

Besprechungen

A. M. Jones: *Studies in African Music*. Oxford University Press. 2 Bde. London 1959.

Zum ersten Male hat ein Verlag es einem Forscher ermöglicht, eine Reihe von westafrikanischen Liedern und Tänzen in Partitur erscheinen zu lassen. In diesem Werk hat Jones sechs Ewe- und Lala-Kompositionen aufgezeichnet, die mit gewissen Reserven ein Standardwerk für die künftige Forschung bilden könnten. Die eingehenden Analysen des Textbandes enthalten gute Angaben über bislang wenig beobachtete technische Einzelheiten, ausgezeichnete Photos und sehr wichtige Beobachtungen musiksoziologischer Art. Wenngleich die Erkenntnis der 12/8-Struktur und ihrer asymmetrischen Unterteilung nicht so neu und so überraschend ist, wie der Verf. sie darstellt, so ist doch ihre grundsätzliche Formulierung in einem Werk dieser Art von großem Wert.

Um so seltsamer ist es, daß Jones diese theoretisch völlig klare Tatsache in der Partitur oft gar nicht zum Ausdruck bringt. Dies gilt ganz besonders für die Metrisierung der Gesangspartie. Hier stoßen wir auf den problematischsten Punkt seines Buches, nämlich auf die Auffassung, daß der Gesangspart völlig unabhängig vom Rhythmus des Schlagzeugs wäre. Entscheidend ist (S. 37) *"the independence of the melody rhythm from any sort of accent induced by the claps. They just go on regularly in the background to keep the music in time and all the accents are produced by the melody and words which mutually interact just as in plain-song, though one is inclined to feel that the rhythmic accentuation of the melody has the upper hand"*. Ferner ist J. der Ansicht, daß die claps nur den Wert eines metronomischen Zeitteilers hätten. *"We shall meet with this feature again and again. It is part and parcel of the African musical system. The claps carry no accent whatever in the African mind. They serve as a yard-stick, a kind of metronome which exists behind the music. Once the clap has started you can never, on any pretext whatever, stretch or diminish the clap-values. They remain constant and they do not impart any rhythm to the melody itself. The rhythm of the melody is derived partly from the rhythm of the words as they would normally be*

spoken, and partly from the rhythm naturally produced by imitative sequences and, as in the West, by the whole build of the tune." (S. 21) *"African melodies are additive: their time-background is divisive."* (S. 49). Diese Behauptung scheint uns außergewöhnlich kategorisch. Wenn die claps wirklich nur eine metronomische Funktion ausüben sollten, so ist es unverständlich, warum sie auch in festen rhythmischen Gestalten auftreten, die durch Pausen klar voneinander getrennt sind, und sogar mehr als alle anderen Instrumente im Laufe eines Stückes mit Vorliebe die Dauer ihrer Zählheiten streckenweise verlängern oder verkürzen. Im Widerspruch zu seiner Auffassung sagt J. auch S. 69: *"The hand-clap is the rhythmic link between the song and the other instruments. It takes its time from the Gankogui. In the case of complicated clap-patterns these may not be coterminous with the Gankogui (Glocke) phrases, they may overlap, but in no case will their total length be greater than that of one Gankogui phrase so that however many times they are repeated, the clap-phrases and the Gankogui phrases are always in the same phase one with the other"*. Dieser Widerspruch ist nur so zu erklären, daß J. den Begriff *pattern* so neutralisiert, daß er ihn offenbar auch nur noch als eine qualitätslose (metronomische) Zeitteilung ansieht. Die Transkriptionen werden aber geradezu unwahrscheinlich, wenn der Gesang tatsächlich völlig unabhängig vom Schlagzeug metrisiert wird. Hier weicht J. von dem „typisch afrikanischen“ Grundmetrum (12/8 mit seinen charakteristischen Unterteilungen 3 + 4 + 5) ab und bestimmt die Gliederung der Melodie durch folgendes Verfahren: *"To capture the rhythm—and in spite of its irregular baring it is strongly rhythmical—it is a good plan to tap continuously on the table at quaver speed and then to sing the tune. As it is a tune for dancing it has to be strictly a tempo. In spite of this it has an apparently easy freedom which exactly fits the swing of the words."* (S. 78). Die Melodiegliederung, die er aus diesem Verfahren erzielt, führt ihn zu einer völlig amorphen Folge von 3, 3, 3, 6, 3, 7, 4, 6, 4, 3, 6 / 6, 6, 3, 4, 4, 4, 3, 4 / 8 / 4, 3, 3, 6, 6, 3 / 2 / 3, 4, 3, 4 / 4, 3, 6, 3, 3 / Achteln. Daß dieses „gute Beispiel eines additiven Rhythmus“ völlig unafrikanisch ist, liegt auf der Hand. Eine Umschrift dieses Beispiels werde ich im Zusammenhang

einer eingehenden Diskussion der von J. entwickelten Tonsprachentheorie veröffentlichen. Es sei hier nur gesagt, daß (abgesehen von der einseitigen und zum Teil falschen Darstellung der älteren Theorie, die er bekämpft) J. in die größten Schwierigkeiten gerät, nur weil er die Unterbrechung des prinzipiellen Parallelismus von Sprachton und Melodieton um jeden Preis unter Ausschluß des hier entscheidend mitsprechenden rhythmischen Phänomens vorwiegend als einen verkappten Parallelismus auffassen möchte. Obwohl sich die Unterbrechung des Parallelismus auf relativ einfache Weise erklären läßt, stellt J. sieben Regeln auf, die zwar längst nicht alle seine Erklärungen enthalten, von denen die erste und wichtigste der Theorien von M. Schneider, den er bekämpft hat, übernommen ist.

“1. *There may be a change of centre in the melody.*

2. *At the beginning of each song-line there is melodic liberty: the melody may jump to a new position.*

3. *At the end of a song-line, the melody moves to a note of repose, around which the speech-tones may fluctuate.*

4. *The melody flattens out big tonal leaps in speech.*

5. *The melody takes average course. This occurs especially:*

(a) *when two syllables are sung to the same note in semiquavers, i. e. when they share a normal unit of time;*

(b) *where there are slides in speech.*

6. *Melodic anticipation. The melody tends to look forward to its next move in following the speech, and this modifies the position of the previous note.*

7. *The use of harmonic alternatives. The speech-tones are followed mentally by the singer, but he may express his thoughts by using a harmony-note derived from the note which actually follows the speech.”*

Dazu kommt aber noch eine Reihe von Sonderfällen. Anyako ist ein Ortsname und benötigt besondere Regeln. “A further point is that the rise in melody may be a mirror reflection of the fall in the downslide. This is not as naive as might be thought. A slide like that on ‘dza’ has an open expanding feeling in the chest: it is possible that the rise in melody is a symbol of this feeling” (S. 240). Ein anderer Wi-

derspruch zum Parallelismus wird dadurch erklärt, daß der Sänger zwar ein *a* singt, aber in Wirklichkeit ein *d* denkt (S. 243). Ferner singt Mme Kpevie “a typical African reprise, which consists of singing the first note higher than it should strictly be” (S. 242). In Wirklichkeit ist aber dieser hohe Ton schon von Anfang an da. Alle diese Regeln und Zusätze erklären aber in keiner Weise, wieso die Sprachtöne trotz ihrer Veränderung durch den Melodieton noch verständlich bleiben. Auch das Konsonanzprinzip schaltet die Tatsache nicht aus, daß der Sprachton ohne wirkliche musikalische Motivierung „falsch“ gesungen wird, denn es wird an den betreffenden Stellen überhaupt nicht mehrstimmig gesungen. Der Begriff der „melodischen Antizipation“ stellt nur fest, daß genau das Gegenteil von dem geschieht, was nach J.s Grundauffassung geschehen sollte, aber er erklärt nichts. Auch der äußerst fragwürdige Begriff der freien Melodiebildung bringt uns keinen Schritt weiter.

Im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit ist wieder vom „Organum“ die Rede. Es wäre gut, wenn auch in der Musikethnologie der Begriff Organum einmal etwas mehr der Realität als der Theorie entsprechen würde. Die viermalige Wiederholung der gleichen Quarten (f—c, als Coda einer einstimmigen Melodie, Partitur S. 12) ist noch kein Organum; selbst dann nicht, wenn es sich um 3 oder 4 parallele Schlußquarten handelte.

Der Verbreitungskarte der Mehrstimmigkeit fehlen leider die erforderlichen Qualitäten. Es ist zwecklos, reine Oktavparallelen mit einzubeziehen, und allzu dürftig, eine Klassifikation nur nach Intervallen vorzunehmen, statt auf die spezifischen Formen (Parallelismus, Bordun, Heterophonie, Kanon, Ostinato, freie Polyphonie) einzugehen. Man kann auch nicht von „Terz- oder Quartvölkern“ sprechen, zumal eine der typischsten Verbindungen in dem aus Terzen und Quartan bestehenden tonalgebundenen Parallelismus besteht.

Diese Karte aber ist das einzige Element, das sich auf das ganze, südlich der Sahara gelegene Gebiet Afrikas bezieht. Im übrigen ist nur die Rede von den Ewe und ganz gelegentlich von Rhodesien. Trotzdem erklärt J. seine lokalen Beobachtungen für gemeinafrikanisch. Daß dies methodisch unzulässig ist, braucht kaum erwähnt zu werden. Wichtiger aber ist, festzustellen.

daß gerade die „typisch afrikanische“ asymmetrische Teilung der Zeit nirgendwo stärker entwickelt ist als in Kleinasien, Afghanistan und Indien (wo sie sogar ausdrücklich theoretisch kodifiziert ist), und es dürfte wohl mehr als wahrscheinlich sein, daß diese Technik erst mit dem großen indischen Kulturstrom, der einmal Afrika überflutete, in die Musik der Neger übergegangen ist. Zur Methode wäre noch folgendes zu bemerken: J. weist mit größtem Nachdruck auf die Unentbehrlichkeit und die Unfehlbarkeit seines Transkriptionsapparates hin, ohne den man keine ernste wissenschaftliche Arbeit leisten könnte. Wir leugnen die Bedeutung eines Präzisionsapparates in keiner Weise ab. Aber der Apparat allein genügt nicht. Wie viele Arbeiten sind schon erschienen mit Tabellen und Zahlen ohne Ende, ohne damit ein greifbares Ergebnis zu zeitigen! Das soll nicht heißen, daß solche Arbeiten zwecklos sind. Das Gegenteil ist erwiesen. Aber der Apparat darf nicht zum Selbstzweck werden. Ganz abgesehen von der materialistischen Überschätzung des Apparates hat das tote Gerät immer den Nachteil, daß es die lebendige Erfassung der geistigen Struktur eines Phänomens sehr leicht gefährden kann. Die Tafel auf S. 250 zeigt, wie verführerisch solche Aufzeichnungen werden können. In dieser schematischen Darstellung der Melodie- und der Sprachtöne durch zwei Linien erscheint auf den ersten Blick der Parallelismus viel häufiger als es in Wirklichkeit der Fall ist, weil die beiden Linien nicht nur horizontal (Parallelismus), sondern oft auch auf der schiefen Ebene parallel laufen (z. B. Ziffer 19/20, 37/46). Da der räumliche Abstand in der schiefen Ebene aber in Wirklichkeit einen zeitlichen Abstand darstellt, tritt sehr leicht eine optische Täuschung ein. Es wäre daher denkbar, daß der Begriff der „melodischen Antizipation“ durch eine solche Täuschung entstanden ist. De facto kann aber da, wo Melodieton und Sprachton zeitlich gleichgerichtet sein müssen, die Musik nicht einen Sprachton antizipieren und damit das Gegenteil tun von dem, was sie auf Grund ihrer Verbindung zum Sprachton tun müßte. Überdies wird durch die tonometrischen Zahlen bei all ihrer Genauigkeit (S. 235) für das gesteckte Ziel nicht mehr erreicht als das, was das Ohr auch ohne diesen Aufwand vernimmt, nämlich, daß bestimmte Sprachtöne fallen, andere steigen oder mehr oder weniger auf gleicher Höhe bleiben. Zu einer

besseren Klärung des Verhältnisses zwischen Sprachton und Melodieton ist es jedenfalls trotz der Präzisionsmessungen auch damit nicht gekommen.

Bildet aber der Apparat die Grundlage für jede brauchbare Arbeit, so muß man sich doch die Frage stellen, warum in der ganzen Partitur nicht ein einziger Melodieton tonometrisch bestimmt worden ist. Es ist für jeden Kenner afrikanischer Musik erstaunlich, daß in allen diesen Melodien nur die diatonischen Töne der europäischen Skala vorkommen. Auch das Tempo der Singstimme ist von einer unglaublichen Regelmäßigkeit. Man kann diesen Punkt durchaus übergehen (das tun wir auch in unserer europäischen Musik), obgleich in der Praxis dauernd leise Temposchwankungen zwischen der Stimme und der metronomisch genauen Bewegung des Schlagzeugs entstehen. Wenn man aber so restlos auf den Apparat baut, dann müßte auch die Singstimme entsprechend aufgezeichnet werden. Ist das gegebene Tonmaterial aber wirklich so streng diatonisch, so ist es vielleicht dadurch zu erklären, daß sich der Sänger, Mr. Tay in London, inzwischen schon völlig an die europäische Tonskala gewöhnt hat. Die Starrheit der Singbewegung kann natürlich auch durch die Synchronisierung entstanden sein; denn, da die in der Partitur dargebotenen Stimmen nicht von einem Ensemble von Musikern, sondern ausschließlich von Herrn Tay stammen (der alle Partien einzeln hintereinander sang), so mußten diese verschiedenen Partien nachträglich synchronisiert werden. Diese mechanische Ersetzung mehrerer Musiker durch ein einziges Individuum führte wahrscheinlich zu einer Überpräzision, die sich im Fluß der Komposition notwendigerweise auswirken mußte.

Marius Schneider, Köln

Hellmuth Christian Wolff: Die Barockoper in Hamburg (1678—1738), 2 Bde., 416 S., einschließlich 38 Abbildungen, 212 S. Notentext, Wolfenbüttel 1957, Mösseler.

Als F. G. Schmidt 1933 sein zweibändiges Werk über Georg Caspar Schürmann veröffentlichte, glaubte er, „das grundlegende Forschungswerk über die frühdeutsche Oper geschrieben zu haben“. Abgesehen davon, daß derartige Selbstbewertungen stets etwas Fragwürdiges an sich haben, beweist das nunmehr im Druck zugängliche, in seiner Stofffülle imponierende und in seinen neuartigen Gedankengängen reichhaltige Werk Wolffs nur zu deutlich, daß die Probleme der

frühdeutschen Oper noch längst nicht ausgeschöpft waren. Die Arbeit, in den Jahren 1938—1941 entstanden, wurde 1942 von der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel als Habilitationsschrift angenommen. Durch die Ereignisse der Zeit verzögerte sich die Drucklegung um volle 15 Jahre, in denen ein Teil der benutzten Quellen in Verlust geriet. Wie erst vor kurzem bekannt wurde, sollen jedoch die während des Krieges ausgelagerten Musikbestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg jetzt an die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin gelangt und in der dortigen Handschriftenabteilung aufgestellt worden sein. Darunter befinden sich Matthesons *Henrico IV*, *Cleopatra*, *Boris Godunow* und Telemanns *Emma und Eginhard*.

Bibliographisch stützt sich der Verf. auf die verdienstvolle Dissertation des im zweiten Weltkrieg gebliebenen Walter Schulze, „*Die Quellen der Hamburger Oper*“, auf dessen Arbeit stets bei Quellenhinweisen verwiesen wird. Das wird mancher bedauern, dem Schulzes Dissertation nicht zur Verfügung steht. Eine Überprüfung des heutigen Erhaltungszustandes der benutzten Textbücher, Partituren, Arienabschriften und Abbildungen war dem Verf. nicht möglich, so daß das Buch den Stand von 1942 spiegelt. Dennoch hat der Verf. gelegentlich neue Quellenhinweise gegeben, so z. B. (S. 338) auf das bisher unbekannte, im Chrysandernachlaß der Hamburger Staatsbibliothek befindliche Exemplar von Händels *Cleofida* (Poro) mit den vollständigen deutschen Rezitativen Telemanns aufmerksam gemacht. Glücklicherweise sind die Partituren R. Keisers in der Westdeutschen Bibliothek Marburg und der Universitätsbibliothek Tübingen erhalten geblieben; die früher in Rostock befindliche *Lucretia* ist verschollen.

Mehr als das bisher in der Opernforschung üblich war, beschäftigt sich der Verf. mit den Textbüchern, also dem stofflichen Element der Oper, und darüber hinaus auch mit den dramaturgischen und szenischen Problemen. Hier werden auf breiter Grundlage theaterwissenschaftliche Forschungsergebnisse sowie literaturwissenschaftliche Erkenntnisse herangezogen und ausgewertet. Das ist um so dankenswerter, als die ältere Opernforschung daran krankte, die Opernentwicklung allzu sehr aus rein musikalischer Sicht zu beurteilen. Das Zusammenwirken von Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft ist eines der dringendsten Postulate für die künftige

Opernforschung. Hier bedeutet W.s Arbeit einen beachtlichen Schritt nach vorn. Aus dieser Gesamtsicht heraus vermag der Verf. überzeugend die eigenständigen Werte der Hamburger Oper herauszuarbeiten und damit die Revision der z. T. völlig verfehlten und abschätzigen Urteile Chrysanders und auch Kretzschmars zu vollziehen. Besonders instruktiv sind hier die Vergleiche identischer Stoffe in den Vertonungen von Hamburger und venezianischen Komponisten, wie etwa *Diocletian* von Franck und Pallavicino oder *Croesus* von Keiser und Draghi. Mit Recht weist der Verf. darauf hin, daß die Barockoper mehr war als ein nur durch Rezitativfäden zusammengehaltenes Arienbündel, sondern daß die Großformanlage durch thematische Beziehungen betont wurde. Hier hätte man sich gewünscht, daß an Hand dieser gewonnenen Erkenntnisse—gleichfalls unter Berücksichtigung der weiträumigen Tonartendispositionen, z. B. bei Keiser—im zweiten Teil des Buchs auch die Großanlage der Partituren stärker nach vorne gerückt worden wäre, gegebenenfalls mit Hilfe schematischer Darstellungen.

Die neue Beurteilung führt folgerichtig auch zu neuen Bewertungen und Einstufungen der Textdichter, die somit z. T. in völlig neuem Licht erscheinen (Feind, Hirsch u. a.). Die berüchtigten Zweideutigkeiten der Hamburger Textbücher, von denen der Verf. ergötzliche Textproben bietet, bildeten nach W.s Untersuchungen in Wahrheit nur einen kleinen Teil der komischen Szenen, keineswegs waren sie Symptom. Der Verf. hätte dabei darauf verweisen können, daß sie nicht einmal ein Kennzeichen nur der Bürgeroper waren, sondern auch in den höfischen Opern (Dresden, Bayreuth) begegneten. Ebenso werden die blutrünstigen Szenen richtig als Rudimente der englischen, von Shakespeare ausgehenden Bühnennaturalistik gesehen.

Zu bedauern ist, daß der Verf. die systematische Gliederung des 1. Teils nicht auch im zweiten Abschnitt „*Die Musik*“, der nach Komponisten geordnet und auch mit z. T. ausgedehnten inhaltlichen und die Texte bezüglichen Angaben durchflochten ist, beibehalten hat. Dadurch wird die Einheit der Gesamtanlage etwas durchbrochen. In diesem zweiten Abschnitt werden erstmals die in Cithrinen-Tabulatur überlieferten und heute z. T. in Verlust geratenen Arien der Frühzeit eingehender behandelt, ferner auch die in Ariensammlungen enthaltenen Einzelstücke untersucht. Daß bei der Bedeutung,

die die Hamburger Oper während ihrer Blütezeit gehabt hat, ein verhältnismäßig so geringes, vor allem so unvollständiges Material überliefert worden ist, wird wohl ewig unbegreiflich bleiben.

Die ersten vollständigen Partituren stammen erst aus der Zeit Reinhard Keisers, von dessen erhalten gebliebenen 19 Partituren der Verf. sieben untersucht. Sehr aufschluß- und ergebnisreich sind die Vergleiche mit den entsprechenden Vertonungen Händels, sehr gründlich auch das Kapitel über Keisers *Fredegunda* und den *Croesus*. Keisers Opern werden erst von der *Octavia*, also erst ab 1705, herangezogen, die Oper *Almira* (1706) ist nur durch einen Teildruck erhalten. Weshalb die viel früher liegenden, vollständigen Partituren von *Adonis* (1697) und *Janus* (1698) übergangen wurden — von *Adonis* ist lediglich ein Couplet im Beispielband abgedruckt, *Janus* bleibt unberücksichtigt —, ist nicht einzusehen. Die autographen Partituren *Arsinoe* und *Circe* sind nicht einmal dem Titel nach erwähnt. Das so geübte Auswahlverfahren kann aber leicht Mißverständnisse heraufbeschwören, so etwa, wenn bei der Besprechung der *Octavia* das Pizzicato der Violinen, das Unisono der Violette und die Verwendung des Recitativo accompagnato besonders herausgehoben werden (S. 257), beim Leser also der Eindruck entsteht, als würden diese Techniken hier erstmals angewandt, während sie sich doch bereits sieben Jahre früher in der Partitur des *Janus* (heute Westdeutsche Bibliothek Marburg Mus. ms. 11481) nachweisen lassen. Ein kurzer Hinweis hätte hier allen möglichen Irrtümern vorgebeugt.

In den eingehend behandelten Opern, wie Strungks *Esther*, Francks *Die drei Töchter Cecrops* u. a., Kussers *Erindo*, Keisers *Octavia*, *Almira*, *Carneval von Venedig*, *Fredegunda*, *Croesus*, Matthesons *Cleopatra*, *Boris Godunow*, *Henrico IV*, Graupners *Dido*, *Antiochus und Stratonica*, schließlich Telemanns *Socrates*, *Sieg der Schönheit und Emma* und *Eginhardt*, gibt der Verf. eine Fülle von guten Beobachtungen, wertvollen Bemerkungen und Hinweisen. Der Vergleich zwischen Keiser und Händel gehört zu den eindrucksvollsten Ergebnissen des Buches.

Wesentlich ist auch das Kapitel „*Bühne und Darstellung*“ (351—375), in dem der Verf. erstmals eine Rekonstruktion der Hamburger Opernbühne versucht und einen Überblick über die damals zur Verfügung stehenden Mittel der Bühnentechnik gibt. In einem

eigenen Abschnitt setzt er sich mit den Gründen auseinander, die zum Niedergang und Ende der Hamburger Oper geführt haben. Nicht das Nachlassen der schöpferischen Kräfte sei die Ursache gewesen (341), sondern die neue rationalistische Geistesrichtung, die alles Unnatürliche und damit die Oper überhaupt ablehnte (Gottsched!). Weshalb hat dann aber, so muß man hier fragen, die Oper in der Hochburg rationalistischer Geisteshaltung, Paris, einen so ungeahnten Aufschwung nehmen können? Der deutsche Exponent des Rationalismus, Friedrich der Große, hat erst um die Jahrhundertmitte die Preußische Oper, die eine italienische Oper war, aufgebaut! Plausibler erscheinen die anderen Gründe, die der Verf. anführt: „*Der Kaufmannsgeist begann damals in Hamburg alles andere zu überwiegen*“ (342). Wahrscheinlich fehlten also die finanziellen Mittel, um gediegene Komponisten, wie etwa den Bergedorfer Hasse, an die Hansestadt zu binden. Die gut dotierten Hofstellungen in Paris, Dresden, Berlin usw. waren zugkräftiger geworden, die dortigen Opernhäuser moderner und besser inventarisiert. Um dieser auswärtigen Konkurrenz gewachsen zu sein, hätte es erheblicher finanzieller Anstrengungen seitens der Hamburger Behörde bedurft; statt dessen wollte man an dem Unternehmen noch verdienen.

Das Fehlen eines vollständigen Verzeichnisses der in Hamburg aufgeführten Opern wird mancher Leser sehr bedauern. Das S. 385 f. gebotene „*Verzeichnis der behandelten Opern*“ — gemeint sind die „erwähnten“ Opern — gibt die Titel nur in Kurzfassung, so daß man die genauen und vollständigen Titel der meisten Opern in diesem Buche nicht nachschlagen kann. Die im Beispielband erwähnte Oper *Venus und Adonis* (S. 106) existiert nicht; gemeint ist *Der geliebte Adonis*. Bei den S. 338 aufgezählten Händeloperen in Telemanns Bearbeitung ist noch die Partitur des *Riccardo* zu ergänzen, die der Australier McCredie unlängst in Stockholm entdecken konnte (freundliche Mitteilung an den Rez.). In Ergänzung zu dem Abschnitt über Christoph Graupner (S. 306 ff.) sei mitgeteilt, daß Wilhelm Kleefeld in seiner Schrift „*Landgraf Ernst Ludwig von Hessen Darmstadt und die Deutsche Oper*“ (Berlin 1904), S. 26 ff. eine sehr interessante zeitgenössische Schilderung der Aufführung des Graupnerschen Festspiels *Apollo ermunterte seine Musen* . . . , Prolog zur Oper *Orpheus*

anlässlich eines Besuchs des Landgrafen wiedergibt.

Daß schließlich dem armen Francesco Conti nochmals Matthesons diffamierender Irrtum angehängt wird (S. 305), obwohl sich seit Quantz über Ritter v. Köchel bis Paumgartner die Wissenschaft um seine Rehabilitierung bemüht, sei nur am Rande vermerkt. Wer in Zukunft über die frühdeutsche Oper im allgemeinen und die Hamburger Oper im besonderen arbeiten will, wird an dem wichtigen und weitgespannten Werk nicht vorübergehen können, das einen bedeutenden Schritt vorwärts in Richtung auf eine umfassende Geschichte der Hamburger Oper bedeutet, einer Epoche, die der Verf. mit vollem Recht zu den glanzvollsten des deutschen Theaters zählt (375).

Heinz Becker, Hamburg

Dieter Lehmann: Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit 23 Notenbeispielen. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1958. 143 S. Das Buch des Leipziger Slawisten und Musikwissenschaftlers Dieter Lehmann, dem wir auch die Übersetzung des I. Bandes (1. Lieferung) der *Geschichte der russischen Musik* von Juri Keldysch (VEB Breitkopf & Härtel 1956) verdanken, füllt eine seit langem spürbare Lücke im nichtrussischen Schrifttum aus. Obwohl in den letzten Jahrzehnten, vor allem dank dem unermüdligen Schweizer Forscher Robert Aloys Mooser, vieles über Rußlands Opernleben im 18. Jahrhundert bekannt wurde, fehlte eine Darstellung der Anfänge des russischen Opernschaffens als eines Zweiges der europäischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. Dieses Thema bearbeitet L. in seinem Buch. Er geht dabei vor allem von den Ergebnissen der neueren sowjetischen Forschung aus, die im Ausland wenig bekannt sind. Als wichtigste Vorarbeit benutzt er die Studien des im Jahre 1943 gestorbenen Leningrader Professors Alexander S. Rabinowič, die 1948 aus seinem Nachlaß unter dem Titel *Russkaja opera do Glinki* (Russische Oper bis Glinka) veröffentlicht wurden. Dort ist auch ein Teil der von Rabinowič ausgefertigten Klavierauszüge russischer Singspiele aus den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts herausgegeben (von Rabinowič stammen auch die Bearbeitungen der meisten Opernbeispiele im I. Band der von S. L. Ginsburg veröffentlichten Sammlung *Istorija russkoj muzyki w notnych obrazach* [Geschichte der

russischen Musik in Notenbeispielen, Moskau 1940]). Außerdem benutzte L. ein umfangreiches russisches Schrifttum nicht nur musikgeschichtlichen, sondern auch literarhistorischen, ästhetischen, folkloristischen usw. Charakters. Daran knüpfen seine eigenen Untersuchungen an, die das Thema sehr vielseitig beleuchten.

L. beginnt mit der Abgrenzung des Untersuchungsobjektes und -ziels, wobei er die Notwendigkeit einer stilkritischen Untersuchung besonders unterstreicht. Im weiteren behandelt er die gesellschaftlichen und musikgeschichtlichen Voraussetzungen für die Bildung der russischen komischen Oper in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, indem er auch auf das Schaffen der in Rußland wirkenden italienischen Komponisten — allerdings zu kurz — eingeht. Wesentlich sind die Ausführungen über die Ausdeutung des Begriffs komische Oper in Rußland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, über die Zusammenhänge des russischen Singspiels mit der zeitgenössischen ausländischen komischen Oper und dem Singspiel, die bisher nicht genügend berücksichtigt wurden, sowie über den ideellen Inhalt der russischen Opern bzw. Singspiele. Diese Fragen werden ausgiebig in den Kapiteln über die literarischen und musikalischen Formen der russischen komischen Oper behandelt. Wertvoll sind dabei besonders die Partien über den Sentimentalismus als literarische Grundlage der russischen komischen Oper. Im Zusammenhang mit den musikalischen Formen bespricht L. ziemlich ausführlich die charakteristischen Merkmale des russischen Volksliedes und dessen mehrstimmige Formen, die er als musikalisches Vorbild und Quelle für die Opernkompositionen ansieht.

Abschließend analysiert er je eine oder zwei wichtige Opern der fünf Komponisten Sokolowski, Matinski, Paškewič, Fomin und Bortnjanski. Am höchsten schätzt er dabei Fomin. „*Fomin war es, der mit geschichtlicher Anstoßkraft die Symbiose der westeuropäischen Musikklassik und ihrer spezifischen Ausdrucksmittel mit den Strukturprinzipien der russischen Volksmusik für den europäischen Ostraum und seine Opernkultur fruchtbar zu machen vermochte*“ (S. 125).

Bei der musikhistorischen und soziologischen Wertung der russischen komischen Oper der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vertieft und erweitert L. die Ansichten der sowjetischen Forscher, deren Forschungsergebnisse (sowie die der anderen betreffenden Forscher) er

zusammen mit den eigenen neuen Feststellungen zu dem systematischen Werk über die Anfänge der russischen Oper zusammenfaßt. Darin besteht die Bedeutung seines Buches. Andererseits ist zu bedauern, daß sich seine Analysen nur auf die unvollständig herausgegebenen Klavierauszüge beziehen, so daß einige wichtige Probleme nicht behandelt werden konnten. Es wäre ebenfalls gut gewesen, die Opern russischer Komponisten mit denen der italienischen Meister, die u. a. auch russische Texte vertonten, eingehender zu vergleichen. Einige Aufmerksamkeit hätte auch den russischen Musikkomödien des Simeon Polozki aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gewidmet werden können (vgl. *Istorija russskoj muzyki I.*, red. von M. S. Pekelis, Moskau 1940, S. 94 sowie W. Vsjewolodowski-Gerngroß, *Russkij teatr ot istočnikov do serediny XVIII w.*, Moskau 1957). Nebenbei sei bemerkt, daß L.s Angaben über die eben erwähnte *Istorija russskoj muzyki* (Geschichte der russischen Musik) (L. S. 9) nicht genau sind, da es sich nicht um ein Werk von M. S. Pekelis (bei L. wegen eines Druckfehlers als Pelekis geschrieben) handelt, sondern um ein von ihm redigiertes Lehrbuch, wo das Kapitel über die Oper des 18. Jahrhunderts Prof. Liwanowa schrieb. Meiner Ansicht nach sollten auch die Originaltitel der russischen Werke im Literaturverzeichnis transliteriert angegeben werden.

Ladislav Mokřý, Bratislava

Jean Vigué und Jean Gergely: *La Musique hongroise*. (Sammlung Que sais-je? No. 816) Paris 1959, Presses Universitaires de France. 127 S.

Diese allgemeinverständlich geschriebene, mit 15 Notenbeispielen versehene Darstellung bemüht sich, unter Heranziehung vorwiegend ungarischen Schrifttums und ständiger Bezugnahme auf die zerklüftete und z. T. nicht voll erforschte Geschichte des Landes, ein Bild der Kräfte zu geben, die der ungarischen Musik, die eigentlich erst um 1800 am europäischen Konzert teilnimmt, ihr Gesicht geben. So wird am Anfang ausführlich das als Grundlage so besonders wichtige Volkslied behandelt und der Leser mit den Ergebnissen der Forschungen Bartóks und Kodály's sowie mit einer Übersicht über die drei bisherigen Bände des *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (1951—1957) bekannt gemacht.

Das Mittelalter, das für diese Darstellung von der Krönung Stephans I. (1001) — vor diesem Datum ist wenig Gesichertes zu sagen — bis zur Schlacht von Mohács (1526) reicht, findet seinen Höhepunkt in der knappen, aber ausreichenden Schilderung der Blüte unter Mathias Corvinus. Im 16. Jahrhundert, in dem Ungarn durch die türkische Eroberung, die Drittelung des Landes und durch die Religionskämpfe aufs empfindlichste betroffen wird, treten als beherrschende Persönlichkeiten der Dichtermusiker Tinodi und der Lautenist Bakfark in den Vordergrund, über dessen Schaffen man gern Näheres, an Hand der leicht erreichbaren Forschungen Gombosis, erfahren hätte.

Für das 17. und 18. Jahrhundert scheint die Darstellung (wohl mangels kontinuierlicher Quellen) ein wenig von ihrer Sicherheit zu verlieren; gekennzeichnet wird die Epoche ja durch die Aristokratenmusik an den Höfen der Magnaten, von denen Pál Esterházy charakterisiert wird. Daß die nationale Überlieferung nicht abriß, zeigt das Kapitel über die Kuruzengesänge und die Bildung eines neuen, offenbar auch von ausländischen Einflüssen gespeisten Stils, dessen Eigentümlichkeiten (S. 67—69) festzuhalten versucht wird.

Das Hauptkapitel heißt mit Recht „*Naissance d'un style national hongrois vers 1800*“ (S. 73—107). Hier tritt bestimmend der Verbunkos (nach Adlers Handbuch: Musik bei der Militärwerbung) in Erscheinung und erfährt seine Charakterisierung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgen weitgehende Reformen. Die drei Novatoren Erkel, Mosonyi (eigentlich Brand) und Liszt werden herausgestellt. Alle Züge, die Liszt als „*compositeur hongrois*“ (auch beeinflusst von Mosonyi) erscheinen lassen, werden geschickt zusammengestellt; befremden muß jedoch die Behauptung, daß der alternde Meister in seiner dritten Periode (seit 1867), 25 Jahre vor Schönberg, „*écrivait des oeuvres atonales*“ (S. 101). (Das eben erschienene Buch von Szabolcsi Liszt an seinem Lebensabend wird darüber wohl Klarheit bringen!) Ab 1867 tritt dann ein Wechsel ein: „*La musique hongroise qui avait résisté héroïquement aux influences et pressions de l'étranger, ne peut plus survivre au compromis... Le siècle se termine sous le signe de l'hégémonie de la musique allemande*“

(S. 84). Bei der im guten Sinne nationalen Einstellung der Verf. ist es begreiflich, daß dieser Einfluß vielleicht nicht in seiner vollen Bedeutung dargestellt wird, so hätte man gern mehr über H. Köbller gefunden, doch mag stellvertretend dafür die gerechte Würdigung seines Vorgängers R. Volkmann genommen werden. Vielleicht hängt mit dieser Zielsetzung auch zusammen, daß Dohnányi, immerhin ein international anerkannter Meister, nur kurz gestreift wird. Daß im Schlußkapitel eingehend über Bartók und Kodály, ihre Schüler und Nachfolger, sowie über die Bedeutung der neuen ungarischen Schule gehandelt wird, ist selbstverständlich. Das ohne Ressentiment geschriebene Buch, das gewiß nicht alle Ansprüche befriedigen kann und wohl auch nicht will, erregt den Wunsch nach einer eigenen, deutschen Behandlung der schwierigen Materie, die ebenfalls das (wie die *Bibliographie sommaire* zeigt) reichhaltige ungarische Schrifttum eingehend berücksichtigen müßte. Reinhold Sietz, Köln

Dag Norberg: Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm: Almqvist & Wiksell (1958) 218 S. 8^o (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockh. V.)

Eine Verslehre, eine Lehre vom lateinischen mittelalterlichen Vers ist natürlich eine Angelegenheit des Philologen; als solcher hat sich der Verf. bereits wiederholt mit diesem Thema befaßt. (Vgl. besonders: *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*. Stockholm 1954; dazu die Rezension von W. Bulst in Zeitschrift für deutsches Altertum 86, S. 63.) Sie ist aber auch für die Musikwissenschaft von grundlegender Bedeutung. Das gilt vor allem von dieser Arbeit, die mit äußerster Sorgfalt einen umfassenden Überblick über die Möglichkeiten der mittelalterlichen lateinischen Dichtung bringt, dem Musikhistoriker also einen gediegenen Ausgangspunkt für das Verständnis der Musik verschafft, die mit dieser Dichtung zu einer Einheit verschmolzen ist.

Zunächst eine Übersicht über den Inhalt des Buches: In einem 1. Kapitel werden die Fragen der Prosodie erörtert: Länge und Kürze der Silben und also auch Betonungen, die bisweilen von der Antike abweichen; — ohne Kenntnis dieser mittelalterlichen Gewohnheiten muß notwendig manche Vertonung mißverstanden werden. Ich greife heraus die Akzentuation zweisilbiger Wörter nach einem einsilbigen: *ést-locus* möglich

statt *est locus*. (Der Rezensent hatte abweichende Behandlung solcher abschließender Zweisilbler aus der Musik erschlossen: *Acta musicologica* XXIII/1951, S. 8.)

Dann (2. Kap.) die Möglichkeiten der Elision, der Synkope, der Synerese oder der Prothese und der Diërese, die nebeneinander angewendet werden können — die in einer einwandfreien Textausgabe natürlich geklärt sein müssen — aber wie oft muß der Musikhistoriker selber sich um den Text bemühen! Die Frage der Reime oder Assonanzen (3. Kap.), die — vor allem bei der Erforschung der frühen Sequenzen und Tropen — wichtig sind. Die Akrosticha und dergleichen (4. Kap.) mögen weniger wichtig sein — um so mehr dann die eigentliche Verslehre. Norberg geht aus von der Verwendung der antiken Versmaße und Strophen während des ganzen Mittelalters (5. Kap.) und erörtert die Änderungen, die durch die Zäsur entstehen. Er versucht vor allem (6. Kap.) den „rhythmischen Vers“, d. h. den Vers, der die Silbenlänge nicht beachtet, in seiner Abhängigkeit vom echt-metrischen Vers vorzuführen, mit seinen vielen Möglichkeiten: Der Iktus wird durch den Wortakzent imitiert und die „Struktur“ des metrischen Verses also vom rhythmischen übernommen; sie wird nur am Ende des Verses und, soweit eine Zäsur vorhanden ist, auch des Halbverses nachgeahmt; sie wird überhaupt nicht übernommen: dann wird die Zahl der Silben beibehalten (silbenzählender Vers), in seltenen Fällen die Zahl der Iktus (so daß etwa Hexameter aus je 6 Wörtern entstehen). Er stellt fest, wie alte Regeln über die Verwendung von Wortarten (einsilbigen am Versschluß, dreisilbigen Proparoxytona an gewissen Versstellen) bei der Bildung der rhythmischen Verse nachwirken, beachtet — oder aber auch, je nach dem Autor, mißachtet werden.

Das 7. Kapitel „*La versification rythmique et la musique*“ enttäuscht zunächst, da von Musik wenig die Rede ist. Doch ist der Titel in gewisser Hinsicht gerechtfertigt. Es handelt sich darum, daß andere „rhythmische“ Verse, die nicht vom antiken Vers abgeleitet werden können und die er dann in einer Übersicht vorführt, „vorhandenen Melodien syllabischer Art“ ihre Existenz verdanken. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich dann mit den völlig freien Versen der Sequenzen und Tropen, die er aus der Textierung von Melismen entstehen läßt und sich mit diesen Melismen zusammen vorgetragen denkt.

Daß dieses Buch eine vorzügliche Einführung ist, war bereits eingangs angedeutet worden. Es ist vor allem nicht einseitig: die verschiedenen Arten der Verse und der Entstehungsmöglichkeiten werden aufgeführt. Natürlich bleibt manches strittig, wie auch der Verf. selber einzelnes als ungelöste Frage bezeichnet. Vor allem dürfte die Rolle der Antike überbetont sein. Es bleiben einige Wünsche übrig: So wird nicht klar, wie so verschiedenartige Versarten wie quantifizierender, akzentuierender, silbenzählender Vers nebeneinander möglich waren und vertont wurden, und es scheint, als ob der Verf. dieses Problem gar nicht gesehen hat. Natürlich bleibt die Tatsache der verschiedenen Möglichkeiten, und es ist gut, daß der Verf. sie nochmals sichergestellt hat.

Schade ist auch, daß die Musik — mit wenigen Ausnahmen (S. 137 und anderswo) — nicht zu Rate gezogen wird. Die „syllabische Musik“ ist dabei ein von der Theorie her gewonnener, äußerst unklarer Begriff. Anscheinend versteht N. darunter eine Musik, bei der die „einzelnen Töne gegen die einzelnen Silben“ gesetzt werden. Eine solche Musik gibt es bei den Sequenzen und sequenzähnlichen Tropen; sie ist für die Hymnen nicht überliefert. Man mag sie dort bei den metrischen Ambrosiani als Ausgangspunkt der Entwicklung vermuten, aber man kann sie nicht ohne weiteres bei den „rhythmischen Versen“ voraussetzen; auch die frühesten neuumierten Aufzeichnungen bringen immer wieder Melismen, mögen sie auch klein sein. Auch der von N. zitierte, stellenweise neuumierte „*Hymnus: Te Christe patris filium*“, des Codex Augiensis Karlsruhe CLVI ist offensichtlich von ihm gar nicht eingesehen worden. Er bringt in alternierendem Rhythmus fast regelmäßig abwechselnd einen und zwei Töne auf den Silben. Die schwankende Silbenzahl wird aber — nebenbei bemerkt und entgegen N.s Annahme von der Freiheit des Auftaktes — lieber im Versinnern reguliert.

Man kommt dem, was N. mit „vorhandenen Melodien syllabischer Art“ meint, wohl näher, wenn man von präexistenter rhythmisch-musikalischen Schemata, etwa von modalen Versen oder dem Modus ähnlichen Schemata reden würde. Es gibt aber auch antiphonale oder responsoriale „rhythmische“ Verse mit ausgedehnten Melismen; vielleicht sind sie sekundärer Art, erst entstanden, nachdem die Verse mit einfacheren Melodien entstanden waren — aber das

müßte wenigstens angedeutet werden. Aber auch die kleinsten Melismen können für den Charakter der Verse wichtig sein. Wenn beispielsweise die Melodie des berühmten „*O admirabile Veneris idolum*“ bei den Versschlüssen wie „*non sentias dolum*“ vor „*dolum*“ ein Melisma bringt (und sonst nicht innerhalb der Halbverse), so bedeutet dies oder kann dies bedeuten, daß das zweitönige Melisma der Silbe „*as*“ eine doppelte Länge gibt — daß also die Musik den Vers umgestaltet und die Nachahmung des asklepiadeischen Verses (S. 99) im Äußerlichen hängen bleibt — d. h. daß keine Metrik mehr vorliegt.

Andererseits ist sehr schön, wie N. in dem ausgeführten Beispiel des „*Audi tellus*“ (S. 160) die verschiedenen Gestalten der Melodik mit der verschiedenen Art der Verse in Verbindung bringt: die rezitierende Melodie mit dem Vers beliebiger Länge — die geformte Melodie mit dem Vers fester Form. Nicht erörtert wird auch, warum bei der „Nachahmung“ der antiken Verse eine Auslese stattfindet; schade darum, weil diese Erörterung zweifellos die Art der Nachahmung geklärt und damit auch zur Frage des Nebeneinander der verschiedenen Versarten beigetragen hätte.

Daß bei der Nachahmung die Zäsur eine große Rolle spielt, wird aber ersichtlich — und auch, daß ihre Beachtung den sapphischen Vers also in seiner Struktur (ebenso wie letztlich den Hexameter) zerstört. Wird er „*rhythmic*“ (S. 96) nachgeahmt und werden dabei, wie N. feststellt, die Regeln des Sapphicus über die Verwendung von ein- oder dreisilbigen Wörtern beachtet, so nennt das N. eine Nachahmung der Struktur. Man muß aber diese Nachahmung bei einem metrischen Vers, dessen Ikten preisgegeben werden, unterscheiden von einer Nachahmung der Ikten durch die Wortakzente. N. vollzieht diese Scheidung nicht.

N. kennt auch keinen 3., 4. oder 6. Modus beim lateinischen rhythmischen Vers. Er kann ihn natürlich nicht kennen: Er unterscheidet die Verse nach den Arten der Schlußwörter, die entweder paroxytona sind (p): $\acute{\times}$, \times , proparoxytona (pp) $\acute{\times}$, \times , $\grave{\times}$ oder auch nur $\acute{\times}$, \times , \times (S. 90). Wenn er der letzten Silbe keinen Hauptakzent zugesteht — im musikalischen Schema natürlich —, sondern sich nur an die Prosodie hält, kann es rhythmisch keinen 3., 4. oder 6. Modus mit lateinischem Texte geben. Anders, wenn

man Proparoxytona auch am Ende scharf betont: $\tilde{\times}$, \times , $\acute{\times}$; dann fällt der 1. Akzent auf eine gute Nebensilbe, der 2. Akzent auf die letzte Hauptsilbe. Vgl. etwa: *O Mária virgo dávidicá: Triplum im 6. Ton.* (Beispiel entnommen aus Bessler: *Musik des Abendlandes* S. 115).

Neben diesen mehr grundsätzlichen Anmerkungen bleiben Meinungsverschiedenheiten bei dem einen oder anderen einzelnen Beispiel belanglos. Sie ändern auch nichts an dem Urteil über das Buch, das für den Erforscher der mittelalterlichen Musik eine unentbehrliche Hilfe ist.

Ewald Jammers, Heidelberg

Walther Krüger: *Die authentische Klangform des primitiven Organum.* Kassel, Bärenreiter-Verlag 1958, 76 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 13)

Den Lesern dieser Zeitschrift braucht man das Arbeitsgebiet des Verf. nicht besonders vorzustellen, hat er doch in den letzten drei Jahrgängen der *Mf* in einer Auseinandersetzung mit Heinrich Husmann „*Aufführungspraktische Fragen der Mehrstimmigkeit*“ bearbeitet. Zur vorliegenden Arbeit möge das beachtet werden, was Husmann in *Mf* 10, 1957, S. 291 schrieb: „*Polemik ist die Schattenseite der Geisteswissenschaften, die allzu häufig so komplizierte Tatbestände zu untersuchen haben, daß der sie behandelnde Wissenschaftler sich mit Hypothesen begnügen muß, ohne den Sachverhalt klären zu können. Dann sind aber immer die entgegengesetzten Thesen möglich, und die Entscheidung, welche der Vermutungen die wahrscheinlichere ist, wird durch jede neue Überlegung wieder umgestürzt.*“

Nun kann Krüger in dieser Arbeit die Diskrepanz zwischen Notationsbild und authentischer Klangform des primitiven Organum nicht beseitigen, er will sie auch nur verkleinern (S. 10). Seinen Ansatzpunkt gewinnt er aus einigen sich widersprechenden Ansichten über die von Handschin als „*primitive Epodie*“ apostrophierte Zeit des 9.–11. Jahrhunderts, um den Fortschrittsgedanken einer „*Entwicklung*“ aus unvollkommenen Anfängen, den die Musikforschung vertritt, in Frage zu stellen; Grundlagenforschung soll das Werturteil ersetzen. Des Verf. Absicht ist, auf breiter Fläche theoretische, bildnerische und literarische Quellen anzuführen, die der Forschung eine „*Summa*“ dessen bieten, was Generationen musikali-

scher Mittelalter-Forscher dazu meinten. Vertreten sind die Gebiete der Aufführungspraxis, der kirchenmusikalischen Funktion von Orgel und Glockenspiel, der Oktavierungspraxis, die Frage der solistischen oder chorischen Stimmenbesetzung, die auch von der Gregorianikforschung künftig berücksichtigt werden sollte, schließlich das unermessliche Problem der Instrumentenmitwirkung, ja sogar ein Ausblick auf das Nachleben des primitiven Organum vornehmlich in der modernen Musik wird angefügt. Die Tendenz K.s, aus diesen Aussagen heraus nicht wieder neue Hypothesen zu schmieden, sondern behutsam auf ungelöste Fragen hinzuweisen, steht der gebotenen Fülle seines Materials gut an. Wenn er in acht Punkten seine eigene Ansicht bietet und sie thesenartig der seiner Widersacher entgegenstellt, so erblickt man darin einen sachlichen Ausgangspunkt für neue Überlegungen in dieser so unendlich diffizilen Materie, wobei nur zu hoffen ist, daß durchweg jenes hohe Niveau K.s nicht durch polemische Ausflüge unterboten werden möge.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Festschrift. Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag. Gemeinsam mit seinen Kollegen, Schülern und Freunden im Auftrag des Beethovenhauses Bonn herausgegeben von Dagmar Weise. Bonn, Beethovenhaus 1957. XXIV, 408 S.

Der Jubilar, der mit der vorliegenden, in Inhalt und Ausstattung gleich reichen Festschrift geehrt wurde, ist ein Wissenschaftler von nicht eben üblicher Vielseitigkeit, wie das Verzeichnis seiner Veröffentlichungen (S. XIX ff. der Festschrift) zeigt. Neben Publikationen zur Musik der Renaissance (Gombert) stehen solche über Beethoven, den Orgelbau, phonotecnische und akustische Probleme. Diese Vielfalt forschenden Bemühens spiegelt auch die Vielzahl der hier zusammengefaßten Aufsätze seiner Kollegen, Freunde und Schüler wider. Sie umfaßt — alphabetisch nach Verfasseramen geordnet — Beiträge zur Musikbibliographie und zur Editionstechnik, umgreift die Musikgeschichte von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, bringt — das ist nur zu natürlich bei einem im Bonner Beethovenhaus zusammengestellten und dessen Leiter gewidmeten Band — mehrere Aufsätze zur Beethovenforschung und schließt auch die naturwissenschaftliche Seite der Musikwissenschaft mit ein.

Martin Vogel gibt dem pythagoreischen Spruch „Der Anfang ist die Hälfte des Ganzen“, dessen Interpretation im Sinne von „Aller Anfang ist schwer“ nur seinen exotischen Sinn treffe, eine neue harmonikale Deutung. Dabei setzt er „Anfang“ (ἀρχή) gleich der Mese (= 6) der 12-geteilten pythagoreischen Saite' als deren erste Stufe, was mehrfach belegt ist. Diese Deutung erfährt eine Stütze in einer bisher unerklärten Stelle bei Nikomachos, in der es heißt, daß die Zahl 6 ἀρχή und ἥμισυ (Hälfte) des Ganzen sei.

Eine ausgedehnte Studie widmet Hans Schmidt dem Tractus des zweiten Tones, der er die Gegenüberstellung der Codices St. Gallen 359 (für die gregorianische) und Vat. lat. 5319 (für die römische Version) zugrunde legt. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, daß die in St. Gallen niedergelegte Fassung ein älteres Stadium wiedergibt, womit er sich ausdrücklich zu der von J. Smits van Waesberghe in Oxford vorgetragenen These in Widerspruch setzt, der eine gemeinsame ältere Quelle vermutet.

Joseph Smits van Waesberghe beschreibt ein Nürnberger Osterspiel nach einer Handschrift des 17. Jahrhunderts, die aber eine Kopie einer Quelle des 15. Jahrhunderts zu sein scheint und offenbar aus der Nürnberger Lorenzkirche stammt. Die Handschrift des Spiels, das bisher in der Literatur nicht behandelt wurde, enthält Hufnagel-Noten und Hinweise für die Ausführung. Sie ist ein Beweis dafür, daß sich die Tradition des mittelalterlichen liturgischen Dramas stellenweise bis ins 17. Jahrhundert erhalten hat.

In einer gemeinsamen Arbeit berichten Hanna Harder und Bruno Stäblein über neue Funde mehrstimmiger Musik des späten 14. Jahrhunderts in den spanischen Bibliotheken Gerona (Kathedralarchiv) und Barcelona (Zentralbibliothek). Es handelt sich dabei um Fragmente mit vorwiegend Ordinariumssätzen, die dem Repertoire des Ms. Apt nahestehen. Die Studie, die über die zehn überlieferten Kompositionen detailliert berichtet, wird durch deren photographische Wiedergabe besonders wertvoll.

Die engen politischen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Spanien im 15. und 16. Jahrhundert haben ihren Niederschlag auch in den Musikschätzen der spanischen Bibliotheken gefunden. R. B. Lenaerts berichtet über die systematische Durchforschung und Inventarisierung dieser nieder-

ländischen Quellen auf spanischem Boden, die besonders in Toledo und Montserrat reiche Früchte trugen. Lenaerts beschreibt die Quellen aus Montserrat — Chorbücher des 16. Jahrhunderts — in denen Namen wie Benedictus, P. de La Rue, J. Barbireau, Clemens non Papa, J. Mouton, P. Mandicourt und Lupus Hellinck auftauchen.

Eine eingehende Beschreibung der Messe „*En espoir*“ von Clemens non Papa und ihrer vom Jubilar dieser Festschrift kürzlich in der Handschrift Cambrai 125—128 entdeckten Chanson-Vorlage (*Gombert fec.*) liefert K. Ph. Bernet-Kempers.

Eine fruchtbare Hypothese über den Geburtsort Josquins steuert Charles van den Borren bei. Er führt gute Gründe dafür an, daß entweder ein Cantata bei Cambrai oder ein Cantin zwischen Cambrai und Douai in Frage kommen könnten.

Es würde den Rahmen dieses Berichtes weit überschreiten, würde man versuchen, die Ergebnisse der außerordentlich reichhaltigen Studie von Suzanne Clercx „*Jean de Macque et l'évolution du madrigalisme à la fin du XVII^e siècle*“ auch nur in komprimierter Form wiederzugeben. Inzwischen sind sie ja auch durch den Artikel Macque in MGG leicht allgemein zugänglich geworden.

In seinem Aufsatz „*Zur Frage der Kürzungen in den Dacapoformen J. S. Bachs*“ geht Emil Platen davon aus, „daß zumindest die Vokalwerke Bachs in unserem heutigen Musikleben im Grunde heimatlos sind... vor allem seine Großchorwerke gehen über das Maß unserer restaurierten bürgerlichen Musikkultur hinaus; sie werden in diese... fremde Umwelt nur unter Aufopferung wesentlicher Teile einzugliedern sein.“ Bei seinen Vorschlägen, wie dabei vorzugehen sei, geht der Verf. von Bachs eigenen kürzenden Bearbeitungen aus.

Einen kleinen Einblick in die Gründlichkeit, mit der die Neue Haydn-Ausgabe vorbereitet wird, gestattet Jens Peter Larsens Studie über „*Eine bisher unbeachtete Quelle zu Haydns frühen Klavierwerken*“, eine Handschrift aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die nach Larsens kompetentem Urteil „*eine wertvolle, authentischen Vorlagen nahestehende Quelle*“ ist, deren Versionen z. T. erheblich von den bisher bekannten abweichen.

Kurt von Fischers Arbeit „*Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*“ untersucht die wichtigsten Musiklehren von F. E. Niedt (1706) bis

Anton Reicha (1824—1826) auf diesen Gegenstand hin. Es ist bekannt, welches besondere Interesse dieses Thema neuerdings in der Musikforschung beansprucht, dem der Kölner Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft eine besondere Arbeitsgemeinschaft widmete. (Vgl. den Kongreßbericht, Kassel, Basel, London, New York 1960, S. 363 ff.)

An Thrasybulos Georgiades bekannten Studien zur Rhythmik der Wiener Klassik entzündet sich Rudolf Steglichs Widerspruch, der das „*Adagio der Eleonorensone Beethovens*“ einer einfühlsamen Analyse unterzieht. Er mißt es an dem Beispiel eines in den Einzelheiten verblüffend ähnlichen Andantino von Beethovens Lehrer Neefe, dem er alle Qualitäten, oder — wie er es auf faßt — Mängel zuerkennt, die Georgiades als typisch für die Musik der Wiener Klassik feststellt: die des „Diskontinuierlichen“. Nun beruht die bekannte Frontstellung Steglichs gegen Georgiades, wie es scheinen will, auf einem fundamentalen Mißverständnis, das darin besteht, daß Steglich das „Diskontinuierliche“ als ein „mehr oder minder serielles Zusammenstückeln“ (so Steglich) versteht. Richtig verstanden aber, enthüllt die Georgiadesche Interpretation des Rhythmus der Wiener Klassik Qualitäten, die zu den von Steglich festgestellten („*Werden der Form in stetigem rhythmisch-melodischem Weitergehen*“ u. ä.) in gar keinem Gegensatz stehen.

„*Kleine Beethoveniana*“ nennt Wilhelm Virneisel vier Studien, in denen er neues Material aus Beethovens Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek mitteilt. Besonders wichtig sein Hinweis darauf, daß die von Kalischer beschriebenen Skizzen zum B-dur-Quartett op. 130 in Wirklichkeit Skizzen zu op. 18 Nr. 6, in derselben Tonart sind.

Mit der heiklen interpretatorischen Frage nach der „*Teilwiederholung in Beethovens Symphoniesätzen*“ setzt sich Willy Hess eingehend auseinander. Die an sich so selbstverständliche Forderung, sich an die Angaben des Komponisten zu halten, wird durch präzise Formanalysen gestützt.

Die hervorragende Kennerin von Musikerbriefen, Emely Anderson, veröffentlicht und kommentiert zwei Beethoven-Briefe an den Prinzen Nikolaus Galitzin, die 1953 zuerst als Faksimile in einer polnischen Publikation über die Sammlung der Pianistin und Komponistin Maria Szymanowska

(1790—1831) abgedruckt wurden. Der erste der beiden Briefe ist in französischer Sprache verfaßt, von der Hand des Neffen Karl geschrieben, aber von Beethoven am 25. Januar 1823 unterzeichnet; der zweite ist von Beethovens Hand am 26. Mai 1824 geschrieben.

Hellmut Federhofer gibt eine eingehende Schilderung eines thematischen Katalogs der Musikalien, die Dorothea Graumann, Freiin von Ertmann, besessen hatte, jene ausgezeichnete Pianistin, der Beethoven seine Klaviersonate op. 101 gewidmet hatte. Die aufgeführten Werke — in erster Linie Klavierstücke — umfassen Kompositionen zwischen J. Haydn als ältestem und J. N. Hummel als jüngstem Komponisten.

Erich Schenk untersucht die Begegnung Robert Schumanns mit Peter Lindpaintner 1839 in Wien und liefert damit einen musikgeschichtlichen Beitrag zur romantischen Bewegung, die — gegen die zeitgenössische italienische Musik etwa Rossinis, Bellinis oder Donizettis gerichtet — in Wien wenig später als in Berlin aufbrach.

Dagmar Weise beschreibt „*Ein bisher verschollenes Manuskript zu Schumanns Album für die Jugend*“, das sich in der Sammlung Bodmer befindet. Es handelt sich um eine autographe Niederschrift, die neben einigen noch ungedruckten Klavierstücken allein sechs Stücke aus op. 68 aufweist, davon zwei mit anderen Überschriften; auch im Notentext finden sich kleinere oder größere Abweichungen.

Kurt Stephenson untersucht über die Studentenliedersammlung „*Deutsche Lieder nebst ihren Melodien*“ von 1843 ist mit 45 Seiten die umfangreichste der Festschrift. Sie geht auf Textfragen ebenso gründlich ein wie auf die Untersuchung der Melodien und schließt mit einem Appell an die Musikwissenschaftlichen Seminare der Universitäten, sich des seither verfallenen Studentengesanges anzunehmen.

Willi Kahl lenkt die Aufmerksamkeit auf die musikalische Renaissancebewegung der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, die im wesentlichen an die Namen A. Choron, F. J. Fétis und L. Niedermeyer geknüpft ist und als Grundlage der Pariser Schola Cantorum der Ch. Bordes, A. Guilmant und V. d'Indy bis in die Gegenwart hinein mittelbar wirksam wurde.

„*Brahms und der Kanon*“ ist das Thema einer Abhandlung von Siegfried Kross, der man entnimmt, daß Brahms zur Be-

schäftigung mit dieser Form wohl auf Anregung Schumanns gekommen war und daß er sich dabei vom Josquin-Bild seiner Zeit leiten ließ, die in diesem Meister den eigentlichen „Hexenmeister des Kanons“ sah.

Die Beschäftigung mit den Werken der Meister der altklassischen Polyphonie hat Max Bruch angeregt, Messensätze zu schreiben, denen Karl Gustav Fellerer eine materialreiche Studie widmet.

Trina Roy macht uns mit einem Überblick über die Musik Rabindranath Tagores bekannt, der — was hierzulande wohl so gut wie unbekannt war — an die 4000 musikalische Werke verfaßt hat, die sich zwischen den Polen indischer Klassik und der Volksmusik der entlegensten Dörfer bewegen. Die Arbeit ist mit zahlreichen Notenbeispielen versehen.

Paul Mies behandelt editorische Probleme an einigen Werken Mozarts, Schuberts und Brahms' und stellt dabei die Frage, ob dem Autograph oder dem Erstdruck das Prädikat der Authentizität zuerkannt werden soll. Daß man sich keineswegs prinzipiell für eine von den beiden Fassungen entscheiden kann, erläutern die von Mies sehr instruktiv ausgewählten und erläuterten Beispiele ganz schlagend.

Ewald Zimmermann schreibt eine Art Nachwort zu dem Preisausschreiben über die Keile, Striche und Punkte in den Mozart-Quellen, das die Gesellschaft für Musikforschung vor einigen Jahren veranstaltet hatte. Er wiederholt darin das Ergebnis seiner eigenen eingereichten Arbeit, wonach Mozart keinen bewußten Unterschied in der Anwendung der Stakkatozeichen gemacht habe. Er fordert, in neuen Ausgaben nur ein Zeichen zu verwenden.

Eine dankenswerte archivalische Arbeit legt Theo Clasen mit einem Verzeichnis der musikalischen Autographen der Universitätsbibliothek Bonn vor, in dem die Briefe weit überwiegen.

Werner Meyer-Eppler weist in seiner Studie über die dreifache Tonhöhenqualität nach, daß die Kennzeichnung einer musikalischen Tonhöhe durch nur zwei Bestimmungsstücke, nämlich Chroma und Oktavlage, nicht ausreicht. Der Verf. möge es dem Rezensenten verzeihen, daß dieser nicht mehr über seine Arbeit berichtet; aber seine mangelhafte physikalische Vorbildung reicht dazu nicht aus.

Über die für die moderne Rundfunktechnik außerordentlich brennende Frage, wie man

die räumliche Struktur ausgedehnter Klangkörper (beispielsweise größerer Orchester oder Chöre) bei der üblichen monauralen Rundfunkübertragung darstellen könne, schreibt Fritz Enkel. Er hält die Möglichkeit durchaus für gegeben, auch mit einem Kanal die Illusion der Darbietung räumlicher Schallereignisse zu vermitteln.

Harald Heckmann, Kassel

Maurice Barthélemy: André Campra, sa vie et son œuvre (1660—1744), La vie musicale en France sous les rois bourbons, Paris 1957, Picard, 197 S.

Die Literatur über André Campra ist bis jetzt, wenn man die einschlägigen Enzyklopädien und Lexika vergleicht, nicht eben zahlreich, so daß diese erste geschlossene Monographie mehr als notwendig erscheint. Ob sie allerdings vom Standpunkt der augenblicklichen Forschung aus schon zufriedenstellend verfaßt werden konnte, dagegen erheben sich bei Lesung und Sichtung dieser mit viel Liebe, Enthusiasmus und Sorgfalt geschriebenen Arbeit begründete Zweifel.

Schon ein Blick auf das Literatur- und Werkverzeichnis rufen sie herauf. Das Werkverzeichnis Campras hat nur die Titel der Werke aufgenommen, die vom Autor behandelt wurden — man wird ergänzen müssen, die ihm erreichbar waren —, ist also unvollständig, und der Katalog der modernen wie älteren Literatur verzeichnet mit ganz geringen Ausnahmen, die innerhalb der modernen Literatur nur allgemeine musikgeschichtliche Übersichten betreffen, nur französische Titel. Diese fühlbare Enge des Raums, auf der sich die ganze Studie bewegt, muß einer Gesamtdarstellung ihres Helden, der wie immer und überall das Ergebnis einer weiten Stilperiode sein wird, häufig abträglich sein — eine Arbeitsweise, die bei manchen französischen Arbeiten auch sonst auffällt. Es wäre eine Fülle von Einzeldarstellungen notwendig gewesen, die vor allem das italienische Schrifttum hätten einbeziehen müssen, so vor allem Untersuchungen der Motette und Kantate, die auf französischem Raum zu ganz eigenen und eigenartigen Spezialformen gekommen sind, aber auch der Ariette, des Pastorale usw., ehe an eine Einordnung des Gesamtwerks von Campra auch nur zu denken war. All dies wird kaum hinter Lully zurückverfolgt. (Merkwürdigerweise wird gelegentlich der Kantate auch Tiersots grundlegenden Aufsatzes im *Ménéstrel* nicht

gedacht, auf dem Malherbe doch zugegebenermaßen fußt.) So erfährt auch der italienische Einfluß auf Campra, der notwendig mit der Zeit selbst proklamiert wird, die ja seit Ende des 17. Jahrhunderts von der Kontroverse französisch-italienisch buchstäblich lebt, nirgends Demonstration an Parallelwerken. Nur eben einmal den Namen A. Scarlatti und Bononcini oder Vivaldi (besser der italienischen Triosonate und des Concerto grosso!) ins Spiel zu werfen oder bedauernd festzustellen, daß die Erkundung einzelner Gebiete noch große Lücken aufweise, genügt da keinesfalls. Zweifellos hätten solche Untersuchungen, in Verbindung mit einer umfangreichen Monographie, das Arbeitsvermögen eines einzelnen Autors überspannt — für die Erfassung der Gestalt Campras aber waren sie unerlässlich. Besonders das letzte Kapitel, das ein Porträt des Meisters zeichnen und das Wesen seines Werks ergründen will, macht das spürbar. Der Autor muß denn auch immer wieder auf zukünftige Klarlegungen verweisen.

Das gilt besonders auch für die biographischen Teile und innerhalb dieser wiederum für die Frühzeit Campras, wo die Darstellung über La Laurencis und Pougins Ergebnisse kaum hinausgekommen ist, trotz zweifellos gründlicher Überprüfung der vorhandenen Quellen und Dokumente. Der Wert der Arbeit beruht hier mehr in der Zusammenstellung von Vorhandenem.

Ohne Nutzen wird dennoch niemand diese Studie aus der Hand legen. Im engeren französischen Raum kennt der Autor sich gut aus, und vor allem ist die ältere Literatur seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts ausgezeichnet gekannt und verwertet. Sie bietet, abgesehen von dem Material, das sie für Campras Werk und Persönlichkeit darstellt, eine Fülle des Interessanten, Neuen und Anregenden, speziell für Ästhetik, Soziologie und Aufführungspraxis der Zeit — ein Schatz, der auch nach Auffassung des Verf. noch nicht annähernd gehoben ist. Registrieren wir nur den interessanten Tatbestand, wie früh die Ideen von Rousseau bei Schriftstellern wie Batteux vorbereitet sind, ja wie viele, das wir geneigt sind, erst der deutschen Romantik zuzuweisen, z. B. die abschließliche Einsetzung der Empfindung als Kunstinstanz, schon um 1725 in Frankreich ausgesprochen ist.

Nicht zuletzt glückt es dem Autor, an Hand von Analysen und Beschreibungen von Campras Werken — hier ist die Arbeit am

selbständigsten — unser Interesse auf diesen zu Unrecht so wenig gekannten Meister hinzulenken. Angesichts so prachtvoller Proben wie des Beispiels aus der vierten Motette des fünften Buches (S. 156) und aus dem *De profundis* (S. 163) kann man nur auf baldige praktische Ausgaben hoffen. Den Eindruck, daß hier die Stärke Campras, vor den Bühnenwerken, liegt, eine Frage, die der Verf. selbst aufwirft, gewinnen allerdings auch wir. Margarete Reimann, Berlin

Cecil Hopkinson: *Handel and France: editions published there during his lifetime.* Edinburgh bibliographical Society transactions vol. III, part 4 (223—248). Edinburgh, printed for the Society by R. & R. Clark Ltd 1957.

Die in diesem Aufsatz niedergelegten Ergebnisse der Forschungen des Verf. in französischen, belgischen, niederländischen und englischen Bibliotheken über Händel-Drucke, die in Frankreich zu Händels Lebzeiten erschienen, erweitern in überraschender Weise die Kenntnis der Bibliographie Händelscher Werke. Sie bringen somit wertvolle Ergänzungen zu den bibliographischen Angaben in William C. Smith's Werkverzeichnis (in Gerald Abrahams *Handel, a Symposium*, London 1954, erweiterte deutsche Fassung im Händel-Jahrbuch 1956). H. weist nach, daß schon damals, seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als in Deutschland und Italien noch nichts von Händel gedruckt wurde, französische Verleger sich Händelscher Werke nachdrücklich annahmen. Außer einzelnen in Sammelwerken erschienenen Opernarien und Tanzsätzen konnte H. zwölf unter Händels Namen in Frankreich erschienene Drucke feststellen. Als Verleger sind stets Mme. Boivin und der ältere Le Clerc genannt, viermal auch der jüngere, dreimal Vincent, zweimal der Lyoner de Brotonne, je einmal der Londoner What und die Pariserinnen Hue und Castagnery. 1736 erschienen die beiden ersten Klaviersammlungen und sechs Triosonaten aus Op. 2, etwa zur selben Zeit auch zwölf Solosonaten aus Op. 1, 1738 die sechs Klavierfugen, 1739 die auch in Eitners Quellenlexikon S. 456 genannten „*Pièces pour le Clavecin*“ mit gemischtem Inhalt (zwei Opernouvertüren, zwei Klavierkonzerte, eine Opernarie und ein Menuett), wobei jener mysteriöse Londoner What an erster Stelle, vor Le Clerc, Boivin und de Brotonne, als Verleger genannt ist. 1744

kamen sechs Concerti grossi aus Op. 6 heraus, 1751 alle zwölf dieses Opus — ein Beweis für guten Absatz, 1743 und 1749 — wiederum ein Beweis für das besondere Interesse der Musikwelt — je sechs Opernouvertüren. 1744 erschien abermals „*Pièces de Clavecin de Mr. Handel*“, betreut von einer um jene beiden letztgenannten Pariserinnen erweiterten Verlegerschar: das ist ein auch um die Opuszahl „*Oeuvre VIIIe*.“ bereicherter Nachdruck der 1717 von Walsh verlegten Bearbeitungen von Opernsätzen durch Babbell, die aber nicht nur Händelsche Arien betreffen — daß Chrysandars Ausgabe Babbells Händelbearbeitungen in Bd. 48 bringt, hat H. übersehen. Nichts von Händel als seinen zugkräftigen Namen enthält schließlich ein schon von Eitner angeführter „Händel-Druck“ (vor 1742) mit sechs Sonaten für zwei Querflöten, die, wie E. H. Meyer 1935 in Music & Letters nachwies, G. C. Schultze geschrieben hat.

Beigegeben sind dem Aufsatz dankenswerterweise zwei gute Bildtafeln: eine des interessanten Titelblattes jener „*Pièces*“ von 1739 und eines des in der letzten Zeile dieses Titelblatts genannten, etwa gleichzeitig in Paris veröffentlichten Händel-Porträtstichs von Georg Friedrich Schmidt. Das ist ein (viel mehr als der ihm sonst nahestehende, aber kontaktschwächere Stich von Houbraeken) durch jovial-lebendigen Ausdruck gekennzeichnetes Händel-Bild, was auch die ihm unterlegten Verse bezeugen: „*Ici graces aux doctes veilles / D'un Artiste Laborieux, / Ce lui qui fait par tout le Charme des Oreilles / Fait aussi le plaisir des yeux.*“ Welch liebenswürdiges Zeugnis französischer Händelverehrung! Daß Händel auf seinen Reisen sich auch selber einmal in Frankreich sehen ließ, kann allerdings auch H. nicht nachweisen.

Eine weitere Aufgabe könnte es nun sein, zu untersuchen, wie die Bemühungen französischer Verleger um Händel etwa auf die von H. nicht berücksichtigten Länder ausgestrahlt haben.

Rudolf Steglich, Erlangen

Winton Dean: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London 1959, Oxford-University Press. 694 S., 10 Bildtafeln, 136 Notenbeispiele.

Neben und nach Larsens *Messiah* verdient dieses Werk eines englischen Händelforschers allgemeine Beachtung und höchste Anerkennung. Die herbe Kritik der vorhandenen

Ausgaben der Oratorien und der bisherigen Forschung ist wohlverdient, ebenso die Hervorhebung der Tatsache, daß nur ein Werk bisher sich ausschließlich mit den Oratorien (außer dem *Messias*) befaßte; aber auch sein Verf., Pery M. Young, ließ die „*Masques*“ beiseite. Dean begann im Grunde von vorn. Seine Quellen waren Händels Autographe (Royal Music Library), seine Skizzen und Fragmente (Fitzwilliam Museum) und die zu Händels Lebzeiten gedruckten Libretti, deren Bedeutung nach Schoelcher niemand mehr erkannt hatte (mit Ausnahme von W. C. Smith für *Acis and Galatea* in seinem *Concerning Handel*). D. unterstreicht mit Recht ihre Bedeutung für Händels Aufführungspraxis und für das Verhältnis von Text und Musik bei den Oratorien.

Eine nahezu zehnjährige Forschungsarbeit hat der Verf. darauf verwandt, für die „dramatischen“ Oratorien des Meisters, die sich ihm als verschiedene Verwirklichungsformen der Idee eines „musikalischen Dramas“ darstellen, nicht nur die Entstehungsgeschichte, den textlichen und musikalischen Aufbau und die Orchestration, sondern auch die Aufführungen (in London und anderswo), die Ausgaben, die Libretti, die Autographen mit aller erdenklichen Gründlichkeit und Sorgfalt zu behandeln. Dabei treten die drei bedeutsamen Erstlinge *Esther*, *Deborah* und *Athalia* in ein ganz neues Licht, die ersten beiden als mit Fehlern behaftete Vorstufen, *Athalia* als „das erste große englische Oratorium“. Die nun folgende Zwischenzeit (1733—1738) enthält die Neubelebung der englischsprachigen Oper, Aaron Hills berühmten Brief an Händel und das für Händels Entwicklung entscheidende *Alexanderfest* (dessen Neuausgabe in der Haleschen Händelausgabe D.s Forderungen weitgehend entspricht).

Dann folgt als viertes der behandelten Oratorien *Saul*. D. läßt der dramatischen Konzeption von Jennens' Dichtung endlich Gerechtigkeit widerfahren. Auch für den Ref. (wie für D.) hat sie sich bei einer szenischen Aufführung unserer Tage voll bewährt. Das gleiche gilt (D.s Hinweis S. 277 durchaus entsprechend) für *Belsazar*, dessen echt dramatischer Dichtung Händel höchstes Lob zollte; er fühlte, daß er hier seine besten Kräfte entfalten konnte. D. betont mit Recht (S. 439), daß Jennens und Händel „eine dramatische Aufführung mit Szenerie und Aktion“ im Geiste vor sich hatten. Den Beweis erbrachten die vorjährigen Auffüh-

rungen in Hamburg, Berlin und Göttingen. Auf *Saul* folgt wiederum eine Pause bis 1742, in der *Israel in Ägypten*, die „kleine“ *Cäcilienode*, der *Messias* entstehen. Dann setzt *Samson* die Reihe der dramatischen Oratorien fort. Hier ist die Problematik des Textes (Milton-Hamilton) schonungslos enthüllt, aber auch betont, daß die Nähe der antiken Tragödie Händel zu den gewaltigen Chören antrieb.

Im Folgenden werden *Semele* und *Joseph* behandelt, *Herakles* wird in seiner vollen Bedeutung herausgestellt. Mit *Judas Makkabäus* kommt sowohl durch die Zeitereignisse als auch durch den Textdichter Morell (D. S. 463) ein neuer Einschlag in Händels dramatische Oratorien. Er will wirken auf sein neues Publikum der „middle class“; dahinter treten dramatische und künstlerische Probleme etwas zurück. Gerade Morells Dichtungen sind zu diesem Zweck wohlgeeignet. Das führt zu dem schwächeren *Alexander Balus*, dem *Josua*, der das Schema des *Judas Makkabäus* nochmals aufnimmt, zu *Salomon* und *Susanna*. Bleiben schließlich die beiden abschließenden dramatischen Meisterwerke: *Theodora*, die D. in ihren Vorzügen und Schwächen einleuchtend charakterisiert, und *Jephta*. Die Zeitgebundenheit des Morellschen Textes wird durch Händels überzeitlich reife musikalische und dramatische Gestaltungskraft überwunden.

Nun erst wenden wir uns dem ersten, allgemeinen Teil des Buches (S. 3—148) zu. Hier sind, dem Leser sehr zu Dank, allgemeine Fragen der Geschichte (z. B. des Oratoriums vor und nach Händel), des Stils und der Aufführungspraxis Händels in knapper Zusammenfassung vorweg behandelt. Es ist gewissermaßen die Quintessenz der Einzeluntersuchungen, grundlegend für die Erkenntnis der geistigen und künstlerischen Eigenart des englischen Oratoriums und für die richtige Einschätzung der einzigartigen Leistung Händels.

Das Buch ist ein gewichtiger Beitrag zur Händelforschung (auch hier bestätigt sich wieder der Vorrang Englands); in vielen Einzeluntersuchungen wird es weiterhin fruchtbar gemacht werden können. Nur an der Grundvoraussetzung der Aussonderung der „dramatischen“ Oratorien sei uns zu zweifeln erlaubt. Bilden sie nicht, etwa mit *Alexanderfest* und *Messias*, in weiterem Sinne sogar mit den kirchlichen Chorwerken in englischer Sprache eine einzige Einheit? Das mindert nicht das Verdienst, daß hier

grundlegende Forschungsarbeit geleistet und die Bedeutung der „Masques“ zum ersten Male klar herausgestellt worden ist.

Ergänzend sei noch erwähnt, daß 12 Anhänge die Brauchbarkeit des mit Bildern und Noten wohl ausgestatteten Buches erhöhen. Der erste gibt ein Schema der Form, der zweite ein solches der Instrumentalbesetzung der behandelten achtzehn Oratorien, der dritte und vierte nennen die Daten und Orte der Aufführungen zu Händels Lebzeiten. Weiter folgen Verzeichnisse der englischen und italienischen Gesänge, der Sänger Händels und der szenischen Aufführungen nach Zeit und Ort (wichtig!). Eine kurze Bibliographie, ein Werk- und ein Generalindex bilden den Schluß. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

G. F. Händel. Sein Leben in Bildern von Richard Petzoldt, Leipzig 1955. VEB Bibliographisches Institut (40 S. Text, 70 Abb.)

Inmitten der Händel-Literatur des Feierjahres hat dies Büchlein ein eigenes Gesicht. Über Händel als Musiker und Mensch ist schlicht und sachgemäß berichtet. Zwar ist die Wiedergabe der Bilder nicht vollkommen, um so besser aber sind die Auswahl und die ausführlichen Bilderläuterungen (von E. Crass). Neben vielem Bekanntem entdeckt man erfreut auch einiges Unbekannte (z. B. 35, 42, 44, 61).

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Geiringer: Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten. Unter Mitarbeit von Irene Geiringer. München 1958. C. H. Beck. XIV u. 571 S.

Das Buch ist eine erweiterte Neufassung der 1954 in englischer Sprache unter dem Titel „*The Bach Family*“ erschienenen Veröffentlichung. Der Plan, die gesamte Familie Bach in ihren Schicksalen und ihrem Schaffen viele Generationen hindurch zu verfolgen, ist so verlockend, daß man sich wundert, warum er nicht schon früher verwirklicht wurde und warum sich die oft sehr interessanten familiengeschichtlichen Veröffentlichungen des Bach-Jahres 1950 immer nur in Einzeldarstellungen erschöpften. G. hat nun freilich, wie er im Vorwort mitteilt, bereits seit der unmittelbaren Nachkriegszeit Material gesammelt, und wenn dies auch von den USA aus in mancher Beziehung erschwert gewesen sein mag, so entschädigt uns dafür doch wieder manch wertvoller Fund in amerikani-

schem Besitz, der dem Blick des europäischen Forschers verborgen geblieben wäre. So ist ein umfangreiches Werk entstanden, das an Gründlichkeit schwer zu überbieten sein dürfte.

Der Vorteil der gewählten Betrachtungsweise liegt naturgemäß vorzüglich in der Verfolgung der Familienschicksale, des künstlerischen und sozialen Aufstiegs und des nachfolgenden Verfalls, während die Kompositionen selbst immer nur einen Ausschnitt aus der jeweiligen Epoche bieten und den Entwicklungszusammenhang häufig verborgen lassen. Gerade G.s Betrachtungsweise macht deutlich, wie wenig das Werk vieler Familienglieder, so etwa Johann Sebastians, Johann Christians, aber auch Philipp Emanuels vom elterlichen Erbteil her allein zu erklären ist und wie begierig sie fremde Einflüsse aufgenommen und eingeschmolzen haben. Läßt sich somit in der Werkbeschreibung eine gewisse Diskontinuität nicht vermeiden, so sind doch die ausführlichen Werkbesprechungen des Buches von besonderer Bedeutung, da sie für verschiedene Kleinmeister der Familie überhaupt die einzige übersichtliche und auf den neuesten Stand gebrachte Orientierungsquelle darstellen, aber auch bei den bedeutenderen Familienmitgliedern mancherlei ergänzen und korrigieren.

Die Darstellungsweise ist fesselnd, bisweilen nicht frei von essayistischen Ausschmückungen, so z. B., wenn über J. S. Bachs Schulbildung berichtet wird: *„Seinem regen Geist gewährte es Befriedigung, sich in den intellektuellen Übungen theologischer Dialektik zu ergehen“* (S. 136 — mehr als daß Bach ein guter Schüler war, ist eigentlich nicht überliefert), oder wenn wir zu seiner Reise von Ohrdruf nach Lüneburg erfahren: *„Er war durchaus bereit, seinen Fußmuskeln das Äußerste an Anspannung zuzumuten und sich mit einem Mindestmaß an Verköstigung abzufinden, wenn es galt, in eine Schule Eingang zu finden, die ... großes Ansehen genoß“* (S. 138), oder über den Arnstädter Vorwurf wegen der *„fremden Jungfer“*: *„Das gemeinsame Musizieren mag beiden [J. S. Bach und Maria Barbara] viel bedeutet und das Bündnis zwischen ihnen noch verstärkt haben“* (S. 150). Die Quellen verraten uns nicht einmal mit Sicherheit, ob es sich bei der fremden Jungfer wirklich um Maria Barbara gehandelt hat, und man kann daher diesen Vorfall auch nur mit großem Vor-

behalt als Beleg für Maria Barbaras Musikalität verwenden (S. 153).

Angesichts der Fülle des beigebrachten Materials verschlägt es wenig, wenn verschiedene Einzelheiten einer Korrektur bedürfen. So ist z. B. auf S. 238 Kantate 56 mit 82 verwechselt, ferner ist Kantate BWV 80 a nicht 1716 (S. 240), sondern schon 1715 entstanden, und Scherings These über das Weihnachtsoratorium besagt nicht, daß es ein Jahr früher (S. 252, Anm. 1), sondern daß es ein Jahr später erklang, als die Daten auf Partitur und Textbuch ausweisen. Hier liegt offenbar eine Konfusion mit Terrys andersartiger These (das Parodieverhältnis betreffend) vor. J. A. Frohne war Superintendent, nicht Pastor (S. 155) an Divi Blasii, nicht St. Blasius (S. 103, 150, 155) zu Mühlhausen; und wenn mit der auf S. 104, Anm. 2, genannten Abschrift der Messe von Johann Nicolaus (?) Bach, BWV Anh. 166 die Berliner Handschrift P 189 gemeint ist, so trägt sie nicht das Datum 1734, sondern „33“, was ganz unzweifelhaft in „1833“ zu ergänzen ist. Der S. 313 zitierte Artikel H. Besslers findet sich im Bach-Jahrbuch 1956 (nicht 1957), und auch auf S. 444 scheint irgendein Irrtum vorzuliegen, da die Kantate BWV 83 in Zusammenhang mit einem nicht darin enthaltenen Text zitiert wird.

Auch die Überarbeitung der deutschen Fassung hat, wie das bei einem Werk von derartigem Umfang wohl kaum anders zu erwarten ist, nicht sämtliche Partien des Buches in gleicher Weise erfaßt. So würde man z. B. auf S. 202 gern eine Stellungnahme zu F. Smends Darstellung zur Entstehung der h-Moll-Messe finden; auf S. 206 und an einigen weiteren Stellen wäre die neuere chronologische Einordnung der Choralkantaten, insbesondere BWV 116, zu berichtigen, die andernorts bereits berücksichtigt ist; zu S. 269 wären die Ausführungen R. Ellers im Kongreßbericht Hamburg 1956 (S. 80 ff.) heranzuziehen.

Bisweilen steht zu befürchten, daß den oft recht spärlichen Quellen eine schwer tragbare Last an Hypothesen aufgebürdet wurde. So braucht z. B. das Vorliegen von drei verschiedenen Orgelbearbeitungen des Liedes *„Wir glauben all an einen Gott“* innerhalb der wenigen erhaltenen Werke von Johann Bernhard Bach nicht unbedingt für die Wertschätzung dieses Liedes durch den Komponisten bedeutsam zu sein (S. 111), es kann ebenso gut auch das Interesse des Abschrei-

bers kennzeichnen oder einfach auf Zufall beruhen. Auch scheint mir nicht so sicher zu sein, ob man aus der Tatsache, daß J. S. Bach 18 Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach abgeschrieben hat, auch auf eine besondere Wertschätzung seiner Kompositionen schließen darf. Ist es endlich nicht zu kühn, das dreistimmige Ricercar aus dem „*Musikalischen Opfer*“ nur deshalb als ein Stück zu bezeichnen, das „von Bach für das moderne Hammerklavier geschrieben wurde“ (S. 320), weil es in Berlin (wenn je überhaupt) vermutlich auf einem Silbermann-Flügel erklungen ist, und dann gar noch einen Gegensatz zu dem Hamburger Sohn festzustellen, den im Unterschied zu seinem fortschrittlichen Vater das Hammerklavier mit Mißtrauen erfüllt habe (S. 403)?

Doch freilich, was bedeuten solche Einzelheiten angesichts der Fülle des ausgebreiteten Materials? Entscheidend ist vielmehr die farbig und phantasievoll angelegte Gesamtdarstellung, die den Charakter eines „Hausbuchs für den Musikfreund“ nicht verleugnet und wohl auch nicht verleugnen will.

Alfred Dürr, Göttingen

Andreas Liess: Fuxiana, Wien, Bergland Verlag 1958, 95 S., Österreich-Reihe, Bd. 53. Das gefällige Büchlein besteht aus einer losen Folge ansprechender Studien zu Leben, Werk und wechselnder Wertung des größten österreichischen Komponisten der Barockzeit, J. J. Fux. Es wendet sich sowohl an den Liebhaber als auch an den Fachmann, der zahlreiche, z. T. bisher unbekannte Zitate aus literarischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts übersichtlich zusammengestellt findet, in denen Fux als Komponist, Lehrer und Kapellmeister erwähnt wird. Ein wertvoller Baustein für eine künftige Fux-Biographie und zugleich ein willkommener Vorbote zur 300jährigen Wiederkehr des Geburtstages im Jahre 1960 und zur Gesamtausgabe seiner Werke, von der die beiden ersten Bände (das Oratorium *La fede sacrilega*, Wien, 1714, und die *Missa corporis Christi*, 1713) soeben erschienen sind (Graz, Akademische Druck- und Verlags-Anstalt/Kassel, Bärenreiter-Verlag 1959).

Eine Würdigung seines Schaffens ist weder angestrebt noch nach dem derzeitigen Stande der Forschung möglich, wohl aber ist Fuxens Lebenslauf nach den neuesten Zeugnissen kurz dargestellt, und das kulturelle Milieu, in dem sich sein Wirken entfaltete, trefflich

beleuchtet. Einige Formulierungen, wie „bäurische Traditionalistenhaltung“ (S. 35. Gibt es auch eine bäurische Avantgardistenhaltung?), „Weltmannsposition“ (S. 37) u. a. sind wohl nicht sehr glücklich gewählt. Ergänzend wäre zu bemerken, daß Fux vor seinem Eintritt in das Grazer Jesuitengymnasium vielleicht Chorknabe an der Grazer Stadtpfarrkirche war, deren Organist J. Hartmann Peintinger (1667–1690, † 1690) in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Pfarrer in St. Marein am Pickelbach stand (*Die Steiermark, Land, Leute, Leistung*, Graz 1956, 234). Die Gicht plagte Fux nicht erst seit 1723 (S. 33), sondern schon seit 1713 als Vizekapellmeister (wie aus dem Autograph der oben erwähnten Messe hervorgeht), was jedoch seinen Aufstieg zur höchsten Würde des Hofkapellmeisters nicht verhinderte. Der *Gradus ad parnassum* ist nicht ausschließlich ein Lehrbuch des strengen Satzes, wie die Kapitel „*De stylo mixto*“, „*De stylo rezitativo*“, „*De figura Variationis & Anticipationis*“ u. a. beweisen (vgl. *Mf.* XI, 1958, 277 f.).

Daß „*Fuxens kompositorisches Schaffen, voll der Welt des Barock verhaftet, mit dieser unterging*“ (S. 79), trifft für die Kirchenmusik nicht zu, die insbesondere im klösterlichen Bereich (z. B. Göttweig, Herzogenburg) bis in das 19. Jahrhundert Pflege fand (auch Instrumentalmessen), wie Aufführungsdaten beweisen. Unter den aufgezählten Komponisten, die sich am Werke Fuxens heranbildeten, fehlt G. Pasterwiz (vgl. A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, 350). Für die Verbreitung der Werke von Fux im Norden (S. 81) gibt es ein von der Fux-Forschung bisher übersehenes Zeugnis. Der musikliebende Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763) brachte aus Wien Kopien von Opern und Oratorien mit, die bereits in *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica*, Jahrgang 1, Leipzig 1913, 86 f. verzeichnet sind und wie Ref. feststellen konnte, sich heute im Max-Reger-Archiv Meiningen befinden. Dieser wertvolle Bestand enthält auch zwei sonst unbekannte Oratorien (*Santa Gertrude*, 1719; *Ismaele*, 1721). Das Altersbild (vor S. 91), Wien, Nationalbibliothek, Portrait-sammlung Signatur Pg 1.707: I(2) müßte noch auf seine Echtheit hin untersucht werden, da es mit dem bekannten Ölgemälde von N. Buck (1717) keine Ähnlichkeit zeigt.

Hellmut Federhofer, Graz

Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern. Textteil Richard Petzoldt, Bildteil Eduard Crass. Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1959 (71.—80. Tausend). 36 S. Text und 48 Abb. auf 45 S.

Johann Sebastian Bach. Eine Einführung in sein Leben und seine Musik von Eberhard von Cranach-Sichart. Dritte, unter Mitwirkung von Joseph Müller-Blattau neu bearbeitete Auflage. Langewiesche-Bücherei. Karl Robert Langewiesche Nachf. Hans Köster, Königstein i. Taunus [1959]. 64 S. (davon 17 S. Abb.).

Bei beiden Bändchen handelt es sich um Neuauflagen mit bearbeitetem Text- und erneuertem Bildteil. In der Leipziger Neuaufgabe sind gegenüber ihrem 26.—35. Tausend (1951) die Reproduktionen jetzt meist besser und durchweg mit instruktivem Begleittext versehen. Einige entbehrliche Abbildungen der früheren Auflagen wurden durch wichtigere ersetzt. Der Textteil selbst ist unter Berücksichtigung der neueren wissenschaftlichen Erkenntnisse überarbeitet worden und wie vordem knapp und gut formuliert (abgesehen von dem schon bekannten „spañigen“ Schnitzer auf S. 17!), der Zusammenhang mit dem Bildteil hergestellt. Die Langewiesche-Bücherei kann sich fraglos zugute halten, daß ihre Ausstattung (insbesondere hinsichtlich der Abbildungen) „höheren Ansprüchen“ genügt, ihr (etwas zu werbekräftiger) Klappentext dürfte jedoch die mögliche Bedeutung „Für Alle“ („den Gelehrten und den Ungelehrten“) überschätzen. Denn beide Bändchen sollen wohl in erster Linie eine anschauliche Einführung in das Leben und Schaffen (weniger in die Musik) Bachs bezwecken. Wobei sich fragen ließe, ob das bei Langewiesche durch die wortreicheren Formulierungen besser erreicht wird (z. B. S. 8: „Frühlingsanfang stand am Geburtstage des jungen Johann Sebastian im Kalender: das Erwachen der Natur, die zunehmende und wärmende Kraft des großen Himmelsgestirns waren die glückbedeutende Begleitung des Neugeborenen.“). Der allzu augenfällige Irrtum auf S. 28 (von Bachs Kantaten seien nur „etwa 100 erhalten“) sollte jedenfalls so bald wie möglich richtiggestellt werden.

Dietrich Kilian, Göttingen

Cecil Hopkinson: A bibliography of the works of C. W. von Gluck, 1714—1787. London, printed for the author, 1959. XV, 79 S.

In Erkenntnis der Tatsache, daß Alfred Wotquennes *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck* heutigen Anforderungen nicht mehr genügt — einer Erkenntnis übrigens, die sich durchaus mit gebührender Hochachtung vor der unbestreitbaren Leistung Wotquennes vereinbaren läßt —, begibt sich der Verf. daran, den zweiten, bibliographischen Teil des Verzeichnisses, soweit er sich auf Musikdrucke bezieht, durch eine neue Gluck-Bibliographie zu ersetzen (S. IX). Der Verf. verzichtet also auf die Verzeichnung von Manuskripten und Textbüchern; diesen ist lediglich eine knappe tabellarische Übersicht ohne Fundortangaben gewidmet (Appendix A, S. 71 f.). In der Hauptsache geht es um die Verzeichnung der gedruckten vollständigen Partituren und Klavierauszüge (mit Gesang), der letzteren, soweit sie bis Anfang dieses Jahrhunderts erschienen sind. Teildrucke werden nur dann angeführt, wenn von dem betreffenden Werk vollständige Partituren oder Klavierauszüge nicht vorliegen; bei besonders frühen und wichtigen Teildrucken wird eine Ausnahme gemacht. Arrangements und Transkriptionen bleiben im übrigen unerwähnt (S. XIII). Bei den wichtigeren Drucken sind Fundorte in Frankreich, Belgien, Holland und besonders Großbritannien angegeben (etwa 25 Bibliotheken, die der Verf. besucht hat, werden immer wieder genannt); auf Fundorte in anderen Ländern wird nur ausnahmsweise verwiesen (S. XIV). In der Anlage entspricht des Verf. Gluck-Bibliographie seiner 1951 erschienenen, inzwischen unentbehrlich gewordenen Berlioz-Bibliographie (vgl. Die Musikforschung V, 1952, S. 396 f.). Ihre Übersichtlichkeit ist lobenswert, in der Regel auch die Zuverlässigkeit ihrer Angaben. Hinsichtlich der Vollständigkeit (innerhalb der Grenzen, die sich der Verf. gesetzt hat) bleibt dagegen mancher Wunsch offen. Im folgenden sollen — unter ausdrücklichem Verzicht auf Vollständigkeit — einige Berichtigungen und vor allem Ergänzungen vorgenommen werden.

Zum Vorwort: Die große Zeit der französischen Gluck-Drucke begann 1764 mit *Orfeo ed Euridice*, nicht 1762 (S. IX f.), die italienische *Alceste* erschien 1769, nicht 1768 (S. X). — Zum Hauptteil: Aus *Artaserse* (1 — nach der Numerierung Wotquennes, die der Verf. beibehält und fortführt) gab M. Arend die Arie „*Mi scacci sdegnato*“ heraus (Neue Zeitschrift für Mu-

sik, 1915, Klavierauszug), aus *Demetrio (Cleonice)* (2) die Arie „*Io sò qual pena sia*“ (Selbstverlag, 1914, Partitur) — auf die Erwähnung der in H. Aberts Einleitung zu DTB XIV 2 abgedruckten Bruchstücke aus derselben sowie aus anderen Gluckschen Fröhopen sei hier verzichtet —; aus *Arsace* (fehlt bei Wotquenne; Liebeskind S. 15) veröffentlichte E. Kurth im Anhang seiner Dissertation eine Arie „*Quando ruina con le sue spume*“ (Studien zur Musikwissenschaft I, S. 248 ff., Partitur, unter dem Titel *Artamene*). Nachdem schon Arend den Andante-Mittelsatz der Overtüre zu *Ipermestra* (7) herausgegeben hatte (Callway, München 1914, Klavierauszug), legte H. Gál die ganze Overtüre als Sinfonie G-dur vor (Universaledition, Wien 1934, Partitur); aus derselben Oper teilte Kurth die Arie „*Ah! non parlar d'amore*“ mit (a. a. O., S. 258 ff., Partitur). Aus *Poro* sind von R. Haas die beiden erhaltenen Arien „*Senza procella*“ und „*Se viver non poss'io*“ veröffentlicht (Mozart-Jahrbuch III, 1929, S. 317 ff. und 323 ff., Partitur). Die Arie „*Non sò placar*“ aus *Ippolito* (9) findet sich in höchstwahrscheinlich Gluckscher Komposition im Gluck-Jahrbuch I, S. 48 ff., von H. Abert in Singstimme und Baß (die übrigen Orchesterstimmen sind nicht überliefert) mitgeteilt. Von *Artamene* (11) gibt es keine „*second version*“ (S. 3), sondern nur eine einzige; die bei Wotquenne sogenannte „*erste Fassung*“ ist *Tigrane* (das ist auch S. 71 zu berichtigen). Aus *La Semiramide riconosciuta* (13) druckte A. B. Marx den Andante-Mittelsatz der Sinfonia sowie die Arie „*Tradita, sprezzata*“ ab (*Gluck und die Oper*, 1863, T. II, Anhang S. 26 ff. und 29 ff., Klavierauszug), aus *La contesa de' Numi* (14) den Chor „*Accompagni della cuna*“ (ebenda, S. 48 ff., Klavierauszug, unter dem Titel einer dänischen *Tetide*). Aus *Ezio* erschienen die Arie „*Ecco alle mie catene*“ bei Damköhler (Berlin um 1850, Klavierauszug), die Arie „*Ah, non son io*“ bei Marx (a. a. O., S. 55 ff., Klavierauszug), beide Arien dann in der Sammlung „*Orion*“ (Gesänge berühmter Meister älterer und neuerer Zeit, Nr. 7a und 25, Leuckart, Leipzig um 1870, Klavierauszug) und der Andante-Mittelsatz der Overtüre, herausgegeben von W. Rust, bei Schlesinger (Berlin um 1870, Klavierauszug). Ein Exemplar der Zeitschrift „*L'Écho*“ in welcher sich Erstdrucke aus *La danza* (19), *Il re pastore* (22) und *La fausse esclave*

(24) befinden, liegt in Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek. Aus *Antigono* (21) veröffentlichte Kurth die Arien „*Basta così; ti cedo*“ und „*Meglio rifletti al dono*“ (a. a. O., S. 264 ff. und 271 ff., Partitur), aus *Il re pastore* (22) Marx die Arie „*Intendo, amico rio*“ (a. a. O., S. 42 ff., Klavierauszug); aus derselben Oper erschienen etwa gleichzeitig in Leipzig die Arien „*Ogn' altro affetto ormai*“, „*Se tu di me fai dono*“, „*Io rimaner divisa*“ und „*Per me rispondete*“ bei Gumprecht sowie „*Al mio fedel dirai*“ bei Breitkopf & Härtel (Klavierauszüge). (Zu *L'île de Merlin* [23] und *La fausse esclave* [24] hätte vielleicht noch der S. 62 andeutungsweise erwähnte Druck der *Maienkönigin* mit den einschlägigen Nummern angeführt werden können.) Aus *Tetide* (27) gab G. Rhau eine dreisätzige Orchester-, *Serenade*“ (*Sinfonia*) heraus (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1948, Leihmaterial). Als Beeinträchtigung der Übersichtlichkeit empfindet man, daß die Klavierauszüge von *Orfeo ed Euridice* (30) zwischen denen von *Orphée et Eurydice* (41) chronologisch eingereiht sind, und zwar teilweise ohne Hinweis, ob es sich um die italienische, französische oder um eine Mischfassung handelt. S. 18, unter „*publication date*“, müssen die Jahresangaben zu Lemarchand natürlich 1768 und 1774 statt 1868 und 1874 lauten (vgl. des Verf. *Dictionary of Parisian music publishers*, S. 79). Aus *Il Parnaso confuso* (33) gab F.-A. Gevaert die Arie „*Di questa cetra in seno*“ heraus (*Répertoire classique du chant français*, Lemoine, Paris, Klavierauszug). Aus *Telemacco* (34) erschienen die Arien „*Dall' orrido soggiorno*“, „*Ah non turbi il mio riposo*“, „*Se per entro alla nera foresta*“, „*Perdo, oh Dio, l'amato bene*“ und das „*Dimmi che un misero*“ aus dem Terzett des zweiten Aktes, im Klavierauszug herausgegeben von C. Banck (Kistner, Leipzig um 1870), sowie — nach A. A. Abert, Artikel „*Gluck*“ in MGG, Sp. 377 — eine Arie, herausgegeben von Gevaert (*Les gloires de l'Italie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig). *Prologo* (36) wurde nicht im Frühjahr 1765, sondern am 22. Februar 1767 erstmals aufgeführt. Die erste Aufführung der italienischen *Alceste* (37) fand am 26. Dezember 1767, nicht 1768, statt. Von dem Wiener Druck existiert eine zweite Ausgabe mit neu gesetztem Titelblatt, das die Jahreszahl 1777 trägt, in der Kgl. Bibliothek Kopenhagen. Zu der genannten Ausgabe

der Kantate *I lamenti d'amore* kam auch ein Klavierauszug heraus. Obgleich erst im dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts erschienen, sollte der Klavierauszug der italienischen *Alceste* von H. Viencenz, Textübersetzung von H. Abert, (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925) seiner Wichtigkeit wegen wohl genannt werden; dasselbe gilt, um das vorwegzunehmen, von dem Klavierauszug von *La Cythère assiégée* (43), bearbeitet von K. L. Mayer (F. Bloch Erben, Berlin 1928). Nachzutragen sind Klavierauszüge von *Iphigénie en Aulide* (40) bei Holle (Wolfenbüttel um 1865), von *Orpheus* (welche Fassung?) bei Schott (Mainz um 1870) und in der Universaledition (Wien 1904) sowie von *Alceste* (französische Fassung?) nach der Mottlischen Bearbeitung ebenda und bei Ahn & Simrock (Berlin 1911/12). Partituren von *Iphigénie en Tauride* (46) gaben auch A. Dörffel (Peters, Leipzig vor 1886) und H. Abert (Eulenburg, Leipzig 1927) heraus. Rezitativ und Arie „*Berenice, ove sei? — Ombra che pallida*“ (48 — nach der Numerierung des Verf., die Wotquennes Zählung fortsetzt) — nicht zu verwechseln mit „*Berenice, che sai? — Perdè se tanti siete*“ aus *Antigono* (21), wie das in folgendem Druck geschehen ist — wurden von C. Reinecke in neuer Instrumentation ediert (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1889, Partitur). Die S. 53 erwähnte „Musikaliskt Tidsfördrif“ ist in Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek vorhanden. Die Klopstock-Oden (49) stehen auch in M. Friedländers Gluck-Lieder- und Arienausgabe (Peters, Leipzig seit 1886). *Don Juan* (52) wurde am 17. Oktober 1761, nicht 1751, erstmals aufgeführt. Die sechs Triosonaten (53) wurden von G. Beckmann neu herausgegeben (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955), nachdem die zweite Sonate g-moll 1909 in Paris (ed. Ch. Bouvet), 1942 und 1951 in Celle bei Nagel (ed. G. Möbius, Musikarchiv Nr. 158) und die sechste Sonate F-dur 1910 in Berlin (Simrock, ed. A. Moffat), 1937 ebenda (Vieweg, ed. H. Fischer) und 1953 in Hamburg (Neudruck der Moffatschen Ausgabe, Simrock) erschienen waren. Die siebente Sonate E-dur (54) kam 1948 und 1954 in neuer Ausgabe von Beckmann heraus (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Von den Sinfonien (die der Verf. völlig übergeht) gaben H. Scherchen die siebente F-dur (Schott, Mainz) und A. Hoffmann die neunte in G-dur (Kallmeyer, Möseler 1950, Wolfenbüttel) heraus. Zwei

neu aufgefundene Werke, eine Sinfonie F-dur und eine Ouvertüre D-dur, publizierte R. Gerber (Bärenreiter, Kassel 1953). Zu *Le diable à quatre* und *Isabelle et Gertrude* (Wotquenne, Anhang, 4 und 5) sowie zu dem von Scherchen edierten Flötenkonzert hätte man den Verf. gern Stellung nehmen sehen. H. Schmidt-Isserstedts Klavierauszug gibt das *Semiramis-Ballett* (56) nicht unverändert wieder; von Umstellungen abgesehen, sind einige Nummern ausgelassen, andere aus *Orfeo ed Euridice* und dem Ballett *Allessandro* (das beim Verf. daher wohl nicht fehlen sollte) eingefügt. Das einzige bekannte Exemplar vom „Musikalischen Blumenstraub“ für 1792, der Quelle für Glucks *Ode an den Tod* (58), befindet sich meines Wissens in der Schweizerischen Landesbibliothek Bern (Sammlung Liebeskind). Die Ode wurde auch von Arend herausgegeben (Callwey, München 1914).

Viele der hier genannten Ausgaben sind in A. A. Aberts Artikel „Gluck“ in MGG oder im „Hofmeister“ verzeichnet. Man kann sich nicht vorstellen, daß dem Verf. diese Angaben entgangen sein sollten. Aber warum hat er sie dann nicht aufgenommen? Wenn beispielsweise Rusts Ausgabe von *Semiramide-Arien* bei Breitkopf & Härtel genannt wird (S. 5), warum dann nicht die um dieselbe Zeit bei Gumprecht erschienenen Arien aus *Il re pastore*? Die Veröffentlichungen in Marx' Buch und Kurths Dissertation haben wohl den gleichen Anspruch auf Erwähnung wie beispielsweise diejenigen in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ (S. 63). (An dieser Stelle sei vermerkt, daß sich beim Lesen der Korrekturen die Hinzuziehung eines deutschsprachigen Fachmanns empfohlen hätte.)

Bei seiner Arbeit legte der Verf. das Hauptgewicht offenbar — und sicherlich mit Recht — auf die Bibliographie der frühen Drucke. Hier hat er Vortreffliches geleistet. Dem Leser wird nicht entgangen sein, daß oben bezüglich der Frühdrucke Berichtigungen und Ergänzungen kaum vorzunehmen waren. Die Ordnung und minutiöse Beschreibung etwa der Varianten der französischen *Orphée*-, *Alceste*- und *Armide*-Originaldrucke ist recht eindrucksvoll. Und welche Fülle von Arbeit und Spezialkenntnissen steckt hinter so mancher Datierung! Am Ende seiner Bibliographie führt der Verf. noch fünf kleine Vokalkompositio-

nen Glucks — zwei „*Motets*“ (59), zwei „*Ariettes*“ (60, 61) und ein „*Duet*“ (63) — mit den musikalischen Incipits an; diese Werke, um 1780 bzw. 1795 gedruckt, waren in der Gluck-Literatur bisher unbekannt. (Zu den Incipits: 60 steht offenbar im $\frac{4}{4}$ -, nicht $\frac{2}{4}$ -Takt; anstelle der ersten Achtelpause der Singstimme müssen eine halbe oder zwei Viertelpausen stehen; die Quintenparallelen am Schluß sind offenbar falsch: sollte die Singstimme oder wenigstens ihre drei letzten Noten im Diskantschlüssel zu lesen sein? 61, T. 2 muß die zweite Note der Singstimme ein Sechzehntel, kein Achtel sein. 63, T. 1 fehlt in der zweiten Singstimme der Augmentationspunkt; T. 3 muß die zweite Note beider Singstimmen — den Vorschlag nicht mitgerechnet — ein Achtel, kein Viertel sein.)

Hopkinsons Gluck-Bibliographie wird sich trotz ihrer Mängel als nützliches Hilfsmittel der Gluckforschung und als wichtiger Baustein zu einer völligen Neubearbeitung von Wotquennes „Thematischem Verzeichnis“ erweisen, die hoffentlich bald in Angriff genommen werden kann. Ihr Ausgangspunkt sollte Rudolf Gerbers Quellenkartei zur Gluck-Gesamtausgabe sein (aus der die oben gemachten Fundortangaben stammen); als Vorbild könnte ihr A. van Hobokens Haydn-Verzeichnis dienen.

Friedrich-Heinrich Neumann †, Münster i. W.

Leopold Nowak: Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk. Mit 121 Textbildern, Abbildungen, Notenbeispielen, Faksimiles und 11 Vignetten. (2. rev. Ausg.) Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (1959), 575 S. In der älteren Haydn-Literatur hatte die Biographie von Alfred Schnerich, die durch Nowaks neuere Darstellung ersetzt werden soll, einen guten Namen, insofern der Verf. als verdienstvoller Haydnforscher, insbesondere als guter Kenner von Haydns Kirchenmusik bekannt war. Der Würdigung von Nowaks Buch in seiner ersten Auflage von 1951 an dieser Stelle (Mf. V. 1952, 267 f.) durch A. Liess ist nur wenig hinzuzufügen. Die „ausgesprochen populäre“ Grundtendenz ist im Rahmen der beibehaltenen äußeren Anlage erhalten geblieben, die Darstellung erscheint durchweg gestraffter als vorher, wobei der Wegfall der Anekdote vom Halstuch der Gräfin Morzin (S. 151 der 1. Aufl.) gewiß kein Verlust ist, eher

die Ausführungen über das Marionettentheater im Rokoko S. 268.

Beträchtlichen Raumgewinn ergab die Einsparung der vielen Vignetten und mancher mehr am Rande bedeutsamer Bilder, während man die der ersten Auflage beigegebenen Karten nicht gerne vermissen mag. Natürlich haben sich da und dort die Fortschritte der Haydnforschung seit 1951 bemerkbar gemacht, wenn auch der Verf. van Hobokens *Thematisches-bibliographisches Werkverzeichnis* in der Frage der Echtheit der 6 Feldpartien etwas zu vertrauensselig folgt (S. 161 und 472, vgl. meine Besprechung des Katalogs in Mf. XI, 1958, S. 527). Zu *Il ritorno di Tobia* (S. 224 f.) wäre vielleicht ein Hinweis auf die für die Überlieferungsgeschichte des Werkes wichtig gewordene Neukommsche Bearbeitung angebracht gewesen. Erfreulicherweise ist das wertvolle Kernstück der ersten Auflage, eine Musik- und Zeitgeschichte umfassende Zeittafel, wohl der erste Versuch dieser Art in der Haydnliteratur, erhalten geblieben.

Willi Kahl, Köln

Albert Christoph Dies: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, mit Anmerkungen und einem Nachwort neu hrsg. von Horst Seeger, Geleitwort von Arnold Zweig, Berlin o. J., Henschelverlag, 233 S. Nach Griesinger, dessen „*Biographische Notizen über J. Haydn*“ zuerst 1809 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von Rochlitz abgedruckt wurden, ist das Buch von Dies das wichtigste Zeugnis aus Haydns letzten Lebensjahren. Der aus Hannover gebürtige, durchaus begabte Landschaftsmaler hat seine Ausführungen gewissermaßen in Form einer Reportage angelegt. Dreißig Besuche hat er dem Meister in der Zeit vom 15. April 1805 bis zum 8. August 1808 abgestattet, und in jedem Bericht ist von Haydns Befinden die Rede. Mancher Besuch ist infolge des leidenden Gesundheitszustandes Haydns ergebnislos verlaufen, nicht ohne daß D. eine entsprechende Bemerkung darüber gemacht hätte.

Der 1755 geborene Maler, der auch mit Goethe bekannt war, hat als Augemensch viele Einzelheiten porträtiert, die seine Nachrichten außerordentlich fesselnd machen. Oft genug läßt er ästhetische Betrachtungen einfließen, die von seinem rationalistischen Wesen zeugen. So schreibt er: „Selbst die treueste Nachahmung hat doch irgendwo ihre Grenzen, und diese zu finden,

dazu wird freilich viel erfordert!“ Seine Biographie betrifft „meist nur Haydn, den Menschen“. Über dessen „musikalisches Genie“ will er nicht urteilen, denn „dazu werden Kenntnisse erfordert, die oft meine Kräfte übersteigen dürften“. D. „benutzte ohne Scheu mehrere in der Leipziger Musikalischen Zeitung erschienene Aufsätze“, womit zweifellos die Arbeiten von Griesinger gemeint waren.

„Das Ganze entwerfe sich . . . jeder Leser nach seinen Kräften.“ Dem heutigen Leser dürfte z. B. die Schilderung des Verhältnisses zu Mozart viel bedeuten. Auf S. 27 heißt es: „Haydn und Mozart sind außerordentliche Erscheinungen; es wird immer schwer sein, den Wert dieser außerordentlichen Männer durch gewöhnliche Benennungen auszudrücken“, und später (S. 78): „... nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge hätten zwei Künstler wie H. und M. (in Abkürzung gedruckt!) einander hassen und verfolgen müssen. Ohne Zweifel hätten auch beide der Furie gehuldigt, wenn sie gewöhnliche Menschen gewesen wären.“

Seine Schilderungen haben, wie die Griesingers, die später erschienenen Biographien sicher stark beeinflusst. Ihr Wert liegt in dem direkten persönlichen Umgang mit dem Komponisten und in der reizvollen Erzählungsweise, die sich bemüht, Haydns eigene Aussprüche möglichst wortgetreu wiederzugeben. Haydn selbst mag sich zuweilen etwas ad usum infantis ausgedrückt haben, denn er soll gesagt haben (S. 61): „Ich schrieb, was mich gut dünkte und berichtigte es nachher nach den Gesetzen der Harmonie. Andere Kunstgriffe habe ich nie gebraucht.“ Quasi ergänzend sagt D. (S. 198): „Soviel ich Haydns Werke kenne, weiß ich aus demselben kein Beispiel anzuführen, daß er je gesucht hätte, Nachahmer eines fremden Stils zu werden. Er wurde immer von außerordentlichen Geniekräften getrieben, überall neue Bahnen zu brechen. Vorzüglich ist das in seinen Instrumentalsätzen sichtbar.“ Manche musiktechnischen Dinge sind ungenau, etwa (S. 47) die „Form von Quartetten“ der Tageszeiten-Sinfonien oder (S. 48) die Sinfonie fis-moll als „Sextett neuer Art“. Die frühe Opera seria „Acide“ erhält hier (wie übrigens auch in den sonst sehr sorgfältigen Anmerkungen) den Zusatz „e Galatea“; der Geiger Johann Peter Salomon ist übrigens in Bonn geboren, nicht in Köln. Nach neuesten Forschungen ist es auch nicht die Sinfonie D-dur Nr. 96 gewesen, die den

Beinamen „Le miracle“ erhielt, sondern die Sinfonie Nr. 102 B-dur (vgl. Landon: *The Symphonies of J. Haydn*, London 1955, S. 534). In den Anmerkungen ist auch die Entstehungszeit der Pariser Sinfonien nicht ganz zutreffend angegeben. Sie sind erst 1785/86 entstanden und in der Saison 1787 in Paris uraufgeführt worden.

Über das allgemein Biographische hinaus enthält das Werk neben der Schilderung von Haydns Charakter und Lebensgewohnheiten sowie der Wiedergabe zahlreicher Schreiben, Lobgedichte und Anekdoten eine freilich recht lückenhafte Werkaufstellung von D.s Hand. Ein Vorwort von A. Zweig sowie Anmerkungen und Nachwort von H. Seeger umschließen das auch heute noch wichtige Büchlein. Ausgezeichnet reproduzierte Bilder und ein vorzüglicher Einband machen das Ganze zu einer bibliophilen Kostbarkeit.

Helmut Wirth, Hamburg

Otto Erich Deutsch: Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und hrsg. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1957. VI, 452 S.

„Das ist der dritte und letzte Band der neuen und endgültigen Fassung des 1912 begonnenen Werkes ‚Franz Schubert — Die Dokumente seines Lebens und Schaffens‘.“ Mit solchen schlichten und doch so inhaltsreichen Worten zieht Deutsch im Vorwort dieses Erinnerungsbandes — er erschien gleichzeitig in englischer Ausgabe bei A. & C. Black in London — den Schlußstrich unter eine Lebensarbeit. Was er hier vorlegt, war schon für die zweite Hälfte des 1914 erschienenen zweiten Bandes seines Dokumentenwerks vorgesehen, dessen erste Hälfte die Dokumente bis Schuberts Tod enthielt. Die zunächst daran anschließenden, bis 1830 reichenden Dokumente, als „Nachklang“ bezeichnet, waren nach dem ersten Weltkrieg schon ausgedruckt, als die deutsche Ausgabe des ganzen Unternehmens ins Stocken geriet. Somit setzt also, wenn auch die ursprüngliche äußere Organisation des Dokumentenwerks nicht aufrecht erhalten werden konnte, der nunmehr erschienene Band mit den Erinnerungen der Freunde das kurz vor dem ersten Weltkrieg Begonnene inhaltlich fort.

In einer Einleitung zum Ganzen werden dem Leser die „wichtigsten Zeugen“ von Schuberts Lebenslauf, die in den folgenden Dokumenten zu Wort kommen, mit einer jeweils knappen Charakteristik bekanntge-

macht. Dann folgen im ersten Kapitel jene Nekrologe, die für das spätere Schubertschrifttum ein unschätzbares Quellenmaterial darstellen (vgl. meinen Aufsatz *Wege des Schubertschrifttums*, ZfMw, XI, 1928, S. 80 ff.), als letzter des Bruders Ferdinand Beitrag *Aus Franz Schuberts Leben* in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ 1839, wozu man im Kommentar erfährt, daß dieser Aufsatz schon 1828 als eine Art Nachruf entstanden war und nun im Zusammenhang mit Schumanns Wiener Besuch im Winter 1838/39 offenbar umgearbeitet wurde. Diese den einzelnen Dokumenten angeschlossenen Kommentare von oft beträchtlichem Umfang sind eine wahre Fundgrube für unsere Kenntnis zahlloser Einzelheiten aus Schuberts Leben und Schaffen, und das um so mehr, als fast ein Viertel der in diesem Band gesammelten Stücke Erstveröffentlichungen sind.

Das zweite Kapitel nennt sich „*Biographisches Material gesammelt von Ferdinand Luib*“. Hier stehen wir vor einer für die Geschichte der Schubertforschung typischen Situation. Mehr als einmal sind ihre Wege „*durch lange zurückgehaltene und inzwischen nicht selten verlorene Dokumente gehemmt worden*“, wie D. schon an anderer Stelle beklagen mußte (*Franz Schubert*, II, 1, S. II). In den 1840er und 1850er Jahren tauchten eine Reihe von biographischen Plänen auf (Schindler, L. G. Neumann, auch Liszt), keiner aber sammelte damals so eifrig und vor allem so planvoll Material zu einer Biographie Franz Schuberts wie der damalige Direktions-Adjunkt im Wiener Ministerium für Handel Ferdinand Luib, aber auch seine Bemühungen fanden keinen Abschluß. Immerhin hat Heinrich Kreissle von Hellborn die Antworten auf Luibs Umfragen bei Schuberts Freunden und Bekannten in seiner Schubertbiographie von 1865 zum großen Teil, wie zu vermuten ist, verwenden können. Nachdem schon früher einiges, aber wenig genug, aus diesem Material veröffentlicht werden konnte, gewinnen wir nun umfassenden Einblick in die an Luib ergangenen Briefe und Berichte, in der Hauptsache aus dem Besitz der Wiener Stadtbibliothek. Da lernen wir auch Luibs Sammelmethode aus einem von Josef Hüttenbrenner beantworteten Fragebogen, der sich in nicht weniger als 19 Einzelfragen von minutiöser Genauigkeit aufgliedert, anschaulich kennen (S. 59 ff.). Es war eine glückliche Fügung, daß Luib auch von man-

chen damals noch lebenden Jugendfreunden Schuberts, vor allem also Konviktsgenossen, Material erlangen konnte. Da fällt namentlich der Bericht von Georg Franz Eckel auf (S. 38 ff.), der sich nach 45 Jahren auf Grund einer scharf ausgeprägten Beobachtungsgabe — er wurde später Mediziner — ein besonders eindringliches Bild von Schuberts äußerer Erscheinung in der Erinnerung bewahrt hat.

Außerhalb der unmittelbar für Luibs biographischen Plan bestimmten gibt es noch eine größere Zahl weiterer Erinnerungen in Briefform, die Liszt, Kreissle, Wurzbach und anderen zugehört waren (3. Kapitel) sowie in einem vierten Kapitel „*Persönliche Aufzeichnungen und Erinnerungen, die nicht in die ersten drei Kapitel eingereiht werden konnten*“. Gelegentliche Wiederholungen innerhalb dieser vier Gruppen von Dokumenten waren natürlich unvermeidlich. Das liegt im Wesen der Sache. Wer aber trotz ihrer wechselnden Erscheinungsform als Nekrologe, Briefe oder persönliche Aufzeichnungen aus allen hier gesammelten Quellen ein synoptisches Schubertbild gewinnen will, findet in einem reichhaltigen Register am Schluß des Bandes die erwünschte Hilfe.

Dem vierten Kapitel ist noch eine „*Zusätzliche Liste von gedruckten Erinnerungen*“ angeschlossen, deren Quellenwert dem Verf. fragwürdig erschien. Von hohem Wert ist dagegen ein Supplement mit Briefen und Aufzeichnungen über Schuberts hinterlassene Werke. Hier lernt man die Nachlassverwalter und die Autographensammler kennen, die sich um Schuberts Vermächtnis bemüht haben. Es ist eine in vielen Einzelheiten fesselnde Geschichte seines Nachlasses aus den Dokumenten. Unter stillschweigender Duldung der Eltern und der drei anderen leiblichen Geschwister konnte sich Ferdinand Schubert beim Tode des Bruders, der kein Testament hinterlassen hatte, als der alleinige Erbe seines Nachlasses betrachten, er tat dies den Verlegern gegenüber noch bis zu seinem Hinscheiden 1859. Von Anfang an scheint bei dieser Begünstigung nicht zuletzt die Tatsache den Ausschlag gegeben zu haben, daß er mehr Kinder hatte als die drei Geschwister zusammen. Darauf spielte dann auch Schumann an, als er nach seinem Wiener Besuch 1839 sich bei Breitkopf & Härtel für den bei Ferdinand Schubert vorgefundenen Reichtum an ungedruckten Werken des Bruders verwenden wollte: „*Ganz auf Honorar ver-*

zichten kann aber Schuberts Bruder nicht, da er gänzlich unbemittelt, Vater von acht Kindern, und der Nachlaß seine ganze Habe ist“ (Brief vom 6. Januar 1839). Zuletzt soll dann der immer noch sehr beträchtliche Nachlaß von Ferdinand Schuberts Gläubigern bei seinem Tod 1859 zur Deckung einer Schuld von 1000 fl. beschlagnahmt worden sein. Gern hätte man neben dem Schicksal des Nachlasses auch etwas über die Geschichte der Gesamtausgabe von Schuberts Werken erfahren, nachdem Verf. darüber bereits Juli 1951 in „Music & Letters“ berichtet hatte. Das Material dieses Supplements gehört übrigens zu einem guten Teil im Original dem Konsul Otto Taussig in Malmö, dessen Schubertsammlung sich heute wohl die schönste in Privatbesitz nennen darf.

Zuletzt noch ein Hinweis zu L. von Sonnleithners *Biographischer Skizze* vom Februar 1829 (S. 8 f.). Joseph d'Ortigue hat sie, in der Hauptsache wörtlich übersetzt für seinen Artikel *Schubert* in der „Revue de Paris“, T. 30, Juni 1836, S. 271 ff., übernommen, einem der ersten literarischen Zeugnisse für die Aufnahme Schubertscher Musik in Frankreich (vgl. meinen Beitrag *Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840*, in „Die Musik“, XXI, 1928, S. 29). Willi Kahl, Köln

Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, und Lebensbild von Peter Sutermeister. Mit Aquarellen und Zeichnungen aus Mendelssohns Reiseskizzenbüchern. Zürich 1958, Niehans. 383 S.

Schon kurz nach Mendelssohns Tode wurde der Ruf nach einer Herausgabe seiner Briefe laut. 14 Jahre später, 1861, erfüllte sein Bruder Paul diesen Wunsch durch Vorlage der Reisebriefe von 1830–1832, denen zwei Jahre später die Briefe aus den Jahren 1833–1847 sich anschlossen. Der buchhändlerische Erfolg war groß. Nun folgten seit den 80er Jahren immer mehr Veröffentlichungen aus dem nahezu unübersehbaren Schatz der mindestens 1500 Schreiben des Meisters. Schon 1889 hatte Ph. Spitta in der *VfMw* (S. 221/22) auf die vielfachen Unstimmigkeiten in dieser Sammlung aufmerksam gemacht, ohne daß irgendeine ernsthafte Reaktion erfolgt wäre. Jetzt hat Sutermeister die an die Eltern gerichteten Briefe aus den Jahren 1830/31 in genauem Wortlaut veröffentlicht. Er verdankt den Text „der Güte von Frl. Marie Wach und Herrn Dr. Adolf

Wach, den Nachfahren von Felix Mendelssohn Bartholdy“, auch die Notenbeispiele, Aquarelle und Zeichnungen sind originalgetreu reproduziert. Es handelt sich um eine Auswahl. Es fehlen also nicht nur die (wichtigen) Briefe an Zelter, es fehlt auch der eine oder andere Brief, z. B. vom 25. Oktober und 2. November 1830, wobei dahingestellt sei, ob die Originale dem Hrsg. vielleicht nicht mehr vorlagen.

Beim Vergleich der Texte ergeben sich erstaunlich viele Abweichungen. Manchmal möchte man fast annehmen, Paul Mendelssohn hätten nur Abschriften vorgelegen, so wenn man Verlesungen feststellt wie Webers E- (statt C-)Polonäse S. 20; oder Umstellungen, die den feinen inneren Rhythmus entwerfen, wie „dazu kühle Luft und Himmelfahrtstag“ statt „kühle Luft, u. Himmelfahrtstag dazu“ S. 12; oder Auslassungen wie die beiden „item“ S. 20. Es fehlen Anreden oder sind beliebig ersetzt; ebenso werden Absätze, die der Meister ohnehin seltener macht, nicht beachtet, doch sei zugegeben, daß Paul M. hier und da übersichtlicher gliedert als sein Bruder.

Doch das ist unwesentlich gegenüber den Komplexen, die in der alten Ausgabe fehlen, und den willkürlichen Zusammenziehungen von Briefen, meist ohne irgendwelche Andeutung. Bei seinem Familiensinn, seiner Pietät, Diskretion und Vorsicht blieb Paul M. 1861, wenigstens was die Auslassungen betrifft, wohl nicht viel anderes übrig, zumal er, dem jede Herausgebererfahrung fehlte, mehr einen familiären Zweck beabsichtigte, bildeten doch in den 60er Jahren die Mendelssohnfreunde und -verehrer eine Familie. Da es sich um Reisebriefe handelte, ist es zu verstehen, daß das meiste, auf die Familie Bezügliche ohnehin wegliege, wie es andererseits Paul M. hoch anzurechnen ist, daß er Kritisches und Tadelndes nicht immer ausschloß (Brief vom 22. November 1830). Alles das ist nun wiederhergestellt, unter dem Hinzugekommenen steht auch manches auf Mendelssohns Schaffen Bezügliche, was man nicht missen möchte. So entbehrten wir bisher die reizende Stelle über Frl. v. Pappenheim mit einer Äußerung Goethes über sie (S. 22), die hübschen Verse Mendelssohns (S. 19), die negativen, ganz gerecht gemeinten Ausführungen über Berlioz (S. 119) und Mickiewicz (S. 116 f.), der übrigens schon 1855 gestorben war.

Man kann sagen: Sutermeister hat uns nicht nur diese kostbaren Briefe neu geschenkt,

er hat auch neue Züge kenntlich gemacht im Bilde eines Meisters, der nicht nur einer der größten Briefschreiber der Romantik war. Wertvoll sind auch die Anmerkungen und das „Lebensbild Mendelssohns und seiner Familie“ (115 Seiten), auf deren Bedeutung für seine Entwicklung deutlich hingewiesen wird.

Einige Wünsche für eine hoffentlich baldige Neuauflage: ein ausführliches Namen- und Ortsregister; Mitteilung der Stellen über „reisetechische Fragen, die für die Nachwelt“ vielleicht doch nicht „ohne Bedeutung sind“; endlich Nennung der „Mitglieder des Mendelssohnschen Bekanntenkreises“, die für die Forschung womöglich noch „Interesse beanspruchen“ können.

Reinhold Sietz, Köln

A. T. Hatto & R. J. Taylor: *The Songs of Neidhart von Reuenthal*. Manchester University Press, Manchester. 1958. XI u. 112 S. 1 Facs.

Seit der Veröffentlichung Schmieders 1930 in den DTÖ (Jg. XXXVII, I. Teil, Bd. 71) sind die Melodien zu den Liedern Neidharts von Reuenthal von der Musikwissenschaft vernachlässigt worden. Die Literaturhistoriker haben dagegen seine Lyrik eingehend behandelt und sind durch E. Wiessner zu abschließenden Ergebnissen gekommen.

Aus England erreicht uns nun eine Publikation, die ihr Entstehen der glücklichen Zusammenarbeit von Musikwissenschaftler und Germanist verdankt. Sie bietet „mit einem bescheidenen Maß an Sicherheit“ (S. XI) die erste kritische Ausgabe der Lieder von Neidhart, die von Haupt und Wiessner als echt bezeichnet werden und mit Melodien überliefert sind, und enthält jeweils die erste Strophe mit der Melodie. Studenten der Musik und der mittelalterlichen Literatur sollen hier die notwendigen Informationen finden.

Die Einleitung enthält eine ausführliche Beschreibung von Neidharts Leben und Persönlichkeit, seiner Umgebung, der Art und Weise der Entstehung und der Ausführung seiner Lieder. Weitere Kapitel enthalten Erörterungen über die Melodien, die Metrik und den Strophenbau, Beschreibungen der Manuskripte, und schließlich erhält jedes Lied einen eingehenden Kommentar.

Die charakteristischen Kennzeichen der Melodiebildung Neidharts sind eindeutig: Syllabik, regelmäßiger Wechsel von arsis und thesis, Beziehung zum Tanz. Für eine

Klassifizierung nach Tonarten ergeben sich aber schon Schwierigkeiten. Der Verf. macht dazu Gebrauch von sogen. „*over-simplifications*“, die den Studierenden, welche sich zum ersten Mal mit der Materie beschäftigen, sehr willkommen sein mögen. Sie bergen in sich aber die Gefahr, daß der Zugang zu den komplizierten Problemen mittelalterlicher Melodiebildung verschüttet wird. In jedem Fall werden aber Definitionen wie die folgende viel Verwirrung stiften:

„Die Tonalität von Nr. 7, 13 und 17 zeigt ein Schwanken zwischen dem Lydischen Modus mit b, d. i. die dur-Skala von F, und dem Dorischen Modus, d. i. die moll-Skala von D mit einer erniedrigten Septime“ (S. 52).

Vorsicht erheischt auch die Notierung des Rhythmus. Es ist die Frage, ob Neidhart und die anderen Minnesänger den musikalischen Takt als eine rhythmische Realität empfinden haben (S. 51). Die Hss. geben jedenfalls keinen Hinweis auf den Rhythmus, nur die Metrik der Verse kann herangezogen werden. Danach könnte eine akzenttragende Silbe einer langen Note, eine akzentfreie Silbe einer kurzen Note entsprechen, mehr nicht. „Alle Notation ist mehr Gedächtnishilfe als vollständige oder genaue Aufzeichnung“ heißt es S. 55. Damit ist deutlich gesagt, daß eine Übertragung in moderne Takt-Schemata dem Wesen dieser Musik widerspricht. Am meisten leiden die Kadenzformeln unter einer taktweisen Notierung, Schlüsse wie

be - no - men

er - ko - men

er - zo - gen

ge - vlo - gen

in Nr. 3



oder

a - be

ha - be



in Nr. 6 sind rein rechnerisch konstruiert.

Die Ausgabe selbst ist mit großer Sorgfalt gemacht. Zwei kleine Schönheitsfehler dürfen angemerkt werden:

1. Es fehlt ein Hinweis darauf, daß die Melodien in den Hss. eine Oktave tiefer notiert sind.
2. Legatobögen als Zeichen für den Zeilenzusammenhang modernisieren das Notenbild mehr, als sie zum Verständnis helfen.

Bei der Übertragung sind ein paar kleine Versehen unterlaufen: Nr. 9 (Seite 28): Die 5. bis 7. Noten heißen $d' d' d'$, nicht $c' c' c'$, wie schon Schmieder übertragen hat.

Nr. 10 (Seite 30): Die vierte Note heißt g' , nicht a' .

Nr. 13: Im Kommentar (Seite 98) muß es heißen „A superfluous h' has been deleted“ (nicht a').

Ligaturzeichen fehlen: Nr. 3 am Stollenende ($f' e'$); Nr. 14 Zeile 4 und 14 ($d' c'$, $e' d'$); Nr. 16 zwischen 6. und 7. Note (ch); Nr. 17 zwischen 9. und 10. Note ($d' h'$).

In Nr. 9 wird die Stollenmelodie wörtlich wiederholt und als Synthese der beiden — in der Hs. ausgeschriebenen — Stollenmelodien bezeichnet. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die zu Stollen I aufgezeichnete Melodie.

Da in den meisten Neidhart-Hss. die Noten getrennt vom Text sind, gibt die Textunterlegung manches Rätsel auf. Im allgemeinen stimmen Taylors Ergebnisse mit anderen Übertragungsversuchen überein (Ameln, Schmieder, Gennrich); einige Lösungen bleiben zweifelhaft: Für das Lied Nr. 1 („*Ine gesach die heide*“) gibt es mit Taylors Übertragung jetzt drei verschiedene Deutungen; die 6. Zeile schließt hier auf e'' , bei Schmieder auf f'' und bei Gennrich auf d'' . In Nr. 9 („*Nû klage ich die bluomen*“) unterscheidet sich der kritische Text Wiessners so sehr von dem in Hs. O, daß die Melodie aus Hs. O nicht mehr zu ihm paßt. Für die erste Zeile des Abgesanges in Nr. 12 schlage ich folgende Lösung vor, die Änderungen an der Melodie vermeidet: Stollenschluß auf d , dann

sit	si	wol	ge-rin-gen	mac
f	e	g	$f e e$	fe
al-le	die	meine	swaere	
$d g$	f	$g f$	$e dc$	

Für jede einzelne Melodie gibt der Verf. im Kommentar ein Schema der „*musical form*“. Manchmal werden hier Entsprichungen gesucht, für die keine Notwendigkeit besteht. So in den Liedern Nr. 5 ($d^1=d^2$), Nr. 6, Nr. 7 ($d=d^1$) und Nr. 10 (6. Zeile=1. Zeile), wo die Zeilen innerhalb der Melodie ganz verschiedene Funktionen haben und sich nur zufällig ähnlich sind. Elf Zeilen einer Melodie, die als Baumaterial nur sieben Töne benutzt, können nicht völlig verschieden voneinander sein.

Zur Herstellung einer kritischen Melodie-

fassung nimmt Taylor in Nr. 13 („*Winder, diniu meil'*“) für die letzte Zeile Terzverlagerung an, sie stimmt dann mit dem Stollenende überein. Die Hs. ist aber so eindeutig, daß ein Versehen oder ein vergessener Schlüsselwechsel ausgeschlossen scheinen. Auch ist in einer F -Melodie eine Schlußformel wie $b a g ba$ ohne weiteres möglich (vgl. Nr. 9: $a f g ba$).

Die ungelösten Probleme der Ausgabe machen deutlich, daß man das Buch Studenten nicht ohne Vorbereitung in die Hand geben kann. Damit soll aber das Verdienst der Verf. nicht geschmälert werden, die mit ihrer Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Neidharts Liedern und der mittelalterlichen Liedkunst im allgemeinen geleistet haben. Der kurze Ausblick am Ende des Werkes auf die Melodien der „*unechten*“ Lieder zeigt, daß noch viel zu tun bleibt.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Heinz von Beckerath: Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde. Separatdruck aus „Die Heimat-Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege“. Jahrg. 29, 1958. 12 S.

Die Erinnerungen, bei denen sich der Verf. auf schriftliche und mündliche Überlieferungen seines Vaters, Alwin von Beckerath, und auf eigene Erlebnisse stützt, führen uns in jenen Freundeskreis, dem Brahms 1885 sein „*Tafellied*“ (op. 93 b) gewidmet hat. Alljährlich kam Brahms seit 1880 — von der Konzertgesellschaft eingeladen — nach Krefeld, das damals ein Zentrum regen Musiklebens bildete, um dort mit dem vorzüglich geschulten Chor- und Orchester-Verein neben Kompositionen anderer Meister vor allem eigene Werke aufzuführen. Außerdem erklangen bei privaten Musikfesten der Familien von Beckerath, von der Leyen und Weyermann gemeinsam mit Musikern von Rang Brahms'sche Lieder und Kammermusikwerke — zum Teil aus dem Manuskript — mit dem Komponisten am Flügel. Mit diesen warmherzigen Verehrern seines künstlerischen Schaffens verband ihn im Laufe der Jahre ein so freundschaftliches Verhältnis, daß er 1896 sogar die der Beerdigung von Clara Schumann folgenden Pfingsttage in ihrem Kreise verbracht hat.

Neben vertrauten Zügen des Menschen Brahms und unbekanntem Proben seines köstlichen Humors werden Aussprüche des Meisters überliefert, die Einblick in seine kompositorischen Absichten gewähren. Von

neuem wird deutlich, welchen besonderen Wert Brahms auf die Art des Vortrags seiner Musik gelegt hat. Sehr beklagt hat er die willkürliche Auswahl seiner Lieder bei Konzerten, da die Sänger nicht beachtet hätten, wie sehr er sich bemühe, innerhalb einer Opus-Zahl „seine Liedkompositionen wie zu einem Bouquet zusammenzustellen“. Aus dieser Einstellung resultierte — wie von Beckerath mitteilt — seine Kritik an der Ausgabe der „Brahms-Texte“ von Gustav Ophüls, Berlin 1898, die er noch im Manuskript kennen gelernt hat. Diese auf seine Anregung entstandene Sammlung entsprach, da sie nach Verfassern geordnet ist, nicht seiner Vorstellung. Brahms wollte die durch seine Vertonung festgelegte Reihenfolge der Texte gewahrt wissen, um sich beim Lesen „an die Musik zu erinnern“. Ergänzend sei noch bemerkt, daß die im Auftrag von Brahms verfaßte Karte Richard Mühlfelds an Alwin von Beckerath (September 1894), S. 8, die „2 Sonaten für Bratsche und Klavier“ ankündigt — gemeint sind die beiden „Sonaten für Clarinette und Piano-forte“, op. 120 —, als persönliche Huldigung in scherzhafter Form für das ausgezeichnete Bratschenspiel des Adressaten zu verstehen ist.

Von Beckeraths Schrift, die mit fünf schönen, aus dem Jahre 1896 stammenden Momentaufnahmen ausgestattet ist — das Gruppenbild S. 12 ist erstmals veröffentlicht —, stellt eine wertvolle Bereicherung im Rahmen persönlicher Erinnerungen an Johannes Brahms dar. Imogen Fellingner, München

Smetana in Briefen und Erinnerungen. Hrsg. und eingeleitet von František Bartoš. Deutsch von Alfred Schebek. Verlag Artia, Prag 1954. 352 S.

Sammlungen von Briefen und Erinnerungen sind zur Mode geworden — weil die Geduld zum Erzählen fehlt und die Kunst der Biographie abstirbt? B.s Auswahl von 263 Smetana-Dokumenten aber ist mit einer Publizistik, die in der bloßen Wiederholung Verdienst sucht, nicht zu vergleichen, denn sie enthält Neues. Das Buch, das in tschechischer Sprache schon 1939 erschienen ist, stützt sich auf die reiche Sammlung des Prager Smetana-Museums.

Die Quellen sind Smetanas Tagebücher und Kalendereintragen, seine Briefe und die Gegenbriefe (die er sorgfältig aufbewahrte), außerdem die gedruckten oder ungedruckten Erinnerungen von Freunden und Anhängern.

(Warum werden in Dokumenten-Sammlungen die Gegner fast immer ausgeschlossen?) Erwähnt seien die Programme zu *Aus meinem Leben* (228) und zu *Mein Vaterland* (315), die überraschenden Zeugnisse über Smetanas Chopin-Spiel (140, 143, 153, 156, 262) und eine Nachricht über unbekannt Kompositionen (28).

Die Dokumente sind durch biographische Notizen kommentiert. Die Quellen der Zitate aus Memoiren sind manchmal genannt, oft aber verschwiegen, ohne daß in dem Mangel an Sorgfalt ein Prinzip erkennbar wäre. Scheinen die Erzählungen des Dieners Jan Rys (66), aufgezeichnet von einem Ungenannten, aus einer Handschrift zu stammen, so sind die Erinnerungen J. B. Foersters (206 u. ö.) Zitate aus seiner Autobiographie, die auch in deutscher Sprache erschienen ist.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Richard Petzoldt: Giuseppe Verdi 1813—1901. Sein Leben in Bildern. Bildteil: Eduard Crass. Leipzig 1956, VEB Bibliographisches Institut. 33 S., 65 Abbildungen.

Das begrüßenswerte Unternehmen der kleinen, schon seit über zwei Jahrzehnten bewährten Leipziger Musiker-Bildbiographien ist auch nach 1945 bald wieder in Gang gekommen und sogar um einige neue Titel (z. B. Glinka) vermehrt worden. Das Verdi-Jubiläumsjahr 1951 brachte, erstmals in dieser Reihe, ein dem Meister von Sant'Agata gewidmetes Bändchen, das fünf Jahre später bereits im 31.—40. Tausend nachgedruckt werden konnte: sichtbares Zeichen für den Erfolg und die Notwendigkeit einer solchen im besten Sinne popularisierenden Edition. Petzoldts Text geht nur den großen Linien in Verdis Leben und Schaffen nach, ohne sich in (die hier wirklich entbehrlchen) Einzelheiten oder etwa in subjektiv wertende Betrachtungen zu verlieren. In dieser notwendigerweise gebotenen Verknappung des Stoffes auf ein Mindestmaß gelingt dem Verf. doch ein eindringliches Gesamtbild des Musikers und Menschen Verdi sowie seiner Epoche, in der das heutige Italien sich erst zum Staate zu formen anschickte. Mit besonderem Lobe bedacht sei der — wie jetzt für diese Serie stets — von Eduard Crass unter genauer Quellenangabe besorgte Bildteil; nicht nur der Komponist selbst, sondern zugleich seine ganze künstlerische Umwelt ist in Porträts, Gebäuden und Dokumenten (im Rahmen des hier Möglichen) bleibend eingefangen. Werner Bollert, Berlin

Claudio Sartori: Puccini. Mailand Nuova Accademia Editrice. o. J. (1958). 404 S.

Der Verf., der bisher mit ausgezeichneten bibliographischen Arbeiten hervorgetreten ist, legt hier eine umfangreiche historisch-ästhetische Studie über einen umstrittenen Meister vor, umstritten zwar nicht vom großen Publikum in aller Welt, wohl aber von den Intellektuellen (besonders bei uns in Deutschland), denen seine Musik als „Operette“ gilt. Zu den Gegnern gehörte der Musikhistoriker Torrefranca, der 1912 Puccini als unitalienisch scharf ablehnte. Mit dieser Ansicht setzt sich der Verf. auseinander, wie auch mit anderen Kritiken. Der Komponist sei als Mensch ein Schwächling gewesen, der unglaublich rasch in seinen Urteilen schwankte, überempfindlich, nervös, reizbar, mißtrauisch, leicht bewegt und zornig.

Turandot sollte Puccinis Testament werden. Verf. glaubt nicht an die Legende, daß Adami den Komponisten 1920 auf Gozzi gewiesen habe, denn Puccini verehrter Lehrer Bazzini hatte schon eine Oper des Namens geschrieben (1867) und sein Textdichter Giacosa einen *Trionfo d'amore* (1875), der auf dem Stoff beruht. Auch hat Busoni eine *Turandot* komponiert (aufgeführt 1917 in Zürich). Daß *Turandot* von Puccini nicht vollendet wurde, sei darauf zurückzuführen, daß schon der Text keinen dichterischen Schluß gefunden habe. *Turandot* sei eine Oper, die nicht habe vollendet werden können. Puccinis Stil sei kein Verismo, eher dekadente Romantik.

Puccinis Persönlichkeit war eigenartig. Sein Inneres enthüllte er nie, er hat auch niemandem volles Vertrauen geschenkt. „Die Kunst über allem und sie betreibe ich. Für andere interessiere ich mich nicht, auch gefallen sie mir nicht“, schrieb er einmal. In selbstloser Weise hat Giulio Ricordi ihn nicht nur väterlich betreut, sondern geradezu umworben. Seine Briefe an Puccini sind rührend. Er beschwört ihn einmal, von einer niedrigen Frau zu lassen, die ihn gefangen hielt. Puccini brachte es fertig, diesen freundschaftlichen Bemühungen gegenüber einfach zu schweigen. Mit Luigi Illica gelang eine Zusammenarbeit nicht. „Nicht um alles Gold der Welt“ wollte Puccini d'Annunzio als Librettisten, schreibt er in einem Brief.

Giuseppe Giacosa konnte Puccini in seiner Dichtung *Bohème* eine ausschließlich weibliche Welt bieten, inspiriert von der wirk-

lichen Umgebung, feinsinnig analysiert, aber idealisiert. Das war auch die geistige Welt Puccinis. Der Verf. nennt *Bohème* ein besseres Buch als die zwei gepriesenen Libretti Verdis von Boito, *Otello* und *Falstaff*. Der Vergleich des Textbuches mit Murgers Roman läßt den Verf. feststellen, daß zu Murgers eigenen Zeiten das Leben nach Bohèmeart kein unverschämter Spaß mehr war, wie in der vorhergehenden Generation, mit dem sich die Gautier, Nerval u. a. gegen die Vätergeneration empörten. Murgers Figuren bleiben braves Volk. Dem Librettisten und Puccini fehlte die Kenntnis der modernen französischen Literatur und das Verständnis für die moderne Welt. Puccini selbst fand in Paris nicht mehr die Bohème, noch Rudolf oder Mimi. Er verzieh diese Enttäuschung der Stadt Paris nie, der er London vorzog, weil dort die romantische Vorstellung einer Bohème noch möglich war.

In Torre del Lago schuf sich Puccini im Leben eine eigene bürgerliche und ländliche Bohème. Und Mailand bot Puccini nach des Verf. Meinung das ideale Vorbild in seiner lebendigen und leiblichen Wirklichkeit, für das Paris geboren, das Murger geschaffen hat.

Nach der Besprechung der *Bohème* holt der Verf. eine Schilderung des Werdeganges des Komponisten nach, seine Studien in Mailand, seine traurigen Erlebnisse mit der eifersüchtigen Gattin, die ihn des Ehebruchs mit einem Dienstmädchen beschuldigte. Die falsch Beschuldigte suchte den Tod, die Gattin wurde zu fünf Monaten Gefängnis verurteilt. Doch wurde die Ehe wieder geflickt. Der Weg des Komponisten wird weiterhin nach seinen großen Erfolgen beschrieben, auch *La Fanciulla del West* wird hoch bewertet, da die Partitur — von Debussy beeinflusst — die am besten gearbeitete und reichste des Meisters sei. Von Debussy habe er gelernt, eine Umgebung, ein Klima zu schildern. Puccini beschreibe allerdings dieses Klima als etwas außerhalb Bestehendes, er habe nicht gelernt, wie Debussy auf dem Theater dieses geistige Klima zur einzigen Person macht, die alles durchdringt.

Seine Oper *La Rondine*, ursprünglich für Wien in Aussicht genommen, brachte ihm von chauvinistischen Franzosen nach der Aufführung in Monte Carlo Angriffe ein, derer er sich in einem klärenden Brief erwehren mußte. Das Triptychon *Tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi* fand nicht den Beifall Toscaninis. Der Verf. stellt die

Werke nicht neben *Bohème*, nicht neben *Turandot*, schätzt das zweite Werk am höchsten, findet *Schicchi* ohne Atmosphäre, wenn auch die musikalische Selbstverspottung zuweilen ergötzt; dieses Stück stehe Debussy am nächsten. Ein unveröffentlichtes Lied und Gedichte Puccinis sind dem allerdings mehr allgemein-ästhetischen als musikalisch-kritischen, aber gedankenvollen Werk beigelegt.

Hans Engel, Marburg

Roswitha Traimer: Béla Bartóks Kompositionstechnik — dargestellt an seinen sechs Streichquartetten (III. Band der Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft) Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1956.

Die Studie ist die unveränderte Wiedergabe der Münchener Dissertation der Verfasserin. Wie der Untertitel besagt, stützt sich die Arbeit auf die Bartókschen Streichquartette. Diese Begrenzung ist durch die zentrale Stellung, die diese Kompositionen in entwicklungsgeschichtlicher wie in ästhetischer Hinsicht innerhalb des Schaffens Bartóks einnehmen, nicht nur gerechtfertigt, sondern besonders sinnvoll. Allerdings sollte man sich durch den Titel nicht verleiten lassen, eine umfassende Darstellung der Kompositionstechnik Bartóks zu erwarten. Für eine derartige Zusammenfassung fehlen nahezu alle wichtigen Vorarbeiten, auch würde der Raum dieser Schrift (87 Seiten) dafür kaum ausreichen. Hier geht es um den Versuch, einige Grundprinzipien der Bartókschen Technik induktiv aus den Werken herzuleiten.

Die Fülle der Beobachtungen faßt die Autorin in einer übersichtlichen Disposition zusammen. Daß sie dabei gelegentlich nicht der Gefahr einer Übersystematisierung entgegen kann, ist bei einem Versuch, musikalisches Neuland wissenschaftlich zu erschließen, nicht verwunderlich. Allerdings ist die Ursache dieser Gefahr häufig in den nicht prägnant definierten Begriffen oder ihrer inkonsequenten Anwendung zu sehen. So wird z. B. auf Seite 6 dargelegt, daß „ein Motiv verschiedene Erscheinungsformen aufweisen kann“, daß diese Erscheinungsformen Varianten einer „Idee“ sind und „keine als eigentliche Urform anzusprechen ist“, daß „diese Urform nur in der Abstraktion“ existiere. Fünf Zeilen darunter aber wird das erste Beispiel überschrieben: „Die einfachste Urform ist die Umkehrung“. (Oder soll es statt „Urform“ „Umformung“ heißen?)

Abgesehen von Fragen der systematischen Ordnung, ob „Motiv“ oder „konstruktives Intervall“ als „Grundmaterial“ anzusehen sind, wie es im ersten Kapitel geschieht, fehlt Begriffen wie „Tonraum“ die nötige Prägnanz, wie andererseits von einer „Ein- und Ausfädelungstechnik“ zu sprechen, wohl als sehr abseitig zu bezeichnen ist. Natürlich bereitet der terminologische Apparat bei diesem Thema besondere Schwierigkeiten, doch ist er wesentliche Voraussetzung. Die durch unglückliche Formulierungen bedingten Unklarheiten und Widersprüche erschweren ein intensives Studium der Schrift ebenso wie die zahllosen Druckfehler und Flüchtigkeiten in den Notenbeispielen.

Das positive Ergebnis der Arbeit ist in dem Nachweis der zwingenden Organik der Werke Bartóks zu sehen. Es gelingt der Verf. aufzuzeigen, wie Bartók das gesamte musikalische Material im Sinne einer dem Werk zugrunde liegenden Idee konstruktiv durchgestaltet. Thomas-Martin Langner, Berlin

Hans Joachim Moser: Das deutsche Sololied und die Ballade. (Heft 14/15 der Sammlung „Das Musikwerk“ hrsg. von K. G. Fellerer) Arno-Volk Verlag Köln 1959.

Daß die Beispielsammlung „Das Musikwerk“ sich immer mehr als unentbehrlich erweist, zeigt auch der vorliegende, neueste Band. Der beste Kenner des Liedes hat die Auswahl besorgt, eine vortreffliche „Geschichtliche Einführung“ geschrieben und ein Literaturverzeichnis hinzugefügt. Da es nun das Schicksal einer jeden Auswahl ist, daß sie es nicht allen recht machen kann, so möchte auch der Referent mit Vorschlägen nicht zurückhalten. Warum, so wäre zuerst zu fragen, Sololied und Ballade? Das ist m. E. zuviel für einen Band; beide Gattungen kommen zu kurz. Die Entwicklung der Ballade ist durch je ein Werk von Zumsteeg, Schumann, Löwe, Wolf nicht ausreichend vertreten; man wird etwa Zelter, Schubert, Plüddemann, Martienssen vermissen. Für das Lied aber ist dadurch Raum verloren. Zu kurz erscheinen mir H. Albert und A. Krieger angesichts der Vielfalt ihrer Lieder weggekommen. Wäre bei Voigtländer nicht „Schweiget mir vom Weibernehmen“ vorzuziehen gewesen? Die gewählte Klopstock-Ode von Neefe gehört nicht zu seinen besten. An Stelle der *Johanna Sebus* von Reichardt, die hinter der Zelterschen Komposition so weit zurücksteht, wäre Platz gewesen für zwei kleinere Goethe-Lieder

desselben Meisters. Haydn ist mit dem *Lob der Faulheit* bescheiden genug vertreten, ebenso vorher J. A. P. Schulz. Von Mozart ab ist die Auswahl geradezu musterhaft; nach Brahms und Hugo Wolf sind noch Pfitzner, Strauss, Schoeck, Knab durch je ein bezeichnendes Lied vertreten. Im „modernen“ Lied hätte man neben Fortner und Hindemith unbedingt Hermann Reutter mit einem Hölderlin-Lied erwartet. Läßt sich das bei einer Neuauflage, die sicher bald nötig werden wird, ausgleichen?

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh. Atlantis-Verlag Zürich und Freiburg i. Br. 2/1957, 261 S.

Die erste Auflage dieser „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ erschien 1949 kurz vor dem Tod des Komponisten (8. September 1949), ebenfalls herausgegeben von Willi Schuh, dem eminenten Sachkenner des Strauss'schen Lebenswerkes. Die vorliegende „*Zweite, erweiterte Auflage 1957*“ wurde vom Hrsg. durch einige wesentliche Aufzeichnungen bereichert, darunter auch bisher nicht veröffentlichte, wie etwa die „*Bemerkungen zu Richard Wagners ‚Oper und Drama‘*“, in denen Strauss die Bedeutung dieser Schrift mit der Forderung unterstreicht, „*Oper und Drama‘ müßte auf jeder Universität, in jedem Konservatorium als Jahreskollegium gelesen und erläutert werden*“, auf der anderen Seite aber auch die teilweise falsche Beurteilung der Opern Mozarts durch Wagner hervorhebt, ein unveröffentlichtes Vorwort zu „*Intermezzo*“ oder das liebenswerte „*Gedächtnisdenkmal*“ für seine Frau, überschrieben „*Pauline Strauss-de Ahna*“.

Schuh hat es sich natürlich nicht entgehen lassen, des Komponisten „*Künstlerisches Vermächtnis. An Dr. Karl Böhm*“ (1945), das kurz nach seinem Tod in englischer Sprache zum erstenmal in *Musical Quarterly* XXXVI, 1, Januar 1950, abgedruckt worden ist, auch in dieses vom Verlag geschmackvoll ausgestattete Bändchen aufzunehmen, ohne Zweifel mit Recht, denn den „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ würde ohne dieses höchst aufschlußreiche Vermächtnis die letzte Geschlossenheit fehlen. Strauss fordert hier, in Großstädten wie Wien, Berlin, Hamburg in je zwei Opernhäusern „*die Werke der verschiedenen Gattungen zu spielen, und zwar im großen Haus eine Permanente Ausstellung der größten Werke der*

Literatur in erstklassigen Aufführungen...“; in der folgenden Aufzählung der zu spielenden Werke (von Gluck bis Wagner) fehlt Händel vollkommen, dagegen verlangt Strauss interessanterweise Berlioz' „*Benvenuto Cellini*“ und „*Die Trojaner*“, bei Wagner auch den ungestrichenen „*Rienzi*“. In der zweiten, „*der großen Oper angegliederten Bühne (ich nenne sie kurz Spieloper: opéra comique)...*“ tauchen neben den bekannten Namen auch Auber, Charpentier, Boieldieu, Bellini mit „*Norma*“ und „*Nachtwandlerin*“ (in der Tat sind heute diese beiden Opern wieder sehr aktuell geworden) auf, daneben liest man ein merkwürdiges Fehlurteil: „*Othello verurteile ich im Ganzen, wie alle zu Operntexten veranstalteten Libretti nach klassischen Dramen, wie z. B. Gounods Margarete* (hier allerdings hat Strauss ohne Zweifel recht), *Rossinis Tell, Verdis Don Carlos! Sie gehören nicht auf die deutsche Bühne.*“ Die moderne Oper fehlt, für Strauss verständlich, bis auf seine eigenen Werke natürlich, vollkommen.

Die Sprache der Essays, die für den Strauss-Forscher und -Kenner von großer Bedeutung sind, da sie seine künstlerische Auffassung dokumentieren — glänzend z. B. seine Bemerkungen zum Dirigieren in „*Zehn goldene Regeln. Einem jungen Kapellmeister ins Stammbuch geschrieben*“ (1925) —, ist die aus den vorliegenden Briefwechselseln bekannte: bajuwarisch, ohne großen Schliff, aber in ihrer apodiktischen Form sehr eindringlich und überzeugend. Ein gehöriges Maß von durchaus berechtigter Selbsteinschätzung spricht aus jeder Zeile, die jedoch teilweise auch zur Selbsterkenntnis führt, wie etwa in den „*Betrachtungen zu Joseph Gregors ‚Weltgeschichte des Theaters‘*“ (1945), wenn er in herzlichen und anhänglichen Worten seines zu früh entrissenen „*Dichters*“ Hofmannsthal gedenkt und schreibt: „*Der noch nicht veröffentlichte Teil unseres Briefwechsels wird zur weiteren Aufklärung dienen, in wie weit schöpferisch, anregend, meinen oft nicht ganz einwandfreien Geschmack bildend, er (Hofmannsthal) an den Werken beteiligt ist.*“ Wolfgang Rehm, Kassel

Gotthold Frotzcher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2. Auflage, 2 Bände, Verlag Merseburger Berlin 1959; Bd. 1: IV, S. 1—664, Bd. 2: IV, S. 665—1338.

Nicht oft hat ein Spezialgebiet der Musikgeschichte eine so umfassend und stilistisch

hervorragend gestaltete Darstellung gefunden, wie sie in diesem Werk vorliegt, das — aus einer Neubearbeitung von A. G. Ritters Studie *Zur Geschichte des Orgelspiels* entstanden — 1935/36 erstmals veröffentlicht wurde, seit langer Zeit vergriffen war und jetzt in 2. Auflage erschienen ist. Verf. und Verlag begründen den unveränderten Nachdruck damit, daß „weder eine neue Epoche des Schaffens noch eine andersartige Problematik der Forschung“ sich erkennen ließe. Nun endet allerdings die Darstellung des Buches mit einer summarischen Übersicht der Komponisten aus den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts (M. Reger und S. Karg-Elert sind die letzten ausführlicher besprochenen) und mit einem Hinweis auf die ersten Bestrebungen der „Orgelbewegung“. Hier hätte sich wohl mancher Leser ein zusätzliches Kapitel gewünscht.

Überdies glaubt der Rez., daß sich die Problematik der Forschung in den letzten Jahren doch erheblich gewandelt hat: Hier wie auf anderen Gebieten haben schriftkundliche Untersuchungen sowie die Erkenntnis der Parodie- und Bearbeitungspraxis früherer Zeiten (vgl. vor allem die Arbeiten von W. Apel und M. Reimann) das Echtheitsproblem in den Vordergrund gerückt und die Meisteranalysen gegenüber den Repertoireuntersuchungen in den Hintergrund treten lassen. Zudem ist in den dreißig Jahren seit dem Erscheinen der ersten Lieferungen des vorliegenden Werkes nicht nur eine erhebliche Zahl von Quellen und Quellengruppen neu in den Gesichtskreis getreten, sondern auch die Fülle der Neuauflagen (man denke nur an das *Erbe deutscher Musik*, das Frotscher noch nicht erwähnt) und der Literatur schwer überschaubar geworden, so daß eine Gesamtübersicht im vorliegenden Werk dem Leser von großem Nutzen gewesen wäre.

Allerdings hätte eine Verarbeitung der vielen neuen Detailergebnisse, zumal es sich in manchen Fällen erst um Ansätze handelt, den Gesamtcharakter des Buches nur gestört. Hierzu würde eine völlige Neufassung notwendig sein. Bis diese einmal in Angriff genommen werden kann, hat es noch eine gute Weile Zeit. Bis dahin bleibt F.s Werk das unentbehrliche und gern gelesene Repertorium für die Geschichte der Orgelmusik. Es ist nur zu hoffen, daß der angekündigte Beispielband auch ein ausführliches Literatur- und Ausgabenverzeichnis enthält, wodurch der Wert des Buches noch beträchtlich erhöht würde. Friedr. Wilhelm Riedel, Wien

Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte. Hrsg. von Heinrich Husmann. Hamburg 1956, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg. 69 S.

Die als Festgabe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg an die Teilnehmer des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Hamburg 1956 erschienene kleine Publikation enthält zwar nur einige wenige, dafür aber um so solider gearbeitete Studien.

K. Stephenson weist sich mit einem Aufsatz *Musikalisches Biedermeier in Hamburg* erneut nicht nur als Kenner der hamburgischen Musikgeschichte, sondern ebenso sehr als feinsinniger Stilist aus.

L. Krüger steuert als Ergänzung zu ihrem wichtigen Buch über die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert (Straßburg 1933) ihren Beitrag *Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat* eine knappe, aber willkommene Studie über die Bemühungen des Kantors Thomas Selle bei, Sänger für seine Aufführungen in den Hamburger Kirchen zu gewinnen. Mehrere archivalische Quellen werden sorgfältig interpretiert.

Methodisch überzeugend setzt sich H. Becker mit einer Arbeit über *Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle* für die Erschließung der ersten Tageszeitungen ein und weist auf die bereits von H. Riemann gemachte diesbezügliche Bemerkung (Musiklexikon, 1916) hin. Unter dem neuen Material, welches Becker bei seiner Durchforschung alter Zeitungsbestände gefunden hat, seien neben allgemeinen Musiknachrichten aus Oper und Konzert Hamburgs die Mitteilungen aus dem Musikgeschehen des übrigen Deutschlands hervorgehoben (u. a. über Bach und Händel). G. Fock lenkt mit seinem Beitrag *Brahms und die Musikforschung* die Aufmerksamkeit auf die enge Freundschaft des Komponisten mit Friedrich Chrysander. An Hand bisher unveröffentlichter Briefe lassen sich nicht nur enge persönliche Beziehungen, sondern auch fachliche Diskussionen, so z. B. über Brahms' Mitarbeit an der Herausgabe der italienischen Duette und Terzette von Händel sowie über die Generalbaaussetzung für nicht näher zu bestimmende Arien nachweisen. Chryсандers Begründung der Instrumentensammlung im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe ist ebenfalls dokumentarisch belegt.

Richard Schaal, Schliersee

Norbert Dufourcq: Jean de Joyeuse et la pénétration de la facture d'orgues parisienne dans le Midi de la France au XVII^{me} siècle. (Extrait du Bulletin Archéologique du Gers.) Paris 1958. Editions A. & J. Picard & C^{ie} 82, rue Bonaparte. 76 S, 9 Bildtafeln.

Weil der Orgelbauer und Organist Jean de Joyeuse die Pariser Orgelkunst auf einem fremden Boden heimisch machen muß, erläutert er in seinen Denkschriften und Verträgen deren Merkmale weit eingehender, als dies in Paris selbst der Fall zu sein pflegt. Da die damalige Pariser Orgelkunst noch heute vorbildlich ist, besitzt Norbert Dufourcq's Schrift aktuelle Bedeutung.

Die Brüder unseres Jean de Joyeuse leben in Chémery-sur-Bar bzw. Semuy (Ardenen) und üben Berufe aus wie den des Kaufmanns, des Chirurgen. Wer sind die Vorfahren? Wo hat Jean die Orgelkunst erlernt? Warum nennt er sich „de Joyeuse“? Wie kam er nach Paris? Wir wissen nichts darüber.

Seit 1661 ist Jean de Joyeuse in Paris nachweisbar, dort verkehrt er mit den hervorragenden Organisten (Gigault, Nivers, Thomelin, Lebègue) und Orgelbauern (Énocq, Enclos, Thierry), ist als Gutachter geschätzt (1669 St. Jacques de la Boucherie, 1670 St. Séverin) und betätigt sich auch selbst im Orgelbau (1666 Cathédrale du Mans, 1672 St. Maclou de Pontoise). Es gelingt ihm aber nicht, die Nachfolge Énocq's anzutreten; Thierry und Clicquot kommen ihm darin zuvor. Jean de Joyeuse geht nach dem Süden des Königreichs; dort wuchert er mit dem Pfund, ein „Pariser Orgelbauer“ zu sein, und dort schafft er es auch, den Wirkungskreis der bis dahin den Süden — Marseille, Narbonne, Perpignan, Carcassonne, Rodez, Gap, Draguignan — beherrschenden Orgelbauerfamilie Eustache zu erobern. 1674 treffen wir ihn in Lyon; 1676—1679 baut er — noch als „Bürger von Paris“ — die Domorgel von Rodez; 1677 läßt er sich in Carcassonne nieder, wo er zum Organisten von St. Nazaire en la Cité berufen wird; weitere bedeutende Arbeiten sind 1679/80 Béziers/Dom St. Nazaire, 1684 bis 1687 Carcassonne/St. Michel, 1688/89 Perpignan/Dom St. Jean, 1688—1694 Auch/Dom.

Die Instrumente von Jean de Joyeuse umfassen im Hauptwerk einen großen Prinzipalchor 16' 8' 4' 2' Mixtur Scharf, einen großen Weitchor vom 16' bis zum 1' mit

zwei Terzen ($3\frac{1}{2}'$, $1\frac{3}{5}'$) und einer Quinte ($2\frac{2}{3}'$) sowie dem Kornett und die Zungen-Gruppe mit den beiden Trompeten 8' 4' und der Vox humana 8', im Rückpositiv einen kleinen Prinzipalchor 4' 2' Mixtur Scharf, einen kleinen Weitchor vom 8' bis zum $1\frac{1}{3}'$ mit zwei Quinten ($2\frac{2}{5}'$, $1\frac{1}{3}'$) und einer Terz ($1\frac{3}{5}'$) und ein Zungenregister, das Krummhorn 8' sowie im Pedal den weiten Offenbaß 8' und die durchdringende Trompete 8'. Seine Spezialität ist die Erweiterung des sonst nur zwei Oktaven mit einem Kornett enthaltenden „Echo“ zu einem Brustpositiv von drei Oktaven mit 8' 4' $2\frac{2}{3}'$ 2' $1\frac{3}{5}'$ Mixtur Scharf Vox humana 8', wie es sonst nur von wenigen Orgeln in Paris und Rouen bekannt ist (1657, 1667 und 1679 Thierrey, 1685 und 1688 Lefèbvre) und auch da vor 1676 nur mit fünf und erst nach 1676 mit sieben Registern wie bei Jean de Joyeuse.

Bekannt ist übrigens, daß der Dispositionsentwurf des jungen Sebastian Bach für das Brustpositiv seiner Mühlhäuser Orgel gerade diesem von Joyeuse praktizierten Dispositionsschema auffallend ähnelt. Auch in diesem Zusammenhang stellen sich wieder Fragen, auf die noch keine endgültige Antwort gegeben werden kann: einmal, wer ist der geistige Urheber der Idee vom Brustpositiv, das — nach ausdrücklicher Angabe Jean de Joyeuses — nicht nur den „Cornet“ zu realisieren erlaubt, sondern auch — neben der Vox humana — das „Plein Jeu“? Wenn unser Jean in Paris auch von Thierry manches gelernt haben mag, so ist es doch keineswegs von vornherein unmöglich, daß auch umgekehrt Thierry von de Joyeuse Anregungen empfing. Daß Jeans orgelbauliches Urteil schon in seiner Pariser Zeit geschätzt war, zeigt der Auftrag Lebègues, eine gerade von Thierry erbaute Orgel zu begutachten. Es ist also wohl möglich, daß der Ausbau des Echokornetts zu einem Brustpositiv eine geistige Schöpfung unseres Jean de Joyeuse ist. Die zweite Frage geht auf Johann Sebastian Bach. Hat er sein Mühlhäuser Brustpositiv 8' 4' $2\frac{2}{3}'$ 2' $1\frac{3}{5}'$ Mixtur Zunge selbst erfunden, oder kannte er die Lösung Thierry / de Joyeuse? Daß Bach die französische Orgelkunst eingehend studiert hat, ist bekannt. Die von ihm disponierte Mixtur hat nur dann Sinn, wenn er an ein „Plein Jeu“ denkt. Die Terz disponiert er ausdrücklich, um „durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommen schöne Sesquialteram zuwege bringen“ zu können. Daß

„Sesquialtera“ im älteren Orgelbau nicht selten mit „Nachthorn“ und „Kornett“ synonym gebraucht wird, sei hier erwähnt. Die Analogien sind zu auffällig. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Bachs Entwurf auf die Kenntnis der von de Joyeuse gehandhabten Disposition von Brustpositiven zurückgeht.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Erläuterungen zum Klang und Gebrauch der einzelnen Register, wie sie de Joyeuse in seinen Entwürfen, die uns Dufourcq in dankenswerter Weise in extenso mitteilt, bietet. Im Orgelbau des Südens findet de Joyeuse eine verwaschene Einheitsmensur vor, ein Mittelding zwischen Prinzipal- und weiter Mensur; die Prinzipale, Oktaven und Mixturen klingen darum zu glanzlos und zu stumpf, die Gedackten hingegen zu quintig. Hier wirkt nun Jean de Joyeuse — das sagen seine Memoranda mit aller Deutlichkeit und Ausführlichkeit — im Sinne einer klaren und konsequenten Charakterisierung: die Register des Prinzipalchores sollen „Harmonie“ (innere Obertöne) besitzen und demgemäß verhältnismäßig eng mensuriert sowie aus Zinn gefertigt sein; die Register des Weitchores dagegen sollen ihren eigenen Klang haben, um sich miteinander gut zu mischen, und darum weit mensuriert und aus Blei gemacht werden. Genau dies aber ist ein wichtiges Spezifikum des Pariser Orgelbaues, das dieser seinerseits von der Kunst der alten flämischen und brabantischen Meister übernommen und so folgerichtig und künstlerisch vollwertig ausgebaut hat wie dies sonst nirgends geschehen ist, ausgenommen die Kunst der Silbermann und Riepp, die jedoch selbst auf eben jener Pariser Orgelbaukunst fußen.

Diese entscheidenden Verdienste von Jean de Joyeuse werden von Dufourcq eindrucklich dargestellt; dabei werden die Hergänge nicht nur wissenschaftlich gründlich berichtet, sondern auch fesselnd und anschaulich erzählt. Die im Anhang mitgeteilten Quellen und Urkunden sowie die beigegebenen Bildtafeln bereichern die Schrift, aus der der Orgelbau der Gegenwart Wesentliches lernen kann.

Hans Klotz, Köln

Alfred Mann: *The Study of Fugue*. Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey 1958. X und 342 S.

Mag der Hauptteil der *Study of Fugue* von Alfred Mann — eine Übersetzung ausgewählter Kapitel aus den Traktaten von Fux,

Marpurg, Albrechtsberger und Padre Martini — nur für ein englisch sprechendes Publikum bestimmt sein, so ist doch die Einleitung des Buches (3–52), eine auf gründliches Quellenstudium gestützte Untersuchung über die Theorie und Terminologie der Imitationstechnik im 16. und 17. Jahrhundert, von allgemeinem Interesse. Das von M. gesammelte Material ist fast lückenlos; manche Fehldeutungen aber entstehen, weil M. nicht unterscheidet zwischen der Fuge als Imitation in Engführung und der Fuge als Wiederholung in einer anderen Stimme. Als Wiederholung in einer anderen Stimme wurde die Fuge — d. h. immer: die Technik der Nachahmung — von den Theoretikern des 16. und 17. Jahrhunderts auf die einfache Wiederholung bezogen, als Imitation in Engführung dagegen auf den Kanon. Die Wiederholung einer Phrase bedeutete einen Verstoß gegen das Redicta-Verbot, das Tinctoris 1477 im *Liber de arte contrapunctus* formuliert hatte: „*Super cantum planum canentes in quantum possumus redictas evitare debemus*“ (Coussemaker, *Scriptores* IV, 147). Im Gegensatz zu Tinctoris exponiert Zarlino den Ausdruck „Thema“ als Bezeichnung einer kurzen melodischen Phrase, die in einer Kontrapunktstimme auf verschiedenen Stufen wiederholt wird (21). Von manchen deutschen Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts wurde dann die Wiederholung, der Verstoß gegen das Redicta-Verbot, wie andere Lizenzen von den Regeln des strengen Satzes, als „Figur“ verstanden. Und so konnte auch die Fuge, sofern sie Wiederholung in einer anderen Stimme war, neben der Palilogia (Wiederholung auf derselben Tonstufe) und der Epizeuxis (Wiederholung auf einer anderen Stufe) zu den Figuren gezählt werden. Noch Mattheson definiert 1722 in der *Critica Musica* (I, 265) die Fuge als „Haupt-Figur“, d. h. als „Wiederholung und künstliche Vertheilung einer eintzigen fest-für-gesetzten Clausul“.

Die Imitation in Engführung galt als fragmentarischer Kanon. Den Kanon nannte Zarlino „*Fuga legata*“, oder „*Imitatione legata*“, die kürzere Imitation in Engführung „*Fuga sciolta*“ oder „*Imitatione sciolta*“ (23). Der „Soggetto“ einer Fuge ist ein Analogon zu einem Cantus firmus: „*Et tal Soggetto si può ritrovare di più sorte: per cioche può essere un Tenore, ovvero altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, ovvero di Canto figurato; ovvero potranno*

esser due o più parti, che l'una seguiti l'altra in Fuga o Conseguenza, ovvero a qualunque altro modo" (*Istitutioni harmoniche*, lib. III, cap. 26). Soggetto einer Fuga sciolta ist in Zarlinos Notenbeispielen, die M. zitiert (24), die ganze Stimme des Dux (als Analogon eines Cantus firmus), nicht nur der Teil, den der Comes imitiert; der vom Comes nachgeahmte Melodieabschnitt ist kein geschlossenes „Thema“, sondern die Imitation bricht ohne Rücksicht auf die melodische Artikulation ab, wo sie in satztechnischen Widerspruch zum Soggetto des Dux gerät. Vollends sinnlos ist es, in einer Engführungsfuge die Töne des Dux vor dem Einsatz des Comes als „Thema“ von der Fortsetzung zu trennen: „He (Vicentino) comments, however, on the length of the theme, which may vary from the equivalent of one half note to that of four whole notes" (16); Vicentino spricht vom Abstand der Einsätze, aber nicht von der Länge des „Themas“.

Allerdings sind Zarlinos Termini „Thema“ und „Soggetto“ schon um 1600 vertauscht oder einander gleichgesetzt worden. Nucius gebraucht den Ausdruck „Thema“, wo Zarlino von einem „Soggetto“ gesprochen hätte: „Theor velut thematis filium, et primum vocum inventum, quem fere aliae respiciunt voces, et ad cuius nutum formantur, a tenendo dictus videtur. Thema heißt bey den Musicis, wann ihm einer fürnimpt, wie der Gesang soll klingen“ (*Musica poetica*, 1613, cap. 7). Dennoch muß die Wiederholung in einer anderen Stimme von der Imitation in Engführung unterschieden werden — wenn etwa Thomas Morley 1597 „long points“ in einer Fuge fordert, so sind die „langen Themen“ nicht als entwickeltere Form der kurzen Phrasen zu interpretieren, die Zarlino „Thema“ nannte, sondern Morley denkt an die Engführungsimitationen der Motette „These maintaining of long points, either foreright or revert, are very good in Motets and all other kind of grave music“ (29).

Unklar ist M.s Interpretation der tonalen Beantwortung, die nur dann ein „harmonically orientated fugal treatment of a theme“ bedeutet (31), wenn man den Ausdruck „Harmonie“ im Sinne des 16. und 17. Jahrhunderts versteht. M. aber scheint an tonale Akkordharmonik zu denken: Daß Vicentino die tonale Beantwortung an der Imitation in Gegenbewegung demonstriert, soll an den „process of inversion“ erinnern, durch den Zarlino „the system of dual harmony“ be-

gründet habe (18); doch ist Zarlinos duales System ein bloßes Phantom, das von H. Riemann auf der Suche nach Kronzeugen beschworen wurde. Chr. Bernhards Erklärung der tonalen Beantwortung als „*Consociatio Modorum*“ — als Vertauschung der authentischen Oktave (*d-a-d'*) mit der plagalen (*A-d-a*) oder umgekehrt — ist also keine spekulative Hypothese, keine „ingenious interpretation of the tonal answer“ (39), sondern eine angemessene Beschreibung der Praxis. Vom „harmonischen“ Charakter der tonalen Beantwortung im Sinne der „*Consociatio Modorum*“, des „Zusammenpassens“ der authentischen Oktave mit der plagalen, muß der „harmonische“ Charakter im modernen Sinne — Modulation des Dux und Rückmodulation des Comes — scharf getrennt werden. (Übrigens sind in Chr. Bernhards korruptiert überliefertem Augmentationskanon, S. 119 in J. Müller-Blattaus Ausgabe, die Schlußtöne als *fis* und *g* und die halben Noten in T. 6–7 als Viertel zu lesen.)

Daß Bononcini's Beschreibung der „*Fuga propria o regolare*“ eine Verkehrung der Terminologie Zarlinos bedeute (43), ist zutreffend; doch überspringt M. eine Zwischenstufe in der Entwicklung der Theorie. 1. „*Fuga o Conseguenza*“ ist nach Zarlino (lib. III, cap. 51 und 52) die intervallgetreue Nachahmung; dagegen können in der „*Imitatione*“ große und kleine Intervalle gleichen Grades vertauscht werden. (Die Darstellung in J. Müller-Blattaus *Grundzügen einer Geschichte der Fuge* S. 51 ist nach M. 23 zu korrigieren: „*Imitatione*“ ist keine „freie Nachahmung“ im Sinne einer „kontrapunktischen Manier“, sondern kann auch ein Kanon sein.) Zarlinos „*Fuga o Conseguenza*“ bezeichnet Zacconi als „*Fuga propria o naturale*“, Zarlinos „*Imitatione*“ als „*Fuga accidentale*“ (37). 2. Nach Chr. Bernhard soll im Comes die Quinte mit der Quarte vertauscht werden oder umgekehrt, aber „die Semitonia erhalten werden“; die Töne des Comes (außer der Quinte oder Quarte) sollen die gleichen Hexachordstufen repräsentieren wie die Töne des Dux. Der Dux *d-a-f-d* (Hexachordum naturale) muß also in der Skala ohne Vorzeichen (Cantus durus) mit *a-d'-c'-a* (Hexachordum durum) beantwortet werden, in der Skala mit b-Vorzeichen (Cantus mollis) aber mit *a-d'-b-g* (Hexachord molle). 3. Bononcini fordert von einer „*Fuga propria o regolare*“ nur noch die tonale Beantwortung, aber nicht mehr die

„Erhaltung der Semitonia“; dem Dux *a-h-c'-d'* entspricht in einem Notenbeispiel (44) der Comes *d-f-g-a* (und nicht *d-e-f-a*).

Der Terminus „*Fantasia*“, den M. als Bezeichnung „*of a purely improvisational concept of fugal construction*“ erklärt (35), ist umstritten (E. Ferand, *Die Improvisation in der Musik*; M. Reimann, AfMw X). Aufschlußreich ist der Wortgebrauch in Claudio Sebastiani *Bellum musicale* (1563; cap. 33). Die Ausdrücke „*Fuga*“ und „*Fantasia*“ werden auf dieselbe Sache, die Imitation eines Melodieabschnitts, bezogen („*Fantasia sive Fuga*“). Mit „*Fuga*“ aber ist die Technik des Imitierens, mit „*Fantasia*“ der imitierte Melodieabschnitt gemeint: „*Item si inter tangendum Fantasiam aliquam, sit aliquis qui eandem Fantasiam cantet, cui Instrumentistae correspondeant.*“ Der scheinbare Widerspruch zwischen der Verknüpfung des Begriffs „*Fantasia*“ mit der „strengen“ Imitationstechnik einerseits und der „freien“ Improvisation und „*Erfindungsgabe des Autors*“ andererseits (M. Reimann, 254) verschwindet, wenn man bedenkt, daß sowohl die Improvisation als auch die Imitation in Einführung an ein begrenztes Repertoire melodischer und satztechnischer Formeln gebunden war und daß „*Erfindung*“ (*Invention*) nichts anderes als das Verfügen über solche *Topoi* bedeutete. So verbindet denn auch Sebastiani den Begriff der „*Fuga*“ oder „*Fantasia*“ mit dem des „*Locus communis*“: „*Item illud maxime praecipuum est, ut quantum potuerint memoriae commendent, ad minus locos sive Fugas aut Fantasias magis idoneas: sic tandem efficiunt ut in viros evadant.*“ Carl Dahlhaus, Göttingen

Kurt Stephenson: Bonner Burschenlieder 1819. Das erste Studentenliederbuch an der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität. In den Beiträgen zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 20, Köln 1956 bei Arno Volk.

Die Deutschen Lieder von 1843. In der Festschrift für Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1957, Beethovenhaus.

Zur Soziologie des Studentenliedes. Im Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956, Graz und Köln 1958 bei Hermann Böhlhaus Nachf.

Das Lied der studentischen Erneuerungsbewegung 1814–1819, Frankfurt am Main 1958, Versand durch Ludwig Wagner-Verlag Bad Nauheim.

Der Bonner Extraordinarius unseres Fachs hat sich aus der Schau seiner Deutschen Burschenschaft intensiv mit einem wichtigen Kapitel der Liedgeschichte beschäftigt: den Kommersbüchern besonders Westdeutschlands von den Freiheitskriegen bis zum Ende des Vormärz, also nach dem so fesselnden Hallenser Studentengesangbuch des Magisters Kindleben von 1781, für dessen treffliche Reformarbeit gegenüber dem verwilderten Gesangsbetrieb der Rokokobursen der Alte Fritz so wenig Verständnis und Humor aufgebracht, und vor der Lahrer „*Bierbibel*“ seit 1857, bei der keine Geringeren als Erk, Silcher und Ernst Moritz Arndt Pate gestanden haben und die (nach einer Epoche unter E. Heycks und meiner Betreuung) jetzt wieder von W. Haas und Erdmann Böhme im alten Verlag von Hermann Schauenburg herausgegeben wird und ihr *Vivat, crescat, floreat* bewahrheitet.

Stephenson folgt den Fußstapfen des Studentenlied-Erforschers Friedrich Harzmann (1865 bis 1945) und beschäftigt sich mit einer Zeit, die nicht nur zahlreiche Texte und Weisen von beträchtlicher Lebensdauer, sondern auch von hoher Qualität hervorgebracht hat, jünger und kräftiger als die mit Empfindsamkeitsseufzern schmachtenden und altbacken-anakreontischen Lieder zuvor, zugleich geschmackvoller als die Altheidelberg- und Hippipp-Hurrah-Spätproduktion der Zeit Otto Lobs danach, bestes Gut derer, die sich in den Freiheitskriegen bewährt hatten und dann durch die Karlsbader Beschlüsse so schwer enttäuscht worden waren — man könnte auch sagen: das begeisterte Parkett der Körner-Weberschen Chöre von *Leyer und Schwert* und der Berliner Uraufführung des *Freischütz*. Melodisten wie Methfessel, Binzer, Adolf Ludwig, Bernhard Klein usw. werden nach Universitäten gemustert und ausgezeichnet weitsichtig in die Geistesgeschichte der Zeit eingeordnet. 1843 sind es dann die drei Berliner Studenten Hermann Schauenburg, Justus Wilhelm Lyra und Rudolf Löwenstein, denen Franz Kugler und Hoffmann von Fallersleben als dichterische Wegweiser zur Verfügung gestanden haben.

Verf. beherrscht mustergültig ein breites literarisches Schrifttum, aber auch das Volkslied der Zeit und hat so eine Fülle überzeugender Querverbindungen anklängen lassen. Es wäre zu wünschen, daß er diese zerstreuten Beiträge zu einem runden Buch über die Gesamtgeschichte des studentischen Singens und Musizierens ausbaute. H. J. Moser, Berlin

Hans Hickmann: *La castagnette égyptienne*—Bulletin de la Société d'Archéologie copte, Bd. XIV, Kairo 1958, S. 37—49. Die Kastagnetten sind im Mittelmeerraum seit der griechisch-römischen Antike bekannt. Vor allem iberische Tänzerinnen galten im römischen Imperium als Meisterinnen der χορούματα. Sachs hält die spanischen Kastagnetten für phönizischen Ursprungs. Auch in Ägypten tauchen sie in Schalen- und Muschelform erst in spätantiker Zeit auf. Hickmann sieht aber in gewissen Gegenschlaghölzern mit ausgehöhlten Aufschlagflächen des Alten Reichs bereits Vorläuferformen der späteren Kastagnetten und kann aus diesen einige interessante Zwischenformen zwischen Gegenschlagholz und Kastagnette im Mittleren Reich organologisch ableiten. Völlig richtig erkennt er die entscheidenden Merkmale in der Aushöhlung der Aufschlagseiten und in der Verknüpfung der spiegelbildlich gleichen Hälften zu Paaren mittels einer Verschnürung sowie in dem einhändigen Gebrauch der Kastagnettenpaare im Gegensatz zum beidhändigen Gebrauch der Gegenschlaghölzer, die bekanntlich organologisch vom Händeklatschen herzuweisen sind. Die äußere Form ist dabei nicht maßgebend. H. erkennt daher als Kastagnetten auch Gegenstände, die in den Museumskatalogen bisher meist als Schmink- und Toilettenfläschchen oder als Puppen beschrieben sind, die jedoch unzweifelhaft die Merkmale der Kastagnetten haben. Die heutige, spanische Form findet sich erst in einem koptischen Instrument aus dem Kairoer Museum angedeutet, bei dem die Muschelschalen mit flaschenhalsähnlichem Griff in der Form eines Pinienzapfens verziert sind. Da der Pinienzapfen in den kleinasiatischen Fruchtbarkeitskulten eine große Rolle spielte, dürften diese Kastagnettenformen und damit auch ihre heutige Endform von dort ihren Ursprung haben. In dieser Form sind sie dann in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung aus Kleinasien nach Ägypten wie auch nach der iberischen Halbinsel gelangt, wo die Phönizier damals Kolonien unterhielten. Fritz Bose, Berlin

Hans Hickmann: *La chironomie dans l'Égypte pharaonique* (Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 83, Berlin 1958, S. 96—127).

Hickmann hat schon in einer früheren Veröffentlichung über die Handzeichen im heutigen koptisch-ägyptischen liturgischen Ge-

sang darauf hingewiesen, daß diese mit den Darstellungen der Cheironomie im alten Ägypten frappante Ähnlichkeit haben (*Miscellanea musicologica* III, Kairo 1949). Nun hat er in einer größeren Untersuchung alles Material zusammengestellt, das über das Vorkommen und den Gebrauch der Handzeichen in den Musikszenen der Pharaonenzeit Auskunft geben kann. Die verschieden dargestellten Gesten der Hände und Finger deutet H. als rhythmische und melodische Zeichen, wobei er einerseits die Praxis der koptischen Kirchensänger in Ägypten und Äthiopien und andererseits die des klassischen indischen Kunstgesanges in seiner heutigen Überlieferungsgestalt zum Vergleich heranzieht.

Er geht zunächst von der Annahme aus, daß die in den Gräbern des Alten Reichs dargestellten Musikszenen in allen Einzelheiten getreue Abbildungen musikalischer Vorgänge und nicht nur stilisierte und symbolhafte Skizzen des Musizierens an sich sind. Die Sorgfalt, mit der die Künstler alle Details der Kleidung und Gerätschaften darzustellen pflegten, scheint für eine solche Annahme zu sprechen.

Wenn H. nun versucht, den Sinn dieser cheironomischen Gesten musikalisch zu deuten und jeder Hand- und Fingerstellung eine bestimmte rhythmische oder melodische bzw. tonale Deutung zu geben, so ist er sich freilich wohl darüber klar, daß ein solcher Versuch hypothetisch bleiben muß. Es gelingt ihm, für eine stattliche Zahl solcher Gesten plausible Erklärungen zu finden, die sie als Zählzeichen oder Markierungen der Tonhöhe ausweisen, zumal da, wo er Übereinstimmungen mit der heutigen Praxis finden kann. Die gleichzeitige Wiedergabe meist zweier verschiedener Gesten in einer und derselben Musikszene wird als Darstellung eines Zweiklangs gedeutet. Schließlich stellt er alle Gesten zu einer hypothetischen Folge zusammen, die jeweils einer Stufe in einer intendierten Skala entsprechen, die mit elf Stufen zwei Oktaven pentatonisch füllt. Einige Gesten, die nicht in das Schema passen wollen, werden als Ergebnisgesten oder als choreographische Merkzeichen erklärt.

Die Handstellungen und Haltungen der den Instrumentalisten gegenüberstehenden Figuren sind bekanntlich seit langem als cheironomische Zeichen erkannt worden, wie auch die der Sänger, die stets eine Hand ans Ohr legen, eine auch heute noch im Orient und

nördlichen Afrika typische Sängerkhaltung, die sich auch auf dem Balkan und in Finnland findet. Soweit bewegt sich H. auf dem Boden gesicherter Erkenntnisse. Alles Weitere ist dann mehr oder weniger Hypothese, die allerdings einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat, der erst da schwindet, wo es sich um die Zuordnung bestimmter Gesten zu festen Tonvorstellungen oder Leiterstufen handelt. Das ist trotz allen aufgebotenen Scharfsinns hypothetisch und wird es bleiben müssen, da uns keinerlei Zeugnisse über die Musik des Alten Reichs erhalten sind, die solche Annahmen stützen könnten.

Auch die gefundenen oder dargestellten Klangwerkzeuge geben keinen sicheren Aufschluß über die melodischen, tonalen, rhythmischen und metrischen Eigenschaften dieser verschollenen Klangwelt, deren Größe und Bedeutung in den Felsbildern der alten Königsgräber so eindrucksvoll in Erscheinung tritt. H.s. geistreicher Versuch, die Cheironomie des alten Ägyptens so weit wie möglich zu erforschen, bestätigt diesen Eindruck aufs neue. Man ist immer wieder überrascht von der Reife und Vollkommenheit, mit der uns die Musik in ihren frühesten Zeugnissen in der Antike des Orients entgegentritt, eine Vollkommenheit, die den Fortschrittsgedanken und unseren Stolz auf die Errungenschaften der abendländischen Musikkultur recht fragwürdig werden läßt.

Fritz Bose, Berlin

Franz Grasberger: Der Autoren-Katalog der Musikdrucke. The Author Catalog of Published Music. Translation by Virginia Cunningham. (Code International de Catalogage de la Musique. Vol. I.) Frankfurt, London, New York 1957, C. F. Peters. 47 S.

Mit einer grundlegenden vergleichenden Studie über die Katalogisierungsmethoden in den Autoren-Katalogen der Musikdrucke legt die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken den ersten Band ihres langersehnten *Code International de Catalogage de la Musique* vor. Die Wichtigkeit solcher Studien nicht nur für das Bibliothekswesen, sondern darüber hinaus auch für den Musikforscher, liegt auf der Hand. Viele falsche Wege der Quellenerschließung durch den bibliothekarisch ungeschulten Forscher ließen sich bei gründlicher Kenntnis der Katalogisierungsmethoden vermeiden. Die vorliegende Arbeit bietet hierzu nunmehr die besten Voraussetzungen. Erfreulicherweise

bezieht der Verf. in die Katalogisierungsprobleme der Bibliotheken auch Schallplatte und Tonband, Bildzeugnis, Dokument, Fotokopie und Mikrofilm mit ein. Kurz, jedoch erschöpfend, werden die Gattungen der Bibliotheksbestände charakterisiert. Der zweite Teil der Studie bietet nach einer geschichtlichen Einleitung reiches Vergleichsmaterial von Titelaufnahmen aus mehr als 30 Bibliotheken der ganzen Welt. Aus diesem Material geht, wie nicht anders zu erwarten, eine außerordentliche Vielgestaltigkeit der Katalogisierungsmethoden in den Einzelheiten der Titelaufnahme deutlich hervor, ebenso aber auch eine weitgehende Übereinstimmung in grundsätzlichen formalen Punkten. Der Verf. hat es mustergültig verstanden, die komplizierten Einzelheiten der trockenen Materie augenfällig aufzuzeigen und durch übersichtliche schematische Aufgliederung dem Benutzer zugänglich zu machen. Sehr nützlich sind die am Ende des Buches eingelegten ausführlichen originalgetreuen Katalogisierungsbeispiele der verschiedenen Bibliotheken. Mit ihrer Hilfe läßt sich die Praxis in den verschiedenen Ländern bis in Einzelheiten untersuchen.

Ein eigenes Kapitel ist der Einordnung der Werktitel in die Ordnungsfolge der Kataloge gewidmet. Diesem Abschnitt der Studie kommt m. E. die größte Bedeutung zu. Mit Recht sagt der Verf., daß es keine Einordnungsrichtlinie gibt, die allen Anforderungen gerecht wird. Sehr viel spricht für den Vorschlag, die Titel nach der Besetzung einzuordnen, sofern die Systematik methodisch einwandfrei durchgearbeitet ist. Nach dieser Methode arbeiten die Bibliotheken in Frankreich, Holland, Österreich und in der Schweiz (außerdem die Landesbibliothek in Dresden). In Amerika, Deutschland, England, Italien und Rußland herrscht die Einordnung nach Titeln vor. Die nordischen Bibliotheken berücksichtigen bei der Einordnung entscheidend die Opuszahl. Eine ausführliche Bibliographie der Literatur über Musikalienkatalogisierung beschließt die aufschlußreiche, allen Bibliotheken und musikgeschichtlich Arbeitenden wärmstens empfohlene Studie.

Es wäre nicht nur wünschenswert, sondern ausgesprochen notwendig, daß die Internationale Vereinigung in ihren Veröffentlichungen auch die asiatischen Bibliotheken berücksichtigt, für deren Bearbeitung Spezialkräfte herangezogen werden können.

Richard Schaal, Schliersee

Gesellschaft der Orgelfreunde: Orgelbewegung und Historismus zugleich die Berichte über das zweite Orgeltreffen der GDO in Stade vom 12. bis 15. Juli 1954, das dritte Orgeltreffen der GDO in Malmö vom 12. bis 14. April 1955 und die internationale Orgeltagung in Hannover vom 5. bis 12. Mai 1955. Hrsg. von Walter Supper unter Mitarbeit von Wolfgang Adelung, Walter Schindler, Günter Seggermann, Henry Weman. Berlin, Merseburger 1958, 120 S. „Orgelbewegung und Historismus“ — unter diesem Motto hielt die Gesellschaft der Orgelfreunde drei Tagungen ab: 1954 in Stade, 1955 in Malmö und Hannover. Alle drei Tagungsberichte sind in einem Buche vereinigt, um ein möglichst klares Bild von diesem umfassenden Thema zu geben. Ziel dieser Tagungen war vor allem, die Orgelbewegung unserer Zeit vor einseitigem Historismus zu bewahren und sie zu selbständiger Neuformung anzuregen. Es galt ferner zu beweisen, daß eine Orgel nie allen Stilrichtungen gerecht werden kann. In zahlreichen Vorträgen wurden diese Probleme eingehend behandelt.

So bringt W. Supper in seinem Referat über die nord- und süddeutsche Barockorgel einen kunstkritischen Vergleich beider Orgeltypen. Jeder von ihnen weist einen ganz besonderen Klangcharakter auf. Jedoch würde eine Synthese zwischen beiden niemals eine vollkommene Orgel ergeben.

Ergänzend hierzu stellt H. Klotz in seinem Vortrag über „Orgel und Historismus“ die These auf: „Handeln nicht aus bloßer Versenkung in die Historie, sondern Handeln aus Erkenntnis und Dienst am Leben.“ Gewiß muß die Orgelbewegung den Anschluß an die Vergangenheit suchen, jedoch nicht um zu kopieren, sondern um selbst schöpferisch zu sein.

G. Fock gibt an Hand seiner umfangreichen Forschungen einen Überblick über das Schaffen berühmter norddeutscher Orgelbauer aus der Zeit von 1550 bis 1750. Im Küstenraum von Hamburg bis zur holländischen Grenze besitzen wir heute noch schöne alte Orgeln, von denen einige während der Tagung vorgeführt werden konnten.

Wertvolle Anregungen für den heutigen Orgelbau geben ferner die Referate von H. Böhringer über die Orgel als geistliche Aufgabe und von A. Hoppe über die Klassizität des norddeutschen Orgelbaus.

Bei dem dritten Orgeltreffen in Malmö-Kopenhagen wurden hauptsächlich neue Orgeln zur Diskussion gestellt. Gerade der Wechsel im Betrachten von Altem und Neuem ist fruchtbar für die Entwicklung des heutigen Orgelbaus. Daß auch die Pflege von Orgeln mit Denkmalswert ein wichtiger Faktor für die Orgelbewegung ist, konnte W. Supper eingehend nachweisen. Orgelinneres und Orgeläußeres bildeten von jeher eine unlösliche Einheit, was Architekt G. P. Andersen an Hand von wertvollem Bildmaterial darlegte. Vorbildlich für den heutigen Orgelbau sind die skandinavischen Länder durch die Neuformung von wirklichen Orgelgehäusen geworden. Soll die heutige Orgel wahre Vollkommenheit erreichen, so muß sie losgelöst werden von der Knechtschaft der industriellen und technischen Entwicklung und zur technischen Einfachheit, d. h. zur mechanischen Traktur, zurückkehren. Darüber berichtet R. Quoika in seinem feinsinnigen Referat „Warum bauen wir Orgeln mit mechanischer Traktur?“

Auch die internationalen Orgeltage in Hannover vom 5. bis 12. Mai 1955 brachten wertvolle Anregungen für den neuzeitlichen Orgelbau. Mit den Vorträgen von R. Utermöhlen, W. Supper und E. K. Rößler wurde das Problem von der räumlichen, akustischen, kompositorischen und architektonischen Seite aufs Neue beleuchtet. Die Forderung des Orgelgehäuses hat, wie Utermöhlen erklärte, nichts mit Historismus zu tun, sondern ergibt sich vom Instrument und vom Klang her. Das Thema „Historismus und Orgelbewegung“ wurde von W. Supper noch einmal behandelt und die Tatsache herausgestellt, daß die alte Orgel uns Vorbild werden konnte, um daran zu lernen, doch sind auch die Forderungen der Gegenwart zu berücksichtigen.

Die Tagungen wurden von zahlreichen Konzerten umrahmt. Die Orgelwoche in Hannover gab einen Überblick über die Orgelliteratur Europas, wobei Werke alter und neuer Meister von bedeutenden Organisten auf den beiden neuen großen Orgeln in der Markt- und Gartenkirche vorgeführt wurden. Diese Instrumente zeigen deutlich die Erkenntnisse, die uns die Orgelbewegung gebracht hat.

Aus den umfangreichen Tagungsberichten geht hervor, daß die GDO sich sehr um das wahre Wesen der Orgel unserer Zeit bemüht. Mögen diese wertvollen Anregungen sich fruchtbar auf die Orgelbewegung auswirken!

Thekla Schneider, Berlin

René Vannes: Dictionnaire Universel des Luthiers. Tome II (Tome additif et correctif). Brüssel 1959, Les Amis de la Musique. 198, LVIII S.

Die Publikation stellt den Ergänzungsband zu dem 1951 in zweiter Auflage erschienenen Dictionnaire dar. Das Unternehmen verdient größte Beachtung, da nunmehr ein Nachschlagewerk vorliegt, welches umfassende biographische und fachliche Angaben über Instrumentenbau in Geschichte und Gegenwart enthält. Bleibt auch Lütgendorffs grundlegendes Werk über die Geigen- und Lautenmacher weiterhin unentbehrlich, so stellt die Publikation von Vannes doch sehr viel neues umfangreiches Material bereit. Bemerkenswert ist die Fülle von Nachrichten über Lautenmacher Rußlands, Polens und anderer Oststaaten, von den uns vertrauten Ländern ganz zu schweigen. Sind die Artikel von anderen Mitarbeitern verfaßt, so wird deren Name angegeben. Vielseitig sind die biographischen und fachlichen Nachweise in den einzelnen Artikeln. Hinweise auf Instrumenten-Signierung fehlen ebensowenig wie auf Schriften der betreffenden Hersteller. Auch Originalquellen älteren Datums werden in die Nachweise mit einbezogen. Einen ausgezeichneten Beitrag zur musikalischen Lokalforschung stellt der im zweiten Teil des Bandes vorhandene Index nach Städten dar. Gelungene Faksimiliewiedergaben von Etiketten, Schildern und Stempeln zusammen mit einer Übersicht über die Firmeninitialen beschließen den nützlichen Band. Richard Schaal, Schliersee

Johan Helmich Roman: Assaggi a violino solo, hrsg. von Ingmar Bengtsson und Lars Frydén (Bd. 1 der Monumenta Musicae Svecicae), Stockholm 1958, bei Almqvist und Wiksell. XXVI, 39 S.

Die Svenska Samsfundet för Musikforskning (Schwedische Gesellschaft für Musikforschung) hat eine Publikationsreihe von musikalischen Denkmälern begonnen (*Monumenta Musicae Svecicae*). Schutz und Förderung gewährt die Kgl. Musikalische Akademie. Der erste Band mit Werken des schwedischen Barockmeisters J. H. Roman, den sein Biograph Patrik Vretblad als „Svenska Musikens Fader“ bezeichnet hat, wiegt schwer, für den Forscher wie für den Praktiker. Eine Auswahl von sechs suitenartigen Zyklen (aus einem umfangreichen, nur zum Teil erhaltenen Sammelwerk), für die Geige allein, führt mitten hinein in den

immer noch erhellungsbedürftigen Fragenkreis der Violintechnik im Spätbarock. Es trifft sich gut, daß der Komponist selber sowohl ein guter Violinist als auch ein pädagogisch erfahrener Theoretiker war. Seine Gattungsbezeichnung „Assaggio“ darf man wohl mit „Probierstück“ übersetzen. An ihnen soll der Geiger die Möglichkeiten seines Instruments ebenso wie seine eigene Spielfertigkeit erproben, immer in jener Freiheit des Abwandeln und Auszierens, die zur Musizierpraxis der Epoche gehörte. Der berühmte, vielgereiste Schwede, der bei den musikalisch führenden Köpfen seiner Zeit unermüdlich Austausch und Belehrung gesucht hat, zeigt sich hier als Geistverwandter Geminianis und Leopold Mozarts, zu deren Lehrwerken die Assaggi als reiche Beispielsammlung betrachtet werden dürfen.

Es ist das Verdienst der Hrsg., daß sie den Notentext einleitend (englisch und deutsch) in aller Gründlichkeit auf typische Fälle ausdeutungsöffner („verkürzter“) Notierung untersucht haben: bezüglich des Akkordspiels, einschließlich des Vortrags „scheinbarer Mehrstimmigkeit“; für mögliche rhythmische Varianten; für die Ausführung der „Manieren“; für die Kadenzten; für Vortrags- und Stricharten einschließlich des Vibrato; für die dynamischen Wirkungen, soweit die Barockgeige ihnen willfährig sein konnte. Somit wendet sich die Neuausgabe unter Verzicht auf bequeme Festlegungen an den mitdenkenden, Nachschöpfung zu Mitschöpfung bereichernden Spieler, der gleichwohl für vorsichtig gebotene Hilfen dankbar sein wird. Er kann sich genüßreich hineinstudieren. Für die Entscheidung in textlichen Lesarten ist ihm ein genauer Revisionsbericht mitgegeben. Faksimile-Proben aus Druck und Hs. führen — wenigstens beismäßig — an die Quelle heran.

Die künstlerische Substanz der „Probierstücke“ ruht noch auf dem reichen Boden barocker Formungen, ist aber „galantem“ Zierwerk und Empfinden offen; zwischen den Charakteren der Suite finden sich Vorformen des Sonatensatzes. Es versteht sich, daß diese Solostücke hinter den einschlägigen Bachschen Werken (die Roman auch nicht gekannt hat) zurückbleiben, sie weisen eher auf italienische Vorbilder. Dennoch darf man ihnen heute noch (oder heute wieder) eine kräftige Wirksamkeit zutrauen, als Übungsmaterial wie als Darbietungsmusik, nicht nur für den Kenner und nicht nur wegen ihres Seltenheitswertes als Gattung. Kurt Stephenson, Bonn

Orgeln, 48 Bilder, Text von Walter Haacke. Langewiesche-Bücherei. Verlag Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, 2. Auflage, Königstein im Taunus 1959. 48 S.

Dieses Büchlein, das in der von der Langewiesche-Bücherei herausgegebenen Reihe „Das Gute für Alle“ erschienen ist, bringt mit seinen sorgfältig ausgewählten Abbildungen eine Entwicklung der Kirchenorgel in ihrer äußeren Gestalt und zwar für den Zeitabschnitt von 1450—1800. Das hier zusammengetragene Bildmaterial läßt deutlich erkennen, daß auf die Gestaltung des Orgelprospektes nicht nur der Stilwandel in Architektur und bildender Kunst einwirkte, sondern auch die Erfindung neuer Register und die Wandlung des Klangideals. Dem Bilderteil ist eine Einleitung vorangestellt, die einen guten Einblick in die geschichtliche und stilkundliche Entwicklung des Orgelprospektes gibt, die chronologische Anordnung der recht guten Abbildungen läßt diesen Entwicklungsvorgang deutlich erkennen. Die zweite Auflage dieses Büchleins bringt noch einige für den historischen Ablauf besonders wertvolle und markante Beispiele, die gegen weniger bedeutende ausgetauscht wurden, so wird z. B. die Zeit zwischen 1522 und 1545 durch den Prospekt von St. Georg in Nördlingen überbrückt. Der mit Engeln und herrlichen Schnitzereien versehene dreiteilige Prospekt der Stiftskirche zu Götzweig sowie der zierliche Rokoko-prospekt der Pfarrkirche zu Oberammergau aus dem Jahre 1734 bereichern die Sammlung auf das beste.

So ist es dem Verf. gelungen, wertvolles Bildmaterial für den Orgelfreund, Orgelbauer und Orgelforscher zusammenzustellen. Die Bilder sind so ausgewählt, daß sie eine Vorstellung von der Mannigfalt der Prospektgestaltung geben und Zeugnis von der großartigen Kunstleistung der alten Meister ablegen. Dank sei auch dem Verlag gesagt, der es ermöglichte, für einen erschwinglichen Preis ein so gut ausgestattetes Buch herauszugeben.

Thekla Schneider, Berlin

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Breitkopf & Härtel, Leipzig—Wiesbaden 1957. 360 S.

Eine neue, vollständige und wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Ausgabe von C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* war längst ein dringendes Desiderat. Die seit 1906 in mehreren Auflagen erschienene Ausgabe von Walter Niemann, die auf der zweiten Auflage des ersten Teils und der ersten Auflage des zweiten Teils (und nicht, wie Niemann angibt, auf der zweiten Auflage beider Teile) beruht, beschränkt sich dort, wo Bach „Nebensächliches“ abhandelt, auf „auszugsweise Mitteilung“ — dem ist vor allem die gesamte Generalbaßlehre zum Opfer gefallen — und sie verzichtet auf die Ergänzungen des Autors in der dritten Auflage. Wesentliche Teile des Werks waren also bisher nicht im Neudruck zugänglich.

Die nun vorliegende Neuausgabe vereinigt in sehr glücklicher Weise alle Auflagen des Werkes in einem Band. Sie enthält zunächst eine saubere Faksimilewiedergabe der ersten Auflage des ersten Teils von 1753 und des zweiten Teils von 1762. Sodann werden sämtliche Zusätze der dritten Auflage abgedruckt, von denen insbesondere die Auslassungen über das Tempo rubato (S. 355) und über die Phantasie (S. 357) von Wichtigkeit sind. In einem kurzen Nachwort hat Hoffmann-Erbrecht die Bibliographie der verschiedenen Auflagen des Werkes geklärt. Ein kurzes Namen- und Sachregister erleichtert die Benutzung der Ausgabe. Ein Druckfehler sei hier angemerkt: Bei den Verweisen vom Stichwort „Galante Schreibart“ ist zu Beginn statt „I 51“ zu lesen „II 51“. Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Hans-Peter Schmitz: Singen und Spielen, Versuch einer allgemeinen Musizierkunde, 63 S., Bärenreiter-Verlag, 1958.

Der Titel dieser kleinen, aber wertvollen Schrift ist nicht glücklich gewählt. Man erwartet unter dem Titel „Singen und Spielen“ etwas anderes, etwa eine Anweisung, wie ältere Sätze vocaliter et instrumentaliter zu musizieren seien, — der Verf. behandelt aber ein ganz anderes Thema: er spricht von den fünf Komponenten jeder musikalischen Wiedergabe — Tonbewegung, Tonstärke, Tonlänge, Tonhöhe, Tonfarbe —, die sowohl für das Singen wie für das Spielen Geltung haben (daher der Titel der Schrift). Er teilt sie in zwei Hälften: auf die linke Seite stellt er die langsamen Tempi, die weich schwingenden Rhythmen, die geringe, bzw. abnehmende Tonstärke, das legato,

die tiefe oder fallende Tonlage, die weichen und dunklen Tonfarben; auf der rechten Seite stehen schnelle oder sich beschleunigende Tempi, harte Rhythmen, forte und crescendo, staccato bzw. harter Tonansatz, hohe oder steigende Tonlage, helle und harte Klangfarben. Beide Hälften sind durch fließende Übergänge miteinander verbunden. Der Musizierende soll nun darauf achten, nicht alle Ausdrucks-Komponenten der einen Hälfte zu entnehmen, sondern „gegenzukoppeln“, d. h. einen oder mehrere Faktoren der einen Seite mit solchen der anderen Seite zu verbinden, um den harmonischen Ausgleich herzustellen, der in einer uns befriedigenden Wiedergabe erreicht sein muß.

Diese sehr fruchtbaren Gedanken, die Schmitz hier in einer wohlthuenden Klarheit und Einfachheit vorbringt, sind für den Praktiker gedacht, interessieren aber auch den Musikforscher und könnten mit Glück zu einer praktischen Ästhetik der Musik ausgebaut werden. Wenn Sch. z. B. darauf hinweist, daß die Anfangstöne einer Passage eines Trillers, überhaupt jeder Anfang unmerklich langsamer genommen werden sollen, so wäre darauf hinzuweisen, daß schon Frescobaldi in seiner Vorrede zu den *Fiori musicali* das fordert. Besonders wünschenswert wäre es, wenn Sch. sich mit Handschins Buch *Der Toncharakter* auseinandersetzen würde, in dem eine Menge noch nicht verarbeiteten Rohstoffs enthalten ist. Vielleicht ist diese Schrift (der man dringend einen andern Titel wünschen möchte) nur eine Vorstudie zu einer größeren Arbeit, die sich sicherlich lohnen würde? Hermann Keller, Stuttgart

J. S. Bach: Prelude, Trio and Fugue in b flat for Organ [BWV 545] ed. by Walter Emery from the Benjamin Cooke manuscript. Early Organ Music No. 12. Novello, London 1959. 17 S.

Im Rahmen der durch bemerkenswerte kritische Revision ausgezeichneten Novello-Ausgaben von „*Early Organ Music*“ veröffentlichte W. Emery nach einer im Besitz des British Museum befindlichen Hs. die bisher unbekannte, bei Schmieder nicht erwähnte Fassung von Präludium und Fuge BWV 545. Von diesem Orgelwerk Bachs waren vordem nur die in Peters II, S. 2, und BG 15, S. 212, sowie die als Variante in Peters II, S. 88, mitgeteilten C-dur-Fassungen im Druck zugänglich. Emery hat sich

nicht darauf beschränkt, die aus Präludium, Adagio, Trio, Tutti und Fuge zusammengesetzte weitere Fassung in B-dur auf Grund der singulären englischen Quelle zu edieren, sondern er geht in seinem Revisionsbericht der Überlieferung des Werkes erstmals Punkt für Punkt nach — nicht zuletzt wegen der Frage, ob das Cooke-Ms. eine authentische Fassung oder ein abschriftliches Konglomerat darstellt. Der in Vorbereitung befindliche betreffende Band der Neuen Bach-Ausgabe wird sich damit noch einmal eingehend befassen müssen.

Dietrich Kilian, Göttingen

Missa Anonyma II aus dem Codex Breslau Mf. 2016, hrsg. von Fritz Feldmann. Das Chorwerk, Heft 56, Wolfenbüttel 1956. VI, 34 S., Beiheft 16 S.

Um die Eigenart vorliegender Ausgabe gebührend würdigen zu können, ist es notwendig, zunächst auf Feldmanns verdienstvolle Untersuchungen zum Verhältnis von Wort und Ton in Gloria- und Credosätzen von Dufay bis Josquin hinzuweisen (s. *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 141 ff): führten sie doch zu dem Ergebnis, daß bereits in diesen Werken eine stattliche Anzahl der später so genannten musikalisch-rhetorischen „Figuren“ nicht nur vorhanden ist, sondern auch oft schon einer Darstellung bestimmter Worte dient. Zugleich scheinen sich verborgene Beziehungen zahlensymbolischer Art zu eröffnen, deren Erforschung das Interesse des Gelehrten seit jener Zeit mehr und mehr in Anspruch genommen hat. Fragestellungen und Ergebnisse dieser Art bewogen ihn auch zu einer, verglichen mit seiner Studie von 1932 (*Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*), neuen Bewertung vorliegender Messe, deren vokaler Charakter — abgesehen vom Tenor — nunmehr ausdrücklich betont wird.

Um das in jener Studie originalgetreu veröffentlichte Werk für die Praxis zugänglich zu machen, bedurfte es freilich ausgedehnter Ergänzungen des in der Quelle jeweils nur spärlich angedeuteten Textes. Diese „vom Herausgeber untergelegte Textierung als sinnvoll, ja zwangsläufig (!) aus der Analyse sich ergebend“ zu erweisen, ist die Absicht, welche in einem besonderen Beiheft verfolgt wird. Es handelt sich also um die Begründung einer Konjektur, die vielfach das Richtige treffen mag (s. etwa die „*elision*“-Rufe in Takt 13–15 und 19–23 des

Christe, übrigens „Redictae“-Figuren, wie sie in Obrechts Motette „Factor orbis“ zum Wort „clamantes“ erscheinen), in anderen Fällen aber auch Bedenken erregen könnte (so etwa bei der mehrfach vorgenommenen syllabischen Textierung von Semiminimen, einer Art von Deklamation, die noch in geistlichen Werken Lassos häufig als Darstellung von „Schnelligkeit“, also mit einem durch den Text des Meßordinariums nirgends nahegelegten „Figuren“-Charakter, erscheint).

Wie weit man die Grundsätze der Konjekture insgesamt akzeptiert, dürfte vornehmlich von der Stellung abhängen, welche der Leser vorliegenden Werkes zu F.s zahlen-symbolischen Interpretationen einnimmt. Ein Widerspruch wäre hier jedoch fehl am Platze, denn es hieße nur, eine Hypothese durch eine andere ersetzen zu wollen, die sich — mindestens bis zur Auffindung einer weiteren, besser textierten Quelle der anonymen Messe — gleichfalls nicht zu echter Beweiskraft erhärten ließe. Unter diesen Umständen hätte es der Ausgabe wohl kaum zum Nachteil gereicht, wäre in ihr — den Grundsätzen philologischer Akribie ebenso wie den für das „Chorwerk“ sonst üblichen Richtlinien entsprechend — zwischen originalem und ergänztem Text im Druck unterschieden und auch jede eventuell vorhandene Ligatur in der üblichen Weise angezeigt worden. Seien wir indes dankbar dafür, daß durch vorliegende Ausgabe ein Werk wiederum zur Diskussion gestellt wird, welches durch seine Behandlung der Dissonanz und „musica ficta“ noch mancherlei Probleme aufzugeben vermag.

Bernhard Meier, Tübingen

Leonhard Lechner: Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen 1577. Mit Unterstützung des Landes Württemberg-Hohenzollern hrsg. von Uwe Martin. Bärenreiter-Ausgabe 2933. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954 (= Leonhard Lechner, Werke. Im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Konrad Ameln, Bd. 3). 79 S. Notentext und 14 S. Titel, Vorworte, Facsimilia und Kritischer Bericht.

Eine vor mehr als zwei Jahrzehnten von E. F. Schmid vorbereitete Lechner-Gesamtausgabe kam leider nicht zustande; nun ist es endlich 1954 Konrad Ameln gelungen, das Unternehmen im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft in Gang zu bringen. Die Aussichten sind günstig; kaum sonst ein süddeut-

scher Komponist der Zeit um 1600 kommt Heinrich Schütz so nahe als Lechner, andererseits ist gerade Ameln seit langem — auch als Editor — mit dem Meister vertraut. Die hier veröffentlichten Lieder sind einer Gruppe von Nürnberger Patriziern, Mitgliedern der „Musicalischen Gesellschaft“, gewidmet und vielleicht gar für deren Sitzungen zusammengestellt, was die freizügige, Geistliches und Weltliches mischende Art der Sammlung gut verstehen ließe. Ein solcher Zug ist zwar nicht völlig neu, scheint uns jedoch bei Lechner bemerkenswert als Zeichen fortschreitender Emanzipation der Musik von fremden Funktionsbindungen. Unter diesem Gesichtspunkt mag man es billigen, daß gegen die grundsätzliche Anlage der neuen GA das letzte Stück des vorliegenden Originaldrucks, ein lateinischer Festgesang zur Einweihung der Altdorfer Universität 1575, als klar funktionsbestimmtes Gelegenheitswerk hier weggelassen und in einen späteren Band der NA verwiesen ist — nur dürfte dann im Vorwort nicht von einer „vollständigen Neuauflage“ der Sammlung gesprochen werden! Von dem fehlenden Stück abgesehen, ist die originale Anordnung gewahrt: den zehn vierstimmigen Nummern folgen die sechs fünfstimmigen Werke, beide in sich primär nicht nach den Kategorien Geistlich-Weltlich, sondern nach Tonarten geordnet. Sieben Stücke sind mehrteilig und folgen bezüglich der Teilschlüsse dem bekannten Gebrauch; ungewöhnlich ist die Disposition des dreiteiligen phrygischen Stückes Nr. 13 (a/e/e statt des mehr üblichen e/a/e) und die Beschränkung des siebenteiligen dorischen Werks Nr. 4 auf die Schlüsse g und d.

Stilistisch besitzt die Sammlung mit ihrer dichten, oft „trugschlüssigen“ Harmonik, dem rhythmisch eigenwilligen Stimmengefüge und der Neigung zu knappen Formulierungen Züge, die auf den grüblerischen Geist von Lechners späten Werken vorausdeuten; doch begegnen auch hellere, gelöster klingende Töne, und man sollte nicht vergessen, daß Gegensätze wie etwa zwischen Nr. 12 und Nr. 14 auch textbestimmt sein mögen, somit Zurückhaltung gegenüber vorliegenden personalstilistischen Folgerungen geboten ist. Überraschend deutlich zeigt sich schon hier Lechners eigenartige, dem monodischen Geist noch fernstehende, im Aussagebereich der Polyphonie verharrende Expressivität. Insgesamt ist der künstlerische Entwicklungsstand der Sammlung so hoch,

daß die Nürnberger Beurteilung des jungen Meisters von 1577 als eines „gewaltigen *Componisten*“ wohlbegründet erscheint. Ähnliches besagt die vom Band-Herausgeber Uwe Martin im inhaltsreichen und klugen Vorwort hervorgehobene und generell gewiß richtige Beobachtung, daß diese Lieder die ersten Zeugen der fast vollendeten Befreiung vom Einfluß des Lehrers Lasso seien; freilich scheint mir gerade das am meisten gelobte Stück (Nr. 16) in diesem Punkt etwas überschätzt, zumal darin weniger ein origineller Rückgriff auf „mittelalterliche *Tropusgedanken und niederländische Tenor-motette*“ als viel eher eine unmittelbare Anlehnung an Lasso vorliegen dürfte, nämlich an dessen zahlreiche Motetten mit symbolhaften, Fremdtext tragenden, gelegentlich ostinaten Cantus firmi (vgl. GA Band III Nr. 173, 182, 195; V, 234/35; VII, 291, 310/11; IX, 401; XI, 453; XIII, 538; XV, 553/554, 567, 577, 585; XIX, 694).

Die Edition als solche verdient Lob, ein Gesamteindruck, den auch die folgenden geringfügigen Einwände keineswegs beeinträchtigen möchten. In den Stücken mit C -Mensur sind die originalen Notenwerte auf die Hälfte verkürzt, dagegen unverkürzt belassen, wo sich C-Mensur vorfand: die Gefahr solcher schematischen Regelungen zeigt Nr. 7, wo der konkreteren rhythmischen Situation bestimmt besser das Zeichen C entspräche bzw. man hätte bei den originalen Werten verbleiben sollen. (Übrigens: warum sind die zur Kennzeichnung der Übertragungsverhältnisse mitgeteilten Schlüssel, Mensurzeichen und Anfangsnoten in den Anhang verwiesen, statt zweckmäßiger dem einzelnen Stück als „Vorsatz“ vorangestellt? Den „nur“ praktischen Benutzer würde letztere Lösung nicht stören, für den an der originalen Aufzeichnung Interessierten aber ist sie zweifellos vorteilhafter als die hier gewählte.) Von den im Kritischen Bericht vermerkten Korrekturen des originalen Notentextes erweist sich als unbegründet der Eingriff in Nr. V, Prima pars, Mensur 31, Alt (: das korrigierte *d* war als Vorhalt satztechnisch einwandfrei und besitzt überdies, wie Mensur 28 der Baßstimme zeigt, thematische Bedeutung) und gar als Verschlechterung die veränderte Altstimme in Mensur 5 von Nr. VIII, Secunda pars (: die „Korrektur“ führte hier zu einer Oktavenparallele!); in Nr. VI, Tertia pars, Mensur 29 des Tenors dürfte man ebenfalls die Originalfassung vorziehen, da das beanstandete *h* durch die

Parallelstelle in Mensur 25 bestätigt erscheint. Von Druckfehlern ist nur eine Achtelfigur (statt Sechzehntel) in Nr. II, Mensur 22 des Alts, die Viertelnote *d*“ statt *c*“ im Diskant von Nr. II, Mensur 25, sowie der an falsche Stelle geratene Titel von Nr. VI zu erwähnen. — Facsimiliewiedergaben von Werktitel, Vorwort, Register und zwei Notenseiten sowie sachdienliche Angaben über Textherkunft, Vergleichstexte, Parallelversionen und frühere Ausgaben ergänzen den schönen Band, der für Praxis und Forschung gleicherweise eine wertvolle Gabe bildet. Georg Reichert, Tübingen

Spanisches Hymnar um 1500 zu vier Stimmen, hrsg. von Rudolf Gerber. Das Chorwerk, Heft 60, Wolfenbüttel o. J. VI, 47 S. Mit dem „*Spanischen Hymnar*“ legt Rudolf Gerber, als berufener Kenner dieses Gebietes älterer mehrstimmiger Musik, ein „*per totum annum*“ geordnetes Repertoire vor, das in seiner Quelle (Tarazona, Kathedralbibliothek, Ms. 2) zusammen mit anderen Gattungen liturgischer Musik (wie z. B. Magnificat-Sätzen, Messen und Lamentationen) überliefert wird, durch seine Stellung zu Anfang der Handschrift jedoch besonders ausgezeichnet erscheint.

Auf eine Besprechung der einzelnen Sätze kann hier, im Hinblick auf die Ausführungen des Hrsg. in AfMw X, 1953, S. 165 ff., verzichtet und die historische Bedeutung des Hymnars von Tarazona füglich mit wenigen Worten charakterisiert werden. Sie liegt einmal darin, daß, mit Ausnahme von Nr. 7, sämtliche in ihm enthaltenen Werke bisher als Unica überliefert sind; aber auch die zur Vorlage dienenden einstimmigen Melodien sind oft singulär, liturgisch (bisher wenigstens) nicht nachweisbar oder anderwärts nur in abweichender Form bzw. zu anderen Texten bekannt; der Umfang des Repertoires einstimmiger liturgischer Melodien des Mittelalters wie auch die dringende Notwendigkeit einer Erforschung desselben wird also wieder einmal nachdrücklich dargetan. Endlich lassen sich aus den fast nur von spanischen Meistern stammenden Hymnensätzen gewisse Eigentümlichkeiten erkennen, die man, mit dem Hrsg. „*vielleicht im Sinne des national-spanischen Kolorits*“, zuweilen auch als Auseinandersetzung mit der seit ca. 1500 besonders stark auf Spanien sich auswirkenden niederländischen Musik interpretieren darf.

In der Ausgabe erscheinen die Notenwerte für Tempus perfectum (Nr. 9 und 10) auf die Hälfte, im übrigen auf ein Viertel verkürzt; originale Schlüssel und Ligaturen sind in der üblichen Weise vermerkt. Auf textliche Ergänzungen wurde verzichtet, doch wird es sich für die Praxis wenigstens empfehlen, an Stellen wie Nr. 8, Takt 8 und 10 (Sopran bzw. Tenor), Nr. 9, Takt 9 (Sopran) und anderen dieser Art eine Ergänzung gelegentlich vorzunehmen; ebenso dürften einige weitere Klausel-Subsemitonen der (auf tieferen Fundamenten beruhenden) Kirchentonaltität keinen Abbruch tun (vgl. *Mf. X*, 1957, S. 197). Insgesamt wird es der Musikhistoriker jedoch ohne Einschränkung begrüßen, daß ihm mit dieser Ausgabe spanischer Officiumshymnen ein bisher „noch unerschlossenes Gebiet“ erstmals zugänglich gemacht worden ist.

Bernhard Meier, Tübingen

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett G-Dur KV 80, hrsg. v. Paul Angerer. Stimmen. Verlag Doblinger, Wien und Wiesbaden (1958).

Während seiner ersten italienischen Reise komponierte der gerade vierzehnjährige Mozart zwischen Mailand und Parma „à Lodi. 1770. Le 15 di Marzo alle 7. di sera“ sein erstes Streichquartett mit den Sätzen Adagio-Allegro-Menuetto, das er dann 1773/74 durch Hinzufügung eines Rondofinales vervollständigt hat. In den ersten drei Sätzen dominieren nach Art Sannatintis die beiden Violinen, das Cello ist noch völlig continuomäßig, die Bratsche stellenweise jedoch bereits selbständig behandelt. Das Werk ist, zumindest in den ersten drei Sätzen, mehr eine Quartettsinfonie als ein Streichquartett, weshalb es vermutlich auch bis heute (von der längst nicht mehr greifbaren Ausgabe bei Breitkopf & Härtel abgesehen) in keine der verbreiteten Ausgaben Mozartscher Quartette Eingang gefunden hat; bekanntlich beginnen für den Quartettspieler die Streichquartette Mozarts allerfrühestens mit KV 155 ff. Verlag und Hrsg. haben sich das Verdienst erworben, diesen nicht ganz unwichtigen Quartett-Erstling Mozarts neuerdings breiteren Kreisen zugänglich gemacht zu haben.

Der Druck der Stimmen ist klar und übersichtlich. Das Verfahren, alle Vorschläge usw. sogleich aufzulösen, ist — besonders, wenn sich Vorschläge wie im 4. Satz, häufen — recht vernünftig, doch fragt man sich, ob es

angesichts der verschiedenen Schreibweisen Mozarts für einen und denselben Vorschlag und seiner häufigen Inkonsequenzen oder auch Nachlässigkeiten hinsichtlich der Bogen- und Auflösungen von Vorschlägen in Kleinstich über die Zeilen zu setzen und hinzugefügte Bögen durch Strichelung oder (eckige) Klammern (wie in der alten Mozart-Gesamtausgabe) kenntlich zu machen; gleiches gilt für die dynamischen Bezeichnungen. Durch solche kleinen Schönheitsfehler, die jeder einigermaßen sachkundige Benutzer, was Vorschläge und Bogensetzung angeht, großenteils selbst erkennen und verbessern kann, wird jedoch der Wert dieser Stimmenaussage nicht vermindert. Da das Werk sich als „Quartettsinfonie“ auch sehr für kammerorchestralsche Ausführung eignet, wird die Veröffentlichung sicherlich nicht nur von Quartettvereinigungen dankbar begrüßt werden.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Musikhistorische Dokumente, Bd. V, *Musica polyphonica Bohemiae*, hrsg. von Jitka Snížková, Prag 1958, 110 + 4 S. (Abb.).

Als fünfter Band dieser Editionsreihe (vgl. *Mf. XI*, 543 f.), die u. a. die gesammelten Werke von Jan Traján Turnovský, Jiří Rychnovský und B. Černohorský vorbereitet, liegt eine Auswahl von 33 Werken vor, von denen 20 anonym und 13 mit den Namen Jiří Rychnovský (?), Václav Kolářovic, Traján von Turnau (4), Jan Facilis von Boleslau (?), Daniel Karolides von Karlsperk (?) und Magister Jan Campanus von Vodňan (?) überliefert sind. Von einigen anonymen Sätzen abgesehen, die sicher noch dem 15. Jahrhundert angehören, repräsentiert die Auswahl einen Querschnitt der polyphonen böhmischen Produktion des 16. Jahrhunderts. Es ist hier, wie die Hrsg. betont, vor allem eine Veranschaulichung der verschiedenen Kompositionstechniken angestrebt worden, während der „Wert“ der Werke erst in zweiter Reihe eine Rolle spielte. In diesem Sinne ist die Edition wohl gelungen und, da die wenigen, anderweitig neu hrsg. Werke unberücksichtigt blieben, als Erstausgabe von großer Wichtigkeit.

Einige Sätze erscheinen uns besonders bemerkenswert, vor allem die anonyme Liedbearbeitung „*Stala se jest věc divná*“ (S. 37/38) im Wechsel von vierstimmigen (instrumentalen?) Abschnitten und dem jeweils von einer Stimme kontrapunktierten Unisono-c. f. der restlichen. In der folgenden

(S. 39/40) Weihnachtsmotette „*Pán Ježíš narozený*“ begegnen wir einer ungewöhnlichen Vertonung zweier paralleler Texte: Alt und Baß bringen den gleichen Text, der erste vom ergänzenden Text des Tenor unterbrochen, der letztere kontinuierlich, wodurch der Eindruck eines Krippenspiels mit zwei sich antwortenden Chören über einem fortlaufenden Baß entsteht. Neben einem einfachen, in kurzatmiger Technik primitiven Kanon „*Fuga duarum, V zármutku mém*“ (S. 43/44) steht als kontrapunktische Spitzenleistung der achtstimmige Satz „*Svět se točí rovně jako kolo*“ („Die Welt dreht sich wie ein Rad“, S. 73–77) ein Rätsel-Krebskanon zu vier Stimmen, der in einen durchkomponierten vierstimmigen Satz „eingebaut“ ist. (Eine Abbildung des auch typographisch bemerkenswerten Einblattdruckes von 1589 ist vorhanden.) In einer Initiale der Eibenschitzer Ausgabe des Brüdergesangbuchs (1564) hat die Hrsg. an der Tafel des dargestellten Schulraumes eine „*Fuga quatuor vocum*“ entziffert. Somit ist ein neuer Beweis für die Pflege des mehrstimmigen Gesanges in den Brüdergemeinden erbracht. Das Sätzchen ist allerdings recht unbeholfen (Oktavparallelen). Während die ältesten, anonymen Motetten den Trienter Codices nahe stehen, zeigt sich in den kurzen Beispielen des Schaffens von Rychnovský und Traján eine den Bedürfnissen der böhmischen Literatenchöre angepaßte Annäherung an die Werke der besten Meister der Zeit.

Da die z. T. schwer zugänglichen, hs. Quellen der Edition einen Vergleich mit den Spartituren nicht erlauben, ist der Rez. auf Vermutungen angewiesen, ob hie und da die Vorlagen nicht fehlerhaft notiert oder falsch gelesen worden sind.

Im anonymen „*De sancto Procopio*“ (S. 26) ist im Contratenor, T. 4, Note 2 wohl *e* statt *f* zu lesen, im Tenor, T. 8, 1. N. *g* statt *a*. Im „*Patrem mostské*“, Baß, T. 7, sind die eingeklammerten zwei Achtelnoten *F* wohl irrtümlich ins System geraten, da sie nur die textbedingte Teilung des einzig möglichen *c* andeuten wollen. T. 11, Baß, 3. N. muß wohl *A* heißen. Der Satz ist übrigens in keiner Hinsicht bedeutend.

Die Transkription des Tenor im „*Vzdajmež chválu*“ (S. 32) sollte, da die Stimme bis *d* herabgeht und nur einmal *e'* erreicht, im *F*- statt *G*-Schlüssel stehen. Dasselbe gilt für den 1. Teil der folgenden Motette.

In J. Rychnovskýs „*Decantabat populus*“ (S. 50), Tenor, T. 2, soll die 2. Note sicher

g heißen. In demselben „*Carcerati*“ (S. 53), T. 4, Tenor, sind die Noten 5–6, will man die unwahrscheinlichen Parallelen mit dem Alt nicht akzeptieren, eine Terz zu hoch notiert. Im drittletzten T., Baß, ist wohl *A* statt *c* zu lesen.

Die Oktavparallelen zwischen Alt und Baß im anonymen „*Moudrost Boha a pravda*“ (S. 67, T. 4) sind in Anbetracht des ungekonnten Satzes wohl authentisch.

In Rychnovskýs „*Quatuor vocibus*“ (S. 70, T. 4 des 3/4-Teils) muß der Altus hingegen sicherlich *d'* statt *c'* heißen.

Etwas problematisch erscheint uns die Wertung des „*Vzhůru, vzhůru Čechové*“ („Auf, auf, ihr Tschechen“, S. 103, Revisionsbericht): „Ich . . . nehme an . . . daß es sich um ein durchdachtes, ausgezeichnet klingendes Werk eines theoretisch gebildeten, tschechischen Komponisten handelt, dessen Technik auf europäischem Niveau steht . . .“ Dem widersprechen die unschönen Quint- und Oktavparallelen (T. 6–8, durchgehend zwischen Alt und Baß, T. 9, Alt-Tenor, T. 73, Alt-Baß) wie auch die recht unbeholfene Stimmführung. Hingegen dürfte das zehnmal wiederholte *A* im Baß, T. 67, ein Lesefehler für *c* sein. Bemerkenswert ist der Text dieses umfangreichen „*Türkenliedes*“!

Einen nicht konsequenten Eindruck macht die Hinzufügung der Akzidentien, die wir in „*Na den narození*“, T. 10, Alt (S. 41), in Traján's „*Patrem*“ T. 3 und 4, Alt (S. 57), in Rychnovskýs „*Quatuor vocibus de Resurrectione*“, T. 5, Alt, in Psalm XCVI, letzte Zeile, Discant (hingegen soll am Anfang des Abschnitts (*h*) statt (*#*) stehen), in Psalm CXLVII, 1. Zeile, Tenor, 2. Zeile Discant (zweimal) und mehrmals vermissen.

Die Ausgabe ist, wie bei dieser Editionsreihe üblich, sorgfältig kommentiert und mit einem umfangreichen Literaturverzeichnis versehen. Die breite, mit zahlreichen Abbildungen illustrierte Einleitung hätte eine Übersetzung in eine Weltsprache verdient. Man bedauert auch, daß die Bibliographie der Komponisten und Werke des 16. Jahrhunderts, eine entscheidende Bereicherung der bibliographischen Literatur, nicht sorgfältiger ausgearbeitet wurde. Besonders hätten konsequentere Angaben über Erhaltungszustand und Fundorte interessiert. Zwei Druckfehler: S. 14 Prassinus, „*O solis ortus*“ statt „*A solis* . . .“ Romanides, auf gleicher Seite, „1954“ statt „1554“.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Muzio Clementi: Sonate g-moll für Klavier, op. 7, Nr. 3. Hrsg. von Hans Albrecht. Organum. Fünfte Reihe: Klaviermusik Nr. 15. Lippstadt (1953), Kistner & Siegel & Co. 11 S.

—: Sonate f-moll für Klavier, op. 14, Nr. 3. Hrsg. von Hans Albrecht. Desgl. Nr. 16. Ebda. 23 S.

—: Sonate B-dur für Klavier, op. 14, Nr. 1. Hrsg. von Hans Albrecht. Desgl. Nr. 18. Ebda. (1954). 18 S.

—: Sonate h-moll für Klavier, op. 40, Nr. 2. Hrsg. von Hans Albrecht. Desgl. Nr. 20. Ebda. 26 S.

Clementis Klaviersonaten erfreuen sich in den letzten Jahrzehnten mit Recht steigender Wertschätzung. Schon 1941 hatte W. Georgii in der 1. Auflage seiner *Klaviermusik* für die Werke dieses bedeutenden Klassikers der Sonate eine Lanze gebrochen, später H. Engel in seinem MGG-Artikel, und in jüngster Zeit R. Allorto in der soeben ausgelieferten kritischen Studie *Le Sonate per Pianoforte di Muzio Clementi* (Florenz 1959, Olschki), die zugleich den lang entbehrten thematischen Katalog enthält. Auch die vier von H. Albrecht mustergültig veröffentlichten Sonaten vermögen uns die Bedeutung dieses Meisters vor Augen zu führen und das leider weit verbreitete Zerrbild des „Sonatinen- und Etüden-Komponisten“ zu revidieren.

Clementis Sonaten zeichnen sich in gleicher Weise durch ihre prägnante Thematik und deren phantasievolle, technisch gekonnte Verarbeitung wie durch höchste formale Geschlossenheit und pianistische Brillanz aus. Freilich gibt es unter den über 60 Sonaten erhebliche Qualitätsunterschiede. Schon der Komponist bekannte sich im Alter nicht mehr zu seinen Erstlingen, und keineswegs alles, was in die von ihm selbst redigierte Gesamtausgabe Eingang fand, dürfte für die Gegenwart zu retten sein. Trotzdem bleiben genügend „Perlen“ übrig, die neu zu entdecken sich wahrhaft lohnt.

Der Hrsg. hat nach den zwei in dieser Reihe schon früher edierten Werken (vgl. die Besprechung von W. Kahl in *Mf.* V, 1952, S. 94) weitere vier Sonaten aus verschiedenen Schaffensperioden und mit abweichender Grundhaltung ausgewählt. Die kühne g-moll-Sonate stammt aus der Frühzeit (1782) und zeigt Clementi als Neuerer im Ausdruck wie in der Technik. Noch stärker überrascht die wenige Jahre später ent-

standene (nach Allorto: 1784?) f-moll-Sonate, deren erstes Allegro agitato von hinreißendem Schwung und Beethovenscher Glut erfüllt ist. Allein bei dieser Komposition wird man viele Vorurteile Clementi gegenüber vergessen. Aus dem gleichen Opus stammt auch die weniger problematische, heitere B-Dur-Sonate. Ihr anmutiger erster Satz, das ausdrucksstarke Es-Dur-Adagio wie das beschwingte Finale in Rondoform strömen Grazie, Wärme und Gelöstheit aus, wie sie nur in wenigen Werken der größten Meister dieser Zeit wiederzufinden sind. Schließlich begrüßt man dankbar die Neuveröffentlichung der gewichtigen h-moll-Sonate (nach Allorto: 1801—1802), die inhaltlich und formal dem Typus von Beethovens Fantasie-Sonate besonders nahe steht — ein Werk, das (um die Anregung Georgiis zu wiederholen) „das öde Einerlei der üblichen Klavierabend-Programme wohltätig zu durchbrechen“ imstande ist.

Die vom Hrsg. auf Grund einer späteren Pariser Ausgabe mit op. 14 bezeichneten zwei Sonaten wird man jetzt nach Allorto, S. 97 ff., nach dem Londoner Erstdruck des Komponisten mit op. 13, Nr. 4 (B-Dur) und op. 13, Nr. 6 (f-moll) zu numerieren haben. Aber offensichtlich hat es Clementi selbst mit seinen Opuszahlen nicht sehr genau genommen, wie einige fast zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten gedruckte Sonaten mit abweichender Bezeichnung beweisen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt/M.

Hans Küry: Tönendes Schweigen. Erinnerungen an Carl Futterer. Basel, Stuttgart (1960), B. Schwabe & Co. 172 S. Schon der originelle Titel des Büchleins verrät, daß dessen Inhalt Reminiszenzen eines Nichtfachmannes, in diesem Falle eines Verwandten des Künstlers umfaßt. Carl Futterer (1873—1927) ist damit ein schlechter Dienst erwiesen worden, was um so mehr zu bedauern bleibt, als der Komponist mehrere gehaltvolle Beiträge zur Buffooper geliefert hat, deren Untersuchung und geschichtliche Einordnung somit noch aussteht. Trotz vieler Details der Memoiren und trotz der Inhaltsangaben der Opern bleibt die Darstellung in jeder (auch in essayistischer) Hinsicht unbefriedigend. Sogar ein Werkverzeichnis, welches man sehr begrüßt hätte, fehlt. Einige wenige Presseurteile sind der einzige objektive „Ertrag“ der geschmackvoll ausgestatteten Publikation.

Richard Schaal, Schliersee