

Lektor Dr. H. Zelzer: Allgemeine Musiklehre (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (2) — Instrumentenkunde I (1) — Einführung in die musikalische Formenlehre I (1).  
Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (4).

Lektor K. Lerperger: Praktikum des Generalbaßspieles (1) — Formale Analysen (1).

**Würzburg.** Prof. Dr. G. Reichert: Die Entwicklung der Messenkomposition (2) — Haydns Sinfonien (1) — S: Grundprobleme der älteren Messenkomposition (2) — Einführung in die Harmonielehre (mit Dr. M. Just) (1) — Madrigalchor (2).

Privatdozent Dr. H. Beck: Musik und Sprache (1) — Ü: Einführung in musikalische Analyse (1) — CM voc. (Akad. Chor), CM instr. (Akad. Orchester) (je 2).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: Die Geschichte der Instrumentalsuite (1) — Die italienische, spanische und französische Musik des 16. Jahrhunderts (1) — Arthur Honegger und Frank Martin (1) — Pros: Choralkunde (Gregorianik und evangelischer Choral) (2) — S: Studien zur Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — CM voc: Passionskompositionen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Beethovens Klaviersonaten (2).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie, 1. Teil (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik der außereuropäischen Kulturvölker (1) — Pros: Ü zur Musik der außereuropäischen Kulturvölker (1).

Lehrbeauftragt. P. Müller: Pros: Harmonielehre, 1. Teil (2).

## Besprechungen

João de Freitas Branco: História da Música Portuguesa (Coleção Saber, Publicações Europa-América; Lisboa, 1959). 248 S.

In Anbetracht der Tatsache, daß einesteils die Bestände der einheimischen Archive und Bibliotheken an Denkmälern oder Dokumenten bezüglich der gesamten portugiesischen Musik von vor 1755 — dem Jahr des viele Altertümer verheerenden Erdbebens — große und niemals wiedergutzumachende Lücken aufweisen, andernteils aber mancherlei im Ausland aufbewahrte, die portugiesische Tonkunst betreffende Urkunden entweder noch nicht eruiert oder, insofern sie bereits von der modernen Forschung erfaßt, noch nicht veröffentlicht worden sind, ist es wahrhaftig kein Leichtes, eine Geschichte der portugiesischen Musik zu schreiben, die ein einigermaßen abgerundetes Bild von der musikalischen Vergangenheit dieser Nation an den Tag brächte. Im Laufe der letzten drei Jahrzehnte haben verschiedene in- und ausländische Musikschriftsteller den Versuch unternommen, die Geschichte der portugiesischen Musik oder der Musik in Portugal zu schreiben, allein alle scheiterten an der bruchstückhaften Überlieferung des Quellenmaterials und an der eige-

nen Unfähigkeit, den Mangel an Unterlagen mittels Anleihen bei der allgemeinen Kulturgeschichte und der Geschichte der iberischen bildenden Künste nebst Literaturen irgendwie auszugleichen.

Auf Grund seiner außerordentlich gründlichen Kenntnis nicht nur der iberischen Musik- und Kulturgeschichte, sondern auch der aller anderen europäischen Länder, seines Zusammenfassens von sehr vielen weit verstreut liegenden Nachrichtenquellen, seines ungewöhnlichen Scharfsinns, stets die richtigen Schlußfolgerungen zu ziehen, und nicht zuletzt seines ausgesprochen literarischen Talentes, ist es aber nun João de Freitas Branco gelungen, ein nicht allzu umfangreiches Buch zu verfassen, aus dem jedermann das Wissenswerteste über die Vergangenheit und Gegenwart der portugiesischen Musik zu erfahren vermag. Der Stil des Buches ist so gehalten, daß es sowohl für Eingeweihte als auch für Laien angenehm lesbar und verständlich ist.

Den Anfang des Werkes nimmt ein kurzes Kapitel ein, in dem der Verf. alles das mitteilt, was man heutzutage über die Existenz von Musik in dem uralten Landstrich der Pyrenäen-Halbinsel weiß, der nachmals das Königreich bzw. die Republik Portugal bildete. Die eigentliche Geschichte der portugiesischen Musik beginnt mit dem zweiten Kapitel und nimmt logischerweise ihren

Ausgang von der Gründung (1128) der portugiesischen Monarchie und Nation. In allen Abschnitten, welche die lusitanische Tonkunst des Mittelalters und der Renaissance behandeln, beweist Freitas Branco seine hervorragende Kenntnis dieser Epochen und weiß sehr viel der internationalen Musikwissenschaft kaum bekanntes portugiesisches Material anzuführen. Allerdings läuft er mitunter auch Gefahr, Portugal zu sehr als europäisches Randgebiet zu betrachten, in welches jeweils neue musikalische Strömungen vornehmlich auf dem Landweg durch Frankreich und ganz Spanien, meistens recht verspätet, eindringen, ohne des überaus wichtigen und oftmals viel schnelleren Seeweges gebührend zu gedenken, der schon zu früher Stunde Lissabon mit den wichtigsten Kulturzentren Nord-Europas und Italiens verband. Die alte Seeroute von Hamburg, Amsterdam, Antwerpen oder London aus über Santander oder La Coruña, Oporto, Lissabon, Sevilla nach Genua oder Cagliari, Palermo, Messina, Neapel und zurück sollte kein Musikhistoriker außer acht lassen. Ich kann z. B. der Behauptung nicht ganz beipflichten, die *Ars Nova* sei wahrscheinlich mit Verspätung nach Portugal gelangt. Hiergegen spricht doch schon eigentlich die Tatsache, daß der niederländische Musiker J. Simonis de Haspre, Geistlicher in der Diözese Cambrai, bevor er nach Avignon in den Dienst Clemens' VII. gelangte, 1378 dem portugiesischen Hof angehörte. Simonis hegte ebenfalls Beziehungen zum Hof von Aragonien und muß, seiner überlieferten gebliebenen Komposition nach zu urteilen, ein sehr fortschrittlicher, allem Neuen aufgeschlossener Meister gewesen sein.

Eigentlich geriet die portugiesische Musik ihren Mitschwestern gegenüber erst dann in Rückstand, als nach dem frühen Tod des Königs Sebastian das Land 1580 auf sechzig Jahre hinaus seine politische Unabhängigkeit verlor, also ungefähr zu derselben Zeit, da auch die Führerschaft der Niederländer in der europäischen Musik allmählich erlosch und die musikalische Schöpferkraft der Engländer zu versiegen begann. Zweifelslos war die Dynastie von Aviz durchweg musikalisch viel fortschrittlicher gesinnt als die ab 1640 in Portugal regierende Dynastie der Bragança. Diese Tatsache hofft Rez. in Bälde anderenorts zu beweisen.

Sämtliche Ereignisse und Situationen, die entscheidend dazu beigetragen haben, das Gesicht der portugiesischen Musik, vor-

nehmlich der des 17.—19. Jahrhunderts, zu prägen, sind vom Verf. mit größter Akribie behandelt worden. Einen besseren Einblick in die Musikgeschichte dieses Landes könnte man sich kaum wünschen. Selbstredend vermag ein verhältnismäßig kleines und nicht allzusehr für die Kunstmusik prädestiniertes Land wie Portugal keine kontinuierliche Fülle großer musikalischer Taten aufzuweisen, jedoch vergesse hierüber niemand, daß z. B. auch ein so großes Musikland wie Frankreich in der Geschichte seiner Tonkunst nicht nur beträchtliche Lücken sondern auch absolut tote Punkte aufweist.

In äußerst interessanter aber auch sehr subjektiver Weise hat der Verf. die Vorgänge in der portugiesischen Musik des 20. Jahrhunderts geschildert, und da seine Beschreibung bis ans Jahr 1959 heranreicht, bietet er ein sehr lebendiges Bild des portugiesischen Musiklebens samt dessen Organisation in der Jetztzeit. Niemand wird es Freitas Branco übelnehmen, daß er bei der Bewertung der zeitgenössischen Musiker seinen persönlichen Sympathien freien Lauf gewährt und somit Andersdenkende nicht durchweg seinen Urteilen beizupflichten vermögen, denn Musikkritik, die nicht aus historischer Sicht geschieht, kann nur ganz selten einigermaßen objektiv und gerecht ausfallen. Außerdem hängt nun einmal jede menschliche Reaktion auf Kunst in allererster Linie vom individuellen Geschmack ab. Die Hauptsache ist, daß die Urteile der Aufrichtigkeit entstammen, und die Aufrichtigkeit dieses Verf. könnten sich viele Opportunisten aus der internationalen Musikschriftstellerei zum Beispiel nehmen.

Anscheinend um das Buch auch Minderbemittelten und der musikinteressierten Jugend erschwinglich zu machen, hat der Verlag nur eine äußerst bescheiden aufgemachte Ausgabe auf den Markt gebracht. Der Inhalt des Buches verdiente jedenfalls eine luxuriösere Ausstattung — nicht nur bezüglich der Qualität des Papiers —; insbesondere eine reichliche Bebilderung würde den Wert dieser Arbeit noch wesentlich erhöhen. Eine Übersetzung des Werkes ins Deutsche oder Englische kann Rez. nur dringend anraten.

Macario Santiago Kastner, Lissabon

Ernst Hermann Meyer: Die Kammermusik Alt-Englands, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1958, 371 S.

Die englische Forschung ist in den letzten

1 1/2 Jahrzehnten in bezug auf Denkmalausgaben und Einzeluntersuchungen nicht müßig gewesen, die bislang noch dürftig erhellte Periode ihres kostbaren 16. und 17. Jahrhunderts aufzuklären, die bis dahin wesentlich nur durch die Virginalbücher bekannt geworden war. (Die wesentliche Literatur zitiert der Verf. S. 11 ff.)

Nun legt auch der Autor sein bereits 1946 unter gleichem Titel veröffentlichtes Buch in Neuauflage, d. h. mit „Erweiterungen, Kürzungen und Abänderungen“ vor, das weiterhin erlaubt, der Fülle altenglischer Kammermusik, die in ihrem Wert und ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden kann, näher zu kommen, wozu der Verf. mit aller Liebe und bewährter größter Sachkenntnis anleitet. Der Verbreitung in den deutschsprachigen Ländern kommt die deutsche Übersetzung entgegen.

Man bewundert heute wie damals des Verf. eingehende Kenntnis des Gesamtkomplexes, die Überfülle an Material und Komponisten, die er aufweisen kann, und schließt sich seiner Verwunderung an, daß Musik diesen Formats — die wenigen, sämtlich unveröffentlichten Beispiele des Autors und das Wenige, das seither Publikation erfuhr, beweist es zur Genüge — solange der Vergessenheit anheimfallen konnte. (Ref. bekennt offen, Namen wie Blanke, Bevin, Stoninge, Bartlett, Adson, Butler, Porter, Loosemore, u. a. mehr, vorher nie begegnet und der hohen Wertung, die den Werken von Lawes, Jenkins und Blow zukommt, erst hier inne geworden zu sein.) Das Material, das allein — fast wie nebenbei — für die Suite abfällt, die bisher nur am Vorkommen in den Virginalbüchern gemessen werden konnte, wäre fast schon die Abfassung des Buches wert gewesen.

Die Bedeutung des Buches reicht aber viel weiter. Nach Kenntnis des gesamten musikalischen Bereiches, wozu erst einmal praktische wie wissenschaftliche Ausgaben not tun, werden vielen Epochen der Musikgeschichte neue Lichter aufgesetzt werden müssen, wie der Verf. überzeugend nachweist. Auf die Suite ist schon aufmerksam gemacht worden. Ebenso wichtig sind die Ergebnisse für das Gebiet der Instrumentation, besonders in bezug auf den werdenden Quartettsatz, für das Wachsen der klassischen Form aus der Schichtverringering der Fantasie (wobei aber Triosonate und Instrumentalkanzone nicht übersehen werden dürfen!), für die Entwicklung der Fuge

in der dramatischen Konzentrierung des Materials und in der Ein-Schicht-Fantasia, für die Melodik in bezug auf ihre Instrumentalisierung, Erweiterung und Ausprägung, für das Concerto grosso und das Solokonzert durch Einfügung konzertanter Partien in die Fantasia und für die Harmonik in bezug auf ihre Subjektivierung. Daß der Verf. dabei in seiner Liebe zu seiner Musik manchmal übers Ziel hinauschießt, so, wenn er die In-nomine-Kompositionen über andere „Erstgeborene“ setzt, wie über Peris *Euridice* (S. 98), oder wenn er generell der englischen Kammermusik dieser Zeit den Vorrang über die jeden anderen Landes zuspricht (man denke der gleichzeitigen Kammermusik in Spanien und Italien — der Begriff wird nach Meyer überhaupt sehr eng gefaßt), so wollen wir ihm das nicht verargen. Ob man wirklich Lawes mit Purcell vergleichen darf — Meyer sieht in ihm „den größten Universalmeister der englischen Kammermusik“ (S. 263) — können erst spätere Ausgaben erkennen lassen.

Neben dem direkten Thema der englischen Kammermusik erörtert der Autor auch manches andere, Naheliegende, so das Konzertwesen in England oder interessante Musikästhetica und Kulturhistorica, wie die utilitaristischen Ansichten Bacons, Miltons, Peachums, Perkins (S. 220 ff.).

Wir haben bisher nur die eigentlich klassische Zeit der englischen Kammermusik, d. h. die Zeit der In-Nomines, Fantasien (deren Entstehung nach altem Gesichtspunkt gedeutet wird — des Ref. Arbeit wird nicht genutzt) und Suiten aus dem Gebiet etwa von 1560 bis zu Purcells Tod in Augenschein genommen, weil sie die ertragreichste des Buches ist. Das Werk beginnt indes mit dem Mittelalter.

Nun ist der gesamte Musikbereich, den das Buch eröffnet, in Verbindung gebracht mit den politischen Gegebenheiten der jeweiligen Epoche und, aus ihr resultierend, mit den soziologischen und kulturellen Bedingungen, aus denen der Autor Kunst und Künstler erwachsen läßt. Niemand wird den Einfluß bestreiten wollen, den die Umwelt und deren Lebensform auf Kunst und Künstler ausüben können. So wie aber M. den Genius definiert (S. 88 f.), wird er fast nur zu einer Resultante seiner Zeit, zugleich mit der Aufgabe, diese Zeit zu reflektieren (hier berührt sich der Verf. merkwürdig mit Adorno) und ihr zu dienen, und es fehlt

die andere, geheimnisvolle Seite des Künstlers, die schon der junge Rilke — seinerseits überbetonend — einmal so schön definiert hat (Worpswede, Bremen, 1952, S. 42): „Mensch (im banalen Sinne genommen) und Künstler sind ja nie ein und dieselbe Person. Der Künstler ist das Wunderbare, der Mensch das Erklärliche; der Mensch ist, aus was für Verhältnissen er auch kommen mag doch immerhin Produkt dieser bestimmten Verhältnisse, selbst dann, wenn er sie widerlegt. Den Künstler aus diesen Verhältnissen heraus ableiten zu wollen, ist falsch, schon deshalb, weil er sich überhaupt aus nichts ableiten läßt. Er ist und bleibt das Wunder, die unbefleckte Empfängnis ins Seelische übertragen; das, wovor alle staunend stehen, am meisten vielleicht er selbst.“ Und vergessen wir weiter nicht, was uns N. Hartmann in seiner Ästhetik gelehrt hat — es handelt sich um eine der wesentlichsten Ideen des Buches —, daß der Künstler immer eine neue Wirklichkeit schafft, die nichts mit der Realitas des Lebens zu tun hat, doch aber eine ebenso wirkliche Wirklichkeit ist wie jene. So reizt denn auch besonders die Darstellung des Mittelalters und der Frührenaissance, in der speziell der Gegensatz Kirche-Volkstum, immer mit der Tendenz künstlich-verfremdet und naturbelassen-gesund, ausgebeutet wird, zum Widerspruch. „Metrisch-melodische Paralleelperioden“ verdanken wir nicht erst der Volksmusik des 11. und 12. Jahrhunderts (S. 46; vgl. dazu Besseler, *Musikgeschichte des Mittelalters*, S. 72), so wenig Dur und Moll (der Verf. vertritt die alte, oft widersprochene Auffassung) nur im weltlichen Raum zu finden sind. M. selbst bringt einen Volkstanz in reinem Dorisch (S. 234). „Rhythmische Bestimmtheit“ (S. 77) ist nicht nur weltlichen Ursprungs und „rhythmische Verunklärung“ nicht ohne weiteres ein Zeichen „hyperkultivierter und überentwickelter Kultur, die ihren Höhepunkt bereits überschritten“ hat (S. 78). (Will man ernstlich z. B. die rhythmisch zerlösten Variationensätze aus Schuberts späten Quartetten so ausdeuten?). Daß der Volkstanz wie jeder Tanz durch die zu seinem Begriff gehörende Betonung von Arsis und Thesis rhythmisch immer betonter ist als andere Kunstgattungen, liegt in seiner Zweckbestimmung. Den gregorianischen Choral mit „neutral, ätherisch und erdfern“ zu apostrophieren, wird keinem echten Kenner dieser einzigartigen Kunst beifallen,

man gedenke nur der Erdnähe der ferialen Melodie des Stabat mater oder des Dies irae, wie auch niemand, der mit der kirchlichen Musik des 15. Jahrhunderts vertraut ist, sie mit „mystisch-unpersönlich und undurchsichtig“ erfaßt glauben wird (S. 123). Für das z. T. starke Miteinander von feudal-kirchlichem Bereich und niederen Volksschichten spricht doch auch die frühe Anteilnahme der Vulgärsprache am geistlichen Lied — Deutschland schon seit dem 9. Jahrhundert — und am Tropus in Frankreich, wie das reiche Hin- und Hergehen von Kontrafakturen. Wenn die Kirche sich immer wieder gegen das Eindringen der Minstrelkunst und ihrer Instrumente wehren mußte — die vielen Erlasse gegen sie sprechen eher für ihr starkes Vordringen als gegen es — so sicher nicht nur, um die Weltlichkeit des Instrumentes zu unterdrücken, sondern um die Reinheit des Wortes durch das Instrument nicht zu gefährden. Sie hat sich gegen die Tropen, die doch liturgischen Inhalts und in der Frühzeit ausnahmslos lateinisch waren, ebenso gewehrt. Dieses und Ähnliches mehr soll uns aber den Genuß an dem Buch nicht trüben.

Einiges sei noch erlaubt zu erwähnen. Bild 2 zeigt unseres Wissens kein Rebec, sondern eine Fiedel; Viellen (S. 41, so nicht Drehleiern gemeint sind) und Fiedeln meinen dasselbe Instrument in verschiedenen Ländern. Bild 4 zeigt Pauken (nakers), nicht Trommeln. Tabors und Trommeln (S. 42) meinen dasselbe Instrument. Statt Kornette (S. 31 und 29) sollte man im Deutschen mit Zinken übersetzen, dagegen Streichlyren besser nicht mit Leiern, die ja einen ganz andern Typus bilden. Pandoren (S. 154) sind Cistern, d. h. Gitarren, nicht Zithern, und das Orpharion seinerseits ist eine kleine Pandora, also keine Zither. Quergeblasene Holzblasinstrumente sind Querpfeifen, Vorgänger der Querflöten wie die Pipes. — Was die *Puncta* des Anonymus quartus angeht, könnten sie nicht die *puncta* (Abschnitte) der Tänze eher meinen als deren Notation? (S. 144), und was den Genuß beim Musikhören betrifft und dessen Wert (S. 87), so läßt sich schon Aristoteles in seiner Politik ausführlich darüber aus. Ein Letztes: Gombosi hat in Sammlung Antiqua, Schott Nr. 2324 von Stoltzer *Octo tonorum melodiae* bekannt gegeben, die schon zu diesem frühen Datum die Faktur der englischen Fantasie zeigen, nur gedrungener, schwerer im Satz. Ob das ein Einzelfall dieser Art ist?

Ein Vorschlag für eine Neuauflage: Die Beispiele des Anhangs sollten die Angabe der Quelle noch einmal tragen. Sie steht nur im Text und läßt sich vom Beispiel aus nicht mehr ausfindig machen, was gerade für den reinen Musikinteressenten bedauerlich ist.

Margarete Reimann, Berlin

Oskar Söhngen: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, Sonderdruck aus: *Leiturgia*, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes Bd. IV, Kassel 1959, Johannes-Stauda-Verlag, 268 S.

Die Frage der theologischen Grundlegung gottesdienstlicher Musik innerhalb der evangelischen Kirche ist in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg schon mehrfach zum Gegenstand ausführlicher Erörterungen gemacht worden. Erinnert sei nur an die Arbeiten von E. Schlink (*Zum theologischen Problem der Musik*, Tübingen 1945, 2/1950) und R. H. Wallau (*Die Musik in ihrer Gottesbeziehung. Zur theologischen Deutung der Musik*, Gütersloh 1948), ferner an die Aufsätze von M. Jenny (*Musik und Gottesdienst nach dem Neuen Testament* in: *Musik und Gottesdienst*, Zürich 1949, 97 ff.) und W. Zeller-K. Utz (*Theologie und Kirchenmusik* in: *Musik und Kirche*, Kassel 1954, 1 ff.). In keinem der bisherigen Beiträge aber wird das Problem aus einer so tiefen Sachkenntnis und aus einer so umfassenden Sichtweite behandelt wie in der vorliegenden Untersuchung. Mit Recht kann von der Studie, deren Lektüre gleichermaßen für den Theologen wie auch für den Musikwissenschaftler von höchstem Interesse ist, gesagt werden, daß sie im Hinblick auf die gegenwärtig sich vollziehende Neuorientierung der evangelischen Kirchenmusik dokumentarische und programmatische Bedeutung gewinnt.

Der Verf., der seit nahezu dreißig Jahren in der vordersten Front der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung steht, ist in hervorragender Weise berufen, sowohl zur Frage der Wechselbeziehung zwischen Theologie und Kirchenmusik im allgemeinen als auch zum Problem der Gegenwartsentwicklung der evangelischen Kirchenmusik im besonderen das Wort zu ergreifen. Er kann sich in seinen Darlegungen auf eine Reihe einschlägiger Vorarbeiten stützen; von ihnen seien an dieser Stelle genannt: *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik* in: *Musik und Kirche*, Kassel 1932, 193 ff.

*Die Wiedergeburt der Kirchenmusik*, Kassel und Basel 1953, *Kirchenmusik und Theologie* in: Festschrift für Max Schneider, Leipzig 1955, 335 ff. und: *Wiedergewonnene Mitte? Die Rolle der Kirchenmusik in der modernen Musik*, Berlin 1956. Sehr erfreulich ist es, nebenbei bemerkt, daß im Rahmen eines theologischen Handbuches wie *Leiturgia* für die Darstellung der Kirchenmusik und ihrer Probleme ein angemessener Raum zur Verfügung gestellt und auf solche Weise auch äußerlich zum Ausdruck gebracht worden ist, daß in der Heilsverkündigung neben der Predigt auch der Musik eine bedeutsame Aufgabe zufällt. Daß eine derartige aus der Sache begründete Raumzuteilung keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist, zeigt sich mit aller Deutlichkeit am Beispiel des Artikels „Gesangbuch“ im kürzlich erschienenen zweiten Band der dritten Auflage der Enzyklopädie: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (Tübingen 1958), in dem unverständlicherweise der theologische Teil nahezu den zehnfachen Umfang des musikalischen einnimmt.

S. legt seiner Studie die folgende Disposition zugrunde: A. *Die Begründung des Singens im Neuen Testament* (S. 2 ff.), B. *Die Stellung der Reformatoren zur Musik* (S. 16 ff.), C. *Erscheinungsweisen und Bedeutungsgestalten der Musik* (S. 82 ff.), D. *Musik und Liturgie* (S. 126 ff.), E. *Gottesdienst, Kirchenmusik und „Kunst“* (S. 168 ff.), F. *Sendung und Auftrag der Kirchenmusik* (S. 181 ff.) und G. *Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik* (S. 199 ff.). Im Abschnitt A führt der Verf. die verschiedenen Textstellen des Neuen Testaments, die sich auf den Psalmen- und Hymnengesang beziehen, als Beweis für die Tatsache an, daß die Gemeinde Jesu Christi von Anfang an gleichermaßen eine betende wie auch eine singende Gemeinde gewesen ist. Gebet und Gesang, deren Grund und Gegenstand das Christus-Wort ist, gelten seit den Tagen des Urchristentums als die beiden bedeutsamsten Formen der Glaubensäußerung sowohl des Einzelchristen als auch der Christengemeinde. In den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt S. namentlich und vor allem die Textstellen Eph. 5, 18 f. und Kol. 3, 16, in denen die Christen zu gegenseitiger Belehrung und Ermahnung durch „Psalmen, Hymnen und geistgewirkte Oden (*odai pneumatikai*)“ aufgefordert werden.

Im Abschnitt B erläutert der Verf. die tiefgreifenden Unterschiede, die in der Musikanschauung der drei Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin bestehen. Während Luther und Calvin — letzterer allerdings mit erheblichen Einschränkungen — sich zu einem Gotteslob „mit dem Herzen und mit dem Munde“ („*et corde et voce*“) bekennen, spricht sich Zwingli für ein Gotteslob „mit dem Herzen, nicht mit dem Munde“ („*non voce, sed corde*“) aus. Zwingli, obwohl selbst ein begabter und ausgebildeter Musiker, erblickt in der Musik ein Hindernis für die Andacht und sieht im Stillgebet das Andachtsideal; er verbannt aus diesem Grunde die Musik aus dem Gottesdienst und erlaubt ihre Pflege einzig und allein im häuslichen Musizierkreis. Die beiden Lieder Zwinglis „*Hilf, Herr Gott, hilf in dieser Not*“ (Pestlied aus dem Jahre 1519) und „*Herr, nun heb den Wagen selb*“ (Kriegslied aus dem Jahre 1529) sind für die häusliche Musikübung gedacht und, wie ihre dichterische Anlage deutlich erkennen läßt, in erster Linie vom Künstler, nicht aber, wie die Lieder Luthers, in erster Linie vom Reformator geschaffen. Demgegenüber bringt Calvin, wiewohl selbst ohne spezifisch-musikalische Begabung und ohne praktisch-musikalische Ausbildung, als Reformator der Musik ein gleich höheres Interesse entgegen; er befürwortet die musikalische Unterweisung der Jugend, da sie den gottesdienstlichen Gesang der Gemeinde wirksam zu unterstützen vermag. Aber auch Calvin duldet im Gottesdienst nur den unbegleiteten einstimmigen Psalmengesang, der nach seiner Meinung als einziger durch das Neue Testament authentisiert ist, während jede andere Art von Musik der Ausführung in Schule und Haus vorbehalten bleibt. Im Gegensatz zu Zwingli und Calvin fordert Luther die uneingeschränkte Verwendung der Musik im Dienst des Lobpreises Gottes; nach Luther gebührt der Musik, die ein Geschenk Gottes ist, der erste Platz nach der Theologie, ihr kommt ebenso wie der Predigt exegetische Funktion zu, Predigt und Musik sind gleichermaßen die „*viva vox evangelii*“. Ihren besonderen Wert erhalten die Darlegungen des Verf. durch eine sehr weitgehende Heranziehung der auf die Musik Bezug nehmenden Textstellen aus den Schriften Luthers, Zwinglis und Calvins.

Im Abschnitt C erörtert S. die unterschiedlichen Aspekte, unter denen die Musik, vorzugsweise die abendländische, im Laufe ihrer Geschichte gesehen worden ist. Das griechische Altertum hat, so wird ausgeführt, hauptsächlich die Zahlengesetzlichkeit der Musik (Pythagoras) sowie ihre sittliche Macht (Plato) in den Vordergrund der Betrachtung gerückt, das christliche Mittelalter vornehmlich ihre Stellung im Kreise der sieben freien Künste sowie die Vielfalt ihrer Symbolbezüge. Im 16.—18. Jahrhundert in zunehmendem Maße zur Affektsprache sich heranbildend, hat die Musik im 19. Jahrhundert in steigendem Grade den Charakter einer subjektiven Ausdruckskunst angenommen. Im Altertum und im Mittelalter sowie auch noch im 16.—18. Jahrhundert stets als Nachgestaltung der göttlichen Ordnung verstanden und daher stets im Bereich objektiver Gültigkeit verankert, ist die Musik im 19. Jahrhundert zur Selbstdarstellung des Künstlers geworden und damit jeglicher Bindung an ein höheres Gesetz verlustig gegangen. Erst in neuerer und neuester Zeit beginnt sie diesen Weg zu verlassen und sich auf ihre „verlorene Mitte“ zu besinnen. Die Kirchenmusik hat das Schicksal der allgemeinen Musikentwicklung geteilt und gleichfalls im 19. Jahrhundert eine Epoche stärkster Wesensentfremdung erlebt, von der sie sich erst gegenwärtig wieder erholt.

Im Abschnitt D äußert sich der Verf. über die Beziehungen zwischen der Kirchenmusik und der Liturgie. Die Kirchenmusik steht, so wird dargelegt, unter dem Gesetz der Liturgie, die ihr Mutterboden ist; löst sich die Kirchenmusik von der Liturgie, so entsteht das Konzert in der Kirche, das der Heiligkeit des Ortes nicht würdig ist. Die Bindung der Kirchenmusik an die Liturgie erlaubt keine Emanzipation des Kirchenmusikers im Sinne einer Entfaltung zu jener Selbstherrlichkeit, die im 19. Jahrhundert gemeinhin den produktiven wie auch den reproduktiven Künstler kennzeichnet und die in der Apotheose künstlerischer Genialität zum Ausdruck kommt. Der Kirchenmusiker ist kein Musenpriester, die Kirche kein Kunsttempel, die Kirchengemeinde keine Kunstgemeinde; die Kirchenmusik dient einzig und allein dem Lobpreis Gottes, ihre Pflege setzt tiefste christliche Gläubigkeit und Demut voraus.

Der Abschnitt E enthält eine Stellungnahme des Verf. zu der grundsätzlichen Ablehnung

der Musik in der Kirche, wie sie in der Confessio Helvetica von 1561 niedergelegt ist. In der Confessio Helvetica wird die Anschauung vertreten, daß a) die Unterweisung der Gemeinde im Wort Gottes lediglich und ausschließlich durch die Predigt als das alleinige Mittel der Verkündigung, nicht aber auch durch die Musik zu erfolgen habe, b) die Musik stets die Gefahr einer Ablenkung vom Wort Gottes in sich berge und aus diesem Grunde keinen Platz im Gottesdienst beanspruchen könne. Dieser Auffassung stehen, wie S. ausführt, zahlreiche Textstellen des Alten und Neuen Testaments entgegen, aus denen eindeutig hervorgeht, daß der Predigt kein Verkündigungsmonopol zukommt, vielmehr das Evangelium gleichermaßen durch die Predigt wie auch durch die Musik den Menschen nahegebracht zu werden vermag. Die Musik hat nach dem in der Heiligen Schrift geoffenbarten Willen Gottes keine geringere kerygmatische Funktion als die Predigt, eine Tatsache, die von den Menschen nicht nach Belieben oder Gutdünken abändert oder umgestoßen werden kann. Namentlich und vor allem in den Liedern der Kirche als dem ureigensten musikalischen Ausdruck christlichen Glaubens tritt die Bedeutung, die der Musik neben der Predigt zufällt, in Erscheinung. Die Lieder der Kirche sind nach mehrfachem Zeugnis Martin Luthers und Johann Walters sowohl in dichterischer als auch in musikalischer Hinsicht als Eingebungen des Heiligen Geistes anzusehen und bilden deshalb einen integrierenden Bestandteil des Gottesdienstes.

Im Abschnitt F kommt der Verf. auf das Wesen und die Zweckbestimmung der Kirchenmusik zu sprechen. Die Kirchenmusik ist, wie S. darlegt, die Gehilfin des glaubenschaffenden Heiligen Geistes und hat einen doppelten Auftrag, den der Verkündigung und den des Lobgesanges. Sie vermag den Text der Heiligen Schrift in den Bereich des Überrationalen zu versetzen und eignet sich aus diesem Grunde in besonderem Maße, den Menschen die Heiligkeit Gottes deutlich zu machen. Sie ist stets auf das Wort Gottes ausgerichtet; es kann deshalb niemals ihre höchste und letzte Aufgabe sein, die Gemütsregungen und Seelenstimmungen der Menschen zum Ausdruck zu bringen, soll sie sich nicht von ihrem Wesen und ihrer Zweckbestimmung in entscheidender Weise entfernen.

Im Abschnitt G unternimmt S. einen großangelegten und bedeutsamen Versuch, das Phänomen der Musik von der Trinitätslehre her zu beleuchten und zu erklären. Die Musik ist ein Schöpfungswerk („*creatura*“) Gottes und als Material dem Menschen zur Gestaltung („*poiesis*“) überlassen. Sie wird seit den Tagen des Urchristentums als Geschenk Gottes („*donum Dei*“) angesehen und kann als solches weder gemindert noch entwertet werden (wie bei Zwingli oder Calvin), auch nicht im Namen des Glaubens. Sie ist auch in dem Augenblick, in dem sie nicht ausdrücklich vom Schöpfer singt, stets Hinweis auf den Schöpfer und an den göttlichen Ordo gebunden; sie kann des göttlichen Ordo nicht entraten und befindet sich deshalb beständig in schärfstem Widerstreit mit dem Zerstörer dieses Ordo, dem Diabolus, der zu allen Zeiten als ihr ärgster Feind gegolten hat. Die Tätigkeit des Komponisten stellt sich dem Christen als ein Aufsuchen der natürlichen Klangordnungen dar, der musikalische Schaffensprozeß als ein Nachvollzug des göttlichen Ordo; wie die Musik selbst so ist auch die produktive und reproduktive musikalische Begabung, die schöpferische und nachschöpferische Musikalität, dem Menschen von Gott gegeben. Die Musik erscheint dem Christen als ein Mittel zur Überwindung der Vergänglichkeit und Todgeweihtheit alles Irdischen und Kreatürlichen, als ein Hinweis auf die Ewigkeit und auf die „neue“ Schöpfung. Der Christ soll sich nach dem Willen Gottes der Musik in der Weise bedienen, daß er sich an ihr als einem Hinweis auf die Ewigkeit und auf die „neue“ Schöpfung freut und sich ihr gegenüber aufschließt. Ihren höchsten und erhabensten Ausdruck findet die Musik im Lied von Christus, im Canticum novum, das anzustimmen der Christ in der Heiligen Schrift immer wieder aufgefordert wird. Die Untersuchung S.s zeichnet sich gleichermaßen durch eine Fülle bedeutsamer Gedanken wie auch durch eine Vielzahl wertvoller Quellenhinweise aus. Jedem Abschnitt ist eine Übersicht über die wichtigste zeitgenössische Literatur, soweit sie auf die behandelten Probleme Bezug nimmt, beigegeben.

Im Abschnitt A hebt der Verf. hervor, daß bereits in den Tagen des Urchristentums der gemeinsame Lobgesang der Christengemeinde, die Teilnahme aller versammelten Gläubigen am gesungenen Gotteslob,

den Höhepunkt des Gottesdienstes bildet (S. 12). Das Mittelalter hat den gemeinsamen Lobgesang der Christengemeinde mit einem eigenen Terminus belegt, mit dem Wort *collaudatio*. Das Wort *collaudatio*, in dem nicht allein die Gemeinsamkeit des Lobpreises, sondern auch die tätige und unmittelbare Teilhabe der Gläubigen am Gottesdienst zum Ausdruck gelangt, begegnet bei zahlreichen Kirchenschriftstellern von Augustinus (*Enarrationes in psalmos*, Migne, *Patrologia latina*, tom. 37, pag. 1938 und 1964, Ps. 148 und 150) bis Luther (*Dictata super psalterium*, Weimarer Luther-Gesamtausgabe, tom. 4, pag. 458, Ps. 148 und *De musica*, ebenda, tom. 30/2, pag. 695). Es wäre eine sehr interessante Aufgabe, der theologisch-musikalischen Bedeutung dieses Terminus nachzuspüren und ihn zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung zu machen.

Im Abschnitt B weist S. mehrfach und nachdrücklich auf die vielfachen mittelalterlichen Einflüsse hin, die sich in der Musikan-schauung des jungen Luther nachweisen lassen (S. 64, ferner S. 66 Anm. 174 und S. 78 Anm. 241). Erstaunlicherweise gibt es bis zur Gegenwart noch keine Spezialstudie, die sich mit der Musikauffassung des jungen Luther beschäftigt. Eine solche Studie müßte namentlich und vor allem den in den Jahren 1513–1515 entstandenen Psalmkommentar (*Dictata super psalterium*, Weimarer Luther-Gesamtausgabe, tom. 3 und 4) als Quelle heranziehen. In diesem Psalmkommentar, vorzugsweise in den Psalmen 32, 56, 80, 91, 97 und 150, sind ungezählte Belegstellen enthalten, aus denen die Vertrautheit des Reformators u. a. mit dem musikalischen Symboldenken des Mittelalters hervorgeht. In den Kommentaren zu den vorerwähnten Psalmen wird beispielsweise das Psalterium als das biblisch-christliche Musikinstrument der Kithara als dem antik-heidnischen Musikinstrument gegenübergestellt und jenes mit der Seele, der *vita contemplativa* und mit *Christus secundum divinitatem*, diese mit dem Körper, der *vita activa* und mit *Christus secundum humanam naturam* verglichen. Ähnliche Gegenüberstellungen und Vergleiche, die im christlichen Dualismus ihren Ursprung haben, finden sich bereits bei den griechischen und lateinischen Kirchenschriftstellern der Frühzeit, so etwa bei Origenes (*Exegetica in psalmos*, Migne, *Patrologia graeca*, tom. 12) und bei Augustinus (*Enar-*

*rationes in psalmos*, Migne, *Patrologia latina*, tom. 36 u. 37), ferner bei zahlreichen Autoren des zentralen und späten Mittelalters.

Auf den Sinn und auf die Zweckbestimmung der Kunst eingehend, wendet sich der Verf. mit aller Entschiedenheit gegen die weitverbreitete Anschauung, die Kunst sei „Selbstzweck und in erhabener Selbstgenügsamkeit niemandem dienstbar“ (S. 175). Jede echte und wahre Kunst hat, so wird betont, einen Bezug zum Leben, ohne den sie sich nicht denken läßt. Das Postulat einer völlig zweckfreien, gänzlich sich selbst genügenden Kunst ist eine Fiktion. Mit der Forderung, daß die Kunst stets im Dienst des Lebens stehen und von ihm ihren Sinn und ihre Zweckbestimmung empfangen muß, wird S. der Zustimmung des Lesers gewiß sein dürfen. Wenn aber der Verf. unter Hinweis auf die gefallene, unter dem Gesetz der Sünde und des Todes stehende Schöpfung die Zeitlichkeit des gestalteten Kunstwerks hervorhebt und dabei behauptet, die Auffassung von der Zeitüberlegenheit des Kunstwerks sei eine Täuschung, gegen die eine „Theologie der Musik zu ganzer Nüchternheit aufrufen müsse“ (S. 180), so wird sich der Leser dieser Ansicht nur teilweise anschließen können. Selbstverständlich kommt keiner Erscheinung auf dieser Erde Ewigkeitsbestand zu, und S. hat durchaus recht, wenn er sagt, nach christlicher Anschauung gebe es kein „ewiges Kunstwerk“. Dennoch aber läßt sich nicht leugnen, daß das gestaltete Kunstwerk — beispielsweise eine antike Statue, eine gotische Kathedrale, ein Drama von Euripides oder ein Organum von Perotinus — häufig Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende überdauert und daß ihm also, wie auch immer der Zeitbegriff gefaßt werden mag, eine gewisse Zeitüberlegenheit nicht abgesprochen werden kann. Die Zeitüberlegenheit erscheint im Gegenteil gerade als ein charakteristisches Merkmal echter und wahrer Kunst, als ein Merkmal, durch das sie sich vom unkünstlerischen und wertlosen Alltagsmachwerk abhebt und unterscheidet. Wenn das Kunstwerk keine überzeitliche Gültigkeit besäße, gäbe es keine Erklärung für die Tatsache, daß — um hier nur vom musikalischen Kunstwerk zu reden — die Messen Palestrinas, die Motetten Lassos, die Passionen Schützens oder die Kantaten Bachs auf den Hörer noch heute oder heute wieder tiefste und nach-

haltigste Wirkung ausüben vermögen. Die überzeitliche Gültigkeit des Kunstwerks wird um so deutlicher in Erscheinung treten, je mehr in ihm die ästhetischen Grundgesetze, wie sie im göttlichen Ordo verankert und verwurzelt sind, zur Realisation gelangen; von ihnen geht die Eigenschaft der Überzeitlichkeit oder Zeitüberlegenheit auf das Kunstwerk über.

Auf das Verhältnis der Theologie zur Musik eingehend, legt der Verf. dar, es sei Aufgabe der Theologie, über die rechte Verwendung der Musik, und zwar sowohl der geistlichen als auch der weltlichen, zu wachen. So heißt es S. 216: „Wenn die Musik ihren Sinn im Gotteslob erfüllt, dann dürfte es eigentlich keine Instanz geben, die strenger darüber wacht, daß dieser Ursinn der Musik nicht verbogen oder verkürzt wird, als die Kirche. Es ist ja nicht nur das kirchenmusikalische Element an der Musik, das aus dem Glauben an Christus lebt, sondern auch und nicht weniger das eigentlich künstlerisch-musikalische Element in ihr“, und weiter S. 223: „Die Musik ist ein Hinweis auf den Schöpfer, der mit allen Dingen auch sie geschaffen hat. Sie ist das und bleibt das, auch wenn sie nicht ausdrücklich von Gott redet und singt . . . Das heißt also, daß auch die sogenannte weltliche Musik . . . an dem Lobgesang der Schöpfung und an der Schöpfungsbestimmung der Musik, Freude zu machen, teilhat. Der Theologie ist deshalb die Verantwortung nicht nur für die Kirchenmusik, sondern auch für ihre ‚weltliche‘ Schwester übertragen.“

Theologie und Musik haben in der Kirchenmusik ihr gemeinsames Berührungsfeld; die Kirchenmusik ist das Gebiet, auf dem sich beide Disziplinen wechselseitig durchdringen. Die Kirchenmusik geht aus diesem Grunde beide gleichermaßen an, sowohl den Kantor als auch den Theologen; im Interesse einer verantwortungsbewußten Pflege dieser Musikgattung sollte jeder von beiden hinreichende Kenntnisse auf dem Fachgebiet des anderen besitzen. Wenn der Theologe über eine musikalische, der Kantor über eine theologische Vorbildung verfügt, ist die erste und wichtigste Voraussetzung geschaffen für ein gegenseitiges Verständnis und für die endgültige Beseitigung jener ebenso zahlreichen wie unzutraglichen Kompetenzstreitigkeiten, die in der kirchenmusikalischen Praxis der Gegenwart zwischen dem Theologen und dem Kantor

noch vielfach begegnen und die sich großenteils aus der oft subalternen Position des Kirchenmusikers erklären. Die grundsätzliche Feststellung S.s, in der Heilserkündigung falle der Musik keine geringere Aufgabe zu als der Predigt, sollte nicht zuletzt in einer dieser Aufgaben angemessenen Amtsstellung des Kirchenmusikers ihre praktische Nutzanwendung finden.

Zum Schluß sei noch auf einen terminologischen Irrtum hingewiesen. Der Verf. verwendet S. 210 den Terminus *musica artificialis*, übersetzt ihn wörtlich als „Kunstmusik“ und versteht unter dieser die Mehrstimmigkeit, deren Entstehung für die Entwicklung der Musik als Kunst von entscheidender Bedeutung gewesen sei. Dazu muß gesagt werden, daß der Begriff im Mittelalter niemals in diesem Sinne gebraucht worden ist, vielmehr bezeichnet der Terminus *musica artificialis* im Mittelalter im Gegensatz zum Terminus *musica naturalis*, mit welchem die „natürliche“ Musik, d. h. die Harmonie im Weltall (Sphärenharmonie, *musica mundana*) und im Menschen (Leibseelenharmonie, *musica humana*) sowie die Musik des natürlichen Musikinstruments, der menschlichen Stimme (*musica vocalis*) gemeint ist, die Musik des künstlichen Musikinstruments, des von Menschenhand gefertigten Klangwerkzeugs (*musica instrumentalis*). In diesem eindeutigen Sinne findet sich der Begriff u. a. bei Regino von Prüm († 915) in seiner *Epistola de harmonica institutione* (Gerbert, *Scriptores de musica*, tom. I, pag. 233, cap. 4) und bei Johannes Aegidius de Zamora (um 1260) in seiner *Ars musica* (ebenda, tom. II, pag. 378, cap. 4).

Wenn auch der Leser mit dem Verf. nicht immer einer Meinung ist, so empfängt er doch aus der Lektüre der Studie reiche und dankenswerte Anregungen. Angesichts der Fülle des verarbeiteten Materials muß das Fehlen eines ausführlichen Personen- und Sachregisters, das dem Leser eine wesentliche Orientierungshilfe bieten würde, sehr bedauert werden. Heinrich Hüschen, Köln

Adam Gottron: Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 18, Auslieferung durch die Stadtbibliothek), Mainz 1959, 236 S.

Man könnte und sollte, wie es wiederholt für Wien mit Glück unternommen worden

ist (und wie ich es z. Z. an dem spröderen Objekt Berlin versuche), den Genius musicalis einer Stadt aus dem Charaktergepräge der umgebenden Stammeslandschaft von allen Seiten her erwachsen lassen, hier also aus dem „mitteldeutschen Westraum“. Statt dessen beschränkt sich der hochgeschätzte Verf. auf den strengen Pragmatismus der musikalischen Ortsgeschichten älterer Prägung (wie etwa Arno Werners zu Weißenfels und Zeitz), nur daß der thematische Gegenstand „Mainz“ jenen an Zeitdauer und Intensität der Entwicklung schier unvergleichbar überlegen ist. G. hat ein ganzes Leben des Gymnasiallehrers und Kirchenmusikers daran gewendet, den „Tausend Jahren Musik in Mainz“ (wie eine ältere Schrift von ihm heißt) liebevolle Erkundung zuteil werden zu lassen, und seine große Hingabe an den Stoff hat vor einigen Jahren im dortigen Gutenbergmuseum eine Musikausstellung ermöglicht, die mir nach Umfang wie Ernst des Gebotenen einen bleibenden Eindruck hinterließ. Erzbischöfliche wie bürgerliche Musikpflege, die zweierlei Choraldialekte in den Mauern einer, der „goldenen“ Stadt, eine Musikdruckertradition fast durch alle Zeitalter der „schwarzen“ Kunst hin boten genug des Anreizes für eine erneute Darstellung, und wenn der Autor diesmal auch „nur“ den Ausschnitt des 16.—18. Jahrhunderts wählte, was hinsichtlich der Vor- wie Nachgeschichte keineswegs kleinlich beschränkt blieb, so hat er damit doch die fesselndste und ergiebigste Epoche moguntinischen Musizierens eingefangen und auf lange hin abschließend geschildert.

Er schildert die Dommusik unter Kardinal Albrecht: Sänger, Organisten, Orgelbauer, Chorbücher, Glocken, geistliche Spiele (zur Orgelkunde weit, bis nach Kiedrich, ins Rheingauland, ausgreifend). Allzu mager scheinen die P. Schöfferschen Musikdrucke behandelt (der Pariser Diskant bleibt ebenso unerörtert wie die reizvollen Akrostichaprobleme oder die Lokalisierung eines Großteils der Komponisten auf Württemberg, auf die ich seit langem hingewiesen hatte). Die Zeitordnung wurde um der Stoffgruppierung willen etwas frei gehandhabt: während Chr. Erbach schon im Cinquecento-Abschnitt behandelt wird, taucht M. Vehe erst im Barockkapitel auf — ein Tausch wäre vielleicht glücklicher gewesen. Schätzenswert die Besprechung des Daniel Bollius

und des Gabriel Plautzius, des Ph. Fr. Buchner und der deutschen Gesangbücher (bis zu den Aufklärungsstreiten), des Kapellmeisters Baudrexel und des Geigers J. J. Walther als fürstlichen Sekretärs. Über seinen und Frobergers Verleger Bourgeat hätten wir gern noch manches erfahren, doch gaben die Quellen anscheinend nicht mehr her.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts öffnet sich der Blick zu kulturgeographischer Weite: nach Prag wie gen Paris. Die Ausstreuung der böhmischen Musikbegabungen auf dem Weg über die Mainbistümer Würzburg, Bamberg und Schloß Aschaffenburg, die in der tragischen Gestalt Johann Zachs gipfelt, erhält ihr Gegengewicht im französischen Import des „Lullismus“. Dieser Terminus bekommt einen überraschenden Doppelsinn, indem er auch musikalisch an Raimundus Lullus anknüpft und vielleicht erst von hier aus dem J.-B. Lully angehängt worden ist. Auch von der Händel- bis zur Mozartzeit wird der mainzischen Organographia mit Bienenfleiß nachgegangen, dazu eine bisher wenig beachtete Geigenbauerschule (Diehl, Dopfer) herausgestellt. Trotzdem Mainz zur Zeit der Mannheimer und Wiener Nebenschauplatz war und bleiben wird, hat G. den musikalischen Ortsspitzen viel neues Licht gegönnt, so J. M. Schmid, W. Stich, Righini, H. A. Hoffmann, Kreußler, Schick, Sterkel usw., die trotz ihres Kleinmeisterformats doch in vielerlei Sinn zu fesseln vermögen. Allzu sehr bleiben Ignaz Walter und Schmieder als Autoren der frühesten deutschen Faustoper im Schatten — Ph. Spittas schöne Abhandlung darüber scheint schon vergessen zu sein. Sehr schön die Darstellung von Mozarts Umgang mit den Brüdern Hoffmann samt einem wichtigen Zeugnis des einen von beiden, Karl Philipp (S. 176), über Mozarts Zusätze zum nur knapp skizzierten Adagiosolopart seiner Klavierkonzerte; sie fehlt bei Erich Schenk S. 746, der dafür wieder mancherlei Biographisches über die Hoffmanns bietet.

Leider hat der Michael Prätoriusche Druckfehlerteufel dem schön ausgestatteten Band manch kleines Unheil angetan — hoffen wir, daß das ungemein stoffreiche, gediegene und von Heimatliebe zeugende Werk noch eine Zweitaufgabe erleben wird, um auch dieserhalb alles ins Lot zu setzen.

Hans Joachim Moser, Berlin

Miscellanea Musicologica, hrsg. vom musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karlsuniversität, redigiert von Prof. Dr. M. Očadlík. Band I—VIII, Prag 1956—1959. (Die Editionsreihe ist unverkäuflich und wird nur an Interessenten abgegeben. Anschrift der Redaktion: Praha I., Břehová ulice 7.)

Für musikwissenschaftliche Spezialuntersuchungen, die nur einen kleinen Kreis von Fachkollegen angehen und deshalb als Handelsobjekt für Verleger nicht in Frage kommen, gibt es im Westen wie im Osten nur selten die Möglichkeit einer Drucklegung. Viele Arbeiten, die für die Forschung oft von größter Wichtigkeit sind, fristen hier wie dort ein unbeachtetes Dasein in Schreibstischubladen. Um diesem Übel abzuhelfen, hat sich die Leitung des musikwissenschaftlichen Instituts in Prag entschlossen, solche Arbeiten im billigen Rotaprintverfahren und in beschränkter Auflage selbst herauszugeben. Die bisher erschienenen Bände rechtfertigen vollauf diesen Entschluß und zeigen somit den Weg, den früher oder später auch andere Universitäten gehen sollten.

Da die Arbeiten ausschließlich in tschechischer Sprache erscheinen, ist unsere Besprechung in erster Reihe eine Inhaltsübersicht. Der Rez. ist bereit, etwaigen Interessenten auf Anfrage eine nähere Auskunft zu geben, bzw. den Kontakt mit den betreffenden tschechischen Kollegen zu vermitteln.

Bd. I (1956, 140 S.) bringt 13 Kurzstudien, von denen 9 verschiedenen Abschnitten der böhmischen Musikgeschichte gewidmet sind: M. Očadlík: *Zum ersten Kapitel der böhmischen Musikgeschichte* (über den Einfluß des liturgischen Gesanges im 9. und 10. Jahrhundert, S. 9 ff.) und *Smetanas Lied zu Bozděchůs Schauspiel „Baron Görtz“* (S. 63 ff.). Fr. Mužík: *Ein Beitrag zur Problematik der weltlichen Musik des XIII. Jahrhunderts* (über die Beziehungen zwischen dem zweistimmigen Satz Brit. Mus. Harley 978—8 und dem Lied „Bergeronette“ von Adam de la Hale, S. 17 ff.). Jan Kouba: *Ein Vergleich der Brüdergesangbücher von Szamotul und Eibenschütz* (S. 25 ff.). J. Bužga: *Die älteste tschechische Monodie im Kantional des Jiří Hlohovský aus dem Jahre 1622* (es handelt sich hier allerdings um eine Technik des 16. Jahrhunderts im schlichten, akkordischen Satz, wo die Oberstimme gesungen, die drei anderen instrumentaliter ausgeführt werden konnten. Mit florentinischer Monodie hat

dies nichts zu tun. S. 33 ff.). T. Volek: *Die Musiker der Alten und Neuen Stadt Prags im Jahre 1770* (S. 43 ff.). J. Berkovec: *Ein unbekanntes Menuett C. M. von Webers?* (S. 51 ff.), J. Markl: *Eine Liedscharade des Kantors Placek* (S. 57 ff.), R. Mužíková: *Der nichterschienene Teil von O. Hostinskýs „Kurzem Abriss der Musikgeschichte“* (S. 75 ff.), A. Sychra: *Ein Skizzenblatt Dvořáks aus dem Jahre 1877* (S. 83 ff.), Vl. Lébl: *Die Tagebuchaufzeichnungen Boleslav Schnabl-Kelanskýs und deren Bedeutung für das Studium des Lebens und Werkes von Vítězslav Novák* (S. 91 ff.). Eine Studie über die Musikautomaten von Alexander Buchner und eine Untersuchung des Wesens der phrygischen und lydischen Funktionen von K. Risinger beschließen den Band.

Bd. II (1957) bringt auf 116 Seiten ein Verzeichnis sämtlicher Diplomarbeiten und Dissertationen, die an der Prager Universität von 1952 bis 1956 vorgelegt wurden. Jede Arbeit wird in einem ein- bis zweiseitigen Auszug charakterisiert, wie dies vor 1939 in den Jahrbüchern der Prager Universität üblich war. Eine Aufzählung der 47 Arbeiten würde zu weit gehen, wir wollen deshalb nur jene zur älteren Musikgeschichte erwähnen: J. Klapková, *Jan Nepomuk Kanka* (100 S., 1954), Jan Kouba, *Beiträge zum Gesang der Böhmisches Brüder* (107 S., 1955); J. Pešková, *Vranickýs „Oberon“ und dessen Einfluß auf die Entwicklung des Singspiels* (197 S., 1955); Z. Pilková, *Georg Bendas Melodramen und Singspiele* (355 S., 1954); J. Machovský, *Eine tschechische Übersetzung von Graf Sporck's „Hexenliedern“* (88 S., 1956); M. Poštolka, *Leopold Koželuch* (316 S., 1956) und Olga Loulová, *J. B. Vaňhals Klavierwerke* (104 S., 1956).

Bd. III (1957) enthält sechs größere Studien: T. Volek, *Ein amtliches Dokument über die Musikgesellschaften in Böhmen im Jahre 1766* (eine sehr interessante Studie, in der wichtige Dokumente abgedruckt sind); R. Mužíková, *Bohumír Jan Dlabáč* (S. 11—44), Besprechung der Schriften mit ausführlicher Bibliographie und Quellenverzeichnis); J. Markl, *Fr. Palacký und die Musik* (S. 45 bis 53); M. Očadlík, *Smetana und Schweden* (S. 55—94, z. T. auch in der schwedischen „Musikrevy“ 1956, 7—8 erschienen); P. Eben, *Über die Voraussetzungen des Partiturspiels* (S. 95—128) und Vl. Lébl, *V. Novák und der Dichter A. Sova* (S. 129—137). Bd. IV (1958) ist dem Abdruck von drei

Dissertationen im Auszug mit je zwei Beurteilungen der Opponenten gewidmet. J. Bužga verteidigte seine Arbeit *Das böhmische Musikschaffen im 17. und 18. Jahrhundert* (377 S.) gegen die recht kritischen Opponenten J. Plavec und B. Štědroň (die Arbeit wurde nicht angenommen). J. Markl, der sich in den letzten Jahren zu einem sehr habilen Volksliedforscher entwickelt hat, legte eine umfangreiche (1009 S.!) Dissertation über *Die ersten Volksliedsammlungen in Böhmen* vor, die von A. Sychra und R. Smetana eingehend besprochen, empfohlen und angenommen wurde. Vl. Lébl befaßte sich mit dem *Leben und Schaffen Vítězslav Nováks* (532 S. u. Notenbeilagen). Als Opponenten traten Fr. Pala und A. Sychra mit umfangreichen Urteilen auf.

Bd. V (1958, 147 S.) scheint uns besonders begrüßenswert. Hier werden zwei von Studentinnen zusammengestellte und kommentierte Archivverzeichnisse abgedruckt, die eine bedeutende Bereicherung der sehr vernachlässigten bibliographischen Sparte darstellen. E. Tomandlová legt ein Verzeichnis der Musikalien aus dem Nachlaß des Lehrers August Fibiger aus Bakov vor. Von den 648 Werken (darunter 213 von Georg Ignaz Linek, 1725—1791) hat die Verf. den größten Teil im Nationalmuseum Prag auffinden können (einiges dürfte ihr hierbei entgangen sein, z. B. befindet sich daselbst auch die *Missa pastoralis* von V. Urtica, vgl. S. 45, No. 8, die als verschollen figuriert). H. Oplatková hat ein Verzeichnis der Hss. im Museum von Kolín erarbeitet (S. 133 ff.) und dabei auf einige bisher unbekannte Musiker und Kantoren des 18. Jahrhunderts aufmerksam gemacht.

Bd. VI (1958, 136 S.) enthält eine einleitende Studie von R. Mužiková über *Balbíns „Epitome historica rerum bohemicarum“ (1677) als Quelle zur böhmischen Musikgeschichte* (S. 5—37) mit dem kommentierten Abdruck sämtlicher die Musik betreffenden Stellen dieser bisher unbeachteten Quelle. T. Volek füllt den Rest des Bandes mit *Vier Studien zur böhmischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts: Das Prager Konzertleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (S. 39 ff.), *Die Prager Musikanteninnungen, Stadttrompeter und Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (S. 75 ff.), *Zum Problem der böhmischen Musikeremigration im 18. Jahrhundert* (S. 95 ff.) und *Die Musik bei den Fürstenbergs und Waldsteins* (S. 119 ff.). Die Be-

deutung solcher ganz auf einer eingehenden Kenntnis der Quellen aufgebauten Teilstudien zur Prager Musikgeschichte braucht nicht besonders betont zu werden.

Bd. VII (1958), M. Očadlík, *Verzeichnis der tschechischen gedruckten Operntexte* (188 S.), enthält eine sehr sorgfältig und gewissenhaft gearbeitete Bibliographie der originalen tschechischen Libretti (S. 19—70), der von böhmischen Komponisten komponierten tschechischen Dramen (S. 71—80), der ins Tschechische übersetzten und so komponierten Libretti (S. 81—86) und des übersetzten Repertoires (S. 87—150). Diesen Verzeichnissen schließt sich eine Übersicht der Verlage und Librettisammlungen (S. 151—166) und der Verfasser und Übersetzer tschechischer Libretti (S. 167—188) an. Bei jedem Libretto werden erstes Aufführungsdatum und spätere Nachdrucke verzeichnet.

Bd. VIII (1959), Jan Kouba, *Die Gesangsbücher des Václav Miřinský* (147 S.), befaßt sich mit der bemerkenswerten Person des 1492 (?) verstorbenen Liederdichters und Sammlers, dessen Lieder in vier verschiedenen Haupteditionen der Zeit 1522 bis 1590 von verschiedenen Herausgebern zusammengestellt wurden. Verf. ist es gelungen die eigene Text- und Melodieproduktion Miřinskýs ziemlich überzeugend aus dem sehr umfangreichen Liederbestand herauszuschälen. Wir vermischen nur einen Hinweis auf die Bedeutung, die Miřinskýs Evangelien- und Epistellieder sicher für Nikolaus Hermans *Sonntags-evangelia über das ganze Jahr* (1560) hatten.

In den Beilagen der vorliegenden Arbeit sind die Lieder Miřinskýs in alphabetischer Reihenfolge verzeichnet (S. 69—94), dann folgen die Lieder anderer Verfasser aus seinen Sammlungen (S. 95—138) und schließlich ein Verzeichnis der Weisen, die nach Verf.s Meinung zu Miřinskýs Zeiten entstanden sind. Eine ausführliche Rezension dieser Arbeit wird für das *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 1960 vorbereitet.

Camillo Schoenbaum, Dragor

Accademia musicale Chigiana. Ente autonomo per le Settimane Musicali Senesi. Musicisti Piemontesi e Liguri. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Per la XVI Settimana Musicale, 13—21 settembre 1959. — Siena 1959: (Ticci). 119 S. 8°

„Le ‚Settimane musicali senesi‘, da me volute, vengono continuate“, schreibt der

Gründer und Financier dieser Veranstaltungen, Conte Guido Chigi Saracini, mit dem berechtigten Stolz des erfolgreichen Mäzens, und mit ihnen gelangt wieder einer jener schon seit langem wohlbekanntem Bände an die Öffentlichkeit, die nicht nur den Teilnehmer an diesen noblen Festen in deren jeweilige Thematik einführen, sondern auch dem Musikwissenschaftler mannigfaltige Anregung und Belehrung bieten. Entsprechend dem „antico costume“ des Gründers, „di rivolgere il pensiero alle varie „Scuole italiane“ war die settimana des Jahres 1959 und ist ihr literarischer Niederschlag den westoberitalienischen Meistern aus dem Gebiet des ehemaligen Ducato del Piemonte und der Repubblica di Genova gewidmet. Unter der bewährten Schriftleitung von Adelmo Damerini und Gino Roncaglia haben zwölf bekannte italienische Musikgelehrte — die Hrsg. eingerechnet — dreizehn Abhandlungen beige-steuert, von denen acht den „Musicisti Piemontesi“ und drei den „Musicisti Liguri“ gewidmet sind; zwei zu einem „Appendice“ vereinigte Aufsätze beziehen sich nicht auf die Generallinie der settimana.

Die erste Abhandlung aus der Feder von Bianca Becherini ist Giovanni Battista (1686—1763), dem bedeutendsten Glied der in Turin beheimateten Musikerfamilie Somis, gewidmet und macht mit den Ergebnissen einer schwer zugänglichen Arbeit von Giocondo Fino in der Turiner Tageszeitung „Il Momento“ vom 25. bis 27. November 1927 bekannt, auf die sich allerdings schon Carlo Schmidl (*Dizionario universale dei musicisti* II, Milano 1929, 524) weitgehend beziehen konnte. Die außerordentlich wichtige Funktion, die dem Corelli-Schüler Somis als Haupt der piemontesischen Geigerschule und als Vermittler italienischer Geigenkunst an Frankreich (Leclair, Guignon, Guillemain) sowie als Komponist bedeutender Violinkonzerte, Trio- und Solosonaten zukommt, verdiente jedoch durchaus, neuerlich in Erinnerung gerufen zu werden.

Der „frühromantischen Erregtheit“ (*ansia preromantica*) im Leben und Schaffen des bedeutenden Somis-Schülers Gaetano Pugnani widmet Guglielmo Barblan eine kenntnisreiche Studie, die nach einem biographischen Abriss die vorbeschriebenen Züge in den vier Zweigen seiner künstlerischen Tätigkeit als virtuoser Geiger, erfolgreicher Lehrer, Kapellmeister des Turi-

ner Hofes und Komponist bedeutender Instrumentalwerke aufzeigt und Pugnani leider verschollene, doch von Zeitgenossen mehrfach erwähnte „Sinfonia del Werther“ als sinnfälligen Niederschlag dieser „prima crisi romantica“ herausstellt.

Den Nachweis zu erbringen, daß der Pugnani-Schüler Giovan Battista Viotti (1755 bis 1824) eine „missione storica“ als Verbindungsglied zwischen dem auslaufenden italienischen Barock und der jungen französischen Romantik zu erfüllen hatte, war schon eines der Hauptanliegen von Remo Giazotto in seiner 1956 erschienenen, nicht ganz unproblematischen Monographie über diesen piemontesischen Violinvirtuosen und Komponisten (vgl. die Besprechung von Helene Wessely in dieser Zeitschrift, Jg. 10, 1957, S. 440 ff.). Auf diesem wichtigen Werk müssen naturgemäß die Ausführungen von Mario Rinaldi weitgehend basieren; dankenswert ist der Hinweis auf die (von Giazotto übergangene) Tatsache, daß Viotti als Geiger Glied in einer Kette berühmter Virtuosen und Pädagogen ist, die in ununterbrochener Kontinuität von Corelli bis zur Gegenwart (Nathan Milstein, Jascha Heifetz) reicht; allerdings sind wohl versehentlich einige notwendige Namen ausgeblieben: als Verbindungsglied zwischen Pierre Rode und Joseph Joachim bzw. Jakob Dont ist Joseph Böhm einzuschalten, als Vermittler zwischen diesem und Milstein sowie Heifetz fehlt Leopold Auer.

Dem weltlichen Vokalschaffen von Felice Giuseppe Marco Maria Blangini (1781 bis 1841), den sein bewegter Lebensgang bis zum Günstling der Paolina Borghese emporgeführt hatte und der schließlich doch verarmt starb, widmet Rodolfo Paoli eine kenntnisreiche Studie. Blangini ist der Schöpfer einer neuen und zu ihrer Zeit erfolgreichen Musizierform, der französischen Nocturne, kleiner, ein- bis dreistimmiger Vertonungen „romantischer“ Texte mit einfacher Klavierbegleitung, deren Genese nach Paoli auf deutsche literarische Vorbilder (Novalis, *Hymnen an die Nacht*) zurückzuführen ist.

Einen interessanten Beitrag zur Frühgeschichte des Streichquartetts steuert Adelmo Damerini bei. Hatte schon der Maggio Musicale Fiorentino des Jahres 1942 die Aufmerksamkeit auf Galuppi, Sacchini und Cambini gelenkt, so wird nunmehr der Somis-Schüler Felice Giardini (1716—1796) in den Vordergrund gestellt,

wobei dem Verf. die Auffindung der bisher unbekanntem sechs dreisätzigen Streichquartette op. 14 in der Biblioteca del Conservatorio di musica „L. Cherubini“ zu Florenz glückte. Als Hauptcharakteristika von Giardinis Streichquartetten werden „non un lavoro contrappuntistico, ma, generalmente, un lavoro tematico“, die voll entwickelte Sonatenform des ersten Satzes, romantische Züge im Adagio und Rondoform der Schlußsätze festgestellt.

Den Beschluß des ersten Teiles bilden endlich Ausführungen über drei piemontesische Meister der Letztvergangenheit. Gino Roncaglia befaßt sich mit dem spätromantischen Klangideal des in Italien besonders hochgeschätzten Don Lorenzo Perosi an Hand seiner Instrumentationseigentümlichkeiten, Luigi Rognoni widmet dem bewußt abseits von Wagner und vom Verismus seinen Weg suchenden Leone Sinigaglia einen warmen Gedenkartikel und Riccardo Malipiero legt Erinnerungen an Alfredo Casella vor.

Die erste Arbeit des weniger umfangreichen, den „*Musici Liguri*“ gewidmeten zweiten Teiles aus der Feder von Mario Fabbri vermittelt dankenswerterweise eine bessere Kenntnis der Lebensumstände von Don Giovanni Maria Pagliardi (1637—1702) und Martino Bitti (um 1660—1725/30), zwei aus Genua stammenden Meistern der florentinischen Hofkapelle, über die selbst Remo Giazottos gründliche „*Musica a Genova*“ (Genova 1951) kaum Greifbares zu berichten wußte. Die Stationen von Pagliardis Lebenslauf sind demnach folgende: Kapellmeister um 1660 an S. Apollinare zu Rom, 1663—1667 an der Chiesa del Gesù in Genua, seit etwa 1668/70 am Hof zu Florenz, daneben ab 1701 auch an der Cattedrale di S. Maria del Fiore ebendort. Von den anscheinend nur durch einen Irrtum Köchels in die Literatur eingegangenen Wiener Amtsjahren (1670—1674) ist, zweifellos mit Recht, nicht mehr die Rede. Der im Vergleich zur bisherigen Annahme (geb. um 1685) erheblich ältere Bitti, angeblich Schüler von Giovanni Battista Vivaldi, diente mindestens von 1688 an bis zu seinem Tod dem Medici-Hof als Geiger. Dem gegenüber Eitner um zwei Oratorien vermehrten Werkbestand wären noch eine Triosonate und drei Solosonaten in Hss. der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (2362/Q/1 und 2362/R/1—3) beizufügen.

Zwei weitere Beiträge von Paolo Fraganè und Federico Mompellio beinhalten Analysen bzw. Beschreibungen einzelner im Rahmen der settimana aufgeführter Kompositionen von Bitti, Raimondo Mei und der Suor Isabella Leonarda einerseits, sowie des fünften Violinkonzerts von Niccolò Paganini andererseits.

Im „*Appendice*“ berichtet als erster Guglielmo Barblan über ein heute vergessenes Bühnenwerk des mittleren Donizetti, die 1828 für den Teatro del Fondo in Neapel geschriebene farsa „*Il giovedì grasso ossia Il nuovo Pourceaugnac*“, über deren Textdichter noch keine Klarheit herrscht. Älteren Angaben, die Donizetti selbst (Florimo) oder Domenico Gilardoni (Zavardini, Verzino) als Librettisten nannten, hält der Verf. auf Grund eines im Besitz von Conte Guido Chigi Saracini befindlichen handschriftlichen Textbuches den neapolitanischen Bühnendichter Andrea Leone Tottola entgegen, muß jedoch zugeben, daß auch auf Grund dieser neuen Quelle nicht zu entscheiden sei, welche der nunmehr zur Diskussion stehenden drei Persönlichkeiten tatsächlich der Texter dieses Einakters war.

Die zweite Arbeit von Andrea Della Corte erinnert an Hand einer Veröffentlichung von Eberhard Preußner an die Begegnung des Johann Friedrich Armand von Uffenbach mit Vivaldi in Venedig zur Karnevalszeit 1715 und wirft die Frage nach dem Verbleib der zehn concerti grossi auf, die der „*prete rosso*“ nach Uffenbachs Aufzeichnung „*expresse*“ für ihn komponiert hatte und von denen der vornehme Reisende dann auch „*einige*“ erstand.

Othmar Wessely, Wien

Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 6. Akademie-Verlag, Berlin 1959. 80 S.

„*Das musikalische Hören der Neuzeit*“ ist der Entwurf einer Entstehungsgeschichte der „*musikalischen Logik*“, des Inbegriffs der im 18. und 19. Jahrhundert geltenden „*Kategorien des Musikhörens*“ (7). H. Riemann verstand die musikalische Logik als Naturform des Musikhörens, nicht als Beschreibung eines geschichtlich begrenzten kompositorischen Systems. Andererseits war er Hegelianer, auch wenn er Hegels „*ästheti-*

sche Idee“, als deren stufenweise Verwirklichung die Musikgeschichte gelten soll, durch eine musikalische „Logik“ ersetzt, für die er (ähnlich wie Herbert Spencer für die philosophische) nach einem naturwissenschaftlich bestimmbaren Fundament suchte. B. dagegen ist Historiker; ihm gilt das Musikhören der Zeit vor 1600 nicht als unentwickelt und rudimentär, sondern als Ausdruck eines anderen Prinzips. Riemanns Kategorien treffen nur die neuzeitliche „Darbietungsmusik“, der B. eine „Umgangsmusik“ entgegensetzt, die nicht „eigenständige Kunst“, sondern an Kult, Geselligkeit oder Tanz gebunden ist. B. beruft sich auf Heidegger (11) und interpretiert Riemanns „Lehre von den Tonvorstellungen“ im Sinne Husserls. Ob aber Heideggers Fundamentalanalytik als entwickeltere Phänomenologie und Riemanns musikalische Logik als ihrer selbst noch unbewußte Phänomenologie gelten darf, mag offen gelassen werden. Die pointierte Formulierung, Riemanns „Tonvorstellung“ sei, in der Sprache Husserls, „kein noetischer Akt, sondern ein Noema“ (10), verzerrt die Korrelation von Noesis und Noema zur Alternative. Die Relevanz der von B. entwickelten musikalischen Kategorien aber wird durch die Problematik der philosophischen Interpretation nicht beeinträchtigt.

Die Melodik der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts beschreibt B., in Übereinstimmung mit dem Redicta-Verbot und der Varietas-Forderung des Tinctoris, als „Prosamelodik“, die „stets Neues bringt“ (20) und von einem „Stimmstrom“ (18) getragen wird. Die ihr entsprechende Hörweise ist das „Vernehmen“ (21), genauer: das Vernehmen des „Wortes“ im emphatisch lutherischen Sinne (23). Das musikalische Analogon des Wortes (Dictum) nennt B. „Motiv“, und vom Motiv der Vokalpolyphonie unterscheidet er das „akzentgerechte Motiv“ des 17. Jahrhunderts (33). Aber verdient den Namen „Motiv“ nicht erst ein Melodieteil, in dem die Töne um einen Taktakzent als Schwerpunkt gruppiert sind und der andererseits wiederholt und entwickelt wird, also die Melodik „motiviert“ und nicht „getragen“ wird wie das musikalische Dictum der Vokalpolyphonie vom Stimmstrom und dem unauffälligen Gleichmaß des Tactus? Dann wäre nicht nur die Anpassung an den Taktakzent, sondern das „Motiv“ selbst eine der neuzeitlichen Kategorien des Musikhörens.

Die „Darbietungsmusik“, entstanden im 17. und 18. Jahrhundert, ist weniger Vollzug als Objekt eines ihr gegenüberstehenden Subjekts, das in aktivem, „synthetischem Hören“ die der Wahrnehmung gegebenen Teile „logisch“, durch Gedächtnis und beziehendes Denken, zusammenfügt. Descartes war, wie B. zeigt (30, 38, 48), der erste, der das Prinzip des synthetischen Hörens formulierte. Er ging im „Compendium musicae“ (entstanden 1618) nicht vom Tonatz, sondern vom Hörer aus und beschrieb das musikalische Hören als fortschreitende Synthesis von Taktteilen, Takten und Taktgruppen nach der Formel  $[(1+1) + (1+1)] + [(1+1) + (1+1)]$ .

In den Kapiteln über „Neue Züge im 17. Jahrhundert“ und „Das synthetische Hören im 18. Jahrhundert“ entwickelt B. die Kategorien der Darbietungsmusik. Der „Akzentstufentakt“ des Balletto (seit 1591) mit einem Hauptakzent auf dem ersten und einem Nebenakzent auf dem dritten Viertel ist etwas grundlegend Neues (27 ff.); noch in der Villanella sind die Akzente schwach und sprachgebunden, und der  $\frac{4}{4}$ -Rhythmus kann leicht in einen  $\frac{6}{4}$ -Rhythmus umschlagen, der sich in der Mitte zwischen Taktwechsel und Synkopierung hält. Daß auch der frühen Monodie der Akzentstufentakt zugrunde liege (29), ist eine von Riemann übernommene brüchige Interpretation. Sowohl der Akzentstufentakt als auch die Zusammensetzung eines „ersten“ Taktes mit einem „zweiten“ (die Ausdrücke „schwer“ und „leicht“ sind durch Kontroversen mißverständlich geworden) war im 17. Jahrhundert nur eine besondere rhythmisch-syntaktische Möglichkeit, keine allgemeine Voraussetzung und Norm.

B.s glücklich gewählter Begriff der „Korrespondenzmelodik“ umfaßt, als Gegenbegriff zu Prosamelodik, sowohl die Wiederholung oder Wiederkehr eines Melodieteils auf gleicher oder anderer Tonstufe als auch die rhythmisch-syntaktische Entsprechung von Takten und Taktgruppen (34 ff.). Beide Momente fordern ein synthetisches Hören; da sie aber im 17. Jahrhundert noch unabhängig voneinander waren, scheint eine terminologische Differenzierung nicht überflüssig zu sein. Carissimi fügt in seinen lateinischen Oratorien musikalische Dicta aneinander, die nicht an eine Takt- oder Taktgruppenkorrespondenz gebunden sind, aber fast stereotyp auf einer anderen Tonstufe wiederholt werden.

Als ersten Theoretiker, der die aus 4+4 Takten gebildete „Periode“ beschreibt, nennt B. (49) Heinrich Christoph Koch; doch analysiert schon Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“ (224) ein 16-taktiges Menuett als „Zusammensatz (Paraphras)“, der aus „zweien einfachen Sätzen, oder Periodis“ besteht. Einen „Halbsatz-Themenbau“ aus 2+2 Takten konstatiert B. in der Konzertthematik des frühen 18. Jahrhunderts (47). Fast immer, wenn B. betont, eines der charakteristischen Phänomene synthetischen Hörens sei „schon“ gegeben, könnte man einwenden, es sei im 17. und frühen 18. Jahrhundert „noch nicht“ konstitutiv, sondern akzidentell. Die Gruppierung in 2+2 Takte konnte immer umschlagen in 2+3 oder 3+2, ohne daß der Dreitakter als Erweiterung eines Zweitaktters bzw. als Zusammenziehung eines Viertaktters zu verstehen wäre. Der Einwand aber, daß die von B. beobachteten Phänomene im 17. und frühen 18. Jahrhundert noch nicht das seien, was sie später wurden, wäre nur eine halbe (und eine langweilige) Wahrheit. Denn Anfänge sind immer Ausnahmen, verstreute Antizipationen des Künftigen. Es genügt nicht, dem „Schon“ der Bach-Interpretationen B.s das „Noch“ einer Deutung aus dem Geiste der Kantorei-Tradition starr entgegenzusetzen; andererseits dürfte eine Vermittlung kein bloßer Ausgleich sein, sondern müßte die Extreme unabgestumpft in sich begreifen.

B. sieht das 18. Jahrhundert als Einheit. Die große Form der Arie seit Provenzale und des Konzertsatzes seit Vivaldi wird, wie die des Sonatensatzes, von einer tonalen Tonartendisposition und einem „Thema“ — einem Ritornell oder einem Haupt- und Seitensatz — getragen. B. verkennt nicht die Unterschiede zwischen dem „Modellthema“ (54) oder „Affektthema“ (52) des frühen und dem „Individualthema“ (55) oder „Charakterthema“ des späteren 18. Jahrhunderts; aber er versteht sie nicht als Zeichen eines Gegensatzes zwischen Epochen, sondern als Stufen einer zusammenhängenden Entwicklung. Er will den Charakter eines Jahrhunderts nachzeichnen, und Charakter ist immer eine Übertreibung.

Nicht ganz durchsichtig ist in B.s Darstellung das Verhältnis des synthetischen Hörens von Takt- und Halbsatzkorrespondenzen zu dem, was B. „Einheitsablauf“ nennt. Momente des Einheitsablaufs sind der Akzentstufentakt (27) und die instrumentale

„Spielfigur“ (32); man könnte auch an die Ligaturenketten und die gehenden Bässe des 17. Jahrhunderts denken, die rhythmisch zwischen dem modernen Akzentstufentakt und dem unauffälligen Gleichmaß des traditionellen Tactus vermitteln. Spielfiguren oder gehende Bässe aber werden „additiv“, nicht „synthetisch“ gehört; auch sind die Instrumentalmotive und Spielfiguren des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zwar an den Takt, aber nicht an regelmäßige Taktkorrespondenzen gebunden, und eine zwanglos wechselnde Taktgruppierung widerspricht nicht dem Eindruck eines Einheitsablaufs, sondern unterstützt ihn.

Das Schlußkapitel der Abhandlung beschreibt das „passive Hören bei Romantikern“ als „Versunkenheit“ (62) und als Hingabe an eine „Stimmung“ (66) — mit der „Tätigkeit des Geistes“, die Wackeroeder dem „passiven Aufnehmen des Eindrucks der Töne“ entgegengesetzt, ist allerdings kaum das „aktiv-synthetische Musikhören“ gemeint (62), sondern ein Abschweifen der Gedanken von der Musik. Das Charakteristische der romantischen Musik sieht B. in dem Zusammenhang zwischen der Naturstimmung als Thema, dem „gleichartigen rhythmischen Pulsieren“ im Klaviersatz der Schubert-Lieder (65) und im Streichersatz Webers (70), dem „Tonstrom“ (70) der im 19. Jahrhundert emanzipierten Blasinstrumente und dem „Motivstrom“ der Wagnerschen Musikdramen (73); der Terminus erinnert an Kurths in der „Romantischen Harmonik“ exponierten Begriff des „Entwicklungsmotivs“, und auch die Affinität zum Einheitsablauf der Musik um 1700 wurde schon von Kurth beobachtet (wenn auch anders formuliert).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Johann Nepomuk David: Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959. 37 S.

Uns liegt das Pendant zu Davids früherer Analyse der zweistimmigen Inventionen vor (vgl. die Besprechung in Mf X, 587), eine bemerkenswerte Schrift, die bisher wenig beachtete Details aufzeigt, aber durch eine zum Formalismus neigende Betrachtungsweise durchaus nicht selbstverständliche Einsichten suggeriert.

Fast die Hälfte der Abhandlung nimmt wiederum der Abdruck jedes Stückes in einem von den *Inventionen* her bekannten „Auf-

riß“ ein, der nach Meinung des Verf. „das ungehinderte Vertikal- und Horizontallesen der Vorgänge ermöglicht“, obwohl ja die Horizontale zugunsten der Vertikale „gebrochen“ wird! Nach wie vor lassen sich auch andere „Formpläne“ denken, die „den totalen Ablauf der Musik zu überschauen“ nicht weniger gestatten, z. B. die Thema und Umkehrung allein enthaltenden Takte 13 und 16 der C-dur-Sinfonia untereinander anordnen bzw. korrespondierend kennzeichnen würden, da doch der Satz bereits in Takt 13 eine Verdichtung erfährt, die schließlich in Takt 17 den Spitzenton c<sup>'''</sup> wohl vorbereitet erreichen läßt. Aber solchen dynamischen Entwicklungen stehen D.s Formpläne „so genau als wortlos“ gegenüber.

Schon die Charakterisierung des eintaktigen Themas der C-dur-Sinfonie, das nach D. „mit einem Sechzehntellauf skalenmäßig den Oktavraum der oberen Quinte“ durchmißt und „durch öfteres Durchstoßen die Grenzen“ sichert, dabei in eigentümlicher Weise in vier „Bauelemente“ analysiert wird, vermittelt keinen Eindruck von der inneren Dynamik, die bei der letztmaligen Umkehrung des Themas in Takt 20/21 ihre Entspannung findet. Bekundungen wie diese: „jedes C-Dur-Geschehen Bachs schreitet vorüber wie ein Priesterzug, als Repräsentation der theokratischen Ordnung“, umschreiben den musikalischen Vorgang kaum. „Die Ergebnisse der Untersuchung der kompositorischen Zusammenhänge [von Inventionen und Sinfonien] werden ... vorerst schockieren, da die Bildung der Themen der gleichtonartigen Inventionen so starke Gegensätze in den Charakteren resultierte ... Es ging Bach nicht darum, die Themenverwandtschaften offensichtlich auszubreiten; vielmehr verbarg er sie sorgfältig, daß das Gemeinsame uns nur ahnungsvoll anschau und seine Liebe verschweige. Und so wurden denn auch die Ergebnisse vorerst gefunden und dann gesucht.“

Diese Sätze aus D.s Nachwort berühren, wie der Verlagsprospekt versichert, das zentrale Problem der vorliegenden Schrift, obwohl die nicht gerade neue These hier nur mehr beiläufig behandelt ist. Da aber der Verf. eine nunmehr „unantastbare Blutprobe“ von den gleichtonartigen Themen glaubt liefern zu können, schien ihm in den meisten Fällen lediglich die Gegenüberstellung beider Themen und die Verbindung einiger mehr oder weniger korrespondieren-

der Töne durch gerade, gewinkelte und sich kreuzende Linien (auch in gestrichelter Form) notwendig, wodurch sich „leicht“ erkennen lasse, „daß sie gemeinsame, verwandte Züge tragen, die auf einen kompositorischen Akt schließen lassen, der beide Themenindividuen in geplante und absichtliche, ablesbare Abhängigkeit bringen wollte“. Bei den F-dur-Stücken „verbarg“ Bach die Themenverwandtschaft augenscheinlich sorgfältiger, aber „im Suchen [!] nach gemeinsamen motivischen Merkmalen“ gäben „schon“ die Takte 27/28 der zweistimmigen Invention „Hinweise auf Ähnlichkeiten“ mit der dreistimmigen. „Die Übereinandersetzung ... der Anfänge beider Inventionen“ würde dann erhellen, „daß die kanonischen Linien der zweistimmigen Invention das Profil des Themas der dreistimmigen Invention schon getreulich vorzeichnen;“ aber auch der Kontrapunkt der dreistimmigen Invention sei „die umrißhafte Nachzeichnung der Sopranlinie der zweistimmigen Invention“.

Vielleicht ist der Rezensent nicht genug „schockiert“, wenn er in Takt 27/28 der zweistimmigen F-dur-Invention nicht mehr als eine allzu geläufige Sequenz und im Kontrapunkt der F-dur-Sinfonia nicht die „umrißhafte Nachzeichnung“ der Sopranlinie der zweistimmigen Invention, sondern lediglich die Funktion F erkennt. Ihn schaut „das Gemeinsame“ noch immer „nur ahnungsvoll“ an, doch andere sehen sich damit „in die letzten Geheimnisse“ eingeweiht (s. DIE WELT vom 29. 8. 59).

„Bach nannte die dreistimmigen Inventionen Sinfonien, und hatte damit das einzig Richtige ausgesprochen“, „denn der Titel eines Stückes war damals noch eine Diagnose“. Nun hatte aber Bach die dreistimmigen Inventionen ursprünglich „Fantasia“ (die zweistimmigen „Praeludium“) bezeichnet: also eine „Fehldiagnose“ Bachs?

Dietrich Kilian, Göttingen

W. Siegmund-Schultze: Georg Friedrich Händel, Leipzig 1959, Deutscher Verlag für Musik.

Der Verlag legt des Verf. zum Händelfest 1954 erschienene populäre Händel-Biographie zum Feierjahr 1959 in einer zweiten, stark veränderten und verbesserten, mit Bildern und Notenbeispielen wohl ausgestatteten Auflage vor. Wie es sich bei dem erfahrenen Fachmann von selbst versteht, ist inhaltlich nichts auszusetzen. Händels

Jugend und Lehrjahre sowie sein Wirken in England werden lebendig und sachgemäß beschrieben. Der Besprechung der Opern wird — durchaus erwünscht — eine kurze Charakteristik aller Werke vorausgeschickt, wobei auch weniger bekannte entsprechend berücksichtigt sind. Es folgt eine Darstellung der Oratorien und der Instrumentalmusik mit gut ausgewählten Notenbeispielen, wie sie auch zum folgenden Kapitel, das den „Charakter der Händelschen Musik“ darstellt, ausgiebig herangezogen werden. Folgen noch im Anhang vier Briefe des Meisters, eine Zeittafel seines Schaffens, eine Übersicht über die Hauptwerke und Literaturhinweise. Nur nebenbei vermerkt seien kleine Unebenheiten, wie etwa der „Däne“ Reinken (S. 169), der aus dem Unterelsaß stammt, „ein Baron Kielmannsegg“ (S. 32), der doch in Händels Leben eine sehr bedeutsame Rolle spielte, „Wenzi(n)ger“ (S. 86), und endlich der Einschub über die Arien aus „Poro“ (S. 189—194), der das schöne Schlußkapitel etwas aus dem Gleichgewicht bringt. Doch vermag das den guten Gesamteindruck dieser aus genauer Kenntnis von Leben und Schaffen erwachsenen, flüssig und verantwortungsbewußt geschriebenen Händel-Biographie nicht zu stören.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Händeliana. Aus der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Jahrgang 1959.

Mit Ausnahme der kurzen Begrüßungsansprache des amtierenden Rektors Professor Gerhard Bondi anlässlich der Festveranstaltung in der Aula der Universität (S. 815/816) und einer ebendort gesprochenen einprägsamen Würdigung Händels durch Walther Siegmund-Schultze (S. 818—821) stammen die Arbeiten sämtlich aus dem von dem Letztgenannten geleiteten Institut für Musikwissenschaft. Der Leiter selbst steuert „Dokumente deutscher Händel-Biographik des 18. Jahrhunderts“ (J. G. Walther, Anonym, Dreyhaupt, Adlung, Hiller, Eschenburg, E. J. Gerber, Schubart, Herder) mit kurzer treffender Einführung (S. 823—849) bei. Viel neue Einzelheiten, gut belegt und dargestellt, bringen Werner Brauns „Beiträge zu G. F. Händels Jugendzeit in Halle“ (S. 851—821). Besonders beachtenswert scheint mir der Text der Trauermusik für den Kanzler Gottfried von Jena (1. 3. 1703), als deren Komponist wohl der junge Händel anzunehmen ist. Die Strei-

tigkeiten um die Einschränkung der altgewohnten Hallenser Kirchenmusik waren vielleicht einer der Gründe, daß Händel Halle verließ. Der Beitrag von Werner Rackwitz „Zur Aufführungsgeschichte von Händels ‚Esther‘ und ‚Acis und Galatea‘ in den Jahren 1731/32“ (S. 873—879) macht den Übergang Händels von der „masque“ zum Oratorium deutlich. Neuartig im Thema und aufschlußreich in seinen Feststellungen ist der Beitrag von Hella Brock „Der Anteil von Händels Musik in den Schulmusikbüchern von 1870 bis zur Gegenwart“ (S. 881—890). W. Siegmund-Schultze berichtet abschließend über Telemann als „bedeutenden Zeitgenossen“ Händels. Entsprechungen und Gegensätze sind klar herausgearbeitet. An Stelle der gegebenen Beispiele hätte man sich lieber weniger bekannte gewünscht, etwas mehr über die Kirchenkantaten und Oratorien und Genaueres über Brockes' vertonte Dichtungen an Stelle der Nennung des Kantätchens „Von Wald und Au“, dessen Titel nicht original ist. Mit diesen Ergänzungen wäre (angesichts der noch immer sehr geringen Literatur über Telemann) die Studie wert, als Sonderdruck zu erscheinen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Geiringer: Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik, Mainz 1959, B. Schott's Söhne, 368 S.

Nach der 1932 in der Reihe „Die großen Meister der Musik“ (Potsdam, Athenaeon) vorgelegten Biographie und einem 1946 erschienenen, für englische Leser bestimmten Buch veröffentlichte G. zum Haydn-Jahr eine neue Arbeit, die „den menschlichen und künstlerischen Werdegang Joseph Haydns unserem gegenwärtigen Wissensstand entsprechend“ würdigt. Die Frage nach der Notwendigkeit einer neuen Biographie mag mit gewissem Recht gestellt werden, doch handelt es sich hier weniger um eine solche, als um einen kritischen Bericht über das Schaffen, dem eine Darstellung des Lebens vorangeschickt wird. Die stets fachgerechte, stellenweise etwas zusammengeraffte Beurteilung des noch immer nicht ganz zu erfassenden Lebenswerkes erfolgt auf eine leicht faßliche Art und verzichtet gelegentlich auf Einzelheiten, die in der früheren Biographie erläuternd hinzugefügt worden waren. Aber zum Erreichen einer Vorstellung der Gesamtpersönlichkeit Haydns mußte

wohl die zuweilen etwas summarische Darstellungsform gewählt werden. Die sprachliche Form ermöglicht auch dem interessierten Laien ein müheloses, anregendes Studium.

G. geht einer Glorifizierung, die anlässlich des Jubiläums nahegelegen hätte, geflissentlich aus dem Wege. Ihm und auch seiner Gattin, Irene Geiringer, die, laut Vorwort, den biographischen Teil wesentlich mitgestaltet hat, kommt es in erster Linie darauf an, die Planmäßigkeit und Folgerichtigkeit im Schaffen des Komponisten deutlich zu machen, wodurch das an äußeren Ereignissen nicht eben reiche Leben einen oft wahrhaft dramatischen Charakter erhielt. Die Ergebnisse der unvollständigen, durch Botstiber ergänzten Biographie von C. F. Pohl sowie anderer Arbeiten aus neuerer Zeit werden durch G. keineswegs in Frage gestellt, sondern in unauffälliger Art durch die Einbeziehung neuer Forschungen unterstrichen oder, wo nötig, berichtigt. (Inzwischen scheint man in Ungarn noch vieles gefunden zu haben, was dem Haydnbild neue Züge hinzufügen könnte. Dies soll besonders auf dem Gebiet der Oper der Fall sein. Ob sich dadurch aber eine grundlegende Änderung der heutigen Haydnvorstellung ergeben wird, muß offen bleiben, bis die Untersuchungen veröffentlicht sind.) Die philologischen Erkenntnisse benutzt G. zu einer umfassenden Erklärung des schöpferischen Phänomens, wie er sie schon in der älteren Arbeit mit Erfolg angestrebt hatte.

Dem Leser, der seiner wortgewandten, alles Überflüssige vermeidenden Darstellung mit wachem Interesse folgen dürfte, wird auf diese Weise ein lebendiger Eindruck von der außergewöhnlichen Glut vermittelt, die Haydns Leben in der Abgeschiedenheit des ungarischen Fürstenschlosses erwärmt, aber keineswegs verzehrt hat. Es bleibt nichts von dem traditionellen Bild des gemütlichen „Papa“ Haydn, wie die Vergangenheit es zu sehen liebte. Selbst der begeisterte Pohl hatte das in der Romantik genährte Vorurteil nicht beseitigen können, und erst bei Botstiber finden sich Ansätze zu neuer Schau, die in Arbeiten von Abert (Klaviersonaten), Blume (Streichquartette) und anderen Spezialbetrachtungen Entsprechung, Fortsetzung und Vertiefung erfahren.

G. schildert die Vorgeschichte der Kunst Haydns in knapper Übersicht. Die Einflüsse der Wiener Schule, besonders der immer noch nicht eingehend gewürdigten Persön-

lichkeit Wagenseils, durch den (Ansicht des Ref.) vielleicht schon der Jüngling Haydn Musik von J. S. Bach kennengelernt hatte (vgl. den langsamen Satz der Partita für Klavier B-dur GA 2), der italienischen Oper und anderer zeitgenössischer Strömungen werden ohne Umschweife klar, ebenso aber auch ihre Grenzen. Kurz wird die noch immer schwierige Quellenlage gestreift, wobei sich G. auf die Arbeiten von Larsen, Landon und Hoboken stützen darf. Auf S. 171 bemerkt der Verf., daß das Buch nicht das Ziel habe, alle Werke Haydns zu betrachten, weil es „*angesichts unseres gegenwärtigen Wissensstandes unmöglich*“ sei und „*auch den Rahmen der vorliegenden Arbeit weit übersteigen*“ dürfte. Aber ein Überblick über die als echt verbürgten Werke werde zur „*Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit Haydns bedeutsam beitragen*.“

Man kann G. zustimmen, wenn er für die in Haydns Katalog fehlenden Quartette op. 3 — das vierte besteht nur aus zwei Sätzen in B-dur und Es-dur — eine andere Entstehungszeit vermutet, weil sie sich von den Divertimentoquartetten op. 1 und 2 doch sehr absetzen. (Die Echtheit dieser Serie wird neuerdings angezweifelt, weil die Urschriften nicht vorliegen.) Auch der von verschiedenen Forschern für Haydn nicht anerkannte „Sturm und Drang“ findet in seiner Arbeit mit Recht starken Widerhall. Es läßt sich nicht leugnen, daß das *Espresivo* dieser Stilrichtung Haydn eigentlich bis in seine letzte Schaffenszeit hinein sehr beschäftigt hat. G. nennt diese Zeit „*ein einschneidendes Erlebnis*“ (S. 229) und weist insbesondere auf die zwischen 1774 und 1780 entstandenen Sinfonien, wobei auch die ins anekdotische Fahrwasser geratene Sinfonie *fis-moll* ihrer Bedeutung entsprechend gewürdigt wird. Ebenfalls gehören die Quartette opp. 17 und 20 sowie die Klaviersonate *c-moll* in jene Epoche. Die Größe Haydns verdeutlicht sich vornehmlich in der selbständigen Verwandlung der Einflüsse C. Ph. E. Bachs, die G. als „*auf einer tiefen seelischen Wahlverwandtschaft*“ (S. 180) beruhend erkennt. Auch die Abkehr von hergebrachten Formen und die in diesen Jahren besonders intensive Hinwendung zum Mollgeschlecht sind Male dieser Entwicklungsphase. Dadurch ergibt sich bei dem nach zehnjähriger Quartettpause entstandenen op. 33 „*die klassische Synthese von rokokomäßiger Leichtigkeit und romantisch-*

empfindsamer Versenkung in die strenge Kontrapunktik des Barocks“, die von Haydn in den Fugen-Quartetten op. 20 „als zu äußerlich radikal und nicht wirklich dem Geiste des Streichquartetts entsprechend“ (S. 184) empfunden worden sein dürfte. Gewiß mag das Quartett d-moll op. 42 nach dem Höhenflug des op. 33 und vor den „Preußischen Quartetten“ op. 50 als „Fremdkörper“ wirken und hierin etwa den drei zweisätzigen Klaviersonaten GA 40–42 ähnlich sein. Auch in der Sinfonik gibt es solche Haltepunkte, so in der Serie kurz vor den Pariser Sinfonien. Könnte es nicht gewesen sein, daß Haydn, in der entsprechenden Zeit mit anderen Werken, wie Opern und Messen, beschäftigt, diese Ruhepause instinktiv als Vorbereitung für etwas ganz Neues eingelegt hätte? Das schließt nicht aus, daß er, in Einzelheiten der kunstvollen thematischen Arbeit fortgeschritten, auf dem Wege zur klassischen Synthese gewesen wäre (etwa in den Sinfonien Nr. 73–81). Den Werkgruppen für Streichinstrumente allein, darunter den zahlreichen Barytonstücken, für Streich- und Blasinstrumente oder Bläser allein, sowie den Märschen und Tänzen sind erhellende Kapitel gewidmet. In der Betrachtung der Konzerte fehlt das kürzlich bei B. Schott's Söhne erschienene Klavierkonzert F-dur (Hob. XVIII, 3) das, um 1765 komponiert, wenigstens in klavieristischer Hinsicht dem bekannteren in D-dur kaum nachsteht. Man darf aus der Anlage des Klavierparts folgern, daß Haydn hier, wie auch im späteren Werk, sicher an eine Wiedergabe auf dem Hammerklavier gedacht hat. Über die damals noch übliche Empfehlung, die Klavierwerke auf dem Cembalo oder dem Pianoforte zu spielen, sagt G. mit Recht, daß es sich wohl um kaufmännische Erwägungen gehandelt haben mag. Erst später, z. B. für die Sonate Es-dur GA 49, schreibt Haydn ausdrücklich „per il Fortepiano“. Die frühesten, noch Partita bzw. Divertimento genannten Sonaten werden sicher auf dem Cembalo oder dem Clavichord gespielt worden sein. Man pflegt die Sonate c-moll GA 20 als Beginn der Hammerklaviersonaten anzusehen. Ref. meint jedoch, daß zumindest schon Nr. 19 D-dur in ihrer Kantabilität auf das Fortepiano gehört. G. spricht (S. 260) von der „farbenprächtigen orchestralen Art des Haydn'schen Klavierspieles“. Diese wäre allerdings ohne das ausdrucksvolle Hammerklavier nicht möglich gewesen!

Das „Bild subjektiver Ungebundenheit“ in der Klaviermusik (welche Parallele zu Beethoven!) hätte noch durch die Nennung des Finale von Nr. 49 Es-dur ergänzt werden können, einem Pendant zum Menuett der Sonate cis-moll GA 36. Die zweisätzige Sonate C-dur GA 48 kommt bei G. ein wenig schlecht weg! Die merkwürdige Stellung des Klaviertrios wird kurz gestreift. Für den Ref. spielt das Trio bei Haydn etwa die Rolle, die für Mozart das Klavierkonzert gehabt hat. Der Zusammenhang mit den Klaviersonaten hätte bei G. vielleicht noch entscheidender herausgearbeitet werden können.

Ein besonders gut gelungenes Kapitel ist dem dramatischen Schaffen gewidmet. Mit viel Liebe und Sachkenntnis spürt G. den weiten Verzweigungen des Bühnenwerks nach. Auf Grund neuerer Untersuchungen weist er — im Gegensatz zu seiner älteren Arbeit — die Musik zu *König Lear* als unecht zurück. (Auch Ref., der in seiner Arbeit über Haydn's dramatische Werke ursprünglich für einen echten Haydn plädiert hatte, ist inzwischen überzeugt, daß diese Musik wohl nicht von Haydn stammt.) Mittlerweile haben verschiedene Aufführungen, u. a. von *Il Mondo della luna*, *Orfeo ed Euridice* und jüngst in Budapest *L'Infedeltà delusa*, den Beweis für die Lebensfähigkeit einiger Haydn-Opern erbracht und stützen damit die auch von G. vertretene Meinung, daß diese Sparte in Haydn's Schaffen bisher zu Unrecht vernachlässigt worden ist.

Einer speziellen Würdigung der z. T. hochbedeutenden Solo-Arien folgt eine besonders liebevolle Darstellung des Liedes, in dem der alternde Haydn sich als echter Vorläufer romantischer Liedkunst zeigt.

Könnte man in dem fesselnden Kapitel über die Messen der „Cäcilienmesse“ als „der liturgischen Verwendung entfremdet“ (S. 301) außer Bachs h-moll-Messe nicht noch Beethovens *Missa solemnis* gegenüberstellen, auch wenn es sich bei Haydn — wie bei Bach — um eine Kantatenmesse handelt? Wichtig ist der Hinweis auf die Zeit der josephinischen Verordnungen, die sicher auch dazu geführt hatten, daß Mozart seine *Missa c-moll* nicht vollendet hat. Nachdrücklich hebt G. die späten Hochämter hervor, deren Bedeutung kaum so recht bekannt ist. Vielmehr ist es heute leider üblich, die Kirchenmusik der Wiener Klassiker im Unterricht zu überschlagen. (Hat man vielleicht Angst vor ihrer Größe?)

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß G.'s neues Buch als willkommene Bereicherung empfunden wird. Über verschiedene Dinge, z. B. die Darstellung des Verhältnisses zu Mozart und Beethoven, mögen die Meinungen auseinandergehen. Man wagt nicht zu entscheiden, ob ein ständiges, auch räumliches Beieinander von Haydn und Mozart nicht so glücklich gewesen wäre. Aber haben Haydn und Beethoven sich vielleicht deshalb nicht so gut verstanden, weil sie, allerdings durch zwei Generationen getrennt, sich in mancher Hinsicht allzu ähnlich waren? Hierzu bedürfte es wahrscheinlich noch wichtiger Spezialstudien! G.'s Werk ist sorgfältig ediert. Das Literaturverzeichnis enthält eine Auswahl der wichtigsten Schriften (erstaunlich, was über Haydn geschrieben worden ist!) sowie Namens-, Orts- und Werkregister. Eine beträchtliche Anzahl von vorzüglichen Bildern gewährt einen guten Einblick in die Umwelt des Meisters. Helmut Wirth, Hamburg

Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise. Bonn: Beethovenhaus 1957. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. N. F. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. v. J. Schmidt-Görg. R. 1. Beethoven: Skizzen und Entwürfe. 1. kritische Gesamt-Ausgabe) 149 S.

1952 eröffnete J. Schmidt-Görg mit einem Skizzenbuch zur *Missa solemnis* die vom Bonner Beethovenhaus unternommene kritische Gesamtausgabe von Beethovens Skizzen und Entwürfen. Damit war die Gestaltung weiterer Ausgaben dieses Unternehmens vorbildlich festgelegt, vor allem die Grundfrage von vornherein entschieden, ob die Texte in Faksimile-Ausgaben wiederzugeben seien oder in einer modernen Übertragung. In seinem Vorwort zum Skizzenbuch der *Missa solemnis* begründet Sch.-G. (S. 8) seine Entscheidung für die Methode der Übertragung mit der immer zu erwartenden Unzulänglichkeit von Faksimile-Ausgaben gerade Beethovenscher Handschriften angesichts ihrer selbst für den Forscher oft ungewöhnlich schweren Lesbarkeit, während der Laie „vielfach ohne jede musiktheoretischen Vorkenntnisse diesen Hieroglyphen“ gegenüberstehe.

Dem im Skizzenbuch zur *Missa solemnis* erstmals erprobten Weg konnte Dagmar

Weise für die Herausgabe des vorliegenden Skizzenbuchs, dessen Hauptinhalt zur Chorfantasie gehört, ohne weiteres folgen. Man begegnet demselben Aufbau: Auf eine allgemein orientierende Einleitung folgen wiederum zwei Verzeichnisse, eines mit dem Inhalt des Skizzenbuchs in der Reihe der Seiten und Zeilen, das andere nach Werken geordnet. Der Übertragung geht auch hier ein kritischer Bericht voran. Drei faksimilierte Blätter des Originals beschließen die Ausgabe.

Die Übertragung geht auf Photokopien des Beethoven-Archivs Bonn zurück, nachdem das Original des Skizzenbuchs aus dem einstigen Besitz des Berliner Sammlers Grasnick, vordem in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Grasnick 3, neuerdings weder dort noch an deren Auslagerungsorten (Westdeutsche Bibliothek Marburg und Universitätsbibliothek Tübingen) nachzuweisen war. Ein früherer Vorbesitzer scheint Tobias Haslinger gewesen zu sein, der das Stück bei der Nachlaßversteigerung von Beethovens Musikalien erworben haben könnte. Auf das Fehlen einiger Blätter hatte schon Nottebohm (*II. Beethoveniana*, S. 595) hingewiesen. Inzwischen ist es der Hrsg. gelungen, eines davon, nachdem es in ein anderes Skizzenbuch geraten war, im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ausfindig zu machen. Überdies hat sie die mögliche Zugehörigkeit weiterer Blätter zum Skizzenbuch Grasnick 3 gewissenhaft überprüft. Die Datierung der Hs., soweit ihre Skizzen zur Chorfantasie gehören, läßt sich mit Leichtigkeit auf die Zeit kurz vor dem 22. Dezember 1808 festlegen. Dies ist der Tag der Uraufführung in jener großen musikalischen Akademie im Theater an der Wien, für die Beethoven nach Czernys Bericht „kurz vorher“ „ein glänzendes Schlußstück zu schreiben beschloß“, eben die Chorfantasie. „Sie wurde so spät fertig, daß sie kaum gehörig probiert werden konnte“ (G. Schünemann, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, Neues Beethoven-Jahrbuch, 9, 1939, S. 57). Aus dieser verhältnismäßig kurzen Entstehungszeit erklärt sich die für Beethovens Schaffensweise auffallende Tatsache, daß die Entwürfe zur Chorfantasie im vorliegenden Skizzenbuch „kaum durch andere kompositorische Ansätze unterbrochen“ erscheinen, daß „die einzelnen Sätze und Variationen der Chorfantasie fast durchweg in der endgültigen Reihenfolge entworfen“ wur-

den, endlich, daß auch der Vokalteil „schon weitgehend im Skizzenbuch vorgebildet war und die wesentlichen Grundgedanken schon feststanden, ja sogar teilweise in größeren Zusammenhängen skizziert wurden“ (Eingleitung zur Ausgabe, S. 9, 11).

Für die Ausgabe des Skizzenbuches Grasnick 3 war die Hrsg. in besonderer Weise berufen, nachdem sie es bereits 1949 in ihrer Bonner Dissertation (Ms.) übertragen und eingehend untersucht hatte. (Diese Dissertation vermißt man leider bei Kinsky-Halm, *Das Werk Beethovens*, 1955, S. 215, unter der Literatur zur Chorfantasia.) Natürlich mußte sich ihre neuerliche Übertragungspraxis den für die Bonner Gesamtausgabe erarbeiteten Grundsätzen anschließen. Auf den 4. Abschnitt ihrer Dissertation „*Untersuchungen zur Chorfantasia op. 80*“ wird man beim Studium der nun vorliegenden Ausgabe gern zurückgreifen. Hier wird nämlich nicht wie im jetzigen ersten Inhaltsverzeichnis eine bloße Bestandaufnahme geboten, sondern eine fortlaufende eingehende Interpretation der Skizzen im Vergleich mit dem fertigen Werk, auch an Hand der zahlreichen, die kompositorischen Absichten verdeutlichenden dazwischen gestreuten Bemerkungen.

Für die Frage nach dem Textdichter (Kuffner oder Treitschke?) ergibt sich aus dem Inhalt des Skizzenbuches entgegen Schönemanns Vermutung (a. a. O., S. 57, Anm. 19) nichts, dagegen ist aus dem Bestand der Skizzen mit einiger Sicherheit zu schließen, daß Beethoven bei der Uraufführung eine Einleitung improvisiert hat. Die jetzt geltende Einleitung schrieb er allerdings erst in der 2. Hälfte des Jahres 1809 (nach Nottebohm a. a. O., S. 271 f.), von ihr zeigt sich in den vorliegenden Skizzen keine Spur, dagegen andersartige, aber unvollendet gebliebene Anfänge für Streichquartett oder Klavier.

Außer dem auf die Chorfantasia bezüglichen Material findet sich im vorliegenden Skizzenbuch noch eine größere Zahl kleinerer Entwürfe zu bisher unbekanntem Werken. Hinzu kommen Skizzen zum Klavierkonzert op. 73, eine Marschskizze mit dem Zusatz „*im requiem lässt sich der Todten Marsch anbringen*“, die den niemals ausgeführten Requiem-Plänen Beethovens aus verschiedenen Zeiten zuzuordnen ist (vgl. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, II, 1926, S. 63—65), endlich Hinweise für die Verdeutschung des Textes der C-dur-Messe und ein Satz, der als weitläufiger Entwurf zu der knappen

Bemerkung „*mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerey*“ gelten kann, wie sie dann auf dem Programmzettel zur Akademie vom 22. Dezember 1808 stand, in der ja auch die Pastoralsonne aufgeführt wurde.

Nicht vergessen sei die Feststellung, daß nunmehr in dieser zweiten Skizzenveröffentlichung eine Anregung von P. Mies zur ersten befolgt wurde (Mf. VII, 1954, S. 96), bei Zitaten der Endgestalt nicht die Seiten der Gesamtausgabe von Beethovens Werken, sondern jeweils die Taktzahlen anzugeben, „*da dann alle Ausgaben brauchbar sind*“.

So stellt die vorliegende Veröffentlichung eine editionstechnische Höchstleistung dar, die auch dem Bonner Beethovenhaus als der für die Planung der kritischen Gesamtausgabe von Beethovens Skizzen verantwortlichen Stelle alle Ehre macht. Eine gewaltige Arbeit ist noch zu leisten, bis die auf 5000 Seiten geschätzten Skizzen in ihrer Gesamtheit zugänglich sein werden. Jede neue Einzelveröffentlichung muß den allgemeinen Wunsch erwecken, daß diesem so hoffnungsvoll begonnenen Unternehmen ein glücklicher Fortgang beschieden sein möge.

Willi Kahl, Köln

Luise Korngold: *Lieber Meister Chopin. Eine romantische Biographie*. Zürich, Leipzig, Wien 1960, Amaltheaverlag. 303 S., 30 Abbildungen.

Die Witwe E. W. Korngolds, die Chopin „*gut zu kennen glaubt*“, will „*ganz einfach erzählen*“, was sie von Chopins Leben weiß, „*und wenn ich im Zweifel bin, will ich Sie fragen*“. Die Beantwortung geschieht durch eine sehr reichliche und wirkungsvolle Heranziehung der Briefe von und über Chopin, deren Quellenangabe, ebenso wie Anmerkungen und Register, unterbleibt. Entsprechend dem „romantischen“ Charakter dieser Biographie, die die Werke nur streift, erinnern die Kapitelüberschriften an Chopinsche Werktitel („*Berceuse, Ballade*“ usw.) und wird der Meister oft persönlich angesprochen (immerhin mit „*Sie*“). Ausführlich und verständnisvoll wird G. Sand und ihr Verhältnis zu dem Komponisten charakterisiert. Gut ist der Bilderteil, der viel, zum wenigsten kaum Bekanntes bietet, wenn man sich auch wundert, daß die Catalani, Malibran, Sontag und Lind als „*Chopins Interpretinnen*“ vorgestellt werden. Das schlicht geschriebene Buch, das der Forschung keine neuen Ergebnisse zu bieten vermag, wird seine Leser finden.

Reinhold Sietz, Köln

Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Institut für Musikforschung Berlin hrsg. und kommentiert von Heinz Becker. Bd. I bis 1824. Berlin 1960, de Gruyter. 736 S.

Nach einem das Verhältnis Meyerbeers zu Heine behandelnden Vorläufer legt Heinz Becker nun den ersten Band der Briefe und Tagebücher vor; er reicht bis zur Übersiedlung nach Paris, nach dem Abschluß der italienischen Karriere. Zur Klärung der Quellenlage wird zunächst das klar und überlegt formulierte Testament des Meisters wiedergegeben, das „Niemanden ohne Ausnahme die Einsicht in diese Gedankenbücher, Compositionen und Tagebücher gestattet werden“ solle. Der Nachlaß kam 1915 als Leihgabe an die Berliner Staatsbibliothek, die unpublizierten Teile (Notenhandschriften und Tagebücher) sollten indes bis 1935 für jede weitere Einsicht gesperrt bleiben. Zu einer Bearbeitung kam es damals begreiflicherweise nicht. Der heutige Befund ist, daß durch Verlagerung der handschriftliche Nachlaß und die Tagebücher als verschollen zu gelten haben, doch sind die Tagebücher durch Abschriften Altmanns erhalten geblieben. Die Briefschaften, „in den Begriff des Nachlasses nicht einbezogen“, im Besitz der Familie verblieben und durch zahlreiche Rückkäufe bis an die Grenze der Vollständigkeit gebracht, befinden sich heute im Besitz des Berliner „Instituts für Musikforschung“. Sie bilden, zusammen mit den Tagebüchern, nebst einigen anderen Dokumenten aus anderen Bibliotheken und aus Privatbesitz, den Grundstock dieser Sammlung. Vor B. hat bereits J. Kapp (*Meyerbeer*, Berlin 1932/8) mehrfach aus ihnen zitiert. In der Einleitung weist B. darauf hin, daß die meisten großen Meister des vorigen und dieses Jahrhunderts sich der Bedeutung Meyerbeers bewußt waren (es wären noch R. Strauss und Pfitzner zu nennen), und daß das herkömmliche Urteil über diesen Meister einer Revision bedürfe. Man erfährt, daß die „Hugenotten“ in Paris nach 65 Jahren 1901 die tausendste Aufführung erreicht hatten; das sei ein Beweis dafür, daß eine solche Nachwirkung auf Presse-reklame allein nicht beruhen könne.

Es folgen nun, z. T. auf intensiven Eigenforschungen beruhend, gründliche, sachliche und ergebnisreiche Darlegungen über die Lage der deutschen, insbesondere der Ber-

liner Juden, Meyerbeers Familie und Herkunft und über das gesellschaftliche und künstlerische Leben in der preußischen Hauptstadt; dann über des Komponisten Erziehung und musikalische Ausbildung bis zu dessen 19. Lebensjahre 1810, von wo die Dokumente, in chronologischer Anordnung und mit genauer Quellenangabe, ihren Ablauf nehmen; allerdings ist die Ergiebigkeit verschieden, die Jahre 1816/17 z. B. sind nicht sehr zahlreich vertreten. Es wurden alle erreichbaren Briefe einbezogen, also auch die bereits gedruckten und die Antwortschreiben (B. zählt bisher 600 Korrespondenten!); das Tagebuch geht nicht über 1818 hinaus.

Es kann hier nur auf das Wesentlichste hingewiesen werden, zumal diese Publikation — wie sich vermuten läßt, in den nächsten Bänden in erhöhtem Maße — auch dem Literatur-, Theater- und Geschichtsforscher von Nutzen sein wird, weshalb auch — mit Ausnahme einiger nur im Auszug oder inhaltlich wiedergegebener unbedeutender Schreiben — die Texte berechtigterweise vollständig und in originaler Schreibweise wiedergegeben wurden, was bei der oft recht beliebigen Interpunktion und Rechtschreibung die Lektüre manchmal etwas erschwert.

1810—1812 war Meyerbeer Schüler Voglers in Darmstadt, der in einem Schreiben vom 5. Juli 1811 (S. 117) dem Vater Zeugnis ablegt über die hohe allseitige Begabung seines Zöglings, und gerne seinen „Liebling Meier zum Universal-Erben seiner Kenntnisse“ einsetzen möchte. Aus diesen Jahren ist der Größtteil der Briefe an Meyerbeer gerichtet, zumeist von der Familie, von Meyerbeer selbst stammen nur 24 Schreiben, die Tagebuchblätter betreffen nur die Zeit von April bis Dezember 1812. Das hier Gebotene ist reichhaltig, besonders interessant ist Meyerbeers Zusammenhang mit dem „Harmonischen Verein“, dem noch Gottfried Weber, Carl Maria v. Weber (das „Weber!“), A. v. Dusch und wohl auch Gänsbacher angehörten, und dessen Statuten (bei Kapp, 31), ganz anders gerichtet als etwa die Davidsbündler Schumanns 25 Jahre später, „die Verbreitung und Würdigung der Arbeiten der Brüder“ in der Praxis nicht nur als „angenehme Pflicht“, sondern als die Hauptsache erscheinen lassen, man vergleiche das mannhafte Eintreten Meyerbeers für G. Weber (137)! Der Ton dieser Freundschaftsbriefe, unternehmungslustig, ausge-

lassen und offenerzig, hie und da gewürzt durch muntere Sotadika, läßt Meyerbeer als den besonnensten und zielbewußtesten erscheinen. Das Tagebuch zeigt die erstaunliche Beobachtungsgabe, Fachkennerschaft und künstlerische Reife des 21jährigen, der in München als Klavierspieler, Organist und Improvisator glänzte und in Berlin schon eine Art Namen besaß, dem er wohl auch nachhalf oder nachhelfen ließ: „Für die nach dem Konzert zu exekutierenden Posaunenstöße werde ich sorgen“ (107). Bemerkenswert ist das feierliche Versprechen an die Mutter, daß „ich stets in der Religion leben will, in der er (der Großvater) starb“ (207), am bemerkenswertesten aber die tiefe, fast erregte Kenntnis und zielbewußte Teilnahme an allem was mit der Bühne zusammenhängt.

Die Jahre 1812—1815 sind Wanderjahre, in deren Brennpunkt längere Aufenthalte in Wien und Paris stehen. In Wien weilt er 1½ Jahre, Beethovens Beachtung kann er nicht finden, dagegen feiert er weiter Triumphe in der Aristokratie als Klavierspieler, was auch ein Moscheles neidlos anerkennt. Dann geht es nach Paris, weil, wie er im November 1814 an den Vater schreibt, ich seit Jahren Paris „als den ersten und hauptsächlichsten Punkt für meine musikalisch-dramatische Bildung betrachtet habe“ (248). Das Jahre in der Metropole (1814/15) zeigt ihn nicht nur wieder als sehr aktiven Teilnehmer am Leben der Bühne, sondern auch am gesamten kulturellen Dasein, und Beobachter des täglichen Lebens, „der Wunderwerke der Kunst und der Natur“: „Ich wandere von Museum zu Museum, von Bibliothek zu Bibliothek, von Theater zu Theater etc. mit einer Rastlosigkeit, die dem ewigen Juden Ehre machen würde“ (267). Nach Paris sind auch die letzten erhalten gebliebenen Briefe C. M. v. Webers gerichtet, sie zeigen noch keinerlei Entfremdung, im Gegenteil: Die empfehlende Notiz, die Weber vor der Prager Aufführung des Meyerbeerschen „Alimelek“ im Oktober 1815 in die Presse bringt, wird ihm von der Kritik sehr verübelt. Immerhin hat Weber an dieser Oper „eine gewisse Gemisctheit des Styles auszusezzen, die ich aber auf local Ursache beziehe“ (283). Anschließend in London ist Meyerbeer nur einen Monat; die detaillierten Beobachtungen über das Spiel von Ries, Kalkbrenner und Cramer sind wertvoll. Die Bilanz, die er Ende 1815 im Tagebuch zieht, ist trau-

rig: „Was bleibt für ein Trost für solchen selbstverschuldeten Verlust?“ (307).

Nahezu die ganze zweite Hälfte der Dokumente nehmen die italienischen Jahre ein (1816—1824). Meyerbeer ist hier mit 38 Briefen (gegenüber 185 sonstigen) vertreten, das Tagebuch vollends ist nur noch für einige Januartage der Jahre 1816 und 1818 greifbar. Und doch geben diese 270 Seiten ein zwar nicht lückenloses, aber recht aufschlußreiches Bild von einem deutschen Komponisten, der sich, wie auch die italienische Kritik erkannte (667), mühelos zum Italiener entwickelt, bis in den hervorragenden Stil der Briefe und den Vornamen (Giacomo) hinein. Seine Rivalen studiert und durchschaut er, weiß aber auch in seinem angeborenen Gerechtigkeitsgefühl ihre Vorzüge zu schätzen, besonders achtet er seinen größten Rivalen, Rossini. Dabei läßt er sich von Hause stets über die deutschen Chancen berichten und schlägt zweimal das Angebot, eine Kapellmeisterstelle in Berlin (zuerst als Vorgänger, dann als eventueller Nachfolger Spontinis) anzunehmen, aus. Über die sechs Opern dieses Zeitraums sind wir, so durch Kruse (in ZfMw 1, 1918), unterrichtet, über die Einzelheiten seines, wie es scheint, wechselreichen Lebens dagegen weniger. Um so dankbarer sind wir darum für den erstmalig vollständigen Abdruck des zwölf Seiten langen Briefes an den Bruder Michael vom 1.—17. September 1818, zu dem sich der sonst wegen seiner Schreibfaulheit (die ihm manche Unzuträglichkeit eintrug) Gefürchtete einmal aufrafft (358 ff.). Den breitesten Raum, etwa 100 Seiten, nehmen die Briefe Gaetano Rossis ein, der für Meyerbeer vier Libretti schrieb, von denen „Il Crociato in Egitto“ das erfolgreichste war. Was übrigens die vielbeschworene „Matilda“ anbetrifft (im Register nicht aufgeführt), so handelt es sich nach späteren Feststellungen B.s „um die Titelheldin einer Novelle (1805) von S. Cottin, die zu dem Opernstoff ‚Malek Adel‘ umgearbeitet wurde, woraus schließlich wiederum der ‚Crociato‘ entstanden ist“. Die Lektüre der Rossischen Briefe ist nicht angenehm, schon wegen der zahlreichen Unterbrechungen, Anakoluthe, Wiederholungen, Anrufe, Beschwörungen, Verzögerungen, Mißverständnisse, Provinzialismen und andere Saloppheiten, die an Entzifferungs- und Deutungskraft des Hrsg. hohe Anforderungen stellen. Menschlich bilden sie mit den Vorschüßbitten, Freundschaftsbeteuerungen, Schmei-

cheleien und Unterwürfigkeiten auch kein gerade würdiges Bild. Und doch: Trotz des scheinbar ephemeren Charakters vieler dieser Briefe entrollt sich hier, obwohl die Antworten Meyerbeers wohl als verloren angesehen werden müssen, ein erstmaliges Bild der Zusammenarbeit unseres Meisters mit einem Librettisten, der ständig nach der „*ossatura*“, dem Bühnenentwurf, schreibt, den Meyerbeer (wie später ähnlich noch gegenüber Scribe, was zu noch größeren Schwierigkeiten führte!) bis ins einzelste vordisponierte, so daß dem Dichter nur noch die Versifikation zufiel. Hier sind viele Einzelheiten gar nicht mehr aufzuklären, in sachlicher wie personeller Hinsicht — wenigstens von Deutschland aus. Indes ist auch ohne dies das Bild deutlich genug.

Der Gewinn, den die Forschung aus diesem Bande ziehen wird, ist groß. Obwohl keine „Sensationen“ zu erwarten waren, haben wir doch hier zum ersten Male ein authentisches Bild von dem Milieu des jungen Meyerbeer und seiner vielfältigen Beziehungen. Besonders die Familie tritt mit ihren auch zahlenmäßig weit überwiegenden Briefen in plastisches Licht: Welcher Unterschied zwischen den warmherzigen, impulsiven und liebenswürdig ungepflegten Briefen der Mutter — der Vater zeigt sich ziemlich nüchtern — gegenüber den sachlichen, kultivierten und doch ungezwungenen Schreiben der Brüder. Der Zuwachs an Presseartikeln — darunter unbekanntere Rezensionen Meyerbeers und C. M. v. Webers, von dem auch sechs ungedruckte Briefe vorliegen (wie ersichtlich, sind mehrere verlorengegangen) — Theaterzetteln, Bildern und Faksimiles ist wichtig. Vor allem erhalten wir ein Charakterbild des jungen Meyerbeer, das für den späteren Meister grundlegend bleibt. Da ist zuerst sein warmer Familiensinn, der diesen jungen Menschen, der meist beherrscht, und wohl auch ohne rechten Humor, schreibt, liebenswert aus sich herausgehen, ihn aber, so rücksichtsvoll er sonst ist, auch einmal energisch werden läßt (so gegen den Vater, 752/53). Dann seine Gutmütigkeit, Kameradschaftlichkeit, Großzügigkeit und Wohltätigkeit, endlich sein Künstlerstolz, dem übertriebenen Lob mißfällt (581), der unredliche Angebote ablehnt (125) und „*Kunst und Kunstzeugnisse nicht als Handelsspekulation betreiben*“ will (399). Über die großen Meister der Musik fehlen Urteile so gut wie ganz, die über die Zeitgenossen sind meist

maßvoll gehalten. Trotz seiner günstigen wirtschaftlichen Lage und seines wachsenden Ruhms erscheint Meyerbeer hier nicht als leichtfertig, oder gar oberflächlich, wie man Beethoven berichtete (640): Die vielen Selbstbeobachtungen, -prüfungen und -anklagen, die Skrupel und Zweifel, die erhöhte Sensitivität, die seelischen Belastungen, auch durch einen Traum (367), sind dafür Zeugnis. Immer wieder hört man Klagen über sein Mißtrauen und seine Schwarzseherei. Auch erfährt man frühzeitig von Krankheiten, für deren Grundlage Rossi (497) eine mögliche Erklärung gibt. Erschlossen wird das alles durch die mit großer Findigkeit, Ausdauer und Sachkenntnis vorgelegten, über 100 Seiten umfassenden Kommentare, die aus z. T. sehr entlegenen Quellen (die im Literaturverzeichnis wohl nur in Auswahl genannt sind) bisher so gut wie unbekanntes Personalia und Beziehungen ans Licht bringen. Nützlich ist auch das Verzeichnis der Bühnenwerke. Ein Wunsch bliebe für dieses sehr gut ausgestattete Zeugnis deutscher Forscherarbeit noch offen: Ein vorzuschickendes Verzeichnis der Briefe in ihrer tatsächlichen Folge (die in diesem Bande auch nicht gezählt erscheinen), und am Ende ein gesondertes Register der Briefschreiber, da deren Feststellung aus dem 26 Seiten langen, über 1500 Namen enthaltenden, zuverlässigen Personenregister mühselig ist, zumal bei Namen mit langen Ziffernkolonnen die kursiv gedruckten Briefnummern nicht deutlich genug hervortreten. Endlich sei, ganz nebenher, hier einmal, gleichsam *ad spectatores*, angemerkt: Trotz der Lexika von Riemann, Moser und Grove war Ferdinand Ries niemals städtischer Musikdirektor in Aachen. Reinhold Sietz, Köln

Johannes Schwermer: Ewald Sträßer. Leben und Werke. Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 192, XXXII S. (Fotodruck.)

Die musikwissenschaftliche Wertung der Kleinmeister des 19. Jahrhunderts gehört zu den zahlreichen notwendigen Aufgaben der Forschung. Hierzu einen gediegenen Beitrag geliefert zu haben, ist das Verdienst Schwermers. Sträßer (1867—1933) entstammte einem sehr musikalischen Elternhaus in Burscheid, wo der Vater als Kaufmann tätig war und sehr viel musizierte. Wichtigste Stationen seines an äußeren Ereignissen bescheidenen Lebens waren das Kölner Konservatorium (Ausbildung und

spätere Lehrtätigkeit) sowie die Stuttgarter Musikhochschule (Kompositionslehrer). Sträubers künstlerische Prinzipien zeigen eine auffällige Verwandtschaft mit denen Pfitzners. Hingabe an die Gnade des Einfalls unter Ablehnung ästhetisch-theoretischer Reflexionen ist nicht nur für Sträuber typisch. Geschickt weiß der Verf. die Merkmale romantischer Musikauffassung am Beispiel des Komponisten nachzuweisen. Einschlägige Literaturhinweise im Anmerkungsapparat geben dem biographischen Abschnitt den Charakter eines Kurzberichts zur Musikanschauung der Jahrhundertwende. Dem umfangreichen Schaffen des Komponisten, der fast zu allen Musikgattungen Beiträge geliefert hat, sind Einzelanalysen und kurze Zusammenfassungen gewidmet. Mit Recht weist der Verf. auf den retrospektiven Charakter der Tonschöpfungen Sträubers hin. Die bereits von anderen Forschern festgestellte Brahmsverwandtschaft der Sträuberschen Tonsprache wird an Hand exakter Bestimmungen der betreffenden Charakteristika mit knappen Strichen hervorgehoben. Zahlreiche Notenbeispiele, deren drucktechnische Wiedergabe leider sehr mangelhaft ist (der Autographenausschnitt der 6. Symphonie ist vollständig mißglückt, s. S. 68 f.), illustrieren die Ausführungen. Kennzeichnend für den Spätromantiker Sträuber bleiben die klassische Sonatenform und die kompakte Instrumentation, vor allem in den Symphonien. Stimmungsmalerei wird besonders im Liedschaffen deutlich. Erfährt man, daß sich der Komponist sehr von Bruckners Kunst angezogen fühlte, daß seine Formkunst dagegen derjenigen von Saint-Saëns nahesteht, seine Lyrik in etwa der von H. Goetz und R. Volkmann zu vergleichen ist, so wird deutlich, mit welcher Vielfalt der Stil- und Formenwelt sich eine Komponistengeneration auseinandersetzen mußte, die, mit einem künstlerischen Erbe ohnegleichen belastet, in eine Zeit des Stilumbruchs hinein geboren wurde, trotzdem aber zu beachtenswerten künstlerischen Aussagen gelangen konnte. Sträubers Einordnung in die Musikgeschichte als typischer Vertreter des mittelhheinischen Temperaments scheint mir allerdings vom Grundsätzlichen her zumindest verfrüht, da die musikalischen Stammesunterschiede trotz Mosers verdienstvoller Monographie und trotz anderer guter Arbeiten (die der Verf. gründlich nachweist) wissenschaftlich noch nicht annähernd geklärt sind, was ange-

sichts der Vielschichtigkeit der Problemstellung kaum überrascht. Die vom Verf. hervorgehobenen allgemeinen Charakteristika des Sträuberschen Werkes, wie konservative Haltung, Verzicht auf Spekulation, lebhaftes Temperament, und die vielen, nach Äußerungen Dritter zitierten, wissenschaftlich nur bedingt haltbaren Kennzeichen (S. 191) bleiben keineswegs auf rheinische Komponisten beschränkt. In diesem Abschnitt wäre eine exaktere Zusammenfassung, die allerdings mit schwierigen Hindernissen zu rechnen gehabt hätte, wünschenswert gewesen.

Wertvoll ist das ausführliche Werkverzeichnis, das die Datierung der ohne Jahresangabe vorhandenen Drucke und Manuskripte ermöglicht. Große Sorgfalt wurde dem Literaturverzeichnis gewidmet, das allerdings nur die in Buchform erschienenen und herangezogenen Arbeiten sowie die Titel der benutzten Zeitschriften anführt, während die Titel der Zeitschriftenaufsätze in den Anmerkungen des Haupttextes erscheinen. Die Schrift ist angesichts ihrer breiten Quellenbasis und des lobenswerten Arbeitseifers ihres Verf. ein gelungener Beitrag zur rheinischen Musikgeschichte.

Richard Schaal, Schliersee

Carteggi Pucciniani, a cura di Eugenio Gara (Reihe: Le Vite), Mailand 1958, Ricordi, 38 Bildtafeln, XXIV u. 747 S.

Diese Briefsammlung ist die bisher wichtigste Veröffentlichungen für Giacomo Puccini, weil sie zum Leben und Schaffen viel neues dokumentarisches Quellenmaterial bringt. Zwar ist es keine wissenschaftlich-kritische Ausgabe, und man vermißt nähere Angaben zu den Autographen, vor allem die Besitzvermerke. Adamis erste Puccini-Briefsammlung umfaßte 241 Briefe. Insgesamt hat Gara 350 bisher veröffentlichte Dokumente gezählt. Hier werden die inhaltlich unentbehrlichen davon ebenfalls abgedruckt, aber der Hauptteil war unveröffentlicht. Von den 915 Nummern stammen 808 von Puccini, 107 von anderen, darunter vornehmlich Briefe von Giacosa, Illica und Giulio Ricordi, die sich auf Puccinis Schaffen beziehen.

Gara schätzt die Zahl der von Puccini geschriebenen Briefe auf einige Tausend, aber ihre Spur ist schwer zu finden. Man hat sich im wesentlichen auf das in Italien zugängliche Material beschränkt. Puccinis frühester Brief (an die Mutter) datiert hier: Mailand,

November 1880, der letzte eigener Hand vom 19. November 1924 aus Brüssel. Die wichtigsten Briefempfänger sind Illica (184), A. Vandini (62), Giulio Ricordi (57), Clau-setti (47), Tito Ricordi (46), Simoni (44). Überwiegend werden die Texte nach den Autographen wiedergegeben, nur bei un-auffindbaren oder vernichteten mußte auf frühere Editionen zurückgegriffen werden. Auf Grund der authentischen Vorlagen erweist sich beispielsweise der Brief Nr. 2 in Adamis Epistolario von 1928 (deutsch 1948), an die Mutter gerichtet, aus zwei Briefen zusammengezogen, einer vom Dezember 1880, der andere vom März 1883. Der 3. Brief bei Adami ist dort auf Juli statt auf August 1883 datiert. Angesichts der textlichen Sorgfalt der Ausgabe und ihrer guten Kommentierung der einzelnen Dokumente bedauert man die vielen Auslassungen, die sich u. a. auf „rauhe Wörter“ und auf Stellen beziehen, „an die zu erinnern heute wenig angebracht erscheinen würde“. Auch die Grußformeln wurden fast ausnahmslos weggelassen.

90 Druckseiten umfaßt die Discografia, ein Register sämtlicher nachweisbaren Schallplatten mit Musik von Puccini, sorgfältig datiert und bezeichnet und bis 1899 zurückreichend. Die offene Frage ist nur, ob und wo diese Aufnahmen nötigenfalls für die Forschung erreichbar sind, oder ob man sich mit diesem Titelregister für den Hauptteil der Aufnahmen begnügen muß. Das 17 Seiten starke Namenregister der Discografia beschränkt sich leider auf die abgekürzten Vornamen der Künstler, im Gegensatz zu dem vollständigeren Namenregister zum Textteil des Bandes. Jede kommende Arbeit über Puccini wird sich an diesem Briefband orientieren müssen.

Herbert Gerigk, Bochum

Hans Heinz Stuckenschmidt: Schöpfer der neuen Musik, Portraits und Studien, Frankfurt am Main 1958, Suhrkamp, 301 S.

Der Verf., stets ein unerschrockener Vorkämpfer der neuen Musik, hat in dem vorliegenden Band eine Reihe von Einzeldarstellungen zusammengefaßt, die von Leben und Schaffen vieler Komponisten der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart berichten. Keiner versteht es wie er, die oft sehr schwierigen Probleme der neuen Musik in so eindrucksvoller und überzeugender

Weise zu erörtern. St. steht neben einem gut fundierten Wissen auch eine glänzende schriftstellerische Begabung zu Gebote, die ihn befähigt, die schwer überschaubare Lage der modernen Musik einfacher erscheinen zu lassen, als sie tatsächlich ist. Man mag verschiedener Meinung darüber sein, ob der Obertitel des für Laien wie für Fachleute gleichermaßen lesenswerten Buches ganz richtig getroffen ist. Wer Vollständigkeit in der Aufzählung der maßgeblichen Komponisten erwartet, wird vielleicht enttäuscht sein. Dennoch: welch eine Fülle von Erscheinungen und Beobachtungen! St. weiß jeder künstlerischen Individualität den richtigen Standort zu geben. Indessen wird man ihm ohne weiteres zugestehen dürfen, daß er der von Schönberg inspirierten Richtung eine Vorzugsstellung einräumt. Nicht ohne Grund mag darum das Kapitel über den Schöpfer der Zwölftonmusik in den Mittelpunkt gestellt worden sein, und in der Tat ist es einer der gelungensten Abschnitte. Die Bewunderung für Schönbergs kompromißlose Haltung — „er habe nie etwas schreiben wollen, was den Rahmen der Tonalität sprengte; gerade das aber sei ihm, sozusagen gegen seinen Willen, nicht gelungen“ (S. 166) — dürfte auch bei denen wachsen, die nicht seine unbedingten Anhänger sind. In diesem Zusammenhang gewinnen St.s analytische Betrachtungen der George-Lieder, eines der besten Werke Schönbergs aus der Zeit vor der Dodekaphonie, entscheidendes Gewicht.

Damit eng verbunden sind die von sachlicher Begeisterung erfüllten Abhandlungen über Webern (St. steht nicht an, auf die Bewegung hinzuweisen, die [S. 203] „Weberns dissimilierende Kraft überbetont“), Alban Berg, Luigi Dallapiccola (Krenek fehlt leider) und den ebenfalls der Schönbergschule nahestehenden Edgar Varèse als „Prophet eines neuen Raumgefühls in der Musik“ (S. 64). Stellt man dagegen jedoch das Kapitel „Paul Hindemith“, so merkt man, daß St., bei uneingeschränkter Anerkennung der Meisterschaft, geistig inzwischen von ihm abgerückt ist und die, im Gegensatz zu der Schönbergschule, immer stärker hervortretende retrospektive Schaffensweise dieser dennoch führenden Musikerpersönlichkeit mit Sorge ansieht. Dem sich immer regenerierenden Spätwerk Strawinskys hingegen widmet der Verf. seine besondere Aufmerksamkeit. „Das

*Bild dieses Mannes ist vieldeutig wie das Picassos, sein Vorbild verwirrend wie keines seit Wagner... Er hat das geistige Antlitz seines Jahrhunderts geformt.*" (S. 161.)

Es würde zu weit führen, sämtliche Studien einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Es muß nur gesagt werden, daß sie alle, mögen sie größere oder kleinere Meister der Gegenwart behandeln, in der Vermittlung von künstlerischen und menschlichen Anliegen notwendig erscheinen. So ist es gut, bei Busoni den zu Unrecht vergessenen Opernkomponisten hervorzuheben oder in Debussy (jenseits von dem überholten Gerede von Ganzton und Impressionismus) den Mann zu sehen, von dem die *„Renaissance der Weltgeltung französischer Musik ausgegangen“* ist (S. 41). Aber wie schwer ist es, die so eigentümlich schillernde Persönlichkeit Ravels zu bestimmen! Im Grunde nämlich war dieser ein Gegner der „modernen“ Musik. Er fand sie einfach „häßlich“ und fragte, wozu „ein häßliches Zeitalter Ausdruck“ brauche! (*Musiker über Musik*, hrsg. von Josef Ruffer, Darmstadt 1956, Stichnote, S. 142/43.) Sehr sympathisch die Worte über den heute fast legendären Satie, wichtiger für das Verständnis der neuen Musik aber die Aufsätze über Milhaud, dem Honegger ein bißchen nebensächlich konfrontiert wird, dann über Messiaen und La jeune France. Hier wäre vielleicht noch etwas anzumerken, besonders mit Bezug auf Honegger, der in seiner frühen Entwicklung oft die Nähe zu (dem in diesem Buche leider nur spärlich erwähnten) Max Reger erkennen läßt.

Mit feinem Spürsinn verfolgt St. den Weg der Komponisten, die aus nationalen und folkloristischen Bindungen heraus den Eintritt in die Musik der Welt vollzogen haben: de Falla, Janáček und Bartók. Mit viel Takt werden auch die einer freien Entfaltung eigener Künstlerschaft gezogenen Grenzen im Schaffen von Prokofieff und Schostakowitsch gestreift. Der keiner „Schule“ verhaftete Britten und der unaufhaltsam zu einem Persönlichkeitsstil drängende Henze sind in den abschließenden Kapiteln dieses Buches gewürdigt, das dem um das Verständnis für die Musik der Zeit bemühten Musikfreund sicher ein willkommener Ratgeber sein wird.

Helmut Wirth, Hamburg

João de Freitas Branco: *Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea* (Coleção „Ensaio“ Edições Ática; Lisboa, 1960). 146 S.

In diesem Büchlein unternimmt der Verf. den Versuch, vielerlei in der modernen Musikschöpfung und -ausübung vorkommende Probleme einem nicht sonderlich musisch geschulten, breiten Leserkreis klar zu machen. In guter, aber sehr volkstümlich gehaltener Ausdrucksweise behandelt er Themen wie „Der Prozeß der Rationalisierung der portugiesischen Musik“, „Ästhetische Tendenzen der zeitgenössischen portugiesischen Komponisten“, „Die Interpretation“, „Über die Aufnahmefähigkeit des Publikums und die Funktion des Musikkritikers“, usw. . . . Abermals läßt Freitas Branco seinen höchst persönlichen Vorlieben die Zügel schießen und räumt gewissen Komponisten einen Vorzugsplatz ein, denen Andersgesinnte jedwede Bedeutung absprechen würden. Nichtsdestoweniger weiß er sehr viel Wesentliches zum Wohl und Wesen des gegenwärtigen alltäglichen, vor allem portugiesischen Musikgetriebes auszusagen. Es ist höchst erfreulich, wenn im besten Mannesalter stehende, intelligente musikalische Persönlichkeiten wie Freitas Branco überhaupt vor der Öffentlichkeit Rechenschaft über ihr Tun und Denken ablegen. Obzwar in erster Linie für die portugiesischen Leser gedacht, vermag die Schrift auch den ausländischen mancherlei Anregung zu bieten. In gewisser Hinsicht stellt diese Arbeit eine Ausweitung einiger der in den letzten Abschnitten der Geschichte der portugiesischen Musik aufgeworfenen Probleme dar und bringt dieser somit eine erfreuliche Ergänzung.

Macario Santiago Kastner, Lissabon

Hertha Bauer: *Taschenlexikon der Musik*. (4. überarbeitete und erweiterte Auflage.) Neu bearbeitet und erweitert von Ernst Wilhelm Schmitt. München, Verlag Lebendiges Wissen (1953). 250 S. (Humboldt-Taschenbücher.)

Ein zeitgenössischer Kammermusikführer, den ich (Mf. IX, 1956, S. 495) besprochen habe, beruft sich im Vorwort auf den von ihm befolgten „Grundsatz, die Materie möglichst umfassend, vorurteilsfrei und allgemeinverständlich zu betrachten“. Ähnlich verfährt, wenn auch unausgesprochen, das vorliegende Taschenlexikon der Musik, und hier wie dort kann man sich als eine we-

sentliche Benutzerschicht solcher Hilfsbücher gut die große Zahl der Rundfunkhörer vorstellen, die mit „allgemeinverständlichen“ Informationen auf alles vorbereitet sein möchten, was ihnen in der Vielgestaltigkeit heutiger Musiksendungen begegnen kann. Diesen gewiß berechtigten Ansprüchen bemühen sich Verf. und Bearbeiter dieses Taschenlexikons nach allen Seiten gerecht zu werden. Was hier auf engem Raum an wissenswertem Stoff zusammengedrängt erscheint, darf sich wirklich „umfassend“ nennen. Dem raschen Nachschlagen kommt die mehrfach angewandte alphabetische Listenform bestens entgegen („Komponisten“, „Musikalische Fachausdrücke“, „Interpreten“ und eine „Operntabelle“ nach Titeln geordnet). Die Komponistenliste ist in hohem Grade gegenwartsnah und um Aktualität bemüht, wenn z. B. bei Henze schon die Hamburger Uraufführung seines „Prinz von Homburg“ (1960) erwähnt wird und unter den Fachausdrücken Begriffe wie „Musical“, „Serielle Musik“ und „Zwölftonmusik“ nicht fehlen. Man wird unter den Musikern, abgesehen vielleicht von L. Dussek, kaum einen Namen von Rang vermissen, unter den Dirigenten allenfalls Fritz Zaun von der Deutschen Oper am Rhein. Daß bei dem Zwang zu äußerster Konzentration die Charakteristik einiger Musiker lückenhaft bleiben mußte, war zu erwarten. W. Hess z. B. mußte auch als Beethovenforscher genannt werden, bei A. Knab und K. Kreutzer fehlt ein Hinweis auf ihr Liedschaffen, bei E. Kurth vermißt man seine Bücher über Bach und den „Tristan“, bei H. Lemacher sein ausgedehntes kirchenmusikalisches Schaffen, bei S. Scheidt die „*Tabulatura nova*“, und schließlich verdient E. Wellesz auch als Erforscher der byzantinischen Kirchenmusik gewürdigt zu werden. Nicht gerade gering an Zahl und der rechten Information nicht eben dienlich sind die da und dort unterlaufenen Irrtümer. Einige Stichproben sollen genügen: H. Aberts Schriften und Vorträge gab Fr. (nicht H.) Blume heraus. G. Adler redigierte ein „*Handbuch der Musikgeschichte*“ (nicht Musikwissenschaft). Albinoni lebte von 1671 bis 1750. Alfano wurde 1878 geboren, H. Dutilleux 1903. Allegris Vorname ist Gregorio. Ph. E. Bachs Ausbildung der Sonatenform besteht nicht in der Einführung der zwei kontrastierenden Themen. L. Chr. Erks bekannte Sammlung heißt „*Deutscher Liederhort*“ (nicht „Liederhorst“), Fétis'

Hauptwerk „*Biographie* (nicht „*Bibliographie*“) *universelle des musiciens*“. I. Fiorillo wurde 1755 geboren. M. Friedlaenders „*Das deutsche Lied*“ hat 3, nicht 2 Bände. Froberger kann heute nicht mehr als „*Schöpfer der Klaviersuite*“ gelten. E. L. Gerbers Neues Lexikon von 1812—1814 (nicht 24) ist keine Neuauflage, sondern eine Ergänzung des alten von 1790—1792. Grétry wurde 1741 geboren. Von Grieg gibt es kein Violinkonzert. Isaacs „*Choralis Constantinus*“ (nicht „*Chorale Constantinum*“) erschien in Eitners „*Publikation*“ (nicht „*Publikationen*“). Kretzschmars „*Führer*“ erschien in seiner ersten Auflage 1887—1890. Die Zahl der Kompositionen von Landino ist mit „*etwa 200*“ viel zu hoch gegriffen. Menottis Oper heißt „*Amelia* (nicht „*Amalia*“) *geht zum Ball*“. Roland-Manuel erscheint ein zweites Mal als Manuel, Roland. Sandberger gab ein „*Neues*“ Beethovenjahrbuch heraus. Schieder mair starb in Bensberg bei Köln, nicht in Bonn.

Um einer neuen Auflage behilflich zu sein, darf auch noch auf einige Irrtümer in der Liste der musikalischen Fachausdrücke hingewiesen werden: Die Celesta wurde erst 1886 erfunden. „*Comes*“ entstammt dem Lateinischen, nicht Italienischen. „*Impromptu*“ ist mit „*freie Kompositionsform*“ nicht glücklich charakterisiert, ebensowenig „*Moment musical*“ als „*improvisiertes lyrisches Charakterstück*“. Willi Kahl, Köln

Cecil J. Sharp: *English Folk Songs, collected and arranged with Pianoforte Accompaniment*, 2 Bde., London 1959, Novello and Company Ltd., 115 u. 129 S.

Cecil J. Sharp ist im Bereich der englischen und nordamerikanischen Volksliedsammlung mit einem ähnlich grundlegenden Erfolg aufgetreten, wie L. Erk oder J. Pommer im deutschsprachigen Raum. Seine im Jahre 1920 in zwei Bänden erschienenen „*English Folk Songs*“ zählen zu den Standardausgaben echten Volksgutes. Zum 100. Geburtstage dieses in England von einer breiten Öffentlichkeit gefeierten Volksliedkenners wird eine repräsentative Auswahl von 100 Balladen und Liedern im Druck vorgelegt, die Sharp als den Kernbestand seiner Sammlung angesehen hat. Eine sehr gedrängte Einleitung sowie Anmerkungen zu jedem Lied führen ein in das Singebuch, das leider auch ein Spielbuch ist. Sharp hielt es nämlich für notwendig, seinem kostbaren Sammelgut Klavierbegleitungen beizufügen, die

für den Hausgebrauch zuweilen recht nützlich sein mögen, den Quellenwert der Sammlung indessen mindern, zumal der Instrumentalsatz meist zu kunstvoll hervortritt und den ursprünglich schlichten Gesang zu sehr überdeckt. Statt daß der Hrsg. die in den Anmerkungen häufig erwähnten Melodievarianten von Strophe zu Strophe mitteilt, versucht er mittels einer dem Gehalt des Textes minutiös folgenden Kavierbegleitung variierte Strophenlieder zu schaffen, was manche wenig befriedigende, schwülstige Komposition ergeben hat. Schreibt doch der Aufzeichner selbst in seiner Einleitung, daß englische Volkssänger „with the greatest restraint in the matter of expression“ sängen, dem indessen diese Art der Aufmachung nicht angemessen ist. Dennoch ist die Ausgabe von hohem Wert, da sie eine große Zahl sehr alter englischer Balladen und Lieder enthält, die mittelalterlicher Herkunft sind. Die Mollweisen sind nicht minder beachtenswert als einige der heute nicht mehr bewohnten Rhythmen. Zu beanstanden ist jedoch, daß Sharp in seinen Erläuterungen die Tonalität dieser Melodien aus dem System der mittelalterlichen Kirchentöne zu verstehen sucht, was unvermeidbar zu mehreren Fehlbestimmungen geführt hat. Wenn es z. B. heißt, „the tune is in the Dorian mode, except for the final and very unusual cadence“ (II, Nr. 22), oder „the tune is partly Mixolydian“ (II, Nr. 7), dann zeigt sich, wie wenig zutreffend derartige Angaben sind. Hier oder auch in Nr. 43 aus Bd. II liegen eben Tonordnungen vor, die nur den Volkstraditionen eigen sind. Zu deren Kennzeichnung gilt es, Termini zu benutzen, die nicht aus der Lehre von den Kirchentönen entlehnt sind. Zu Nr. 12 in Bd. II sei vermerkt, daß die hier von Sharp als Besonderheit herausgestellte Singpraxis, in einem Erzählhede einige Zeilen sprechend vorzutragen, außerhalb Englands häufig anzutreffen ist (siehe etwa die Ballade vom „Teufelsroß“ auf der Schallplatte Nr. 5 hrsg. v. J. Künzig, *Drei ungarndeutsche Märchen und eine „Märchen“-Ballade*, Freiburg 1959).

Walter Salmen, Saarbrücken

Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften.

Nr. 3, Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik, Faksimile, Wiederherstellung, Catalogue raisonné, Besprechung und Transcriptionen (sic!),

Nr. 4, Paris 13521 & 11411, Faksimile, Einleitung, Register und Transcriptionen aus den Handschriften Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521 (La Clayette) und Lat. 11411,

Nr. 5, Worcester Add. 68, Westminster Abbey 33327, Madrid, Bibl. Nat. 192, Faksimile, Einleitung, Register und Transcriptionen,

alle hrsg. von Luther Dittmer, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn (New York), 1959.

(Im folgenden werden die genannten Bände nach ihrem Hauptinhalt als MüA, CI und Worc bezeichnet.)

Das Institute of Mediaeval Music, Brooklyn/New York hat das große Verdienst, wichtige Musikhandschriften des hohen Mittelalters in Faksimile-Drucken und Übertragungen herauszugeben. Die Faksimile-Ausgabe des Kodex W<sub>1</sub> (*An old St. Andrews Music Book, Cod. Helmst.* 628, hrsg. von J. H. Baxter, London 1931) war zu lange ein Unikum geblieben. Als Nr. 1 der Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften vom genannten Institut erschien bereits die Hs. Madrid (Biblioteca Nacional) 20486, wie Nr. 3—5 von L. Dittmer besorgt. Erschienen inzwischen ist noch der Codex Wolfenbüttel 1099 (W<sub>2</sub>) als Nr. 2. Die Hs. F (Biblioteca Mediceo-Laureniana, Pluteo 29, 1) scheint anderweitig in Faksimile zu erscheinen (vgl. MüA, S. 11—S. 81, Anm. 4, ist sie offenbar irrtümlich als bereits erschienen bezeichnet, oder sie ist bis jetzt nur in Deutschland noch nicht erhältlich).

L. Dittmer, der Hrsg. der hier zu besprechenden, oben genannten Bände, Schüler J. Handschins, ist vor allem durch die ausgezeichnete Neuausgabe der Worcester-Fragmente (*The Worcester Fragments, Musicological Studies and Documents* 2, American Institute of Musicology 1957) und durch Aufsätze über mittelalterliche, besonders englische Musik hervorgetreten. Für die Reihe Musicological Studies and Documents der Veröffentlichungen des American Institute of Musicology bereitet er eine vervollständigte Neuausgabe des *Repertorium Organorum recentioris et Moteorum vetustissimi stili* von Friedrich Ludwig vor (MüA, S. 81, Anm. 2). Die Ausgabe von MüA (ist nicht Ms. Mus. 4775 die neue und jetzt allein gültige Bezeichnung?) stellt nach D. selbst (MüA, S. 9) die zweite Veröffentlichung von Ergebnissen der von ihm

für die Neuauflage des Repertorium unternommenen Forschungen dar. (Die daselbst genannte erste Vorbereitungsstudie „Änderungen der Grundrhythmen in den Notre-Dame Handschriften“ ist erst in *Mf.* XII, 1959 erschienen). Auf Grund der Ausgabe von *MüA*, besonders aber der Choralbearbeitungen in den wohl zu *MüA* gehörigen Wolfschen Fragmenten darf man auf die Neuauflage des Repertorium gespannt sein. Der durch Vergleich der verschiedenen handschriftlichen Fassungen dieser Choralbearbeitungen — *M* 54 (*M* 8, sowie der dazugehörigen Klauseln) und *M* 48/*M* 32 (*M* 47, sowie der dazugehörigen Klauseln) — geführte Nachweis der wahrscheinlich ältesten Fassung dieser Kompositionen dürfte geglückt sein. D. schreibt allerdings selbst (*MüA*, S. 132): „Unter der ältesten erhaltenen Version des *magnus liber* verstehen wir die Fassung, die an Hand der heute noch vorliegenden Quellen sich als die ursprünglichste erweisen wird („sollte“ bei D.; vgl. jedoch den englischen Text — s. u.), wenn es auch vorkommen kann, daß die dabei gewonnene Version nie als solche („solches“ bei D. — s. u.) je gesungen wurde“. Die Rekonstruktion der ältesten Fassung ist also mehr nur ein theoretischer Erfolg.

Wichtiger sind die weiteren aus dem Versuch gezogenen Schlüsse D.s auf das Verhältnis der verschiedenen Fassungen der Choralbearbeitungen in den verschiedenen Notre-Dame-Hss. zueinander, die man etwa wie folgt zusammenfassen kann: Das Schaffen der Notre-Dame-Schule dürfte in Wellen vor sich gegangen sein, und die an sich durchaus selbständigen Hss., die somit keine bloßen Abschriften voneinander sind (*MüA*, S. 82<sup>u</sup>/83<sup>o</sup>), enthalten in wechselnden Gruppierungen die älteren (vor allem *MüA* und *W*<sub>1</sub>) und jüngeren (besonders *F* und *W*<sub>2</sub>) Fassungen. Fr. Ludwig, und nach ihm W. Waite (*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Haven/London 1954) hatten mehr eine geradlinige Entwicklung (*W*<sub>1</sub> → *F* und *W*<sub>2</sub>) angenommen. Die Frage des persönlichen Beitrags (Leonin—Perotin) muß nach D. zurückgestellt werden (*MüA*, S. 84 ff.). Ebenso interessant ist die Feststellung D.s, „daß die Kürzung des *magnus liber* in zwei Weisen erfolgte. Die eigentliche Kürzung findet dort statt, wo ein Oberstimmenmelisma in anderen Handschriften durch Ausfall oder starkes Verstümmeln (. . .) zusammengedrängt wird. Die andere Art findet man

dort, wo ein *organum* durch eine Klausel ersetzt wird“ (*MüA*, S. 84, Anm. 3).

Wichtig ist außerdem, was D. über die mehrfache Durchführung des Tenor-c. f. in den Klauseln schreibt (*MüA*, S. 116), und die Aufzählung der Klauseln mit mehrfacher Durchführung in den Hauptfassungen der Meßchoralbearbeitungen in *F* (*W*<sub>2</sub>) gegenüber *W*<sub>1</sub> (*MüA*, S. 106, Anm.). In der Bezeichnung der Klauseln ist D. konsequenter als Ludwig (vgl. die Aufstellungen *MüA*, S. 126 ff., Anm.). Die diesbezüglichen Tabellen in der Ausgabe von *MüA* versprechen besonders viel für das neue Repertorium. Daneben begegnet noch eine Anzahl interessanter Bemerkungen, z. B. *MüA*, S. 100: daß die ersten Teile der Choralbearbeitungen wenig von der Klauselkomposition berührt wurden; S. 102 über eine typische Kadenzformel (scheinbarer Eintritt einer dritten Stimme? — Handschin); S. 104: Klausel *me* (a) in *M* 54: *W*<sub>1</sub> durch Stimmenreduktion aus dreistimmiger älterer Fassung gewonnen?; S. 110, Anm. 1; S. 114: rhythmisch straffer Tenor nicht immer jüngere Fassung; S. 119: nicht alle Klauseln in *W*<sub>1</sub> sind Leoninische Fassungen.

Zu Anmerkung S. 94 ist aber wohl zu bemerken, daß der Emmeramer Anonymus und Anonymus 4 lediglich ausführen, daß sie möglichst in der Art der Alten vorgehen wollen. Alle weiteren Schlüsse aus ihren Ausführungen scheinen mir also problematisch. S. 95, Schluß der Anmerkung 2 von S. 85, könnte falsch verstanden werden: Leonin war doch wohl mehr Komponist ganzer Organa, als von Klauseln.

In den Übertragungen der Choralbearbeitungen fehlen S. 188 die Schlußsilben von (Ve-)ni und (Hero-)des. S. 192 ist das unterste System mit *M* 54: *MüA*, *W*<sub>2</sub>, statt *M* 54: *F*, *F* 203 und *W*<sub>2</sub> überschrieben. S. 196 fehlt zu Anfang der beiden oberen Doppelsysteme die Silbe *me*. S. 208/209 fehlen in der Fassung *M* 48: *W*<sub>1</sub> unter Takt 69 die Noten *d'*—*e'* (Viertel—Halbe), und der leere Takt 79 ist wie folgt zu füllen:



S. 214 müßte das *a* des Tenor-c. f. in der Fassung *M* 48: *W*<sub>1</sub> eine punktierte Ganze sein, und nach dem folgenden *g* (unter Takt 131) fehlt ein Silbenstrich. S. 219 fehlt in Takt 181, *M* 48: *W*<sub>1</sub> die Silbe (longitu-)di(-nem). (Photos der Hss.

*F* und *W*<sub>2</sub> standen mir für weitere Vergleiche leider nicht zur Verfügung.)

Die Bedeutung der Silbenstriche (Pausen? — und wenn Pausen, von welcher Geltungsdauer?) — ist durchaus noch nicht geklärt. So ergeben sich in den Übertragungen Stellen wie S. 194 (*W*<sub>1</sub>), wo sich das Melisma der Oberstimme in Takt 133 durchaus noch auf die Note *g* des Tenor-c. f. bezieht, diese aber bereits durch eine Pause, im Ms. ein „Silbenstrich“, unterbrochen ist. (Zur Bedeutung der Silbenstriche in der Musik der frühen Notre-Dame-Schule vgl. Fr. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* (Ottob. lat. 3025), *Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen*, Tutzing 1959, S. 101 u. ö.)

Fraglich ist z. B. auch, wie die über gewisse Tenor-c. f.-Noten hinausragenden Melismen musikalisch aufzufassen sind (z. B. S. 192, die beiden oberen Doppelsysteme).

Was den Rhythmus anbelangt, so schreibt D. selbst (*MüA*, S. 115/116, Schluß von Anm. 3, S. 114): „Die Probleme der rhythmischen Übertragung der Notre-Dame Choralbearbeitungen sind noch nicht ganz gelöst und in mehreren Fällen kann man die Gliederung der Ligaturen nach verschiedenen, verfechtbaren Schemata transcribieren.“

Eine endgültige Lösung der Rhythmus- wie der vorher genannten Probleme dürfte jedoch unerreichbar sein. Jede Übertragung alter Musik, wie z. B. der Notre-Dame-Schule, in moderne Notation stellt, ebenso wie die Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, eine Interpretation der Vorlage dar.

Die verschiedenen Durchführungen der Klauseln innerhalb der Organa mit „2x“ usw. zu bezeichnen, ist irreführend. Man sollte zu diesem Zweck nur Indices verwenden. — Was *W*<sub>1</sub>h usw. bedeutet (z. B. S. 187), ist leider nirgends erklärt. Die Angaben zu den einzelnen Kompositionen, bzw. deren handschriftlichen Versionen sind innerhalb der Ausgabe zu sehr verstreut: im Besprechungsteil, innerhalb der Kompositionen (Organa) und unterhalb dieser. In der Besprechung der Organa, besonders S. 103 ff., wären mehr Taktangaben zu machen gewesen.

Die vergleichende Lesung der untereinander gesetzten Übertragungen der Choralbearbeitungen M 48 und M 32 (sowie M 47) mit ihren handschriftlichen Versionen wird dadurch sehr erschwert, daß die verschiedenen Fassungen fast immer in verschiedener Reihenfolge untereinander gesetzt sind.

Die ziemlich einleuchtende Rekonstruktion der ältesten Fassung der Choralbearbeitungen bedürfte noch weiterer Begründung durch musikalische Kriterien. Aber gerade hier sind noch viele Fragen offen (trotz S. 100, Anm. 1). Hinsichtlich des Ausmaßes an Kolorierung scheint es zwischen Organum und Diskant Zwischenstufen gegeben zu haben. Im klanglich-räumlichen Bereich aber scheinen zwischen beiden Arten wirkliche Unterschiede zu bestehen. So scheinen sich die Stimmen in den Organalpartien mehr im Raum der Quart und Quint, in den Diskantpartien mehr im Abstand der Oktav zu bewegen, ja in den Diskantpartien scheint die Quart als Zusammenklang gemieden (vgl. zum Unterschied zwischen Organum und Diskant die Dissertation des Rez., *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jahrhunderts* — Maschinenschrift —, Heidelberg 1953, Traktatgruppen A und B). Interessant ist in dieser Hinsicht, daß M 54 in *W*<sub>1</sub> und *MüA* im Einklang, in *F* und *W*<sub>2</sub> in der Oktav schließt (vgl. *MüA*, S. 200 und darüber S. 107<sup>m</sup> daselbst). Mindestens deuten diese Unterschiede verschiedene Entstehungszeiten der betreffenden Sätze an. Die Ausgabe der Motetten in *MüA* (einschließlich der Wolfschen Fragmente) ist vor allem im Hinblick auf die Geschichte der frühen französischen Motette sehr zu begrüßen.

Besonders ausführlich ist D. in den Beschreibungen der einzelnen Motetten auf die Tenor- (Clausulae-) und Refrain-Beziehungen eingegangen. Auch hier finden wir im Vorbericht einige sehr wichtige Bemerkungen: S. 39 die Feststellung, „daß keine Belege (dafür) vorhanden sind, ob die Motetten . . . auch auf dem Kontinent je in die Choralbearbeitungen eingefügt wurden, oder ob sie . . . nur unabhängige Kompositionen gebildet haben“; S. 46 die Bemerkung, daß „die Anwendung einer Reihe doppeltaktiger Tenortöne ein Charakteristikum der Choralbearbeitungen der Responsorien zu sein“ scheint; S. 47 f. die Feststellungen über die Motette Nr. A 4; S. 57 die Anregung „Man soll den Versuch unternehmen, Tenores zu den in *W*<sub>1</sub> singulären Conducten zu setzen, um zu sehen, ob diese Kompositionen reduzierte Fassungen sind“; S. 60 f. die Bemerkungen über die Transposition der Melodien von Refrains und das Vorherrschen der Quart als Konsonanz im zweiten Teil der Motette Nr. A 26; S. 64 f. die Bemerkungen

kungen über das Verhältnis des französischen Motetus-Textes von Nr. B 4 als das eines Tropus zum Text des Tenor-c. f.; S. 66 f. die Feststellungen über das Verhältnis von Motette und Klausel; S. 68 f. die Bemerkung, daß die Quelle der Motette Nr. B 12 wohl eine verlorengegangene dreistimmige Klausel in einer Choralbearbeitung ist.

Es finden sich aber auch einige wegen ihrer Allgemeinheit ungenaue Bemerkungen: So wäre (S. 37) zu zeigen, bei welchen mittelalterlichen musikalischen Gattungen meistens zuerst die Musik, bei welchen meistens zuerst der Text vorhanden war. Problematisch ist auch, (S. 38) zu behaupten, die Motette sei die einzige im Verlauf der Musikgeschichte ihre Identität wahrende Gattung gewesen.

Die Mutmaßung über die Anzahl der mit dem weitaus größten Teil des Ms. MüA verlorenen Motetten setzt voraus, daß die ganze erste Reihe von Ersatzklauseln von F darin motettisch bearbeitet war (S. 42<sup>u</sup>). Die S. 67, unter Motette Nr. B 8, geäußerte Vermutung D.s ist richtig.

Zu den Übertragungen der Motetten ist zu bemerken:

S. 139 fehlt im Tenor-c. f., Takt 2, ein Silbenstrich. S. 183 ist der Beginn der zweiten Durchführung des Tenor-c. f. in der Motette Nr. B 10 ausnahmsweise angezeigt. Bei den Motetten Nr. A 14 und 17, sowie B 1/2/3 ist aber noch nicht einmal im Revisionsbericht (S. 53, 55 und 63) erwähnt, daß der Tenor-c. f. zweimal durchgeführt wird (vgl. H. Tischler, *Musical Quarterly* XLV, 1959, 401).

S. 46 erwähnt der Hrsg. ganz nebenbei, daß der c. f. in der Motette MüA, Nr. A 2 nicht eine Quint tiefer transponiert sei, wie in den meisten späteren Motetten. Im oben (S. 496) angedeuteten Sinn wäre aber zu fragen, ob die später übliche Quinttransposition des c. f. nach unten nicht ein Mittel darstellte, jene Weiträumigkeit der Stimmen im Diskant (in der Motette) herzustellen. Organa, Clausulae und Motetten wären unter diesen Gesichtspunkten einmal im Zusammenhang zu untersuchen. Der Unterschied zwischen Clausula und Motette war ja offenbar zunächst kaum musikalischer Natur, sondern mehr nur textlicher (weil die Erforschung der Motette immer wieder im Philologischen erstarrt). Selbst wie die nachträgliche Textierung einer Clausulaoberstimme diese verändert, wurde meines Wissens noch kaum untersucht.

Ebenso verdienstlich, wie die soeben besprochene Ausgabe von MüA sind auch die beiden anderen hier zu besprechenden Veröffentlichungen.

Etwas merkwürdig mutet die Zusammenkoppelung des wahrscheinlich englischen Fragments Paris B. N. lat. 11 411 mit dem Ms. Clayette, das zwar einige wahrscheinlich englische Motetten enthält, aber doch rein französischen Ursprungs ist, zu Heft Nr. 4 an, nachdem man neuerdings bestrebt ist, französisches und englisches Mittelalter auseinanderzuhalten. Vermutlich sollten jedoch Heft Nr. 4 und 5 etwa denselben Umfang haben.

In der Besprechung von Paris, B. N. lat. 11411 (Cl, S. 6 f.) vermißt man einen Hinweis auf das vermutlich ebenfalls englische, von Handschin (*Gregorianisch-Polyphones aus der Handschrift Paris, B. N. lat. 15129*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, [1930], 60 ff.) ausführlich besprochene Fragment, das mit dem von D. veröffentlichten verwandt zu sein scheint.

Es ist schade, daß sich das Institute of Mediaeval Music offenbar nicht entschließen konnte, einmal das ganze Worcester-Corpus in Faksimile zu veröffentlichen, obwohl D. als Hrsg. bedauert (*Worc*, S. 6), daß die bisher gebotenen Faksimiles so verstreut veröffentlicht sind. Die Trennung nach den beiden großen Abteilungen Worcester Add. 68 und Oxford, Lat. lit. d. 20 wäre jedoch zu rechtfertigen, wenn diese beiden Teile jeweils ohne Rücksicht auf ältere Veröffentlichungen ganz geboten würden. So aber fehlen im Falle Worcester Add. 68 sogar „durch Versehen“ einige Seiten. Die Tabelle zur Auffindung der bisher veröffentlichten Faksimiles (S. 7 ff.) enthält Fehler; unter XIX (S. 8) muß es gegen Schluß heißen:

c 2 <sup>v</sup>	WMH 38
b 2 <sup>r</sup>	41
b 2 <sup>v</sup>	(fehlt)
a 2 <sup>r</sup>	42
a 2 <sup>v</sup>	43/WMH 124 (doppelt)

Außer den „durch ein Versehen“ unveröffentlicht gebliebenen Seiten fehlt also bis jetzt aus Fragment XIX fol. b 2<sup>v</sup>, während a 2<sup>v</sup> doppelt vorhanden ist.

Nach der Tabelle von Worcester Add. 68 (S. 80) soll Fragment XXVIII fol. a 1<sup>v</sup> = Oxford, Lat. lit. d. 20 (S. 8<sup>u</sup>) als Faksimile wartenden Ausgabe von Lat. lit. d. 20 als

Tafel GG erscheinen, nach der Tabelle von Oxford, Lat. lit. d. 20 (S. 8<sup>u</sup>) als Faksimile H, während Lat. lit. d. 20 fol. 28<sup>v</sup> als Tafel GG angezeigt ist.

Die Blätter von Worcester Add. 68, Fragment XXXV sind gegenüber der Ausgabe der Worcester-Fragmente von D. (s. o. S. 494) neu geordnet, ohne daß dies im Text angezeigt wäre.

Die Übertragungen der Motetten in Westminster Abbey 33327 sind teilweise fehlerhaft: Nr. 1, Takt 44, zweitoberste Stimme fehlt Brevis e'. Nr. 2, Takt 17, zweitunterste Stimme: Die erste Note heißt e', nicht d'.

Soll man  wirklich triolisch übertragen? Nr. 3, Takt 20—32 sind alle Stimmen fehlerhaft übertragen. Bei richtiger Übertragung entsteht vor allem der Septklang in Takt 28 nicht (vgl. Faksimile). Nr. 5: Die Longruppe g e f im Tenor-c. f. erscheint nicht ab Takt 25 zweimal, sondern ab Takt 9. Dementsprechend müssen alle Tenor-c. f.-Gruppen von Takt 13 bis Takt 28 um drei Takte nach hinten verschoben werden, so daß sie sich bis Takt 31 erstrecken (vgl. E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Heidelberg 1959, Teil 1, Kap. I, Anm. 22, diese Anmerkung ist in vorstehendem Sinn zu ergänzen). Es seien noch einige sich auf alle drei Veröffentlichungen beziehenden Bemerkungen gestattet:

Die Zweisprachigkeit der Einleitungen usw. leuchtet nicht ein. Es ist doch wohl anzunehmen, daß auch der interessierte deutsche Wissenschaftler einen englischen Text zu lesen versteht. Vielleicht fühlte sich aber D. als Schüler Handschins und besonders als an mittelalterlicher Musik interessierter Forscher der deutschen Musikwissenschaft (Ludwig) verpflichtet. In diesem Falle müßte jedoch, wenn man von der durch die Zweisprachigkeit bedingten Verteuerung der Ausgaben absieht, der deutsche Text einwandfrei verständlich sein. Leider gilt aber für ihn noch mehr, was Tischler in seiner Besprechung der Ausgabe von MüA, *Musical Quarterly* XLV (1959), 400 über den englischen sagt. Fehler, wie „Forscher“ statt „Erforscher“ (MüA, S. 13), „Florenzer“ statt „Florentiner“ (MüA, S. 16), „Incipien“ statt „Incipits“ (MüA, S. 18), „polyphonisch“ statt „polyphon“ (MüA, S. 37), „meines Achstens“ statt „meines Erachtens“ (MüA, S. 46),

„verhinderte“ statt „hinderte“ (MüA, S. 49), „verdorben“ statt „verderbt“ (MüA, S. 58), „vollstreckt“ statt „erstreckt“ (MüA, S. 128), „erstklassisch“ statt „erstklassig“ (MüA, S. 137) sieht man dem in einer fremden Sprache Schreibenden noch gerne nach, nicht mehr aber, wenn es z. B. heißt: „Doch sind dabei alle Probleme der Quellenforschung nicht gelöst“, statt „Doch sind dabei nicht alle...“ (MüA, S. 8). Andere Sätze bleiben auch bei liebevollem Lesen unverständlich. Man muß immer auch den englischen Text heranziehen, der nach Tischler (s. o.) wiederum ohne den deutschen unverständlich bleibt. Sinnlos dürfte aber geradezu sein, Anmerkungen, die nur Stellenangaben enthalten, das Literaturverzeichnis in MüA, S. 10/11, sowie das Verzeichnis der Choralbearbeitungen, S. 18/19, zweisprachig zu bringen. Fehler im Lateinischen, wie „incipunt“ (MüA, S. 187) und „Alteri versiones“ (MüA, S. 218) mögen Schreib- oder Druckfehler sein. Die Zahl der Druck- und Schönheitsfehler in MüA ist recht erheblich: Z. B. muß es S. 49<sup>u</sup> heißen „nach unten caudiert“, nicht „nach oben“; S. 79, bei 4.) muß es heißen „Pater sancte“, nicht „Per sancte“; S. 94 fehlt im deutschen Anmerkungs-text eine Zeile (Zeile 11). Abkürzungen wie „Con“ für „Conductus“ sind sprachwidrig (Cl, S. 9). Irreführend ist die Bezeichnung „cantus prius factus“ für c. f. (MüA, S. 69). Ein „cantus prius factus“ ist ein ad hoc, d. h. für die geplante Komposition geschaffener Tenor, während man Vorlagen aus dem älteren mittelalterlichen Melodiengut als c. f. bezeichnen sollte.

Unkorrekt in einer wissenschaftlichen Ausgabe ist, den c. f. einer Motette nach dem Liber Usualis anzugeben (Worc, S. 15). In der Ausgabe des Graduale Sarisburiense sind nicht die Blätter numeriert, wie man nach D., MüA, S. 97, Anm. 1, annehmen müßte, sondern die Seiten (Tafeln) gezählt. Die photographischen Reproduktionen sind in Cl und Worc nicht gerade gut, wobei aber im Falle von Worc der schlechte Zustand der Fragmente zu bedenken ist. Die Faksimile-Ausgabe der Hs. Cl von Gennrich (*Ein altfranzösischer Motettenkodex*, Darmstadt 1958) die nicht viel mehr als ein Drittel der amerikanischen Ausgabe kostet, ist jedenfalls besser lesbar als die amerikanische. Ernst Apfel, Heidelberg

Robert de Handlo. Translated and Edited by Luther Dittmer (= Musical Theorists in Translation, Volume 2). Institute of Mediaeval Music, Brooklyn (1959), 44 S.

Mit den 1326 abgeschlossenen *Regulae cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum* des Engländers Robert de Handlo übernimmt Dittmer eine für die Notationskunde aufschlußreiche Quelle in die Reihe seiner Übersetzungen. Anschaulich gegliedert und von einfacher Sprache, führt dieser Traktat den Leser in das Studium der zeitgenössischen mensuralen Notationspraxis und der *Modi musici* ein. Seine Überlieferung gründet sich auf eine Abschrift aus dem 18. Jahrhundert (British Museum: Additional 4909), welche von Coussemer (Scriptores I, 383–403) als Editionsgrundlage benutzt wurde.

Obwohl D. wiederum eine zuverlässige Darstellung der behandelten Materie gelungen ist, steht dem — mit vereinzelt Ausnahmen — auch hier eine sehr freie, philologisch oftmals fehlerhafte oder ungenaue Übersetzung entgegen. Fraglos muß die englische Version der Phrase „*et pro vita scriptoris Deum intente ora*“ (Couss. p. 403b): „*and pray God for the preservation of the Holy Scriptures*“ (p. 44) auf absolutes Unverständnis stoßen und erhebliche Zweifel am Wert der Arbeit aufkommen lassen (von den Lateinkenntnissen des Übersetzers ganz zu schweigen).

Eine gute Lösung findet indessen die Frage der in den Textvorlagen weitgehend mangelhaft mitgeteilten Notenbeispiele. Hier nimmt D. nach dem jeweiligen Sachzusammenhang sinnvolle Korrekturen vor und ersetzt, wo notwendig, die alten Exempel durch neue. Gleichzeitig fügt er fast durchgehend ihre modernen Entsprechungen hinzu. Zur praktischen Illustration der von Handlo erwähnten *signa rotunda* ist der Arbeit ein Faksimile aus einer englischen Quelle des 14. Jahrhunderts (London, Westminster Abbey 12185) nebst Spartierung beigegeben. Für textkritische Vergleiche bietet eine Konkordanzentabelle der Franco-Zitate wichtige Anhaltspunkte.

Corrigenda: Pag. 5 Maxim 2 Zeile 2: lies „*longae rectae*“ statt „*longae erectae*“ (Couss. p. 383b); p. 10 Rule VI Notenbeisp.: In der Übertragung gehört an Stelle der 6. Note eine Viertelpause; p. 11 Rule XI Zeile 1–9: Der Übersetzer hat nicht erkannt, daß die lateinische Vorlage in Form einer Frage mit Antwort aufgebaut ist:

*Sed quid si... (?) ; respondeo... (Couss. p. 386b); p. 11 Rule XI Zeile 1: lies between two longae (Couss. p. 386b); p. 13 Rule IV Zeile 3: lies between two and three, or three and two (Couss. p. 387b); p. 25 Rule IV: Die Übersetzung ermangelt des im lateinischen Text befindlichen Passus: nec in sinistra primi puncti parte aliquis tractus invenitur (Couss. p. 392a); p. 25 Rule VIII Zeile 4: Das den lateinischen Text einleitende Licet (Couss. p. 393a) ist eine Konjunktion und bedeutet although (wenngleich). Als Notenexempel sind die (gedruckten) Ligaturen aus Rule IX (p. 26) unter Rule VIII einzusetzen; p. 27 Rule XVII Zeile 1: lies of an oblique figure sine proprietate may (Couss. p. 394a); p. 27 Rule XVIII: Nach dem lateinischen Text muß Zeile 2 lauten: ascending ones however in no case, as... (Couss. p. 394a); p. 30 Rule V Notenbeisp.: Die 1. Ligatur ist als ligatura binaria ascendens zu lesen; p. 34 Rule X Zeile 3: lies brevis conjungens statt brevis conjugens (Couss. p. 397b); p. 37 Rule VII Notenbeisp.: ergänze in der Übertragung nach der 1. Triole eine Viertelpause; p. 38 Maxim 1 (oben): Nach dem lateinischen Text muß Zeile 5–6 lauten: C. A plica of a brevis has the durational value of a minorata, and if it is altered, its plica will have the value of a smaller semibrevis (Couss. p. 400a); p. 38 Zeile 13–14: Die Übersetzung (... which concerns itself with the rest made by the pausing of the voice) wird dem lateinischen Text (Couss. p. 400a: ... de pausis que vocem omissam faciunt) nicht gerecht; p. 41 Maxim 4 Zeile 3: lies the following individual brevis (Couss. p. 401b).*

Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Zehn datierbare Kompositionen der *Ars nova*, hrsg. von Ursula Günther Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg, hrsg. von Prof. Dr. H. Husmann, Heft II, 1959). Im Selbstverlag des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg. 27 S.

Als Ausschnitt aus ihrer ungedruckten Dissertation (Hamburg 1957) veröffentlicht Ursula Günther im vorliegenden Heft 10 Werke aus der Spätzeit der französischen *Ars nova*. Es wird damit in begrüßenswerter Weise die von Apel, *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge-Mass., 1950, vor wenigen Jahren herausgebrachte Sammlung von französischen Kompositionen der zweiten Hälfte des 14. Jahr-

hundert erweitert. Der Wert des Heftes wird dadurch erhöht, daß für alle 10 Werke (7 Balladen und 3 Rondeaux) gewisse mehr oder weniger präzise Datierungsmöglichkeiten bestehen. Für Nr. 1—6 hat 1376, das Jahr der Abfassung des Inhaltsverzeichnisses der verlorenen Hs. La Trémoille, als terminus ante quem zu gelten. Die übrigen vier Werke lassen sich durch Angaben des Schreibers (Nr. 7) oder durch im Text erwähnte Ereignisse (Nr. 8) und durch Namen (Nr. 10) oder Namenshinweise (Nr. 9) datieren. Die Sammlung vermittelt überdies einen, wenn auch nicht umfassenden, so doch symptomatischen Einblick in den Stil der französischen Musik kurz vor und nach Machauts Tod.

Die Übertragungen sind sorgfältig, die nötigen Emendationen zu diesen oft nicht einfach zu lesenden Stücken musikalisch sinnvoll. Auch vermittelt die Ausgabe, bei aller Lesbarkeit für den Nichtspezialisten, doch die wesentlichsten Einblicke in die Originalnotation. Gut gelöst ist die oft recht schwierig zu beantwortende Frage nach Modus- oder Tempusnotation: Für die Nummern 3, 4 u. 7 wurden Longa-, für die übrigen Stücke Brevis-Takte gewählt.

Neben den sechs ersten anonym überlieferten Stücken erscheinen in der Sammlung Werke von Vaillant, Egidius, Meyhuet de Joan und Filipoctus de Caserta. Stilistisch heben sich besonders die Nummern 2 bis 4 von den Nummern 8 bis 10 in charakteristischer Weise ab. In den Nummern 2 bis 4 und wohl auch in Nr. 6 ist der Machautstil noch unmittelbar spürbar. Besonders die Nummern 3 und 4 können wohl als Werke von Machaut-Schülern angesprochen werden. Man vergleiche mit den genannten Stücken etwa die auf Machauts Tod verfaßte Ballade von Andrieu. Einen interessanten Spezialfall, vor allem in formaler Hinsicht, stellt das Rondeau Nr. 1 dar („*Jour à jour la vie*“). Es handelt sich hier um einen erweiterten Rondeau-Refrain, der in eigenartiger Weise rhythmisch-metrisch nach dem Schema A—B—A || B—A—B—A gegliedert ist, wobei A im tempus imperfectum, B im tempus perfectum steht. Dadurch wird eine sinnlich leicht faßbare Form geschaffen, die sich vom manieristischen Stil der unter Nr. 8 bis 10 gebrachten Stücke deutlich abhebt. Wenn auch zu vermuten ist, daß bei diesem Stück weitere Textstrophen in der Quelle fehlen, so bestätigt sich hier doch wiederum die vom Schreibenden verfochtene These, daß die

Stilentwicklung des späten französischen 14. Jahrhunderts nicht einfach linear von Machaut über den komplizierteren Spätstil zu einem „modernen“ vereinfachten Stil geführt hat. Vielmehr ist anzunehmen, daß verschiedene Stilarten nebeneinander bestanden haben müssen. Es ist ja wohl nicht von ungefähr, daß die im manieristischen Stil gehaltenen Nummern 8 bis 10 der Sammlung dem avignonesisch-aragonesischen Kreis angehören.

Bei den Nummern 5 und 7 stellt sich die Frage nach dem italienischen Einfluß, der in den Figurationen und in der zwar nur spärlich anzutreffenden Imitation zu suchen ist. Nr. 5 insbesondere steht dem Stil des mit Avignon in Beziehung befindlichen Filipoctus de Caserta nicht allzufern. Nr. 7 stellt stilistisch eine interessante Mischung von vereinfacht linearer Stimmführung mit rhythmisch gegeneinander verschobenen Stimmen dar. Für einen kurzen Moment (Takte 47 bis ca. 52) fühlt man sich an die italienische Caccien-Technik erinnert. Sehr schön illustriert Nr. 10 (von F. da Caserta) die hin und wieder im avignoneser Kreis zu beobachtende französisch-italienische Stilmischung: auf der einen Seite ständiger Metrumwechsel, Synkopierungen und intricate Polyphonie, auf der anderen Seite jedoch einzelne spezifisch italienische Figurationen.

So bildet das 22 Musikseiten umfassende Heft einen beispielhaften Ausschnitt aus einer der interessantesten Phasen der spätmittelalterlichen Musik. Eine nur wenige Zeilen umfassende Einführung und eine Seite quellenkritischer Anmerkungen umrahmen den musikalischen Hauptteil dieser Publikation. Für den Anmerkungsenteil sei hier lediglich der Wunsch ausgesprochen, es möchte der Standort der Werke in den Hss. durchgehend auch mit folio-Zahlen und nicht nur mit Nummern bezeichnet werden. Dies jedenfalls solange, bis daß für alle zu zitierenden Quellen zuverlässige und als allgemein bekannt vorauszusetzende Inventare bestehen. Kurt v. Fischer, Zürich

Antoine Brumel: Missa pro Defunctis zu vier Stimmen, hrsg. von Albert Seay (Das Chorwerk, Heft 68), Wolfenbüttel 1959, Mösel-Verlag. 24 Seiten.

Im Vorwort (S. III—IV) gibt S. einen knappen Überblick über Brumels Biographie und über die Quellen u. a. des vorliegenden, zuerst 1516 erschienenen Requiems. Aus der

Art von dessen Zusammensetzung und Choralbehandlung — gerade gegenüber vergleichbaren Totenmessen der Zeit um 1500 — schließt der Hrsg., das Werk sei wohl für italienische (vielleicht Ferrareser) Verhältnisse komponiert worden. Wertvolle auführungspraktische Hinweise runden die Ausführungen ab. (S. IV, dritter Absatz, Zeile 4, ist „der choralen [statt „vokalen“] Vorlage“ zu lesen.)

Das Werk besteht aus den sechs Sätzen *Introitus* (mit Tenor-Intonation: „*Requiem*“), *Kyrie*, *Dies irae* (aus sieben figuralen Teil-Sätzen, deren vier mittleren je zwei ungeradzahlige Textstrophen zugeordnet sind), *Sanctus*, *Agnus* und *Communio*, diese mit Choral-Intonation beider Unterabschnitte. Es steht durchgehend im tempus imperfectum diminutum. Die überwiegend schlichte Schreibweise ist mit ihren durchweg ruhigen Metren und der andererseits doch vielfach kunstvollen Kontrapunktik dem Text angemessen; die an Pausen sehr arme Vierstimmigkeit wird lediglich in der 5. beziehungsweise 15. Strophe des *Dies irae* (Oberstimmen-Duo) verlassen. Breite Akkordik zeigen besonders „*Et tibi reddetur . . .*“ (*Introitus*, S. 4), *Sanctus* (S. 18 ff.) und *Agnus* (S. 21 f.), während die *Communio* relativ am bewegtesten gehalten ist. Der häufige Gebrauch der Wechselnote fällt auf. Die Übertragung verwendet Mensur-Zwischenstriche und verkürzt die originalen metrischen Werte auf die Hälfte, die Longaform der Finales wird stets beibehalten. Zusatz-Akzidentien stehen über den betreffenden Noten, und Ligaturen der Quelle — es scheint die Antiquis-Ausgabe von 1516 zugrunde gelegt zu sein — werden im Neudruck durch die üblichen eckigen Klammern angedeutet. Ein Revisionsbericht fehlt. Der Hrsg. hat sich (siehe S. IV) bei der Textunterlegung an die choralen Vorlagen angelehnt und von Wort- oder Wortgruppen-Wiederholungen fast ganz abgesehen (Ausnahme: S. 24, Tempus 34 f., Discantus und Tenor). Dies führt allerdings vielfach zu überlangen Melismen, und man hätte vielleicht gerade nach unterbrechenden Pausen oder auf kurzen Endsilben (zum Beispiel S. 1, T. 12—14, Tenor; S. 3, 50 ff., besonders Altus) und bei Tonrepetitionen (etwa S. 23 f., T. 20 ff., Bassus) doch Textwörter wiederholen sollen. Die andeutungsweise Zuhilfenahme der Scheringschen „Instrumental-Hypothese“ (S. IV, dritter Absatz, Zeile 4 f.) vermag nicht zu überzeugen.

Den Satzanfängen hat der Hrsg. die „Vorsätze“ vorausgestellt, doch enthalten diese meist nur die originalen Schlüssel und Mensurzeichen. Allein am *Introitus*-Beginn sind die ersten Noten der Quelle beigefügt (dem Stecher ist freilich die Ligaturenform nicht ganz gelungen), so daß das Verkürzungsverhältnis des Werkes abgelesen werden kann. Die Übertragung verwendet nur die „modernen“ Violin- und Baßschlüssel, für Altus und Tenor den oktavierenden G-Schlüssel. Akzidentien werden im allgemeinen wohlthuend sparsam, doch nicht puristisch-selten hinzugesetzt; so werden sie u. a. auch nicht auf Kadenz mit Baßklausele beschränkt. Beispielsweise S. 2, Tempus 40/1, Superius, würde man allerdings *b* erwarten, S. 3, T. 57/2, Altus, und S. 4, T. 31, Tenor, desgleichen. Auf S. 5, T. 11/2, Diskant, wäre es zu fordern, S. 6, T. 54/1 und 55/1, Außenstimmen, *b*, S. 8, T. 19/1, Superius, *fis'*. Die Bedeutung der zwei Kreuzchen über den Noten des Altus auf S. 7, T. 87, wird nicht erläutert. Im ganzen jedoch kann man die wertvolle Veröffentlichung durchaus dankbar begrüßen.

Hans Haase, Kiel

Clément Janequin: Zehn Chansons zu vier Stimmen, hrsg. von Albert Seay (Das Chorwerk, Heft 73), Wolfenbüttel 1959, Mösel-Verlag. IV, 24 S.

Das instruktive Vorwort gibt einen Überblick über Janequins Leben und geht kurz auf die Werküberlieferung ein. Der Hrsg. rechtfertigt vorliegende Veröffentlichung damit, daß vornehmlich weniger bekannte Chansons ausgewählt worden sind, die zudem „weitaus charakteristischer für den genialen Komponisten“ seien als die meisten der in früheren Neudrucken mitgeteilten (S. III). An einige Bemerkungen zu einzelnen Stücken der Ausgabe schließen sich kurze Erläuterungen der Editionstechnik des Heftes und der Übersetzungen, anscheinend vom geschäftsführenden Hrsg. der Reihe eingeschoben, und eine Quellenübersicht an.

Der leichtfüßigen, viel mit Geringstimmigkeit (Bicinien!) arbeitenden Nr. 1, in der selbst Fusae als Silbenträger auftreten (Tenor, Tempus 47), folgen mit den Nrn. 2—4 dichtergefügte Sätze, welche auch vom contrapunctus simplex Gebrauch machen und deren letzter recht reich an Imitationen ist. Dessen Initium weist auch eine außergewöhnliche tonale Ordnung der Einsätze

auf. Das homorhythmische Tanzlied Nr. 5 zeigt zwischen die kompakten Abschnitte eingeschobene dreistimmige Partien mit geteilten Diskanten; sein Tempus ( $\phi$  3) wird, ohne Angabe der „Schlag-Einheit“, als  $\frac{6}{4}$  übertragen. Die nächsten vier Chansons stehen der Gruppe Nr. 2–4 nahe. Unterschiede finden sich besonders in den Mischungsverhältnissen von Syllabik und Melismatik, von imitatorischen und akkordischen Elementen. Ketten plappernder Semiminimen (Nr. 8) sind recht selten. Die Stücke zeichnen sich meist durch formale Geschlossenheit aus. Die übertrieben lange Wiederholung der vielmals wiederaufgenommenen Endzeile von Nr. 9 — mehr als die Hälfte des Umfangs einnehmend — ist hingegen textlich begründet, ein adäquates Mittel zur Verdeutlichung der (gewiß ironisch gemeinten) Überschwenglichkeit. An der wieder stark imitatorischen, dennoch sich leicht und „durchsichtig“ gebenden Nr. 10 fallen die mannigfaltigen motivischen Beziehungen besonders auf. (Des Altus wegen hätte man in prima und secunda volta auch die vorletzte Mensur einbeziehen sollen.)

Die im ganzen ausgezeichnete Edition gibt Verkürzung der metrischen Werte auf die Hälfte, auch der proportionales. Beim „Umschlagen“ des Tempus von  $\phi$  3 in  $\phi$  mitten in der Mensur sollte allerdings besser auf die Zwischenstriche (Nr. 5, T. 33) verzichtet werden. Hinsichtlich der Akzidentiensetzung ist lediglich zu bemerken, daß S. 6, Diskant, T. 16/4, unmöglich *ais'* sein kann — dies ergibt eine jener Zeit fremde Fortschreitung der Außenstimmen von *c' h'* nach *c' ais'* —, sondern *a'* bleiben muß; dagegen ist S. 12, unterer Diskant, T. 26/4, das *g'* durch hinzuzufügende Diesis zu erhöhen. Andererseits sind nicht selten in den Vorsätzen Fehler stehen geblieben (Nr. 2, 3, 4: F-Schlüssel auf der dritten Linie; Nr. 6, Altus: C-Schlüssel auf der dritten Linie; Nr. 5, Diskant: *a'* statt *g'*; Nr. 8, Altus: Minima statt Semibrevis, falls nicht der Hrsg. sich genötigt gesehen hat, etwa eine in der Quelle doch vorhandene Semibrevis in zwei Viertel zu zerlegen, was infolge Fehlens eines Kritischen Berichtes nicht zu entscheiden ist). Wo deutsche Übersetzung und französischer Text in der Silbenzahl voneinander abweichen, sei vorgeschlagen, 1. zwei Stichnoten mit Caudierung in umgekehrter Richtung wie die eine originale Note zu setzen, wofern das Deutsche eine Silbe mehr hat (statt nur einer Stichnote

in eckigen Klammern); 2. wenn das Französische eine Silbe mehr hat, so verwende man bei Tonrepetitionen besser eine Stichnote des zusammengezogenen Wertes oder — bei Achteln auf verschiedener Tonhöhe — zusätzliche Balken in umgekehrter Cauda-Richtung (statt der gestrichelten Bindebögen) für die deutsche Textsilbe. (Dies gilt übrigens für die Chorwerk-Hefte durchweg.) Solche geringfügigeren Einzelheiten vermögen indessen den Wert der Ausgabe, zumal für die Praxis, nicht zu schmälern.

Hans Haase, Kiel

Constantius Festa: Hymni per totum annum 3, 4, 5, 6 vocibus, transcripsit et curavit Glen Haydon (Monumenta Polyphoniae Italicae. Vol. III). Rom: Pontificum Institutum Musicae Sacrae 1958. XIV, (VIII), 192 S.

Nach einer Pause von zweiundzwanzig Jahren wird die Denkmälerpublikation des päpstlichen Kirchenmusik-Instituts, deren zweiter Band ebenfalls Costanzo Festa gewidmet war, mit der vorliegenden Ausgabe aller Vesperhymnen des vatikanischen Kapellsängers fortgesetzt. Die Bedeutung dieser dreißig zu einem Jahreszyklus geordneten Sätze mit ihren 91 Strophen, die, wie üblich, meist alternierend zu den nicht polyphonierten Choralstrophen gesetzt sind, ist kaum zu überschätzen. Sie bilden, nach ihrer Verbreitung zu urteilen, den repräsentativen italienischen Hymnenzyklus zumindest der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (die handschriftliche Überlieferung reicht von 1539 bis mindestens 1576) und den ersten vollgültigen Ersatz für den nach 1500 stilistisch veralteten überarbeiteten Dufay-Zyklus in Cappella Sistina 15, und sie bieten außerdem, wie der Hrsg. mit Recht betont, „a kind of epitome of early 16th-century motet style“, wenigstens innerhalb der stilistischen Grenzen, die für die Hymnenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts durch die strenge Bindung an den Choral und die Bestimmung für den Gottesdienst gegeben waren.

Die Vielfalt der satztechnischen Mittel und ihre souveräne Handhabung sind erstaunlich; vom altertümlichen, fast imitationsfreien Spaltsatz mit c.f.-Achse (Nr. 6 Strophe VI) über die Durchimitation freier Außenstimmen-Motive um einen breitenmursurierten c.f.-Kanon (Nr. 8 Strophe IX) bis zur Durchimitation choralgebundener Mo-

tive, teilweise mit chorischer Aufspaltung des Satzes (Nr. 9 Strophe I, Nr. 14 Strophe I) sind fast alle Satztypen der Choralbearbeitung vom Anfang des 16. Jahrhunderts in vielfältiger Abstufung vertreten. Besonders interessant ist der Versuch, die einzelnen Strophen einer Komposition durch identische Kopfmotive aneinanderzubinden (Nr. 1). Sonst steht dagegen das Streben nach satztechnischer *varietas* auch innerhalb der einzelnen Kompositionen im Vordergrund; die ganz konsequente Durchführung einer einzigen Satztechnik (etwa imitationsfreier Spaltsatz oder Durchimitation) ist schon innerhalb einer einzelnen Strophe die Ausnahme, Vermischung der Techniken die Regel. Übergeordnet sind dieser satztechnischen Vielfalt eine konsequent formale, „objektive“ Textbehandlung, die von aller Interpretation oder auch nur deklamatorischen Darstellung des Wortes fast ganz absieht, und vor allem ein sehr ausgeprägter, altertümlich wirkender Konstruktivismus, der sich in zahllosen ingeniosen Kanon- und Ostinato-Bildungen auslebt und bis in die Neigung zu ostinater oder variativer Melodiebildung in den einzelnen Stimmen, vor allem im Baß, zu verfolgen ist. Eben dieser Konstruktivismus läßt die Hymnen des ersten bedeutenden italienischen Komponisten nach Gafurius höchst „niederländisch“ erscheinen. „Italienisch“ wirkt dagegen höchstens die Neigung zur Betonung der klanglichen Konsequenz auf Kosten der linearen, vor allem im Schwelgen in stationären Dreiklängen und in der Veränderung freier oder selbst choralgebundener Imitationsmotive zur Vermeidung harmonischer Härten (z. B. S. 113, Mensur 2). Die Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, wie sehr die vorliegende Ausgabe geeignet ist, der Erforschung der *terra incognita* der italienischen Musikgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts Material zu liefern und Antriebe zu geben. Die Ausgabe ist beispielhaft sorgfältig bearbeitet und folgt in den Editionsgrundsätzen in etwa den in Deutschland üblichen Methoden des „Erbes“, nur werden Takt-, nicht Mensurstriche verwendet. Die Bemerkungen des Hrsg. zur Akzidentien-Ergänzung und Text-Unterlegung (S. XIII bis XIV) sind nachahmenswerte Muster einer vorsichtigen und durchdachten Behandlung dieser schwierigen Probleme. Daß man dennoch über Einzelheiten, zumal der Akzidentiensetzung, geteilter Meinung sein

wird, liegt in der Natur der Sache. So ist S. 2 Mensur 17 an ein *b* in Cantus und Bassus zu denken (analog Mensur 11), S. 96 Mensur 44 an ein *b* im Cantus (analog S. 98 Mensur 44). Jedenfalls ist aber übergroße Vorsicht, auch bei der Leittonerhöhung der 7. Stufe, die hier nur bei Schlußkadenzen ergänzt wird, gegenüber einer mechanisch konsequenten Ergänzungsmethode wohl das kleinere Übel. Zu streichen sind sicher die ergänzten *b*-Vorzeichen S. 173 Mensur 2, 3 und 6 (im Hinblick auf den Choral und seine Behandlung in den vorhergehenden Strophen). Etwas unwahrscheinlich wirken schließlich der sehr harte Querstand S. 3 Mensur 25 und der (betonte) alterierte Sextakkord *d-fis-b* S. 39 Mensur 46. Grundsätzlich problematisch scheinen die zahlreichen Akzidentien für die „Dur“-Aufhellung der Schlußakkorde, die in den Quellen meist von zweiter, vielleicht späterer Hand (S. XIII) eingefügt sind. Bei der Bedeutung dieser Frage für die Stilanalyse wie für die Praxis hätte sich eine genauere Untersuchung und Darstellung des paläographischen Befundes wenigstens für den Revisionsbericht empfohlen. Ebenso vermißt man im sonst sehr sorgfältigen und ausführlichen Revisionsbericht eine übersichtliche Zusammenstellung der originalen Schlüssel und vor allem den Abdruck der abweichenden oder zusätzlichen, vielleicht (!) oder sicher nicht von Festa stammenden, aber jedenfalls für die Untersuchung der Sammlung nicht unwichtigen Sätze und Stimmen in sekundären Quellen (s. die Angaben zu Nr. 7, 9, 13, 17, 20 und 22 im Revisionsbericht) — was der mitgeteilten größeren Lesart zu Nr. 12 Strophe IV recht ist, müßte diesen Varianten billig sein. Die Ausgabe ist fast frei von Druckfehlern (bei Faksimile 5 fehlt die Signatur der Handschrift: Q 31; S. 41 Mensur 38 Cantus II 1. Note fehlt Punkt; S. 183 fehlt Sigel (Lu) bei Handschrift Lucca). Besondere Erwähnung verdienen der vorzügliche Stich und die Ausstattung des Bandes, vor allem eine prachtvolle Farbwiedergabe aus der zentralen Handschrift Cappella Giulia XII 6. Ludwig Finscher, Göttingen

Dietrich Buxtehudes Werke. Hrsg. von Hilmar Trede †, Adam Adrio und Dietrich Kilian. Bd. VIII. Veröffentlicht in Verbindung mit dem Institut für Musikforschung Berlin. Neun Kantaten für vier

Singstimmen und Instrumente. Hrsg. von Dietrich Kilian. Ugrino Verlag Hamburg. 1958. 146 S.

Der VII. Band der Buxtehude-G. A. erschien im Buxtehude-Gedenkjahr 1937. Weitere Bände folgten zunächst nicht, doch bedeutete dies keineswegs einen Stillstand der Buxtehude-Forschung: Wilhelm Stahls wertvolle biographische und lokalhistoriographische Forschungen, Bruno Grusnicks geschätzte wissenschaftlich-praktische Editionstätigkeit und Friedrich Blumes grundlegende, das Feld einer künftigen umfassenden Werkbetrachtung absteckende Einzelaufsätze zeugen davon — nicht minder auch die skandinavische Forschung, derzeit vor allem durch Josef Hedar und Søren Sørensen repräsentiert.

Nachdem nunmehr durch gründliche Arbeiten von Dietrich Kilian (*Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes, Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*. Phil. Diss. Berlin 1956) und Friedrich Wilhelm Riedel (*Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts [vornehmlich in Deutschland]*. Kassel und Basel 1960. [Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10]) die Erschließung der Quellen des Buxtehudeschen Vokal- und Tastenwerkes zu einem Abschluß gekommen zu sein scheint, ist es sehr zu begrüßen, daß sich der Ugrino Verlag im Zusammenwirken mit Adam Adrio und dem Berliner Institut für Musikforschung zur Weiterführung der G. A. entschlossen hat. Der vom Verlag vorgelegte Editionsplan sieht insgesamt 18 Bände vor. Bd. VIII—XI werden Kantaten für vier und mehr Singstimmen enthalten, XII die sieben Kantaten der *Rhythmica oratio*, XIII das sog. *Jüngste Gericht*, XIV Klavierwerke, XV und XVI Orgelwerke, XVII Instrumentalwerke, XVIII Kompositionen, deren Echtheit nicht verbürgt ist (hier wird man sich über die Grenzziehung rechtzeitig klar werden müssen). Geplant sind ferner ergänzte und revidierte Neuauflagen der ersten Bände. Es ist zu wünschen, daß dieses Vorhaben in absehbarer Zeit in vollem Umfang Gestalt gewinnt, damit die Forschung bald auf ein vollständig ediertes Vokalwerk Buxtehudes zurückgreifen kann — ferner auch auf eine wissenschaftlich brauchbare Ausgabe der Orgelwerke: die Spitta-Seiffertsche Ausgabe ist durch den Zuwachs an neuen Quellen überholt, die Hedarsche erfüllt die Er-

fordernisse einer wissenschaftlichen Edition nur sehr bedingt.

Als Bd. VIII der G. A. legt K., die Werke gleich seinen Vorgängern nach der Anzahl der Singstimmen ordnend, neun Kantaten für vier Singstimmen und Instrumente vor:

77: *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen*

78: *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*

79: *Walts Gott, mein Werk ich lasse*

80: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*

81: *Herren vår Gud*

82: *Befiehl dem Engel, daß er komm*

83: *Der Herr ist mit mir*

84: *Ecce, nunc benedicite Domino*

85: *Das neugeborne Kindelein*.

Alle neun Werke liegen bereits in Neuveröffentlichungen vor (u. a. im Merseburger und im Bärenreiter-Verlag) und sind größtenteils auch in der Mf. angezeigt worden. Eine Besprechung erübrigt sich somit.

Es liegt im Wesen jeder G. A., manches bereits Bekannte oder weniger Fesselnde veröffentlichen zu müssen. Trifft das in gewissem Grade auch auf den vorliegenden Band zu, so wirft doch gerade er Kernprobleme der Buxtehude-Forschung auf: die Frage nach Entstehungsgeschichte, Verwendungszweck und Überlieferung der Werke. Dazu einiges in Kürze:

Die Choralkantaten 77—81 (Ref. trägt trotz der gewichtigen Argumente K.s Bedenken, auch *Das neugeborne Kindelein* zu ihnen zu rechnen) und, bedingt, auch Kantate 83, *Der Herr ist mit mir*, sind — in gewissen Abstufungen — von durchaus einfacher Faktur: schlichte, nur durch die konzertierende Beteiligung von zwei Violinen und durch frei figurierte Amen- und Alleluja-schlüsse erweiterte Kantionalsätze. Gleichartiges — Buxtehude steht mit diesem Kompositionstypus in seiner Zeit nicht allein — schrieb man damals in festem Auftrag: für Verleger, Auftraggeber oder den eigenen Chor — mehr oder weniger in Routinearbeit. In wessen Auftrag, so fragt man sich, mag der Marienorganist Buxtehude diese Werke komponiert haben? Sollten sie für Lübecker Aufführungen bestimmt gewesen sein, dann vielleicht für den *chorus musicus* der Katharinenschule, der für die Figuralmusik an St. Marien verantwortlich war. Doch da es sich nicht eigentlich um festtägliche Figuralmusik mit dem tempore-Charakter handelt, müßten sie

dann schon in Nebengottesdiensten erklingen sein. (Wir sind über die Frage, von wem, wann, wo und in welcher Art in Lübeck geistliche Musik aufgeführt worden ist, trotz der überaus materialreichen Lübecker Musikgeschichte von Hennings und Stahl noch immer nicht zureichend informiert. Das liegt einmal daran, daß beiden Forschern der Verwendungszweck der Buxtehudeschen Vokalwerke kein eigentliches Problem gewesen ist, zum anderen daran, daß die Quellen zu dieser Frage in der Tat wenig hergeben.)

Man kann nun bezweifeln, daß Buxtehude Veranlassung hatte, sich in besonderer Weise um die musikalische Gestaltung von Nebengottesdiensten zu kümmern, wozu Kantor Pagendarm, auch wenn er offenbar kein allzu großer Musiker gewesen ist, in dieser Form gewiß fähig und ja auch zuständig war. Nicht ohne Berechtigung ließe sich ferner auf die „große Unbekannte“: „Abendmusik mit gemischtem Programm“ hinweisen. Ref. möchte als weitere Möglichkeit in Betracht ziehen, daß es sich um Auftragskompositionen für den Stockholmer Hofkapellmeister und Organisten an der deutschen Kirche Gustaf Düben handeln könnte, und zwar speziell für den als leistungsschwach geschilderten Schulchor der deutschen Stockholmer Kirche. Darauf deutet Verschiedenes hin: Einmal ist der Typus der schlichten Choralkantate von der Hand Buxtehudes weitgehend auf den Tabulaturenband 85:1—18 der Dübensammlung beschränkt. Es sieht fast so aus, als habe Buxtehude seinem Freunde Düben — vielleicht auf dessen Aufforderung — gleich eine ganze Anzahl dieser einfachen Choralkantaten zugeschickt und als habe Düben sie auch zusammenhängend intavoliert.

Zum anderen sind alle von Buxtehude verwendeten Choräle in Schweden bekannt gewesen und ausnahmslos im Gesangbuch der deutschen Stockholmer Gemeinde von 1695 vertreten. Dabei erscheint die Kantate *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit angehängtem *Gib unserm König* statt des in Deutschland üblichen *Gib unserm Fürsten* — in einer Version also, die stark auf die Stockholmer Verhältnisse und das deutsche Stockholmer Gesangbuch zugeschnitten gewesen zu sein scheint und sich auch in den Vokalstimmen findet, die Buxtehude möglicherweise selbst geschrieben hat. Es scheint somit nicht ausgeschlos-

sen, daß Buxtehude diese Werke in engem Einvernehmen mit Düben komponiert hat. Das gilt auf alle Fälle für die nur schwedisch textierte Kantate *Herren vår Gud*. Diese ist, wie man aus der Ungebräuchlichkeit des entsprechenden deutschen Textes schließen kann, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Originalkomposition und keine Parodie gewesen und folgt sogar in der 8. Zeile des c. f. der in Schweden üblichen Version. Der schwedische Text braucht nun nicht unbedingt gegen eine Verwendung in der deutschen Kirche Stockholms zu sprechen: *Herren vår Gud* war in Schweden der repräsentative Königs- und Vaterlandspsaln, den auch die deutsche Gemeinde schwedisch gesungen haben wird. Es ist deshalb auch nicht sehr wahrscheinlich, daß Düben, wie K. (Kritischer Bericht S. 142) meint, „als schwedischer Hofkapellmeister“ die Stimmen von *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen* und die Tabulatur zu *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit schwedischem Text versehen hat; beide Lieder waren vielmehr so bekannt, daß sie in der deutschen Kirche schwedisch gesungen worden sein dürften, mit der Musik an Stockholmer Hof hingegen möglicherweise gar nichts zu tun haben.

Freilich müßte in diesem Zusammenhang erst einmal eindeutig geklärt werden, ob Düben sich als Organist der deutschen Kirche auch für die dortige Vokalmusik verantwortlich gefühlt hat — eine Frage, auf die auch Norlinds dreibändiges Werk *Från Tyska kyrkans glansdager* keine eindeutige Antwort gibt. Gegen die Vermutung, es handele sich um direkte Auftragskompositionen Dübens, spricht auch die Tatsache, daß nur wenige Werke autograph überliefert sind, ferner folgende Beobachtung: eine ganze Reihe von Buxtehude-Kantaten sind — genaue Schrift- und Papieranalysen stehen noch aus — in Vokalstimmen von Buxtehudes und in Instrumentalstimmen von Dübens Hand überliefert: offensichtlich hat Buxtehude den Stimmensatz der betreffenden Werke an Düben gesandt, worauf dieser die (Dubletten der) Vokalstimmen behalten durfte und nur die Instrumentalstimmen abzuschreiben und zurückzuschicken brauchte. Sollte dieser Vorgang auch für *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* zutreffen — ob hier die Vokalstimmen autograph sind, vermag Ref. allerdings vorerst nicht mit Bestimmtheit zu sagen —, so wäre mit großer Sicherheit

erwiesen, daß dieses Werk — ebenso auch alle ähnlich überlieferten — ursprünglich für eine Lübecker Aufführung bestimmt gewesen ist.

K.s Edition folgt weitgehend den *Richtlinien für die Herausgabe der Musik des Generalbaßzeitalters im „Erbe Deutscher Musik“*. Seine Vorlagen — sämtlich Tabulaturen und Stimmensätze der Dübensammlung — hat Hrsg. sehr gründlich studiert und damit einen in seiner Exaktheit vorbildlichen Notentext erzielt. (Zwei kleine Korrekturvorschläge: S. 11, letzter Takt, 1. Violine: g statt b; S. 99, 1. Takt, 1. Violine 3. Note: g.)

Hrsg. ist bestrebt, sich so eng wie möglich an die Quelle zu halten. Ohne hier im einzelnen editionstechnische Grundsatzfragen erörtern zu wollen, möchte Ref. im folgenden einige Fälle anführen, in denen dies seines Erachtens auf Kosten der Logik und eines faßlichen Notentextes geschehen ist: 1. Besetzung: Die Kantate *Ecce nunc* ist in Tabulatur und in Stimmen, beide von der Hand Dübens, überliefert. Unter den Einzelstimmen befindet sich die Stimme einer *Viola 1 complem.* Diese, aus nur 112 Noten bestehend, verstärkt die Tuttistellen colla parte mit dem Alt. Sie ist, wie K. selbst sagt, eine Ergänzung Dübens (weder die Tabulatur noch die Besetzungsangabe des Stimmensatztitels berücksichtigen sie). K. nimmt diese Stimme in den Notentext auf, vermutlich aus Werktreue und der Vollständigkeit halber, übersieht dabei aber zweierlei: Einmal — grundsätzlich gesehen — handelt es sich bei seiner Edition um eine G. A. Buxtehudes, nicht um eine Edition der Dübensabschriften; eine Stimme, die offensichtlich nicht von Buxtehude stammt, gehört in seine Ausgabe folglich nicht hinein; ihre Notierung in der Partitur entspricht außerdem nicht den damaligen Gepflogenheiten. Zum anderen — praktisch gesehen — ist die Berücksichtigung der Violastimme im Neudruck irreführend: wer nicht genau hinsieht, wird meinen, just in *Ecce nunc* habe Buxtehude im Gegensatz zu den übrigen Kantaten ähnlicher Faktur das konzertierende Streicherduo durch ein Streichertrio ersetzt, was wiederum einen übereifrigen Chorleiter veranlassen mag, für die Aufführung des Werkes einen Bratscher zu verpflichten oder, wenn ein solcher nicht vorhanden, auf eine Aufführung zu verzichten.

Ähnliche Überlegungen lassen sich im Blick auf die Violonstimme zu *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* anstellen, die K. in den Notentext aufnimmt, obwohl auch sie nur im Stimmensatz, nicht aber in der Tabulatur vertreten ist: Wir können mit großer Sicherheit annehmen — der Beweis ist aus dem Gesamtcharakter der Dübensabschriften unschwer anzutreten —, daß Dübens Buxtehudes Kantaten mit zwei konzertierenden Violinen in der Regel ohne gesonderten Violonpart zur Abschrift zugeschiedt erhielt. Es ergibt somit ein falsches Bild, wenn K. (Kritischer Bericht S. 142) meint, Dübens scheine auf die Niederschrift der Violonstimme in der Tabulatur verzichtet zu haben, weil sie nur figurative Varianten zum Continuo biete; vielmehr hat Dübens die Violonstimme aller Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht vorgefunden, sondern sie von sich aus zum übrigen Stimmensatz ergänzt oder ergänzen lassen. Als Beweis hierfür kann eine andere Violonstimme, die in der von Dübens Hand stammenden Tabulatur zu *Walts Gott, mein Werk ich lasse*, dienen; sie ist recht ungeschickt geführt (u. a. in Quintparallelen mit der ersten Violine) und bricht bereits nach 15 Takten ab: offenbar hatte Dübens mit der Niederschrift einer in dem ihm vorliegenden Autograph nicht vorgesehenen Violonstimme begonnen, dann aber bald die Lust an diesem Unternehmen verloren.

Ref. ist der Meinung — es handelt sich hier um eine für die Edition von Dübensabschriften grundsätzlich bedeutsame Frage —, daß solche Komplettierstimmen Dübenschers Provenienz in eine Buxtehude-G. A. nicht aufgenommen werden sollten. (Selbst die Violonstimmen zu *Befehl dem Engel, daß er komm* und *Der Herr ist mit mir* könnten mit einigem Recht weggelassen werden.)

2. Textunterlegung: Die schwedischen Texte zu *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen* und *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* sind, da sie auf Dübens, nicht auf Buxtehude, zurückgehen und zudem nur die Übersichtlichkeit des Notenbildes beeinträchtigen, im Haupttext nicht am Platze; noch weniger ist es der deutsche Text *Der Herr erhör dich*, den K. von sich aus der schwedisch textierten Kantate *Herren vår Gud* unterlegt, obwohl er nicht einmal die genaue Übersetzung des Originals darstellt.

3. Textierung und Phrasierung im einzelnen: Hrsg. gerät hier mitunter in Schwierigkeiten, da Dübens die Textunterlegung wenig

sorgfältig betrieben hat und oftmals inkonsequent, oder besser: sorglos, verfahren ist. In Anbetracht dessen scheint K.s Prinzip, bei größtmöglicher Quellentreue in Zweifelsfällen die „am häufigsten auftretende Phrasierungsweise“ zu wählen (S. 144) und „Ergänzungen von Bindebögen... ausschließlich in Analogie“ vorzunehmen (S. 142), von vornherein problematisch, da die am häufigsten auftretende Phrasierungsweise ja die nachlässigste und damit gerade die falsche sein kann. Wohin außerdem dieser Grundsatz als solcher führt, zeigt etwa S. 76, T. 1, Alt: Die Originale Altstimme notiert hier

lie - - ben Wäch - - ter ; K. verbessert den ersten Bindebogen in Analogie zu S. 74, T. 1 in , darf aber,

seinen Grundsätzen entsprechend, den fehlenden zweiten Bindebogen über Wächter nicht ergänzen, da eine Parallelstelle hierzu fehlt; somit ergibt sich als Endergebnis die Version:

lie - - ben Wäch - - ter

Dazu ist zu sagen: Bot die Quelle eine Lesart, deren Fehlerhaftigkeit man unschwer als Flüchtigkeit deuten konnte, so bringt die Neuausgabe eine Version, hinter deren Inkonsequenz eine Absicht vermutet werden muß.

Nicht ganz klar ist ferner, was K. unter Ergänzung oder Berichtigung von Bindebögen „in Analogie“ versteht: auf S. 70 ist der

Diskant einmal , bereits vier

Takte später aber notiert.

(Ähnlich S. 72: *Amen*; S. 94/95: *Feinden*; S. 95/96: *helfen*.) Davon abgesehen, erscheinen Phrasierungen, die widersinnig sind, ohne überhaupt der Quelle oder den Editionsgrundsätzen des Hrsg. zu entsprechen: Gleich die erste Kantate bringt im Alt statt

Nun laßt uns  
Gott, dem Her - - ren

sechzehnmal die Phrasierung.

Nun laßt uns  
Gott dem Her - - ren

Sie ist falsch, denn zweifellos wollte Düben in den zehn Fällen, in denen er im Ms. einen Bindebogen gesetzt hat (sechsmal vergaß er ihn), drei Noten überbinden; gleich die beiden ersten, vermutlich noch mit einiger Sorgfalt ausgeführten Bögen (T. 2/3 u. T. 6/7) zeigen das ganz deutlich, ferner die Art der Silbentrennung beim Übergang in eine neue Notenzeile in T. 36/37:

Lei - - be. . Doch selbst wenn man sich auf dem Standpunkt stellt, die Mehrzahl der Bindebögen des Originals überbinde nur zwei Noten, bleibt zu fragen, warum dann in keinem Fall auch die beiden folgenden Noten überbunden sind und mit welcher Begründung K. diesen zweiten Bogen sechzehnmal ergänzt, da er doch „ausschließlich in Analogie“ ergänzt.

Andere problematische — übrigens auch in den alten Bdn. der G. A. und in praktischen Neuausgaben anzutreffende — Fälle, in denen Penultima und Ultima über der Schlußsilbe zusammengebunden werden, finden sich S. 45, 69, 70 u. 72 (*Amen*); S. 78 (*schlafen*); S. 92 (*Menschen*); S. 113 (*nostris*). (Sind zwei Noten — etwa über einen Taktstrich hinweg — zusammengebunden, so bedeutet dies keineswegs immer, daß sie auf eine Silbe zu singen sind; oft soll der Bogen lediglich die Zugehörigkeit der angebundenen Note zu der vorausgegangenen Phrase anzeigen und eine nachlässige Textunterlegung „ausbügeln“. Davon abgesehen, müßte einmal grundsätzlich geklärt werden, ob und wann die damalige Aufführungspraxis das, für unsere Ohren unschön klingende, Melisma auf einer Schlußsilbe vorsah.)

4. Notentext: In einzelnen Fällen hätten sich vielleicht Konjekturen, insbesondere

Oktavversetzungen und die rhythmische Angleichung einzelner Stimmen an die übrigen, vertreten lassen: das Übersehen von Oktavstrichen und Fähnchen ist ein für die Kopisten von norddeutschen Orgeltablaturschriften geradezu typischer Fehler. Zwei Beispiele: S. 48 f., T. 15, 3 und 16, 1, 2. Violine: *a''* und *f''* statt *a'* und *f'*; S. 86, T. 12, Baß: punktiertes Achtel mit Sechzehntel.

Das alles sind Einzelheiten, wiewohl die Frage bestehen bleibt, ob der Editor sekundärer Gebrauchshandschriften — um solche handelt es sich hier weitgehend — die Zufälligkeiten der Quelle in den Notentext aufnehmen und sie dadurch geradezu kodifizieren, oder ob er sie nicht lieber in den Kritischen Bericht verweisen und eine schlüssigere Lesart vertreten sollte.

Der hohe wissenschaftliche Wert der Ausgabe soll damit selbstverständlich in keiner Weise in Frage gestellt werden.

Der zwölfpaltige *Kritische Bericht* gliedert sich in die Abschnitte: *Die Quellen und ihre Überlieferung, Zur Notation der Originalhandschriften und ihrer Wiedergabe und Spezielle Anmerkungen*. Vielleicht wäre es günstiger gewesen, wenn K. alles die Quellenbeschreibung im einzelnen Berührende in den *Speziellen Anmerkungen* unter dem jeweiligen Werk vermerkt hätte, Wiederholungen nötigenfalls in Kauf nehmend; die von ihm getroffene Anordnung zwingt den Leser, den ganzen Kritischen Bericht durcharbeiten, auch wenn er über die Quellenlage nur einer Kantate informiert werden möchte.

Einige Einzelheiten sind anzumerken:

1.: Im *Corale Concertato Wachet auf* vermag Ref. in der ersten Zeile kein c. f.-Zitat zu entdecken.

2.: *Befehl dem Engel, daß er komm* erschien auch als Edition Hansen.

3.: Anm. 1 muß richtiger heißen: In *Abt. IIIa* des Peters-Aufsatzes ist *Herzlich tut mich verlangen, Du Friedefürst II* und *Das neugeborne Kindelein* einzufügen; *Heut triumphieret Gottes Sohn* ist zu streichen. In *Abt. e* des MGG-Artikels ist *Das neugeborne Kindelein* und *Du Friedefürst II* einzufügen, *Heut triumphieret Gottes Sohn* ist zu streichen.

4.: Ob „*Buxtehude seine Kompositionen bald nach der Niederschrift Düben zugesandt und . . . dieser mit der Abschrift nicht gezögert hat*“ (Blume), ist eine Vermutung,

deren Erwähnung im Kritischen Bericht vielleicht etwas früh kommt. Wie erklären sich etwa die „Nester“, in denen zahlreiche Werke Buxtehudes in der Dübensammlung überliefert sind?

5.: K. gibt „*die Texte entsprechend der originalen Lesart, jedoch mit moderner Orthographie und Interpunktion wieder*“. Diesem Verfahren ist durchaus zuzustimmen. (In praktischen Ausgaben freilich sollte man künftig, sofern es sich um Kirchenlieder handelt, wenn irgend möglich, die Fassung des EKG unterlegen.) Hrsg. hätte allerdings zweckmäßig beigelegt, daß es sich bei den in den *Speziellen Anmerkungen* unter dem Stichwort *Text* angegebenen Textnachweisen um den Erstdruck des entsprechenden Chorals, nicht etwa um Buxtehudes mutmaßliche Vorlage, handelt.

6.: Die Echtheit von *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* soll hier zwar nicht ernsthaft bezweifelt werden, hätte aber mindestens diskutiert werden müssen. Das Werk ist zwar unmittelbar im Anschluß an *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen* intavioliert, aber immerhin ohne Komponistenangabe.

7.: Unter den *Speziellen Anmerkungen* zu *Walts Gott* vermißt man den Wortlaut der „*flüchtig und ungenau unterlegten . . . 1. Strophe des Liedes ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘*“.

8.: Der Kantate *Ecce, nunc benedicite Domino* liegt als Text der 135. Psalm der Vulgata zu Grunde; dies hätte vielleicht der Vollständigkeit halber neben der Zählung der Lutherbibel angeführt werden können, zumal sich in diesem Fall durch Textvergleiche schlüssig nachweisen läßt, daß Buxtehude wirklich eine Ausgabe der Vulgata und nicht Rückübersetzungen des Luthertextes benutzt hat.

Den Editionsgrundsätzen des *Erbes Deutscher Musik* entsprechend, hat K. die Generalbaßstimmen ausgesetzt; dies geschieht sparsam, flüssig und einfallsreich. (Einspruch erhebt Ref. lediglich gegen S. 109, T. 38; S. 111, T. 66; S. 113, T. 80.)

Erfreulich übersichtlich, sauber und großzügig sind Notenstich und Satz; auch Aufmachung und Papier lassen nichts zu wünschen übrig. Zu den zwei Faksimileseiten hätte man sich Unterschriften gewünscht. Alles in allem eine Edition, zu der man Verlag und Hrsg. beglückwünschen kann.

Martin Geck, Kiel

Luigi Boccherini: 4 Quintettini op. 30 — 6 Quartettini op. 33 piccola. Revisione di Pina Carmirelli, *Classici Italiani della Musica* 1. Del Turco Editore, Rom o. J., XIX u. 118 S.

Unter den Auspizien des „Conseil international de la Musique“ (UNESCO) legt A. Bonaccorsi hier den ersten Band einer Reihe von unveröffentlichten Werken italienischer Musik vor, die den gleichen Titel trägt wie jene auf 36 Hefte angewachsene Edition in den Jahren 1919—1920; auch diese enthielt schon Instrumentalmusik von Boccherini.

Bei den Quintettini (für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli) handelt es sich um die Nummern I, III, IV und VI aus op. 30, die Boccherini 1780 Don Louis, dem Infanten von Spanien, dediziert hat. Die Nummern II und V gehörten (laut Anmerkung S. XIX) zu den Beständen der Berliner Staatsbibliothek und sind durch Kriegseinwirkung verloren gegangen. Als Quellen standen der Herausgeberin handschriftliche Kopien aus dem Besitze der Bibliothek des Konservatoriums und der Oper in Paris zur Verfügung. Die vielen notwendigen Ergänzungen (in den meisten Fällen wohlbegründet) zeigen, daß die Kopisten nicht sehr sorgfältig gewesen sind. Offen bleibt die Frage nach zeitgenössischen Drucken und der tatsächlichen Opus-Zahl. So sind z. B. unter op. 33 gedruckte Quartette aufgeführt im Katalog der Hirsch-Library (Sieber, Paris 1790?) und im Katalog der Konservatoriumsbibliothek Neapel (Artaria, Wien o. J.).

Die ersten drei Quintettini sind zweisätzig, mit Andante, Andantino oder Allegro als erstem, einem Menuett als zweitem Satz. Quintettino VI ist eine „nächtliche Musik auf den Straßen von Madrid“ (in verstümmelter Form bereits veröffentlicht in Hannover 1921, später Berlin). Der Komponist schreibt dazu: „Dieses Quintettino stellt die Musik dar, welche nachts auf den Straßen von Madrid vor sich geht, vom Ave-Läuten bis zum Zapfenstreich. Alles, was nicht den Regeln des Kontrapunkts entspricht, muß mit Rücksicht auf die Wirklichkeit der Dinge, die darzustellen sind, betrachtet werden.“ Auf die Nachahmung des Ave Maria folgt ein „Menuett der Blinden“ (Straßenmusikanten), in dem die beiden Violinen „ungeschliffen und rauh“ eine stampfende Melodie spielen, während die beiden Cellisten ihre Instrumente auf die

Knie zu legen und wie eine Gitarre zu spielen haben. Zum „Rosario“ wechseln freie Cantilene und rhythmisch straffes Allegro, über einem basso ostinato wird die Melodie von den Instrumenten abwechselnd gespielt. In der „Ritirata“ schließlic nähert sich die Musikantengruppe, spielt zum Zapfenstreich auf und entfernt sich wieder. Eine großangelegte Variationenreihe spiegelt diesen Ablauf: das Thema erklingt im zartesten Pianissimo; in den Variationen I—IV werden die Einzelheiten immer deutlicher; Variation V—VIII sind gleichlautend, nur vertauschen die Instrumente ihre Rollen; es folgen zum Abmarsch notengetreu die ersten drei Variationen in der Reihenfolge II—III—I; in der abschließenden Variation XI hört man nur noch die geschlagenen und gezupften Instrumente (nachgeahmte Handtrommel und Gitarre), während die Melodie sich in Fetzen aufgelöst hat. In der Widmung der Quartettini (für zwei Violinen, Viola und Violoncello) op. 33 aus dem Jahre 1781 nennt sich Boccherini schon Kammerkomponist Seiner preußischen Majestät.

Mit Ausnahme von Nr. V sind die Quartettini zweisätzig, Schlußsatz ist, wie üblich, ein Menuett mit einem (IV und VI) oder zwei (II) Trios, oder aber ein Rondo mit der Gliederung ABACABA (I und III). Die verschiedenen Kopfsätze lassen sich wie Stufen auf dem Wege zum klassischen Sonatensatz ordnen: dem klassischen Bauprinzip am genauesten entspricht das Andante lentarello von Nr. IV mit Exposition, (kurzer) Durchführung und Reprise (2. Gedanke von D nach T versetzt). In Quartettino I (Allegro spiritoso) beginnt die Exposition mit einem in Generalbaßmanier geschriebenen Gedanken A, der auf eine altertümliche „pathetische“ Kadenz schließt. Es folgt eine Reihe motivisch miteinander verbundener Gedanken (Teil B). Nach dem Doppelstrich kurze Modulationen mit Motiven der Exposition, dann Reprise von B (eine Quint tiefer gesetzt). Teil A endlich beschließt den Satz. Eine Verquickung von Elementen des Rondo und der klassischen Sonate also, wie sie W. Fischer schon konstatiert hat (*Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Studien zur Musikwissenschaft, Heft III). Die Einleitungssätze von Quartettino II (Allegretto), III (Andante con moto) und VI (Adagio) sind nach dem gleichen Prinzip gebaut, sie schließen aber mit der Reprise von B und greifen

nicht auf A zurück (zum selben Typ gehört das Allegro von Quintettino IV). Abseits steht das Allegro brillante aus Quartettino V, es hat als einziger Kopfsatz eine Molltonart (e) zur Tonika; die Aufreihung verschiedener Gedanken wird mit einer Fermate abgebrochen, es folgt als Abschluß der zweite Gedanke, von der parallelen Durtonart zur Tonika versetzt.

Diese Beschreibung der Bauprinzipien soll darauf hinweisen, daß die Formanalyse des Quintettino I von Bonaccorsi im Vorwort nicht auf die anderen Stücke anzuwenden ist und daß seiner Meinung, der zweite Satz sei dem ersten wesensnahe, widersprochen werden muß.

Mit glücklicher Hand hat die Herausgeberin in diesem Band vielfältige Beispiele dafür vereinigt, daß Boccherini — in seiner Bedeutung für die Kammermusik der Klassik meist unterschätzt — einen ganz eigenen Weg eingeschlagen hat. Da sie selber Interpretin von Kammermusik für Streicher ist, möge der Zusatz von eigenen Strichbezeichnungen (V und Π) in dieser — nicht für den praktischen Gebrauch gedachten — Denkmälerausgabe zugestanden werden.

Den schön ausgestatteten Band zieren die erste Reproduktion eines Porträts von Boccherini aus dem Besitz von Franz Schubert (Zürich) und zwei Faksimilia der handschriftlichen Kopien. Der saubere, von Druckfehlern freie Notenstich macht die Beschäftigung mit den hier veröffentlichten Werken zur Freude. Den Herausgebern und dem Conseil International de la Musique kann deshalb bestätigt werden, daß sie eine wichtige und wohlgelungene Publikation zur Erforschung der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts beigesteuert haben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Joseph Haydn: Mehrstimmige Gesänge. Hrsg. von Paul Mies. (Joseph Haydn, Werke, Reihe XXX. Hrsg. vom Joseph-Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Peter Larsen). München-Duisburg, 1958. G. Henle Verlag. IX + 87 S.

Dazu: Kritischer Bericht. Ebenda, 1958. 21 S.

Die Veröffentlichung der gesamten Werke Joseph Haydns stand bisher unter einem ungünstigen Stern. Wie die „Oeuvres complètes“ (um 1800) und die „Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe“ (1907 ff.)

mußte auch die dritte Publikationsreihe „Complete Works“, die von der Haydn-Society (Boston-Wien) 1950 mit großem Elan in Angriff genommen worden war, weit vor Erreichen des Zieles ihr Erscheinen einstellen. Unabhängig von dieser letzten Ausgabe, aber doch gleichsam in Übernahme ihres geistigen Erbes, hat sich nun das Haydn-Institut die Aufgabe gestellt, diese immer wieder spürbare Lücke in der Reihe der großen Gesamtausgaben zu schließen. Es scheint diesmal das Mögliche getan, um dem Unternehmen die erhoffte Kontinuität zu sichern: ein zentrales Forschungsinstitut übernimmt die Bereitstellung der Quellen, namhafte Haydn-Forscher aus der ganzen Welt sind als Herausgeber berufen (Editionsleiter ist wiederum J. P. Larsen), vor allem aber haben staatliche Stellen ihre finanzielle Unterstützung zugesagt.

Den Anfang der Publikationen bilden die „Mehrstimmigen Gesänge“ (für drei bzw. vier Stimmen mit Klavierbegleitung), eine Werkgruppe, die im Gesamtwerk Haydns nur untergeordnete Bedeutung hat. Mit Ausnahme einzelner Bearbeitungen für Chor sind diese insgesamt 13 Lieder wenig bekannt, obwohl seit der Erstausgabe (1803) eine Reihe von Nachdrucken erschien. Das hat verschiedene Gründe. Einmal sind sie als (solistische) „Singquartette“ konzipiert, eine Gattung, die sich neben dem Einzelgesang und der instrumentalen Kammermusik weder im Konzertsaal noch im häuslichen Musizieren — für das diese Lieder eigentlich bestimmt sind — durchgesetzt hat. Ein anderer, wesentlicherer Grund liegt in der (zeitbedingten) Minderwertigkeit der meisten dichterischen Vorlagen. Die verbliebenen Scherze der Anakreontiker drücken für uns heute keine echte Lebensfreude mehr aus; mit der kindlich naiven Frömmigkeit der religiösen Texte können wir uns vielleicht dem Sinne, kaum aber dem sprachlichen Ausdruck nach identifizieren. Die Musik, zwischen 1796 und 1801 entstanden, ist durchweg frisch und einfallreich, obwohl dem alternden Haydn das Komponieren nicht mehr so recht von der Hand ging. Alle Lieder zeigen eine meisterhafte Setzweise mit Anwendung aller Errungenschaften der Quartettsatztechnik. Trotzdem vermag die Vertonung nicht in jedem Fall die Belastung durch den Text zu kompensieren. So ragen nur einige Stücke aus der Gesamtheit heraus: „Die Beredsamkeit“ (Lessing) als Beispiel Haydn-

schen Humors, das gleichsam selbstbiographische „*Hin ist alle meine Kraft*“ und die Gellert-Gesänge „*Abendlied*“ und „*Danklied*“. Letzteres ist in seiner hymnischen Anlage den Chören der „*Schöpfung*“ durchaus ebenbürtig.

Die Edition fußt auf einer günstigen Quellenlage: neben der „*unter Zustimmung und Autorität*“ Haydns erschienenen Erstausgabe lag auch das Autograph vor. Der Hrsg. hielt sich eng an Haydns Manuskript, er konnte dadurch etliche durch den Erstdruck überlieferte Stichfehler richtigstellen. Fraglich scheint allerdings, ob nicht die Beibehaltung bloßer Schreibgewohnheiten Haydns ohne wirklich semantischen Charakter (ungewöhnliche Balkensetzung, überflüssige Akzidenzen, unmotivierter Setzung von Artikulationszeichen) für manchen heutigen Benutzer die Absichten des Komponisten eher verdunkelt als erhellt. Ähnlich führt das Bestreben, die ursprüngliche Gestalt des Autographs auch in der Neuausgabe weitgehend sichtbar zu machen, gelegentlich zu übertrieben gewissenhafter Kennzeichnung ergänzter Elemente:  $\text{♩} [\gamma] \text{ } ^{[1]} \text{f} [\text{z}]$ , die das Notenbild komplizieren. Ein Vermerk im Kritischen Bericht würde hier genügen. Auch bei der Redaktion des eigentlichen Notentextes zeigt sich die Tendenz, das Autograph in jedem Falle höher zu bewerten als die Originalausgabe. Dabei lassen nicht nur die in den Text einbezogenen Varianten (Nr. 4, T. 15 und Nr. 7, T. 22/24), sondern auch andere Lesarten der Erstausgabe die Vermutung zu, daß hier der Komponist selbst vor der Drucklegung noch geändert haben könnte (Nr. 3, T. 26/27; Nr. 6, T. 3, 69, 82; Nr. 10, T. 110, 114; u. a.). Auf keinen Fall aber sollte die Treue zum Autograph so weit gehen, Stellen, die Haydn bei späterer Änderung übersehen hat, zu konservieren (Nr. 1, T. 5), oder fehlerhafte und flüchtige Generalbaß-Bezifferungen beizubehalten (Nr. 8, T. 21/23, 65, 68, 77, 89/90 u. a.).

Insgesamt fallen diese Einschränkungen allerdings kaum ins Gewicht, auch ermöglicht der sorgfältige Kritische Bericht bei allen Zweifelsfällen eine Rekonstruktion der abweichenden Quelle. Es sei darum noch einmal betont, daß der Band mit äußerster Genauigkeit revidiert wurde und aufs Ganze gesehen eine wirklich authentische Fassung der „*Mehrstimmigen Gesänge*“ darstellt. Emil Platen, Bonn

Gottfried Reiche: Vierundzwanzig neue Quatricinien „*Turmsonaten*“. 3. Auflage, herausgegeben von Gottfried Müller, Merseburger, Berlin 1958, 47 S.

Reiches „*Vier und zwanzig Neue Quatricinia*“, Leipzig 1696, gelten als ein bemerkenswerter Höhepunkt der zum Abblasen von den Rathäusern und Kirchtürmen dienenden Stadtpfeifermusiken. Um so verwunderlicher ist die Tatsache, daß sie mit wenigen Ausnahmen einzelner Stücke keine wissenschaftliche Neuausgabe wie etwa die Auswahl der Bläserstücke seines Amtsvorgängers Pezel in den Deutschen Denkmälern gefunden haben.

Die vorliegende, in 3. Auflage erscheinende Neuausgabe ist für den praktischen Gebrauch der Posaunenchorde gedacht, ermöglicht aber durch die Hinweise auf die ursprünglichen Tonarten die Rekonstruktion des Originals, das für einen Zinken und drei Posaunen geschrieben ist. Der Zink wird heute meist durch eine Trompete, zuweilen mit enger Mensur, ersetzt, weswegen die Sätze eine Sekunde bis eine Quarte tiefer transponiert sind.

14 Stücke sind einfache vierstimmige Fugen, 10 Stücke, jedes „*Sonatina*“ genannt, beginnen mit einem schlichten homophonen Satz von feierlich-ernstem Charakter, der nicht selten harmonische Führungen von überraschender Kühnheit bringt. Zuweilen ist der „*Fuga*“ noch ein Schlußteil beigegeben, der durch die Steigerung des Ausdrucks bemerkenswert ist. Für die wissenschaftliche Erforschung der Bläserliteratur der Bachzeit wird diese Neuausgabe von Nutzen sein, zumal das einzige Exemplar der „*Quatricinien*“, das in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek vorhanden war, nach den Feststellungen des Hrsg. „*in den Wirren des letzten Krieges auch verschollen*“ ist.

Der 3. Auflage ist, wie der ersten, wieder das Bild Reiches beigegeben, dessen mehrwindiges, gebogenes Instrument ein typisches Jagdhorn aus der Frühzeit des Horns darstellt. Es dürfte Bachs „*corno di caccia*“ sein. Der Hinweis des Hrsg. auf die Deutung Piersigs, der „*das Instrument in Verwandtschaft mit dem alten Kornett setzt*“, ist ganz abwegig. Jagdhörner mit fünf bis zehn Windungen in der dargestellten Größe werden in Dresden und in der Carse-Sammlung nachgewiesen. (Abbildung in Hinrichsen, Music-Book VII). Im Zusammenhang

mit der Herausgabe der „*Quatricinien*“ verdient indessen diese Instrumentenfrage keine Beachtung, da das Horn niemals als Melodieträger für diese Fugen und Sonaten in Frage kommt. Georg Karstädt, Mölln

## Mitteilungen

### Bekanntmachungen

**Mit Rücksicht auf den Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der in New York vom 5. bis 11. September 1961 stattfinden wird, hat der Vorstand beschlossen, die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung, die in der Regel im Herbst jedes Jahres stattfindet, für das Jahr 1961 auf Sonntag, den 28. Mai, vorzuzerlegen. Die Versammlung findet in Dresden statt. Die Mitglieder werden schon jetzt gebeten, den Termin vorzumerken. Blume**

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung hat am 10. und 11. September 1960 in Fulda stattgefunden. Künstlerische Veranstaltungen, gestützt auf die Gastfreundschaft der Stadt Fulda, und ein Vortrag von Dozent Dr. Georg von D ad e l s e n , Tübingen, „Über das Wechselspiel von Musik und Notation“ bildeten das Programm. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 11. September standen die Berichte des Präsidenten, des Schatzmeisters und der Vorsitzenden der Kommissionen. Von besonderer Bedeutung ist der Bericht der Kommission zur Förderung von Auslandsstudien: Die Arbeitsstelle in Rom wird mit dem Jahre 1961 Abteilung des Deutschen Historischen Institutes in Rom. Die Gesellschaft dankt dem Direktor des Deutschen Historischen Instituts, Prof. Dr. Holtzmann, für seine tatkräftige Unterstützung beim Aufbau der Arbeitsstelle. Die offizielle Eröffnung erfolgte am 14. November 1960 mit einem Vortrag von Prof. Blume über das Thema „Begriff und Grenzen des Barock in der Musik“. Es wird nachdrücklich auf die Möglichkeit hingewiesen, sich bei einem Italienaufenthalt der Hilfe des Instituts für Forschungsaufgaben zu bedienen (Adresse: Dr. Paul Kast, Istituto Storico Germanico, Corso Vittorio Emanuele 209, Rom). Der Vizepräsident unserer Gesellschaft, Herr Prof. L a u x , überbrachte die Einladung der Stadt Dresden, die Jahresversammlung 1961

in dieser Stadt abzuhalten. Mit Rücksicht auf den Termin des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in New York sind für diese Jahresversammlung die Tage vom 26. bis 28. Mai in Aussicht genommen.

Für das Jahr 1962 ist ein eigener Kongreß unserer Gesellschaft geplant. Er wird, einer Einladung der Stadt folgend, in Kassel stattfinden, und zwar im Oktober unmittelbar vor den Kasseler Musiktagen. Die Kommission zur wissenschaftlichen Vorbereitung besteht aus den Herren Professoren Gerstenberg, Laux, Osthoff und Reichert. Die Organisation liegt in Händen der Herren Dres. Baum und Heckmann. Gerstenberg

Am 31. Juli 1960 verstarb in Köln Professor Dr. Karl H a s s e . Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in unserer Zeitschrift gewürdigt werden.

Professor Dr. Christhard M a h r e n h o l z (Hannover) beging am 11. August 1960 seinen 60. Geburtstag. Dem hochverdienten Kollegen spricht auch die „Musikforschung“ zu diesem Anlaß ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Am 7. August 1960 konnte Professor Dr. Erich D o f l e i n (Freiburg i. Br.) seinen 60. Geburtstag feiern. Auch die „Musikforschung“ gratuliert ihm aus diesem Anlaß herzlich.

Für eine Studie über Adolphe Appia (1862—1928) werden alle wichtigen Informationen gesucht, vor allem auch Briefe von und an Appia. Wer Unterlagen über Appia besitzt oder Auskunft geben kann wird gebeten, sich an folgende Anschrift zu wenden: Walther R. Volbach, 3520 Rogers, Fort Worth 9, Texas/USA.

### Berichtigungen.

In dem Verzeichnis der 1959 angenommenen wissenschaftlichen Dissertationen (S. 202 dieses Jahrgangs) ist unter Halle bei der Dissertation von Günter Fleischhauer statt „hellenisch“ zu setzen „hellenistisch“.

In dem Artikel von Erwin Jacobi, „Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“, Heft 3, S. 277, zweiter Absatz, Zeile 6, muß es statt „Gebrauchsausgaben“ „Gebrauchsausgaben“ heißen.