Trotzdem bleibt es

auffallend, wie rasch und wie unbedingt sich der „gewaltige *Componist vnd Musicus*“ der modischen Italien-Begeisterung hingab: drei Jahre nach dem Erscheinen der ersten Druckausgaben „deutscher“ Villanelen von Ivo de Vento (1573) und Jacques Regnart (1574—1579) schickt er selbst *Neue teutsche Lieder, zu drey Stimmen, Nach art der welschen Villanelen* (1576, 2/1577) in die Welt, und auf Giovanni Battista Pinellos „aus welscher Sprach“ verdeutschte Kanzen „nach Neapolitanischer Art“ (1584) antwortet er ebenso umgehend (1586, 2/1588) mit dem nunmehr neugedruckten, unmittelbar nach der Flucht aus dem Dienst des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern-Hechingen entstandenen Werk. Dieses rasche Reagieren auf das eben künstlerisch Aktuelle spricht — zumindest! — für das feine Ohr des Lasso-Schülers und für das vielleicht nicht „leicht erregbare“ (Kade), aber doch leicht anregbare Wesen des Meisters.

Dem Notentext der sehr sorgfältig gearbeiteten und vom Verlag schön ausgestatteten Ausgabe geht eine knappe, doch außerordentlich inhaltsreiche, fast zu bescheiden lediglich als „Begleitwort“ deklarierte Einleitung voraus, die unter mehrfachem Bezug auf Uwe Martins *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern* (ungedruckte Dissertation Göttingen 1957) all den vielfältigen Problemen, wie sie Lechners Kanzen durch ihre faszinierende Geglücktheit in der „*Synthese der niederländisch-deutschen Tradition polyphoner Aussage und der beschwingten Homophonie südlicher Prägung*“ eben aufwerfen, vollkommen gerecht wird. Besonders sei vermerkt, daß es gelungen ist, den Nürnberger Paul Dulner mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als Dichter von nicht weniger als 24 (von insgesamt 30) Nummern der Sammlung festzustellen und auch die textliche Provenienz der verbleibenden sechs Stücke befriedigend zu klären. Zur Frage nach dem unauffindbar gebliebenen Privileg, auf das sich „*Autor und Verlag*“ im Titel der Erst- (übrigens auch der Zweit-) Auflage berufen (S. IX), wäre zu bemerken, daß die Formelhaftigkeit, mit der dieser Vermerk hier, ebenso wie in ähnlicher Form („*Cum gratia & privilegio Caes: Maiest: ad annos sex*“) auf den meisten Katharina-Gerlach-Drucken aufscheint, kaum an eine dem Komponisten verliehene Sonderbegnadung, sondern wohl nur an ein

dem Drucker zugeständenes Generalprivileg für die Erzeugnisse seiner Offizin denken läßt — ähnlich etwa, wie es Pieter Maessins 1562 von Ferdinand I. für seine beabsichtigte Inverlagnahme fremder Werke erhalten hatte (MGG VIII, 1467).

Die Edition selbst arbeitet mit ganzen Werten unter Verkürzung der proportia tripla auf die Hälfte, zeigt Mensurzwischenstriche und trägt der Musizierpraxis mit mannigfachen Transpositionen Rechnung, über die eine gesonderte Übersicht über die Originalschlüsselungen (S. 60) Auskunft gibt. Warnungsvorzeichen und fehlende Akzidenzien stehen jeweils über den betreffenden Noten. Bei letzteren (z. B. Nr. VIII, prima vox, Mensur 15, 3. Viertel, oder Mensur 31, 2. Halbe) wird man allerdings auch anderer Meinung als der Hrsg. sein können. Der Erstellung des Musiktexthes lagen beide Auflagen des Originaldruckes, von denen die erste (1586) in zwei (allerdings nur geringfügig voneinander abweichenden) Ausgaben erschien, zugrunde. Den minutiösen Angaben der „Quellenübersicht“ (S. 61–64), die auch der handschriftlichen und der Tabulatur-Überlieferung gedenkt, wäre lediglich hinzuzufügen, daß ein kompletter Stimmbuch-Satz vom Erstdruck der Erstauflage von 1586 auch in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum zu Innsbruck unter der Signatur F. B. 764 vorhanden ist und demnach zwei vollständige Exemplare dieses Urdruckes existieren.

Othmar Wessely, Wien

Claudio Monteverdi: 12 Compositioni vocali profane e sacre (inedite) con e senza basso continuo. A cura di Wolfgang Osthoff. Ricordi, Mailand, 1958. (10 und 105 S.; 1 S. Faks.)

Der Hrsg. legt uns hier zwölf meist noch unbekannte Kompositionen Monteverdis vor. Lediglich der Canto der Solomotette „Venite, videte“ ist schon einmal in Faksimile veröffentlicht worden (bei Malipiero, *Tutte le opere* XVI, S. 540/41). Darüber hinaus waren die vier Canzonetten aus dem *Primo Libro delle Canzonette* . . . di Antonio Morsolino, Venedig 1954 (cf. Vogel, *Bibliothek* . . . I, 523) und das *Lamento di Olimpia* (zum ersten Mal erwähnt bei Wotquenne, *Étude bibliographique sur* . . . Luigi Rossi, Brüssel 1909, S. IV) schon dem Titel nach bekannt. Es ist sehr begrüßenswert, daß sich die Monteverdiforschung hiermit zum ersten Male seit Malipieros Gesamt-

ausgabe und seit Domenico de Paolis Faksimiliewiedergabe von 3 *ariette inedite* (Claudio Monteverdi, Mailand 1945, Anhang) um die in Sammeldrucken und Hss. verstreuten Werke des Komponisten bemüht.

Die Kompositionen, die hier vereinigt sind, sind von unterschiedlichem Wert. Was die Canzonetten betrifft, so glaube ich kaum, daß sie sich, wie der Hrsg. meint, von den Canzonetten aus dem Jahre 1584 durch größere Ausdrucksfreiheit unterscheiden. Sie zeigen im Gegenteil sehr typische Madrigalisten, insbesondere die ersten beiden Canzonetten „*Io ardo sì*“ (von der Syntax her bestimmte Kontrastrhythmik) und „*Occhi miei*“ (mit den berühmten Semibreven zur Darstellung der „occhi“). Interessant sind die *cadenze sdrucchiole* in „*Prima vedrò*“, eine metrische Spielerei, die uns aus den *Scherzi musicali* („*La pastorella mia, spietata e rigida*“) bekannt ist, hier aber viel deutlicher ausgeprägt erscheint. Das *Lamento d'Olimpia* interessiert mehr vom geschichtlichen Standpunkt als vom musikalischen. Es teilt mit manchen der Lamenti aus dem *Ullisse* (mit denen auch Osthoff sie vergleicht) eine rezitativische Trockenheit, die aus den zahlreichen Tonwiederholungen und dem fortwährenden Verweilen in der Mittellage (c', d') resultiert. Andere Kompositionen dagegen sind von hohem musikalischem Wert: Das Solomadrigal „*Voglio di vita uscir*“ (über einen häufig benutzten Chaconnebaß, der hier, wie in Monteverdis Operneinleitungen, metrisch sehr frei behandelt ist), die rondoartig angelegte Solomotette „*Venite, videte*“, das virtuose „*Exulta Filia Sion*“ (ebenfalls für Solostimme), der vierstimmige Psalm „*Confitebor tibi Domine*“ (dessen am Schluß wiederholter Einleitungssatz ebenfalls über eine Art Basso ostinato gearbeitet ist) und das achtstimmige *Gloria*. Ins einzelne gehende Analysen dieser zwölf Kompositionen gibt der Herausgeber selbst in seinem Aufsatz *Monteverdi-Funde*. (AfMw XIV, 1957, S. 253–280.)

Die Edition hat wissenschaftlichen Charakter. Ein umfangreiches Vorwort gibt Überblick über die Quellenlage, sucht auch die oft recht schwierige Frage der Textherkunft zu klären und gibt am Ende einige nützliche Hinweise für die praktische Aufführung. Der Notentext ist sorgfältig übertragen und durchgesehen. Vielleicht ließe sich gegen die freie Taktstrichsetzung in den Canzo-

netten einiges einwenden. Da diese nur gelegentlich rein homophone Struktur aufweisen, werden die Taktstriche der Akzentlage doch nicht völlig gerecht und überdecken dazu die immanente Grundmetrik des *tempus imperfectum*. Auch hätte man sich mehr Aufmerksamkeit für die Akzidentien gewünscht. Im „*Confitebor*“ z. B. muß es S. 60, Takt 2, Sopr. 1.—3. Viertel unbedingt *b* heißen und im *Gloria*, S. 98, Takt 8, Tenor und Sopran 3. Halbe, sicherlich *cis*. (Das vom Hrsg. korrigierte originale Tenor-*cis* hätte doch eher für eine Erhöhung des aufsteigenden (!) *c* im Sopran sprechen müssen, als das Fehlen des Kreuzes im Sopran für eine Korrektur der Quelle.) Endlich hätte der Generalbaß auch etwas weniger dünnstimmig ausgesetzt sein dürfen. Insbesondere stört, daß dem Generalbaß bei Solosätzen regelmäßig die Terz fehlt, wenn sie in den Gesangstimmen erscheint.

Walther Dürr, Bologna

Dietrich Buxtehude: *Schlagt Künstler die Pauken*. Hochzeitsmusik. Erfreue dich Erde. Kantate. Für 2 Soprane, Alt, Baß, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen (2 Violon), Violine oder Fagott und Basso continuo. Herausgegeben von Dietrich Kilian (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung, Berlin, hrsg. von Adam Adrio, Reihe I, Heft 26). Berlin 1958, Edition Merseburger 976. 19 S.

Die Überlieferung des vorliegenden Werkes, dessen geistliche Fassung, „*Erfreue dich Erde*“, bereits Sören Sörensen im musik-höjskolens forlag Kopenhagen (1957) sorgfältig ediert hat, ist etwas verwickelt: Zur Vermählung des Lübecker Bürgermeisters Joachim von Dalen schrieb Buxtehude 1681 die Hochzeitsmusik „*Schlagt Künstler die Pauken*“. Wir besitzen das gedruckte Textbuch und einen handschriftlichen Stimmensatz, der von Gustaf Düben und einem zweiten Schreiber (nach Mutmaßung des Ref. vielleicht von Buxtehude selbst) angelegt worden ist. Neben dieser originalen befindet sich in der Dübensammlung eine geistlich parodierte Fassung: die Kantate „*Erfreue dich Erde*“ — diese wiederum in zwei Versionen auf Weihnachten und Ostern. „*Erfreue dich Erde*“ liegt vor in Vokalstimmen, einer Tabulatur und einem Textblatt, alle von der Hand Dübens.

Kilian hat den Vokalstimmen seiner Neuausgabe alle drei Textversionen unterlegt und damit den Erfordernissen einer wissen-

schaftlichen Ausgabe Rechnung getragen, ohne ihre praktische Verwendbarkeit zu schmälern. Der Notentext ist zuverlässig, der Stich sehr übersichtlich. Der umfangreiche, gewissenhafte Kritische Bericht hätte an Übersichtlichkeit noch gewonnen, wenn man im Abschnitt „*Quellen*“ jeder Stimme eine gesonderte Zeile zugebilligt hätte. Daß hier die originalen Überschriften und Schlüsselnungen der Stimmen angegeben werden, ist dankenswert; der Hinweis, daß ein (!) Takt des basso continuo im Altschlüssel notiert sei, gehört freilich nicht hierher, wo er nur verwirrt, sondern in die Anmerkungen zum Notentext. Als günstig erweist sich der Kursivdruck zur Kennzeichnung originaler Angaben.

„*Schlagt Künstler die Pauken*“ überragt die übrigen Hochzeitscarmina Buxtehudes an Umfang und Glanz der Besetzung. In den beiden festlichen C-dur-Ecksätzen konzertieren Trompeten und Pauken abschnittsweise mit dem vom Streichtrio unterstützten, meist akkordisch geführten vierstimmigen Chor. Zwischen diesen Tuttisätzen stehen vier Strophen einer solistischen, gattungsgeschichtlich sehr reifen *Aria* mit variiert strophischer Anlage, von Sopran I und II, Alt und Baß jeweils über unverändertem basso continuo vorgetragen und durch ein sechstaktiges Streicherritornell miteinander verbunden.

Das keineswegs anspruchsvolle, aber anmutige Werk ist es wert, zumindest in seiner auf das Weihnachtsfest parodierten Fassung in das Repertoire musizierfreudiger Kantoreien aufgenommen zu werden.

Martin Geck, Kiel

Joseph Haydn: Barytontrios Nr. 49 bis 72, hrsg. von Hubert Unverricht, 132 S., 1 Faks., München-Duisburg 1958, G. Henle-Verlag. Dazu: Kritischer Bericht, 53 S.

Zu den ersten Bänden der vom Joseph Haydn-Institut (Köln) unter der Leitung von Jens Peter Larsen in Angriff genommenen Gesamtausgabe gehört die Edition der sogenannten Barytontrios, von denen die meisten hier zum ersten Male im Druck erscheinen. Kein einziges der „*Divertimenti für Baryton, Viola und Bass*“ ist zu Haydns Lebzeiten in der originalen Fassung gedruckt worden. Sie waren für den privaten Gebrauch des Fürsten Esterhazy geschrieben, der seinen Kapellmeister 1765 ermahnte, emsiger als bisher für die Gambe (gemeint ist sein Lieblingsinstrument Baryton) zu

komponieren. In den folgenden zehn Jahren entstanden daraufhin nicht weniger als 126 Stücke dieser Gattung.

Alle in dem vorliegenden Band enthaltenen Trios sind in der Anlage gleich. Von den drei Sätzen ist immer einer ein Menuett mit Trio, ihm sind ein langsamer und ein schneller Satz, seltener zwei schnelle Sätze in unterschiedlicher Reihenfolge zugeordnet. Ausgearbeitete Ecksätze enthalten fast alle Kennzeichen eines Sonatensatzes, aber auch Verlegenheitslösungen wie das winzige Finale von Nr. 54 sind möglich. Trotz der schnellen Aufeinanderfolge der Kompositionen ist Haydns Reichtum an Einfällen nicht zu erschöpfen. Jedes Motiv, jedes Thema ist neu und interessant, jedes wird auf eine neue Art verwandelt, zerlegt und wieder zusammengefügt, selbst wenn strengere Formen wie die Fugati in Nr. 56, 67 und 71 dagegenstehen. Diese Mannigfaltigkeit ist um so erstaunlicher, als die Stimmung der Aliquot-Saiten nur die Tonarten, G-, D- und A-dur zuläßt. Die Menuette sind in ihrer Haltung nicht so recht hoffähig, eher ländlerartig, manchmal derb. An der thematischen Verarbeitung sind alle drei Instrumente ziemlich gleichmäßig beteiligt, wenn auch das Baryton mit virtuosen Passagen reicher bedacht ist. Hier zeigt sich, daß Haydn das Instrument genau kennt — er hat es selber gespielt — und alle Möglichkeiten auszunutzen versteht.

Als Quellen liegen der Ausgabe neben einigen wenigen Autographen zwei Kopien von 1785 und nach 1800 zugrunde. Zum Vergleich herangezogen sind eine handschriftliche Gamenstimme aus Wien und ein venezianischer Druck um 1800.

Der Herausgeber hat an Hand dieser Quellen den Notentext mit äußerster Gewissenhaftigkeit und beispielhafter Sorgfalt hergestellt. Im Kommentar sind alle Abweichungen vermerkt, eigene Zusätze sind gekennzeichnet. Der Werktitel „*Barytontrios*“ hat sich seit den Arbeiten von Larsen und van Hoboken so eingebürgert, daß seine Benutzung für die Gesamtausgabe berechtigt erscheint.

Für den noch folgenden ersten Band erwartet man die im Prospekt angekündigte „*Einführung in Fragen der Geschichte und Aufführungsprobleme der betreffenden Werke*“. Hier käme vor allem eine genaue Beschreibung des Barytons, seiner Stimmung und Spielweise in Frage, wie sie etwa Karl M. Schwamberger in seinem Aufsatz *Über*

das Baryton (Musikerziehung XII, Heft 3, S. 147—150, Wien 1959) gegeben hat. Erst dann wird deutlich, daß die im Violin-Schlüssel notierte Oberstimme in Wirklichkeit eine Oktave tiefer klingt, daß also der Satz wegen Kreuzung der Oberstimmen nicht immer dem Partiturbild entspricht und daß die vorliegende Fassung nicht „für die praktische Musikausübung unmittelbar verwendet werden kann“, wie der Prospekt es vorsieht. Dem Wissenschaftler bedeuten die nun bald vollständig vorliegenden Barytontrios den Zugang zu einer bisher im Schatten liegenden Werkgruppe Haydns.

Über die Studie von O. Strunk (*Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola and Bass*, Musical Quarterly 1932, S. 247) hinaus wird man sich eingehend mit diesen liebenswürdigen Werken beschäftigen müssen, um ihren Wert und ihre Bedeutung im Gesamtwerk richtig einschätzen zu können.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Heinrich Albert: Zwölf Duette für gleiche und gemischte Stimmen mit Generalbaß, herausgegeben von Friedrich Noack (Hortus-Musicus 150). Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London 1957.

Mit den zwölf Duetten von H. Albert, die F. Noack hier für den praktischen Gebrauch zugänglich macht, erfährt die vokale Hausmusikliteratur eine wertvolle Bereicherung. Es handelt sich um eine Auswahl aus in den Jahren 1638—1650 erschienenen acht Teilen der *Arien oder Melodeyen* (Gesamt-Ausgabe in DDT XII, XIII 1903/1904, herausgegeben von Eduard Bernoulli). Die Stücke sind durchweg Strophenlieder und weisen, sowohl in ihrer einfachen formalen Struktur als auch in Satztechnik und Besetzung, auf das Vorbild der *Waldliederlein* von J. H. Schein hin, zu dem Albert vermutlich während seiner Leipziger Studienjahre (1623—1626) in Verbindung gestanden hat. Wie den *Waldliederlein*, so liegt auch den Albertschen Duetten ein dreistimmiger Satz zugrunde, der verschiedene Ausführungsmöglichkeiten, für gleiche oder gemischte Stimmen oder als vokal-instrumentales Duett mit Generalbaß, bietet. Die Besetzung mit gleichen Stimmen dürfte wegen der vollkommeneren Klangverschmelzung, die der überwiegend homophonen Satztechnik entgegenkommt, zu bevorzugen sein. Unter allen Duetten aus Alberts *Arien* weicht nur ein Stück von dieser einfachen Struktur wesentlich ab: der Dialog zwischen Coridon und Galathea aus

dem zweiten Teil, bei dem für sieben Strophen vier verschiedene Melodien verwendet werden. Leider fehlt dieser Dialog — wohl aus Platzgründen — in der vorliegenden Auswahl. Bedauerlich ist auch das Fehlen des Seitenstücks zu dem durch eine „Symphonia“ für zwei Violinen bereicherten Duett *Weisheit und Tugend* der Auswahl: des Duetts „*Der Mai, des Jahres Herz, beginnt durch Kraft und Sonnenstrahlen*“ aus dem dritten Teil.

Das eigentliche Liedideal Alberts, daß — wegen der Bedeutung, die er den Texten seiner Königsberger Dichterfreunde beimaß — „billig ein jeglicher Verß seine eigene Melodey haben solte“, wird — wie Albert in seinen Vorworten darlegt, aus Gründen der Druckkostensparnis — in den *Arien* höchst selten, in den *Duetten* nie verwirklicht. N. hat die *Duette* teilweise in gesanglich günstigere Tonarten transponiert, dynamische Vorschriften und Tempobezeichnungen hinzugefügt, die manchmal etwas willkürlich scheinen, und die Mehrzahl der *Duette* durch kleine Vorspiele eingeleitet, die der Intonation dienen sollen und deren Verwendung den Ausführenden freigestellt bleibt. Die Ausstattung des Generalbasses, die nach den Worten des Hrsg. „weit schlichter und fließender“ als in der Gesamtausgabe sein will, scheint bei dem in figurative Bewegung aufgelösten *Herbstlied* besonders glücklich. Aus den oft sehr zahlreichen Strophen der einzelnen Nummern hat N. mit Geschick die wesentlicheren ausgewählt. Eine Eigenart seiner Ausgabe ist die Unterteilung der größeren Takteinheiten Alberts. Die Stücke werden dadurch für weniger geübte Leser rhythmisch leichter überschaubar, aber bei der Wiedergabe besteht die Gefahr einer zu starken Akzentuierung der Taktschwerpunkte, was — trotz des in vielen *Duetten* spürbaren tänzerischen Elements — kaum den Vorstellungen Alberts entsprochen haben dürfte. Die Beibehaltung der großtaktigen Gliederung würde in Stücken wie *Wider das Lasterleben und Weisheit und Tugend* zudem den hier vorgezeichneten Taktwechsel ($\frac{6}{8}$ / $\frac{3}{4}$) überflüssig machen. Es wäre sehr wünschenswert, daß außer den hier vorgelegten *Duetten* weitere Teile aus den *Arien* des Meisters für die Praxis erschlossen würden, zumal der in den ausgewählten *Duetten* vorherrschende Typ stilistisch nicht für das gesamte Liedschaffen Alberts charakteristisch ist.

Dietrich Manicke, Berlin

Johann Sebastian Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte, hrsg. von Heinrich Bessler, Neue Bach-Ausgabe Serie VII Bd. 2, Kassel und Basel 1956, Bärenreiter, V und 243 S., 4 Faks.

Dazu: Kritischer Bericht, 170 S., ebda.

Mit den *Brandenburgischen Konzerten* hat H. Bessler nunmehr im Rahmen der neuen Bach-Ausgabe Bachs Hauptwerk der Köthener Epoche vorgelegt, jener Epoche, der man schon seit langem entscheidende Bedeutung für Bachs künstlerische Entwicklung beimißt. Trotz der gediegenen archivalischen Studien R. Bunes, Wäschkes und Terrys blieb dieser wichtige Lebensabschnitt Bachs in vielen Punkten ungeklärt, und erst in jüngster Zeit gelang es F. Smend (*Bach in Köthen*), angeregt durch die Wiederauffindung der von Bach in Köthen vertonten Hunoldschen Kantatentexte, an Hand der fürstlich-Köthenschen Kammerrechnungen usw. das Dunkel jener Zeit weiter zu erhellen. Hierbei ergab sich als für die Entstehungsgeschichte der *Brandenburgischen Konzerte* wichtiges Teilergebnis der Nachweis einer bisher unbekanntenen Reise Bachs nach Berlin im Herbst 1718. Besslers Erschließung der Hofhaltung Markgraf Christian Ludwigs (Bach-Jahrbuch 1956) schließlich führte zu der Erkenntnis, daß sich die markgräfliche Kapelle nicht, wie bisher angenommen wurde, im mecklenburgischen Malchow in Berlin befunden hat. Dadurch wird B.s Schluß zwingend, daß die Begegnung zwischen dem Markgrafen und Bach sowie der Auftrag zur Komposition der Konzerte 1718 in Berlin erfolgten. Christian Ludwig war offensichtlich nach den einschneidenden Sparmaßnahmen König Friedrich Wilhelms I. „die wichtigste Figur im Berliner Musikleben“ (Kritischer Bericht, 17). Bach hat den Markgrafen also nicht auf einer Reise in Meiningen oder Karlsbad kennengelernt, sondern Gelegenheit gehabt, die markgräfliche Kapelle in Berlin selbst in Augenschein zu nehmen, und hat, dem Dedikationstext der *Brandenburgischen Konzerte* zufolge, wahrscheinlich dort mit der Kapelle gemeinsam musiziert. Gerade im Hinblick auf die von Smend so profiliert herausgearbeitete These, die *Brandenburgischen Konzerte* entsprächen nicht der markgräflichen, sondern der Köthenschen Kapellstruktur, ist dieser Umstand von Tragweite. Nahm man bislang an, die Faktur der Konzerte spiegele die Besetzungseigentümlichkeit und Leistungsfähigkeit der markgräflichen

Kapelle wider, so suchte Smend nachzuweisen, daß die Konzerte nach Köthen gehörten und nicht eigens für Berlin komponiert worden seien. B. hat dieses Ergebnis uneingeschränkt in den Kritischen Bericht der Neuausgabe übernommen und durch stilistische Untersuchungen noch vertieft.

Nun wird man gegen die These, die Konzerte stellten einen Teil der von Bach für Köthen geschriebenen Instrumentalwerke dar, auch kaum etwas einwenden wollen. Smend berücksichtigt in den einzelnen Punkten seiner Beweisführung und bei der Beurteilung des Köthener Kapelletats sogar noch viel zu wenig den Ausbildungsmodus der damaligen Musiker und die Gepflogenheiten bei Abfassung derartiger Etatslisten; denn grundsätzlich spiegeln die Kapelletats keineswegs die Besetzungsvariabilität der damaligen Orchester. Die Etats benennen vielmehr stets nur die Musiker mit ihrem Hauptinstrument, wobei in Rechnung gestellt werden muß, daß die Musiker oft noch ein zweites Hauptinstrument, mit Sicherheit aber noch mehrere Nebeninstrumente beherrschten. (Vgl. hierzu auch den „Lebenslauff“ von J. J. Quantz). Da die Instrumente nach damaligem Brauch häufig im Besitz der Musiker verblieben, so geben selbst die Instrumenteninventare keinen verbindlichen Einblick in das tatsächlich jeweils zur Verfügung stehende Instrumentarium. Die Spezialisierung im Instrumentalfach, die Smend stillschweigend unterstellt, setzt — von einigen reisenden Virtuosen abgesehen — erst in sehr viel späterer Zeit ein. Die Nebeninstrumente erscheinen nur selten in den Gehaltslisten und Etatsaufstellungen. Das gilt nicht nur für die Bläser, sondern auch für Streicher. Für B.s im Anschluß an Smend vertretene Ansicht: „Waldhörner besaß man in Köthen nicht“ (Kritischer Bericht S. 21) liegt daher um so weniger Veranlassung vor, als zwei Kapellmusiker (Freytag und Würdig) hinsichtlich ihrer instrumentalen Funktion noch gar nicht bestimmt werden konnten. Smends Feststellung (S. 23), man dürfe „mit Bestimmtheit sagen, daß sie die beiden Flötisten der Hofkapelle waren“, entbehrt bei aller Wahrscheinlichkeit des Beweises. Für B. (Kritischer Bericht S. 20) ist diese Vermutung bereits reine Tatsache. Sehr viel plausibler wäre es doch, beide Musiker als „Hautboisten“ zu klassifizieren. Hautboisten waren übrigens keineswegs a priori Oboer, wie Smend und B. offenbar wännen, son-

dern Holzbläser schlechthin: daß ein Hautboist die Flöte und Oboe gleichermaßen zu spielen verstand, war bei damaliger Ausbildungsmethode selbstverständlich. Hier sei auf den Durlacher Kapellmusiker Johannes Reusch als Beispiel für einen damaligen Hautboisten verwiesen (Vgl. auch *Mf.* VIII, 1955, S. 289): im Etat von 1747 wird dieser Musiker als „Hautboist“ geführt, im Staats- und Adreßkalender von 1763 als „Flauto-traversist“, und 1771 gar zusätzlich als Klarinettist.

Man brauchte sich in Köthen also gar nicht „unter allen Umständen“ (Kritischer Bericht S. 21) Oboer von auswärts zu verschreiben, um etwa das 1. *Brandenburgische* Konzert aufführen zu können. Wenn im Köthener Kapelletat keine Waldhörner erscheinen, so ist das gar nicht verwunderlich. Ebenso wie die Klarinette gehörte das Horn zu damaliger Zeit noch in die Gruppe der Nebeninstrumente, selbst wenn Mattheson berichtet, daß es sehr „in vogue“ gekommen sei (*Neueröffnetes Orchester*). Kein mittlerer Hof konnte es sich um 1720 leisten, eigene Waldhornisten zu besolden, zumal die Literatur für das Instrument noch sehr spärlich war. Das gilt sogar bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Auch hier sei eine Parallele aus dem Durlacher Kapelletat mitgeteilt. 1747 wird unter der Rubrik „Violino“ ein Musiker namens Wenzel geführt. Nun findet sich hier eine auch für die Beurteilung des Köthener Etats sehr aufschlußreiche Anmerkung: „Wenzel solle, biß auf andere Bestellung, mit dem Mocker das Waldhorn blasen“. Mocker war übrigens auch Violinist. Ohne diese rein zufällige Anmerkung würde wohl niemand hinter diesen beiden Violinisten Waldhornbläser vermuten. Auch auf der Abb. einer unter Telemann in Hamburg gehaltenen Kapitänsmusik (1719), ist das Waldhorn am Pult eines Violinisten (!) hängend dargestellt. Alles in allem: daß die *Brandenburgischen Konzerte* bereits in Köthen unter Bachs Leitung erklangen und der Leistungsfähigkeit der dortigen Spieler angepaßt waren, ist kaum zu bezweifeln; ob sich allerdings die Besetzungsvorgänge im einzelnen so abspielten, wie Smend und auch B. vermuten, muß dahingestellt bleiben. Hier ist auch der Hinweis auf die Forschungen Rudolf Ellers (Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 84) notwendig, der für drei der *Brandenburgischen Konzerte* (Nr. 1/4/6) „deutliche Muster in

den *Dresdner Vivaldi-Beständen*“ zu erkennen glaubt.

Nach Smends Ansicht hat Bach aus einem größeren Bestand einige Partituren ausgewählt und nach Anfertigung einer Reinschrift dem Markgrafen dediziert. „*An seinem kleinen Hofe aber wird keins der Werke erklingen sein*“ (Smend, S. 25), und zwar, nicht weil der Markgraf von einem „*banauenhafte[n] Unverständnis*“ für Bachs Kunst war, sondern weil sich die Partituren für das markgräfliche Orchester als zu anspruchsvoll herausstellten. B. (Kritischer Bericht 19) räumt immerhin ein: „*einige Nummern dürften aus der Widmungspartitur gespielt worden sein*“. Diese Hypothesen lassen einen wichtigen Gesichtspunkt außer acht. Will man Bach wirklich unterstellen, er habe dem Markgrafen, dessen Kapelle er genau kannte und mit der er 1718 möglicherweise sogar ein Konzert — B. selbst erwägt das 6. *Brandenburgische* — zu Gehör brachte, schließlich Partituren überreichen lassen, die von dem markgräflichen Ensemble gar nicht ausgeführt werden konnten? Das wäre nicht die Erfüllung eines Auftrags gewesen, sondern einem Insult gleichgekommen. Gerade die charakteristische Besetzungsvielfalt der im Widmungsexemplar enthaltenen Konzerte läßt im Verein mit der von B. äußerst glaubhaft gemachten Kenntnis Bachs von der Struktur der markgräflichen Kapelle nur den einen Schluß zu, daß Bach diese Konzerte unter genauer Berücksichtigung der Besetzungsmöglichkeiten des markgräflichen Orchesters und der ihm bekannten Leistungsfähigkeit der Kapellmusiker zusammengestellt hat. Wenn im Etat von 1734 nur sechs Kammermusiker erwähnt werden (Kritischer Bericht 7), so besagt das, namentlich im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung des damaligen Preußen, wenig über den Zustand der Kapelle von 1721. Zudem erwähnt der Hrsg. (Kritischer Bericht 19) selbst, daß die hohe Zahl der Opern, Oratorien und Kantaten im Nachlaß auffalle und man daraus den Schluß ziehen müsse, „*daß der Markgraf auch Gesangskräfte zur Verfügung hatte.*“ Damit wird die Relativität des Etats von 1734 offenkundig. Das Verzeichnis der markgräflichen Kapelle enthielt aber bemerkenswerterweise 20 Musikpulte, so daß es also doch wohl Zeiten gegeben hat, in denen dem Markgrafen wesentlich mehr Musiker, als der Etat von

1734 angibt, zur Verfügung standen. Auch das Fehlen von Benutzungsspuren im Widmungsexemplar, immer wieder als Argument gegen die Aufführung der *Brandenburgischen Konzerte* in Berlin herangezogen, reicht im Grunde nicht aus, im Gegenteil: es ist auch als Zeichen der Schonung und daher besonderen Wertschätzung der Partitur seitens des Markgrafen auffaßbar, um so mehr, als es sich ja hier um „*ein Meisterwerk der Kalligraphie*“ (Kritischer Bericht 12) handelt.

Das Datum der Partitur liest B. als 24. März, während noch Terry zwischen März und Mai schwankte. Eindeutig ist die Schreibung nicht; trotzdem ist die Version 24. Mai plausibler, da das der Geburtstag des Markgrafen ist (nicht 14. Mai, wie im Kritischen Bericht 15). Bach wird die Partitur möglicherweise vordatiert haben, damit sie dem Markgrafen an seinem Geburtstag überreicht wurde, ein weiteres Argument dafür, daß er mit seinem Geburtstagsgeschenk dem Markgrafen nicht das Unvermögen seines Ensembles vor Augen führen wollte.

Ein großes Verdienst des Hrsg. ist es, erstmals den Stammbaum der überlieferten Quellen erschlossen zu haben. Daß für das Widmungsautograph noch Einzelvorlagen existierten, ist dabei weniger überraschend als die Tatsache, daß diese Vorlagen noch nach Bachs Tod vorhanden gewesen sein müssen, da die Penzelschen Abschriften nach ihnen angefertigt wurden, gewissermaßen also Eigenüberlieferungen darstellen. In minutiöser Kleinarbeit gelangt hier der Hrsg. zu zwingenden Schlüssen. Penzels Abschrift des 1. Konzerts („*Sinfonia*“; BWV 1071) konnte vom Hrsg. in breiter Beweisführung überzeugend als eine Frühform des 1. Konzerts identifiziert werden, die er ihrer damit erschlossenen Bedeutung wegen dankenswerterweise im Anhang zum Abdruck bringt. Auch B.s Versuch einer erstmaligen Chronologie des Köthener Instrumentalschaffens ist fruchtbar und führt zu einleuchtenden Ergebnissen (Kritischer Bericht 23 ff.). In den Editionsprinzipien (warum eigentlich Klangnotation?) folgt die sehr sorgfältige Ausgabe den allgemeinen Grundsätzen der Neuen Bach-Ausgabe und darf heute als der den modernsten wissenschaftlichen Forschungsstand spiegelnde verbindliche Text angesprochen werden.

Heinz Becker, Hamburg

Johann Christian Bach: Bläser-Sinfonien für zwei Klarinetten, zwei Hörner und Fagott. Hrsg. von Fritz Stein. Leipzig 1957, Friedrich Hofmeister. 2 Hefte, 58 und 56. S., Partitur.

Aus der reichen Hinterlassenschaft des „Londoner“ Bach legt Stein wiederum eine bisher unbekannte und musikalisch sehr reizvolle Kostbarkeit vor: die Partitur-Ausgabe von sechs Bläusersinfonien nach dem Londoner Erstdruck unbekanntem Datums. Vermutlich handelt es sich um Spätwerke, die vor 1780 entstanden sein dürften. Ihrer Anlage und Besetzung nach trifft für sie eher die Bezeichnung „Divertimenti“ als „Sinfonien“ zu; sie verkörpern die Gattung der „Freiluftmusik“.

Bachs musikalische Sprache bleibt trotz ihrer stereotypen Floskeln und Formeln immer ideenreich und originell. In diesem Werk stellt sich der Komponist ganz auf den Spielhabitus der Bläser ein. Dieser bestimmt weitgehend die oft recht robuste Themengestaltung und ihre Verarbeitung. Das zeigt deutlich ein Vergleich mit den bekannten, von R. Steglich veröffentlichten Sechs Quintetten op. 11 (Erbe deutscher Musik, Bd. 3) oder den kürzlich vom Hrsg. publizierten Sinfonien (ebda., Bd. 30). Für die Klarinetten hat Bach geschickt alle Möglichkeiten der neuen Spielweise ausgenutzt. Die Hörner nehmen überraschend regen Anteil am musikalischen Geschehen, und auch die Fagotte üben mehr als rein begleitende Funktionen aus. In ihrer feinsinnigen Instrumentierung sind diese Sinfonien Zeugnisse bester Unterhaltungskunst.

Der Hrsg. hat seine Edition sorgfältig betreut. Die wichtigsten Abweichungen vom Original sind in dem Revisionsbericht niedergelegt und die Zusätze in der Phrasierung und Dynamik deutlich gekennzeichnet. So ist die Ausgabe für die Praxis und für die Wissenschaft voll benutzbar.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Agostino Steffani: *Tassilone*. Tragedia per Musica (in 5 atti), rappresentata alla Corte Elettorale Palatina l'anno 1709. Text: Stefano Benedetto Pallavicini (1672 bis 1742), Musik: Agostino Steffani (1654 bis 1728). Hrsg. von Gerhard Croll. (Denkmäler rheinischer Musik, Band 8. Jubiläumsausgabe der Stadt Düsseldorf und des Landes Nordrhein-Westfalen zum 300. Geburtstag des Kurfürsten Johann Wilhelm.)

Düsseldorf, Musikverlag Schwann, 1958. XII, 276 S.

Daß sich die Leitung der „Denkmäler rheinischer Musik“ dazu entschloß, die besonderen Möglichkeiten des Johann-Wilhelm-Gedenkjahres 1958 zu einer Ausgabe von A. Steffanis *Tassilone* zu nutzen, kann man nur dankbar begrüßen. Die Anzahl der bisher vollständig publizierten italienischen Opern aus der Zeit zwischen Monteverdi und Händel ist so klein, daß jede neue Publikation einen beträchtlichen Gewinn für die Forschung darstellt. Dieser muß in vorliegendem Fall um so höher sein, als (erstens) Steffani in der Operngeschichte seiner Zeit eine in ihren Umrissen zwar längst erkannte, aber immer noch nicht eingehend genug beschriebene einzigartige Mittel- und Mittelsterstellung einnimmt, und als (zweitens) *Tassilone* Steffanis letzter (Düsseldorfer) Schaffenszeit entstammt, aus der bis jetzt noch keine Oper vollständig ediert worden war.

Im Vorwort des Bandes weist der Hrsg. nach, daß der Textdichter — als solchen hat er Stefano Benedetto Pallavicini, einen Sohn des Komponisten Carlo Pallavicini ermittelt (Die Musikforschung, Bd. XI, S. 262 ff.) — durch Hervorhebung der historischen Parallelen zwischen dem Bayernherzog Tassilo und Kurfürst Max Emanuel von Bayern, Gerold von Schwaben und Kurfürst Johann Wilhelm sowie zwischen Karl dem Großen und Kaiser Leopold I. bzw. Joseph I. das Libretto zu einer Huldigung an Johann Wilhelm gestaltet hat. Steffani hat durch seine Komposition diese Bestimmung noch unterstrichen. Den Anlaß dazu bildete die „Übertragung der bayerischen Kurwürde und der Oberpfalz mit der Grafschaft Cham an Johann Wilhelm (am 23. und 25. Juni 1708)“ (S. V). Angaben über die Besetzung der ersten Aufführung — Düsseldorf, vermutlich am 17. Januar 1709 — (S. VI) und eine ausführliche, szenenweise eingeteilte Inhaltsangabe des Stückes (S. VII f.) folgen. Gern hätte man sich vom Hrsg. noch in die Stilistik von Textbuch und Komposition einführen lassen; so bleibt die Hoffnung auf seine (S. V, Anm. 7) angekündigte, in Vorbereitung befindliche Studie über Steffani und seine Opern.

Das Libretto Pallavicinis, eines „der wichtigsten Vertreter der ‚Vor-Zenoschen Opernreform‘“ (Die Musikforschung, Bd. XI, S. 263, Anm. 40), nimmt in einigen wesentlichen Zügen die Opernreform Apostolo

Zenos vorweg. Die Zahl der Personen ist reduziert, komische Personen fehlen ganz. Die Auftritte und Abgänge (der „Personenverkehr“) sind planvoll geordnet; der Rezitativ-Arie-Mechanismus der Szenen ist weitgehend durchgeführt, zahlreiche Arien sind Abgangsarien. Verwandlungen sind selten, Maschinen werden nur in der letzten Szene (beim Auftritt der *Virtù*) verwendet. Die Fünffaktigkeit läßt das Vorbild der Textreform besonders deutlich werden: die klassische französische Tragödie.

Auch die Musik zeigt bei italienischer Grundhaltung deutlich französische Einflüsse: in der Ouvertüre, den Balli, der Menuett-Arie (Nr. 11) und dem vergleichsweise aktiven Chor. Besonderes Interesse kommt der Ouvertüre zu, die, bisher unbekannt, aus der vom Hrsg. neu ermittelten Quelle Madrid zutage trat; sie stimmt, wie sich zeigte, großenteils mit der Sinfonia zu *La libertà contenta* (Hannover 1693) überein. — 25 Orchesterarien stehen 21 Generalbaßarien, darunter drei Duette, gegenüber, von denen sieben ein Orchesterritornell haben. Die Da-capo-Form ist zur Regel geworden; die „Seicento-Form“ (A. Lorenz) wird nur ausnahmsweise (in den musikalisch fast identischen Arien Nr. 5 und 6 sowie in den Duetten Nr. 18 und 50) verwendet. Man versteht, daß Steffanis Zeitgenossen von seinen Gesängen elegischen und pathetischen Charakters besonders beeindruckt waren. Hier erweist er sich als Melodiker großen Stils, der in der Kunst, kantabel zu schreiben, kaum übertroffen worden sein dürfte.

Das Rezitativ ist stets generalbaßbegleitet (während in früheren Opern Steffanis Orchesterrezitative gar nicht so selten vorkommen). Von gelegentlichen längeren, zum Teil gehäuft auftretenden Koloraturen (z. B. S. 172 f.) abgesehen, vollzieht sich der Textvortrag meist syllabisch in Achtel- und Sechzehntelbewegung. Die Melodik, Harmonik und Kadenzbildung — die Quartfallklausel ist häufig, aber noch nicht dominierend — hält sich von Formelhaftigkeit weitgehend frei. Die Deklamation ist sorgfältig und ausdrucksvoll (man vergleiche etwa den Beginn des Rezitativs S. 48). Auffällig sind der große Ambitus und die vielen, bei einem so vokal empfindenden Meister wie Steffani doppelt überraschenden weiten und schwierigen Sprünge (z. B. S. 43, T. 5). Wie sich zeigt, sind sie — ähnlich wie die vor-

hin erwähnten Koloraturen — in der Regel textbedingt.

Der Ausgabe legte der Hrsg. alle ermittelten Quellen zugrunde: die Handschriften London (Stimmen), Berlin (Partitur) und Madrid (Partitur; vgl. oben); für die Edition der Ouvertüre zog er noch das Autograph der Sinfonia zu *La libertà contenta* heran (Partitur). Während H. Riemann bei seiner Auswahlgabe aus *Tassilone* (DTB XII 2, S. 151–167) allein von der Berliner Partitur ausging, benutzte der Hrsg. das bis auf die Violine I komplette Stimmenmaterial aus London (das auf die Düsseldorfer Erstaufführung zurückgeht, S. VII) als Hauptquelle. Das ist der Ausgabe außerordentlich zustatten gekommen. Vergleicht man sie mit Riemanns Auswahlgabe, so vermißt man bei Riemann nicht nur Angaben über die Beteiligung der Holzbläser, sondern auch das Orchesterritornell der Arie Nr. 26 (Riemann S. 154 ff., Croll S. 118 ff.) und die Violastimme der Arie Nr. 49 (Riemann S. 165 ff., Croll S. 237 ff.). Leider sind die abweichenden Madrider Fassungen einiger Arien nicht, wie ursprünglich geplant, im Anhang des Bandes abgedruckt worden, sie sollen nun „in einem weiteren Steffani-Band der „Denkmäler rheinischer Musik“ vorgelegt werden“ (S. VIII, Anm. 25). Auf eine deutsche Textübersetzung und Generalbaßaussetzung wurde verzichtet.

Die Ausgabe und der sehr übersichtlich angelegte Kritische Bericht (S. 253–276) dürfen musterergütig genannt werden. Über kleine Schönheitsfehler wie die falsche Seitenzählung im Inhaltsverzeichnis, Atto quinto (er beginnt S. 203!), einige fehlende oder unrichtige Akzente im italienischen Text und die etwas eigenwilligen (und nirgends erklärten) Abkürzungen im Kritischen Bericht (z. B. „V.schl.“ für Violinschlüssel) sieht man gern hinweg. S. 172, T. 12 muß der Text gewiß „*Così tu paghi*“ lauten. Auf zwei nicht ohne weiteres erkennbare Fehler im Notentext hat mich der Hrsg. selbst aufmerksam gemacht, damit sie hier berichtigt werden können: S. 43 ist in T. 10 der Singstimme als drittletzte Note ein Sechzehntel d^2 einzufügen, die beiden letzten Noten müssen Zweiunddreißigstel sein; S. 70, T. 10 sind die drei letzten Noten der Singstimme (in dieser Reihenfolge) ein Achtel und zwei Sechzehntel.

Auf die faksimilierten Notenseiten Steffanis und seines Kopisten Gregorio Piva, die der Ausgabe vorangestellt sind, sei noch be-

sonders hingewiesen; sie sind geeignet, die bei Cusins (in Grove, *Dictionary*, 1. Aufl.), Neißer, Riemann (DTB XI 2) und Einstein (DTB VI 2) bestehenden Unklarheiten hinsichtlich der Steffanischen Autographen zu beseitigen.

Alles in allem eine ausgezeichnete, ertragreiche Publikation. Der saubere Stich (Berliner Notenstecherei o. H. G) trägt zum Gesamteindruck das Seinige bei.

Friedrich-Heinrich Neumann f, Münsteri.W.

Ludwig van Beethoven: Klavierstücke. Nach Eigenschriften und Originalausgaben hrsg. von Otto von Irmer. Fingersatz von Walther Lampe. Neue verbesserte Aufl. München-Duisburg: Henle (1957). 217 Seiten.

Mit wieviel Verantwortung der Verlag Henle den für seine Urtextausgaben erwachsenden Aufgaben gegenübersteht, beweist nichts besser als sein Bestreben, sie von Fall zu Fall durch neue Auflagen zu verbessern und dabei stets mit den jüngsten Forschungsergebnissen zur Überlieferungsgeschichte Schritt zu halten. Mit Recht darf die vorliegende Neuauflage der Beethovenischen Klavierstücke, die der von Bertha Antonia Wallner besorgten Urtextausgabe der Klaviersonaten bei Henle würdig zur Seite steht, sich „wesentlich verbessert“ nennen. Sie ist mit einem stattlichen einzigen Band zweifellos handlicher geworden als die zweigeteilte erste Auflage von 1950. An den vielen in der Gesamtausgabe nicht veröffentlichten Werken Beethovens (vgl. deren jüngste Zusammenstellung in dem Verzeichnis von Willy Hess, 1959) hat von Irmers Ausgabe der Klavierstücke ihren Anteil mit vier Nummern, sie ist somit unter Ausschluß der Sonaten, Variationen und Tänze in sich vollständig.

Zwischen den beiden Auflagen erschien 1955 *Das Werk Beethovens* von G. Kinsky, von H. Halm abgeschlossen und herausgegeben, d. h. der nunmehr maßgebende thematische Katalog. Auf ihn konnten sich natürlich wesentliche Verbesserungen der neuen Auflage stützen. Sie seien kurz zusammengestellt: Die erste Auflage brachte *Zwei Klavierstücke*, um 1798 (WoO 54 bei Kinsky-Halm). Die Da-capo-Vorschrift am Schluß läßt das Ganze als nur ein Stück mit Mittelsatz in Moll erkennen. Berücksichtigt wurde weiterhin, daß das nach der Überlieferung *Für Elise* bestimmte Klavierstück (WoO 59) auf Grund von M. Ungers

neuesten Forschungen Therese Malfatti gewidmet ist. Nach dem Befund der Überlieferung und nach Nottebohms Vorschlag (*Zweite Beetvoventiana*, 1887, 527) sollte man das Stück übrigens nicht wie üblich „Albumblatt“, sondern „Bagatelle“ nennen. Fraglich geworden ist jetzt auch die Widmung des B-dur-Klavierstücks (WoO 60) an Marie Szymanowska. Verbessert werden konnten nach Kinsky-Halm die Datierungen der Bagatellen op. 119, 126 und der *Wut über den verlorenen Groschen* op. 129, bei deren Titel sich der Hrsg. für die Formulierung von Beethovens Hand „*Alla ungharese* (Beethoven: *ungharese*) quasi un *capriccio*“ entschieden hat, während Kinsky-Halm dem Titel der Originalausgabe folgt (*Rondo a capriccio*). Aus Skizzenblättern wurden, bisher unveröffentlicht, für die vorliegende Ausgabe ein Menuett und ein Andante gewonnen, ersteres leider ohne Angabe des Fundorts und beide im Quellenvermerk des Vorworts irrtümlich mit dem Hinweis „Band II, S. 216–217“ versehen. Endlich noch eine wertvolle Bereicherung des Inhalts der Neuauflage: Das kurze Klavierstück (Kinsky-Halm WoO 61 a) für Sarah Burney Payne vom 27. September 1825, das man sich wohl nicht scheuen sollte, „*Impromptu*“ zu nennen (vgl. meinen Artikel „*Impromptu*“, MGG VI, 1090). Die erste Auflage war mit dem Klavierstück *Letzter Gedanke* (Kinsky-Halm WoO 62) beschlossen worden. An dieser „Fremdbearbeitung“ nach dem unvollendeten Streichquintett von 1826 — sie stammt von Diabelli — hatte schon W. Hess (a. a. O. S. 25) mit Recht Anstoß genommen. Sie ist jetzt aus der Reihe der von I. sorgsam zusammengestellten und gewissenhaft edierten Klavierstücke ausgeschieden worden.

Willi Kahl, Köln

Louis Spohr: Symphonie III c-moll. Herausgegeben von Horst Heussner. Bärenreiter-Verlag Kassel 1957. XVIII und 180 S.

Ist die Edition einer Symphonie von Spohr für die Praxis bestimmt, oder soll man sie zu den Denkmälern der Tonkunst zählen? Die Frage mag als falsche Alternative befremden, macht aber einen seltsamen Sachverhalt bewußt. Urteilt man nach den Konzertprogrammen, so ist das 19. Jahrhundert unsere musikalische Gegenwart. An ein bestimmtes musikalisches Vokabular gewöhnt zu sein, aber sollte bedeuten, Sinn und Auf-

merksamkeit für den Reichtum charakteristisch verschiedener Ausdrucksformen zu haben, die in dieser Sprache möglich sind. Das Gegenteil ist der Fall. Der Konzert-erfolg haftet an einzelnen „Hauptwerken“ und die Wirkung unbekannter „Nebenwerke“ ist gering. Fehlt aber das Interesse an den charakteristischen Differenzen zwischen Schubert und Spohr oder Schumann und Mendelssohn, so kann man zweifeln, ob die Musik des 19. Jahrhunderts wirklich noch eine lebendige Konvention ist oder schon eine tote Sprache.

Heussners Textrevision der c-moll-Symphonie von Spohr ist sorgfältig. Eine schematische Angleichung der Phrasierungen wurde mit Recht vermieden; denn daß etwa das Hauptthema des ersten Satzes immer wieder anders phrasiert wird, ist musikalisch begründet. Die Phrasierung in der Reprise zerlegt das Thema in seine Motive (*g-as-g-h-c/d-f-es-d*); in der Exposition werden die Töne *g-as-g* abgehoben, damit der motivische Zusammenhang mit der langsamen Einleitung deutlich wird; und bei der Wiederholung des Themas trennt Spohr die lange Note *c* vom Vorausgehenden, um auf ihr ein Crescendo beginnen zu lassen, das zur Überleitung führt.

Spohr gilt als „Chromatiker“; aber man hat an seiner Chromatik einseitig das koloristische Moment und an den Modulationen die Farbigkeit des Tonartwechsels betont. In der III. Symphonie ist die Überleitung des ersten Satzes, die zwischen c-moll (Hauptsatz) und Es-dur (Seitensatz) vermittelt, durch eine H-dur-Episode charakterisiert. Sie wird durch eine chromatische Sequenz von nur vier Takten erreicht und ähnlich abrupt, mit der phrygischen Kadenz $H:I - gis = as : I = es : IV - es : V$, verlassen und erscheint somit als Paradigma einer koloristischen Modulation. In der Reprise aber hat sie konstruktive Bedeutung: Sie steht in G-dur, der Dominanttonart zur Tonikavariante des Seitensatzes. Andererseits wird die Untertertstransposition (G-dur statt H-dur) durch einen wiederum koloristisch wirkenden Tonartwechsel in der Mitte des Hauptthemas bewirkt: Die Alternation der II. Stufe (*des* statt *d*) genügt, damit der Nachsatz des Themas auf *es* statt auf *g* einsetzt. Eine konstruktive Harmonik wirkt also koloristisch, und umgekehrt sind koloristische Wirkungen in der harmonisch-formalen Konstruktion begründet.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Musica 1960. Ein Jahrbuch für Musikfreunde. Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York.

Der neue Jahrgang des viel beachteten Musica-Kalenders überrascht wiederum durch die Vielfalt der ausgewählten Bildmotive und Epochen der Kunstgeschichte. Die be-seelende Darstellungsweise des Malers H. Terbrugghen kommt überzeugend in dessen *Flötenspieler* und im *Lautenspielenden Sänger* zum Ausdruck. Terbrugghens Zeitgenosse A. van Dyck hat als Porträtist zahlreiche Künstler dargestellt, von denen die *Gambenspielerin* keineswegs das gelungenste Werk repräsentiert und auch nicht zu den typischsten Leistungen des Künstlers gehört. Als älteste der ausgewählten künstlerischen Arbeiten seien die musikgeschichtlich interessante Darstellung *Drei Musikanten mit sechssaitiger Fidel*, *Bomhart* und *viersaitiger Fidel* eines unbekanntes Meisters aus dem 14. Jahrhundert, die ebenfalls anonym überlieferte *Anbetung der Hirten* (Miniatur des 15. Jahrhunderts), die *Himmelfahrt Mariae* von G. Lopez da Coimbra (16. Jahrhundert) und die in Farbgebung und Komposition bestrickende *Jagdszene mit Harfenspielerin* eines unbekanntes persischen Künstlers (Miniatur des 16. Jahrhunderts) genannt. In die Zeit der Indianerkunst aus präkolumbischer Zeit führt uns die Abbildung *Zwei Musikanten mit Panflöten* (Doppelgefäße) eines unbekanntes peruanischen Künstlers (100–300 n. Chr.). Neben dem 17. und 18. Jahrhundert (bemerkenswert u. a. das Gemälde von J. J. Quantz) ist die moderne Malerei und Plastik mit glücklichen Beispielen gut vertreten. Dem surrealistischen Maler W. Lettl (geb. 1919) und seiner *Komposition mit der Harfe* steht der italienische Plastiker G. Tarrantino mit den tanzfreudigen *Drei Figuren* (1957) zur Seite. Zeugnisse für den Kubismus in der Malerei bieten Picassos *Frau mit Mandoline* und *Die Drei Musikanten*. Eine *Totenmaske* W. Burkhard sowie die *Gustav-Mahler-Büste* von Rodin ergänzen neben anderen Darstellungen das wertvolle Bildmaterial auf das glücklichste.

Richard Schaal, Schliersee

Joseph Haydn: *Missa brevis* in F (Jugendmesse) für 2 Solo-Soprane, gemischten Chor, 2 Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Orgel. Für den liturgischen Gebrauch bearbeitet von Richard Moder. Verlag

Ludwig Doblinger K.G., Wien und Wiesbaden 1955. II u. 28 S.

Daß der Verlag Doblinger die im Messenband der Haydn-Society erstveröffentlichte F-dur-Jugendmesse Haydns in einer praktischen Ausgabe vorlegt, ist gewiß verdienstlich, zumal die angezeigte Edition auf einem von der Haydnforschung bisher nicht beachteten Stimmensatz aus der Abtei Seckau fußt. Alles andere als verdienstlich ist hingegen das „Bearbeitungs“-Verfahren des Hrsg., allen Stimmen der Messe den vollständigen Ordinariumstext fortlaufend zu unterlegen, worauf Haydn in den wortreichen Messeteilen verzichtet. Ihm zufolge erscheint das *Gloria* in einer entstellenden

Neutextierung: aus *qui tollis* (T. 11/12)
 wird *domine deus*, aus *quoniam tu*
solus sanctus (T. 16/17) wird *suscipe*
deprecationem nostram und so fort. Doch

damit nicht genug: zwischen die Takte 7 und 8 bzw. 27 und 28 des *Credo* fügt der Hrsg. jeweils sieben, größtenteils dem Eingangsteil des gleichen Satzes entnommene Takte ein, um auf diese Weise weiteren Text unterbringen zu können; um diese Manipulation zu ermöglichen, wird u. a. der Halbschluß in T. 27 rigoros in einen Ganzschluß verwandelt. „*Erst dadurch ist diese entzückende Messe für den kirchlichen Gebrauch verwendbar geworden*“, schreibt Moder in seinem „Revisionsbericht“; „*zum Vergleich verweise ich auf die Originalgestalt der Partitur*“. Auf sie verweist nachdrücklichst auch der Referent.

Martin Geck, Kiel

Joseph Haydn: Streichquartette B-dur op. 1, F-dur op. 3 Nr. 5 und G-dur op. 17 Nr. 5, hrsg. von Paul Angerer, Stimmen. *Divertimento a tre per il corno da caccia* (mit Violine und Violoncell), nach dem Autograph hrsg. von H. C. Robbins Landon, Erstdruck, Partitur und Stimmen. Alles Wien und Wiesbaden 1957/58, L. Doblinger (B. Herzmansky).

Die Neuausgabe dreier früher Streichquartette von Haydn wird von Quartettvereinigungen und Liebhabern sicher sehr begrüßt werden. Dies gilt vor allem für das 1771 komponierte Quartett G-dur, op. 17, Nr. 5, dessen bedeutender, von rezitativischen Ein-

schüben durchwirkter langsamer Satz zu den besten aus der Periode vor den „Sonnen-Quartetten“, op. 20, zählt. Leider liegen keine Partituren vor, doch zeigt ein Stichprobenvergleich der Stimmen mit den Eulenburg-Partituren eine grundsätzliche Übereinstimmung mit den althergebrachten Ausgaben. Allerdings läßt die gelegentliche Hinzufügung von Stricharten die Arbeit des Hrsg. erkennen. Der Druck ist erfreulich klar und übersichtlich, und gern stellt man fest, daß in dieser Ausgabe das lästige Umwenden entfällt.

Ein köstliches Stück ist das *Divertimento a tre*, das Haydn 1767, wahrscheinlich für seinen ersten Hornisten Thaddäus Steinmüller, komponiert hat. Das in englischem Privatbesitz befindliche Autograph ist in der sorgsamsten Ausgabe von Landon zum ersten Male im Druck erschienen. Über die Geschichte des kleinen Werkes unterrichtet das in deutscher und englischer Sprache verfaßte Vorwort. Die Komposition ist einfach gehalten: Thema, drei Variationen und Finale. Eine kleine Kadenz für das Horn im Schlußsatz hat L. hinzugefügt. Dem Hornisten hat Haydn dankbare Aufgaben gestellt. Der Mangel an Literatur für dieses Instrument wird sicher ein guter Schrittmacher für das liebenswürdige *Divertimento* sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Erwiderung, Luca Marenzio betreffend.

Zu der dankenswerten und anerkennenden Besprechung meiner Arbeit durch Hans F. Redlich in dieser Zeitschrift, XII, 3, 351, glaube ich zwecks sachlicher Richtigstellung einige Bemerkungen machen zu dürfen. R. meint, der einleitende Exkurs über das Madrigal sei durch die reichhaltige Literatur des letzten Vierteljahrhunderts und Einsteins Werk „*überflüssig*“ geworden. Erstens ist es üblich, in einer Monographie einen Überblick über die Vorgeschichte der Hauptgattung zu bringen, selbst wenn dieser nur Kompilation sein sollte. Zweitens glaube ich besonders italienischen Lesern eine solche zusammenfassende Darstellung geben zu müssen, da es in Italien kaum ein Dutzend Leser geben wird, die das umfangliche, zwei Textbände umfassende Buch Einsteins noch dazu in fremder Sprache lesen wollen und können. Meine Darstellung ist drittens nicht kompilatorisch, sondern beruht auf langjährigen Studien über das Madrigal

und nimmt besonders auf Probleme Rücksicht, die für das Verständnis Marenzios von Wichtigkeit sind. Der Ausdruck „überflüssig“ scheint mir verfehlt.

Weiter sagt R., daß Einstein zwangsläufig viele meiner Forschungsergebnisse „vorweg“ genommen habe, wenn ich auch Einstein in gewissen Einzelfragen „verdeutlicht“ hätte. Ich habe aber schon vor Jahrzehnten in einer Reihe von Aufsätzen (kurz zitiert *Madrigal*, *Rass. mus.* 1932; *Marenzio*, *das.* 1933; besonders *Marenzios Madrigale*, *ZfMw* 1935; *dichterische Grundlagen* AML 1936) in knapper und gedrängter Form meine Forschungsergebnisse (auf insgesamt ca. 90 Seiten) mitgeteilt, die nun nach weiteren Studien (vor 1948) erweitert, bereichert und einheitlich zusammengefaßt erschienen sind. Wenn nun R. auf die Marenzio behandelnden 80 Seiten in Einsteins Werk von 1948 hinweist und diese als „Vorweg“-nahme meiner Ergebnisse bezeichnet, so ist das einfach eine Verwechslung der wahren Zeitfolge.

R. wundert sich, daß ich das Geburtsdatum Marenzios mit 1533 oder 1554 angebe, „obwohl sich Einstein selbst (!) für das erste Datum entschieden hat“. Ich habe die von mir mehrfach nachgeprüften Quellen mitgeteilt. (Einstein hat das Archiv in Brescia nicht betreten.) Es sind u. a. undatierte Steuerzettel, welche die Lebensalter der Mitglieder der Familie Marenzio in sich widerspruchsvoll angeben. Mir selbst erscheint meine Abgrenzung nicht durchaus zwingend, mit mehr Skepsis könnte man die Jahresgrenzen weiter stecken.

Dagegen gelänge es mir, meint R., Einsteins Zweifel an der Identität des ersten Brotherren Marenzios zu lösen. Nun, ich hatte bereits in dem von mir verfaßten Artikel *Marenzio* in Riemanns Musik-Lexikon, 11. Aufl., 1928, bearbeitet von A. Einstein, Cristoforo Madruzzo unter den zwei Brüdern und Kardinalen Madruzzo als den Herren Marenzios angeben können, ferner hatte ich in *La Rass. mus.* 1930 die Quelle meiner Feststellung mit der Fundstelle des Archives (in Fußnote 13) mitgeteilt. Einsteins neuerliche Zweifel beruhten demnach auf Vergeßlichkeit.

Die Mitteilung über den Sänger Gualfreducci hat R. mißverstanden. Ich habe nicht geschrieben, daß dieser ein „Knabensopran“ gewesen sei. Die Bemerkungen über die Verzierung im Gesang des Knaben beziehen

sich eindeutig auf den in der Vortragsfolge genannten Gesang Nr. 2 „*Dolcissime Sirene*“, bei dem steht „*Canta un putto*“ (S. 52) — un putto, nicht Gualfreducci, der Nr. 6 vorgetragen hat und dem ich (S. 54) virtuosos Falsettgesang zuschreibe.

Richtig korrigiert R. eine peinliche Verwechslung, denn es muß S. 136 natürlich *Dafne* und nicht *Euridice* heißen! Über das Datum der ersten Aufführung kann man übrigens verschiedener Meinung sein. Sonneck (*SIMG* XV, 1913/4, 103) weist darauf hin, daß das Werk (von Peri) nach den Quellen „*fin l'anno 1594*“ komponiert sei. Er will dieses Datum auf 1595 verschieben, in dem er auf die Kalenderreform durch Gregor XIII. hinweist. Dieser Papst hat bekanntlich bei seiner Reform 10 Tage des Kalenders eingespart, (Sonneck spricht erstaunlicherweise von „months“!) indem er dem 4. Oktober 1582 unmittelbar den 15. Oktober folgen ließ. Um das Datum auf den Anfang des Jahres 1595 zu verlegen, müßte „*fin l'anno*“ ein Datum nach dem 22. Dezember 1594 bedeuten, dann wäre das für unsere Zeitrechnung der 1. Januar 1595 gewesen. Das erscheint mir reichlich merkwürdig, vor allem deshalb, weil wir ja auch die Daten der Drucke nicht 10 Tage vordatieren. Sonneck selbst ist nicht konsequent: S. 106 stellt er diese Rechnung auf, S. 107 spricht er wieder von der Komposition „*fin l'anno*“ 1594. Er bestreitet aber eine Aufführung vor dem Jahre 1597 — wobei es wieder zweifelhaft erscheint, ob der Komponist und sein Kreis wirklich ein neues Werk — bescheidenen Umfanges, und mit wenig Notenmaterial — drei Jahre liegen gelassen hätten, wo dies Werk doch ein Experiment war, an dem die Camerata-Freunde sehr interessiert sein mußten. Jedenfalls steht das Datum der Komposition 1594 fest; als das der ersten Aufführung nehmen Riemann—Einstein (1928), nahm Sandberger (mündlich) 1594 an, Haas (*Barock*, 1929) teilt, nicht überzeugt, Sonnecks Theorie mit.

Wo aber habe ich behauptet, daß Marenzio Aufführungen der neuen Opern gesehen hätte? — was R. bekämpft: „*Es ist daher so gut wie ausgeschlossen, daß eine Oper der Florentiner Camerata auf ihn (M.) eingewirkt haben könnte.*“ Ich habe geschrieben: „*Certamente il rivolgimento stilistico di Marenzio sta indirettamente in qualche rapporto con le aspirazioni della Camerata*

e forse anche in rapporto diretto.“ Marenzio, berühmt als Komponist und Sänger, wurde 1588 an den Florentiner Hof verpflichtet, er wirkte zusammen mit Emilio de' Cavalieri, Caccini und Familie, Peri, Antonio und Vittoria Archilei, Strozzi, dem Grafen Bardi und dem Dichter Rinuccini, der für ihn sogar Texte der Intermedien schrieb. Und einen Teil dieser Texte, das Madrigal „*Ebbro di sangue*“, hat Rinuccini dann für die *Dafne* verwendet. Es ist der Kreis der Camerata, in dem sich Marenzio bewegte; Galilei hatte schon 1580 seinen *Dialogo* geschrieben (gedruckt 1581). Alle die neuen Probleme müssen in diesem Kreis diskutiert worden sein. Freilich war Marenzio 1594 nicht mehr in Florenz. Aber „*in unmittelbarer Beziehung*“ zu den Männern der Camerata hat Marenzio 1589 gestanden.

Auch was die Partiturausgabe der Madrigale von Rore 1577 betrifft, kann ich R. nicht recht geben. Er unterschlägt die Fortsetzung des Titels, nämlich „*per qualunque studioso di Contrapunti (sic)*“, der sich meines Wissens im 16. Jahrhundert sonst nirgendwo auf Titeln findet und das Werk eindeutig als „Studienpartitur“ ausweist! Das „*strumento perfetto*“ ist natürlich ein harmoniefähiges Instrument und wegen der Stimmführung des Satzes ein Klavierinstrument. Die letztere Bezeichnung findet sich auf italienischen Titeln nur noch einmal und zwar im selben Jahr 1577 auf einem Druck desselben Druckers A. Gardane. Zarlino sagt in den *Istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, 425, vom Monochordo o Arpichordo „*è il più stabile et il più perfetto ne gli accordi (!) di ogn' altro instrumento . . .*“. Vielleicht soll im Falle Rore „*perfecto*“ noch verlangen, daß alle chromatischen Töne vorhanden sind.

Die von R. erwähnte Partiturausgabe der Madrigalbücher Gesualdos durch Molinari 1613 enthält dagegen keinen Hinweis auf ein Instrument. Gegenüber einer Partiturausgabe von 1577 ist nun, 1613, die Partituranordnung seit den Praktiken des Basso seguente und generale nichts Ungewohntes mehr. Doch ist auch diese Ausgabe dem Charakter nach für das Studium der Werke bestimmt. Es sind pädagogische Ausgaben. Kompositionsschüler mußten sich sonst die

Werke ihrer Vorbilder selbst in Partitur setzen — noch bis ins 19. Jahrhundert hinein.

R. findet das Quellenverzeichnis „*ganz ungenügend. Es enthält nur einen Bruchteil der modernen Fachliteratur, die E. de facto verarbeitet*“. Das Quellenverzeichnis nennt ausschließlich Bücher zum Thema Marenzio, und nur solche, die etwas Originales zu diesem Thema beigetragen haben. (Fachliteratur, die ich „*de facto*“ verarbeitete, pflege auch ich [de iure] zu zitieren.) Die allgemeine Literatur (z. B. Redlich, *Monteverdi*) wird im Text in den Fußnoten genannt. Das Verzeichnis ist tatsächlich „*in nicht-alphabetischer*“, aber nicht, wie der Leser meinen müßte, in gar keiner, sondern in chronologischer „Reihenfolge“ angelegt. Mit Recht bemängelt R., daß die Namen der Übersetzer auf dem Titel vergessen wurden — aber nicht vom Autor, der den Titel nicht korrigiert hat, wie auch das Namensverzeichnis ohne jede Korrektur in Druck gegangen ist. (Die Übersetzung mußte übrigens weitgehend abgeändert werden.)

Die Feststellung von Irrtümern und schwerwiegenden Fehlern ist wichtige Aufgabe einer Rezension. Grundsätzlich müßte aber einmal gefragt werden, ob eine Aufzählung ganz simpler Druckfehler in einer wissenschaftliche Rezension nicht uninteressant ist. Der Druckfehlerteufel ist besonders heimtückisch, hier hat er sich sogar in das Druckfehlerverzeichnis des Rez. eingeschlichen. S. 353, linke Spalte, Z. 13 von unten, muß es heißen S. 76, nicht 26. — Z. 12 von unten muß es heißen S. 80, Z. 17 und 18, nicht Z. 3.

Auch hier korrigiert aber R. zu Unrecht Ferrabosco! Riemann-Einstein (1928), Riemann-Gurlitt (1958) schreiben Ferrabosco, in MGG IV (1955) schreiben Sartori (für Domenico, Vater), Arnold (für Alfonso I, Sohn und Alfonso III, Großvater), Denington (für Alfonso II (Enkel) zwei r. Alfonso I schreibt sich selbst auf den Madrigalbüchern 1 und 2 1587 (die Eitner noch einem anderen Alfonso Ferrabosco III zuerkannt hatte) mit rr. Etymologisch kann es nur Ferrabosco (= Holzfäller) heißen, ferrare kommt vom lat. ferrum, nicht von ferus!

Hans Engel, Marburg