

Besprechungen

Carl Parrish: *The Notation of Mediaeval Music*. W. W. Norton & Co., New York, 1957. XVII u. 228 S. mit 62 Tafeln. In den letzten Jahren ist das Studium der Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten in Hochkonjunktur geraten. Aus diesem Treiben hat sich an vielen Universitäten ein gewisser gesunder Lehrplan entwickelt, der dem Studenten die für seine wissenschaftliche Tätigkeit erforderlichen Werkzeuge und Kenntnisse vermitteln soll. Zum Studium der Musikwissenschaft gehört deswegen zum großen Teil auch das Eindringen in die Notation der mittelalterlichen Welt des Abendlandes.

Schon um die Wende zu unserem Jahrhundert brachte Johannes Wolf eine grundlegende Studie über die Notenschrift des 14. bis 16. Jahrhunderts in seiner *Geschichte der Mensural-Notation* heraus; Ergänzungen dazu erschienen ein Jahrzehnt später in seinem *Handbuch der Notationskunde*. Für die Übertragung praktischer Beispiele bot Wolf auch seine *Schrifttafeln*, am Anfang der 20er Jahre. Die nächste umfassende Arbeit über die ältere Aufzeichnungsart der Musik erschien kurz nach dem zweiten Weltkrieg in W. Apels *The Notation of Polyphonic Music*, die in ihrer Art eine hervorragende Leistung ist. In neuerer Zeit hat auch F. Gennrich eine Reihe wertvoller Heftchen herausgebracht, die die großen Kenntnisse dieses ehrwürdigen Gelehrten zeigen, wenn sie auch mehr für den Seminargebrauch bestimmt sind. Zu diesen Arbeiten gesellt sich jetzt die vorliegende Arbeit.

Die Veröffentlichung ist nun eigentlich eher eine Besprechung der 62 verschiedenen Faksimiles, die dem Buch beigelegt sind, als eine umfassende Studie. Geboten werden Nachdrucke aus 11 verschiedenen Choralhandschriften (Tafeln I—XII), aus 6 Minnelieder enthaltenden Codices (Tafeln XIII bis XIX), während die übrigen die mehrstimmige Musik betreffen und aus 24 Quellen stammen.

Leider ist das Resultat aber weniger als befriedigend. Der Verf. ist selbst kein Spezialist auf diesem Gebiet und nur imstande, die einzelnen Meinungen einiger Fachleute wiederzugeben, während er im großen ganzen unparteiisch bleibt. Da aber das Problem der Übertragung der rhythmischen

Werte der mittelalterlichen Weisen und seine Erforschung zu den wichtigsten Aufgaben der heutigen Musikwissenschaft gehören, ist es verfrüht, einfache Ergebnisse als bewiesene Tatsachen darzulegen, ohne zuerst zu versuchen, sie zu ergründen. Man führt Fußnoten nicht aus bloßem Vergnügen an, sondern um die vertretenen Meinungen vor dem interessierten Leser zu bekräftigen. Der Verf. unterläßt es im wesentlichen, seine Thesen zu begründen; damit verliert die Arbeit an wissenschaftlichem Wert und erfüllt nur den pädagogischen Zweck.

Als Lehrmittel ist das Werk ganz brauchbar, aber es tritt ein anderes Moment hinzu. Ein wissenschaftliches Werk darf Fehler haben, denn die erfahrenen Benutzer werden die einzelnen Angaben schon kontrollieren und verbessern. Dagegen muß ein Lehrheft technisch einwandfrei sein, da sonst die angehenden Kollegen auf falsche Ausführungen und Gewohnheiten stoßen werden, ohne dabei imstande zu sein, sich selbst zu helfen. Bei den Fremdtiteln und Namen liest man eher *El Còdex musical de Las Huelgas* als „El codex musical de Las Huelgas“; *Madrid, Biblioteca Nacional* statt „Nacionale“ usw. Die Auflösung der Abkürzungen gibt öfters noch weniger Auskunft als der Text im Buch selbst. So findet man *Flo* (statt dem allgemein üblicheren *F*) als Abkürzung für *Florence Codex* Plut. 29. I; da Florenz über verschiedene reichhaltige Büchersammlungen verfügt, wäre es wünschenswert, wenn die *Laurenziana* an dieser Stelle vermerkt würde.

Seltsamerweise fügt der Verf. seiner Studie eine Bibliographie bei, die wohl nur aus pädagogischen Gründen zu erklären ist. Hierbei haben sich doch einige Titel in das Abkürzungsverzeichnis eingeschlichen; solch ein Durcheinander sollte den Studenten nicht als Vorbild einer bibliographischen Zusammenstellung gegeben werden.

Aber auch der Inhalt dieser Bibliographie verwirrt; grundlegende Arbeiten hervorragender Gelehrte fehlen. Vergebens sucht man nach Wolfs *Geschichte der Mensuralnotation*, findet aber nur Ludwigs Rezension dazu. Eine Erwähnung von Ludwigs bahnbrechendem Repertorium fehlt. Wolfs Abdruck des Traktats von Grotheo wird aufgeführt, aber die neuere Literatur (ohne welche der Traktat nicht voll bewertet werden kann) von E. Rohloff, sowie die Text-

ergänzungen von Roth werden nicht mitaufgenommen. Die wichtigsten Aufsätze von Handschin, die die Probleme der besprochenen Kompositionen behandeln, fehlen. Endlich sind die Forschungen der jüngeren Kollegen, wenigstens die in USA zugänglich sind, nicht erwähnt. So sind die reichhaltigen Sammlungen von Übertragungen in den Dissertationen von L. Spiess, E. Thurston und W. Waite gänzlich unberücksichtigt geblieben. Wenigstens eine meiner Schriften, über die Ligaturen der Montpellier-Handschrift, hätte erwähnt werden sollen. Dafür aber sind einige zweifelhafte Werke angegeben, die nur den Vorteil haben, daß sie in englischer Sprache verfaßt sind. Aus pädagogischen Gründen aber ist es öfter vom Vorteil, Bücher in Fremdsprachen für Studenten vorzuschreiben, besonders in einem Lande, wo das Sprachbewußtsein nicht von Hause aus stark entwickelt ist.

Noch einige Einzelheiten! Es wird im Buch viel von den vier Notre-Dame-Handschriften geredet. Dabei meint der Verf. im Anschluß an Ludwig, die Codices, die das Notre-Dame-Repertoire enthalten. In der Studie wird die Handschrift W2 nicht berücksichtigt, obwohl sie Ansätze zu einer mensuralen Aufzeichnung aufweist. Diese Handschrift wird auch mit falscher Signatur, wie in verschiedenen anderen Fällen, bezeichnet. Sie soll *Helmstad.* 1099 heißen, denn Heinemanns Nr. 1206 wird, nach freundlicher Mitteilung von Herrn Kästner, nicht mehr von der Bibliothek anerkannt; das Gleiche gilt für W 1 (*Helmstad.* 628; statt Nr. 677). Eine fünfte Quelle der Notre-Dame-Musik ist wenigstens seit 1923 in der verschollenen Bibliothek von Johannes Wolf bekannt; eine Ausgabe erscheint demnächst. Der Verf. zitiert die Handschrift W 1 nach der von Baxter (*An Old St. Andrews Music Book*, statt *Manuscript*) und von Hughes (Inventar dazu) weiter benutzten neuen Foliierung. Welches Chaos diese wieder aufgefrischte, zu Fehlschlüssen führende Foliierung mit sich bringt, ist kaum abzusehen.

Die Bücher des Verlages Norton in New York stellen in der Regel hervorragende Leistungen dar, besonders die beiden Studien von G. Reese. Es ist deswegen unerklärlich, weshalb der Verlag das vorliegende Werk jemandem anvertraut hat, der auf diesem Gebiet kein Spezialist ist, oder weshalb der Redakteur nicht erst mit

Fachleuten in Verbindung trat. Es ist schade, daß in den USA das Lehrbuch gedeiht, während die wissenschaftlichen Leistungen im Verhältnis dazu nur in bescheidenem Maße erscheinen.

Luther Dittmer, New York

Joseph Smits van Waesberghe: *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Musicologica Medii Aevi I*, Amsterdam 1957, 172 S., 4 Reproduktionen.

Neben den Musikabhandlungen eines Boethius, Cassiodor und Isidor gehört namentlich und vor allem der *Micrologus* Guido von Arezzo zu denjenigen musiktheoretischen Lehrwerken des Mittelalters, die eine sehr weite Verbreitung gefunden haben und die sehr häufig kommentiert worden sind. Vier dieser *Micrologus*-Kommentare werden vom Hrg., der sich durch eine *Micrologus*-Edition (vgl. Besprechung in *Die Musikforschung* X, 1957), durch eine Guido-Monographie (vgl. Besprechung ebd. XI, 1958) sowie durch zahlreiche Einzelstudien über den Aretiner in der musikwissenschaftlichen Forschung der Gegenwart einen Namen gemacht hat, im Druck vorgelegt: der *Liber Argumentorum* (S. 19–30), der *Liber Specierum* (S. 31–58), der *Metrologus* (S. 67 bis 92) und der bereits durch C. Vivell, Wien 1917, veröffentlichte *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini* (S. 99–172).

Die beiden erstgenannten Abhandlungen, der *Liber Argumentorum* und der *Liber Specierum*, sind nach der Ansicht des Hrg. zwischen 1050 und 1100 wahrscheinlich in Italien entstanden. Sie haben sich in drei Hss. erhalten: Rom, Bibl. Vat. lat. 9496 (12. Jahrhundert), Paris, Bibl. Nat. lat. 7211 (12. Jahrhundert) und Cambridge, Trin. Coll. 1441 (15. Jahrhundert). Der *Liber Argumentorum* enthält 40 Kapitel und handelt von den Tonbuchstaben, den Tonabständen, der Definition der Musik und der Komposition einer gregorianischen Melodie. Der *Liber Specierum* umfaßt 48 Kapitel, hat nahezu den gleichen Inhalt wie die vorerwähnte Schrift und unterscheidet sich von ihr nur durch die Anwendung griechischer Tonbezeichnungen, durch die Beifügung mehrerer Diagramme zur Veranschaulichung der Tonabstände sowie durch den im letzten Kapitel enthaltenen kurzen Hinweis auf die frühe Mehrstimmigkeit, die Diaphonie. Im *Liber Argumentorum* werden Boethius,

Guido und ein gewisser Enchirias, den der Hrsg. — die Bezeichnung als Personennamen interpretierend — für den Autor der *Musica enchiriadis* und der *Scholia enchiriadis* hält, als Gewährsmann aufgeführt, im *Liber Specierum* hingegen nur Guido.

Der *Metrologus* ist nach der Meinung des Hrsg. zwischen 1200 und 1300 vermutlich in England geschrieben worden. Das Werk läßt sich in sieben Hss. nachweisen: Rom, Bibl. Vat. Reg. lat. 1146 (14. Jahrhundert), Siena, Bibl. Com. L. V. 30 (14. Jahrhundert), Oxford, Bodl. Libr. 515 (15. Jahrhundert), Lincoln, Cath. Libr. 229 (15. Jahrhundert), London, Brit. Mus. Landsdowne 763 (15. Jahrhundert), Brit. Mus. Arundel 130 (15. Jahrhundert) und Brit. Mus. Add. 4912 (18. Jahrhundert); die letztgenannte Hs. erweist sich bei näherem Zusehen als eine Kopie des Ms. Landsdowne 763. Im *Metrologus*, in dem nur Ausschnitte aus dem *Micrologus*, nämlich die Kapitel 2, 4—6 und 10—16, kommentiert werden, ist die Rede vom Ursprung und von der Wirkung der Musik, ferner von ihrer Definition und Klassifikation sowie von den Tonbuchstaben, den Tonsilben, den Tonabständen und den Tonarten. Die Definition „*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*“ und die Klassifikation „*Musica est harmonica vel organica vel rhythmica*“ sind von Isidor übernommen, der mehrfach erwähnt wird. Der Autor des *Metrologus* erblickt bemerkenswerterweise den Urheber des *Micrologus* nicht in Guido von Arezzo, sondern in Guido de Sancto Mauro, einem in der Abtei Saint-Maur-des-Fossés bei Paris lebenden Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, der gleichfalls mehrmals genannt wird.

Der *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini* scheint in den Jahren zwischen 1070 und 1100 entstanden und möglicherweise in oder bei Lüttich geschrieben worden zu sein. Er ist in drei Hss. auf die Nachwelt gekommen: Wien, Hofbibl. cpv 2502 (12. Jahrhundert), München, Staatsbibl. clm 14663 (12.—13. Jahrhundert) und Florenz, Bibl. Med. Laur. Acq.e doni 33 (12.—14. Jahrhundert); C. Vivell hat sich bei seiner Textedition einzig und allein auf die Wiener Hs. gestützt. Inhaltlich weicht dieser umfangreichste unter den vier *Micrologus*-Kommentaren kaum vom *Metrologus* ab, lediglich die Darstellung des Stoffes erfährt eine größere Breite und Ausführlich-

keit. Als Gewährsmänner werden wiederum Boethius und Guido, dazu der vorerwähnte Enchirias zitiert.

Die vier anonymen *Micrologus*-Kommentare geben ein beredtes Zeugnis von der großen Beliebtheit, derer sich die hervorragendste Lehrschrift Guidos von Arezzo im zentralen und späten Mittelalter erfreute. Sie beweisen zugleich den starken Einfluß, den der Aretiner auf die mittelalterliche Musiktheorie und Musikpädagogik bis in die Zeit des Humanismus und der Renaissance ausgeübt hat. In ihnen offenbart sich, ebenso wie in ihrer gemeinsamen Vorlage, mit aller Deutlichkeit der Übergang von der theoretisch-spekulativen Musiklehre boethianischer Prägung zur praktisch-empirischen Musikunterweisung, zu der sich die mittelalterlichen Musikschriftsteller seit Guido von Arezzo in zunehmendem Maße bekannt haben. Die Erstveröffentlichung des *Liber Argumentorum*, des *Liber Specierum* und des *Metrologus* bedeutet eine willkommene Bereicherung des bisher in Druckausgaben zugänglichen musiktheoretischen Quellschrifttums des Mittelalters.

Der mit einem umfangreichen kritischen Apparat versehenen Textedition der vier *Micrologus*-Kommentare sind vier Reproduktionen beigelegt, durch die der Leser einen Eindruck vom Schriftbild der verschiedenen Hss. erhält. Es bleibt zu hoffen und zu wünschen, daß die vom Hrsg. ins Leben gerufene und mit dem vorliegenden Band begonnene neue Veröffentlichungsreihe *Musicologica Medii Aevi* mit gutem Erfolg fortgesetzt wird. Heinrich Hüsch, Köln

Sören Sörensen: Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie. Ejnar Munksgaard, Kopenhagen 1958. XI u. 335 S. u. 56 S. Notenbeilage.

Nach Pirros (1913) und Hedars (1951) Forschungen erscheint nun auch die dritte Buxtehude-Monographie größeren Umfangs im Ausland, ein Vorgang, der einer Ausweitung und Komplettierung des Buxtehudebildes nur dienlich sein, freilich auch nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß eine deutsche Buxtehudedarstellung, die den Lübecker weniger dem Buchstaben als der Substanz nach aus seiner Herkunft — jener unter barocker Mystik und Italiens Sinnlichkeit erblühten hanseatischen Organisten-

praxis — verstünde, noch auf sich warten läßt.

S. gliedert seine Arbeit, die er im Untertitel als „*Studien zur Entwicklungsgeschichte der evangelischen Kirchenkantate*“ bezeichnet, in fünf Hauptabschnitte: „*Opgave og materiale*“, „*Bibel- og devotionskantaterne*“, „*Koralkantaterne*“, „*Liedkantaterne*“, „*Bemærkninger til stilen*“. Eingehende Erörterungen der Buxtehudebiblio- und -biographie, kurze Anmerkungen zur Werküberlieferung und ein umfangreiches Kantatenverzeichnis leiten die Untersuchung ein (Kap. I). (Unter der Bezeichnung „Kantate“ subsumiert S. das gesamte Vokalwerk Buxtehudes mit Ausnahme der Abendmusiken, der *Missa brevis*, der Motette „*Benedicam Dominum*“, der Trauermusik „*Mit Fried und Freud*“ und der Hochzeitscarmina, insgesamt 120 Werke.)

Der Hauptteil des Buches ist der Werkanalyse (Kap. II–IV) gewidmet: nacheinander werden alle 120 Kantaten — mit geringen Abweichungen und Nuancierungen an Hand der Blumeschen Gliederung aus Peters-Jahrbuch 1940 — beschrieben und stilkritisch — hauptsächlich unter form- und strukturanalytischem Aspekt — untersucht. Drei wichtige gattungsgeschichtliche Exkurse über die Spruch-, Choral- und Liedkantate (Kap. II, S. 45–59; Kap. III, S. 142–173; Kap. IV, S. 174–182) sowie eine zusammenfassende „Übersicht über Buxtehudes Anwendung der verschiedenen Stilfaktoren“ (Kap. V) runden die Darstellung ab.

Besonderes Interesse verdienen S.s Einzelanalysen (die in dankenswerter Weise auch mit den noch nicht edierten Werken bekannt machen): sie enthalten eine Fülle wichtiger Einzelbeobachtungen, kommen freilich seltener der Erarbeitung einer für Buxtehude und die wechselnden Gattungen seines Vokalwerks charakteristischen Verhaltensweise zugute. Für manche ihrer offenkundigen Schwächen an Stelle einer detaillierten Kritik, die in diesem Rahmen leider nicht erfolgen kann, ein — freilich extremes — Beispiel: S. reflektiert angesichts der „eine Terz tiefer notierten“ (so S. 231) Flötenstimme zu „*Jesu meines Lebens Leben*“ angestrengt über Chor- und Kammer-ton im norddeutschen Raum, obwohl es lediglich den schlichten (allen 15 Systemen des Manuskripts deutlich vorgezeichneten) französischen Violinschlüssel zu identifizieren gälte!

Auf den 41 Seiten Stilbetrachtung (Kap. V), die offenbar das Resümee der Arbeit darstellen, hätten sich Buxtehudes Melodik, Rhythmik, Harmonik und Satztechnik in manchem zwingender und folgerichtiger charakterisieren lassen. Problematisch scheint es u. a., Buxtehudes Kantatenmelodik einseitig in das Schema Rezitativ-Arioso-Arie pressen zu wollen: solche Klassifizierungen, zum Prinzip erhoben und auf ein Jahrhundert fließender Formen angewandt, dienen mehr der Verschleierung als der Erhellung des Sachverhalts und begünstigen außerdem unbeabsichtigte Mißverständnisse. Hier etwa wäre eine systematische Untersuchung einzelner Melodistrukturen von Nutzen gewesen. Auch konkrete Vergleiche, mit italienischer Vokalmusik oder norddeutschem Tastenstil beispielsweise, hätten näher an „Buxtehude“ heranzuführen können, desgleichen eine Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses, sofern sie sich nicht in einer Aufzählung von Madrigalisten (deren „verkündenden Charakter“ S. freilich betont) erschöpft: die eigentliche Begegnung des Musikers mit dem Text erschließen andere, tiefere Schichten.

Für die sehr zu Recht betonte Abhängigkeit Buxtehudes von italienischen Vorbildern führt S. — leider ohne konkrete Hinweise — Carissimi als Kronzeugen an; indes dürften auch die in der Dübensammlung vertretenen jüngeren Italiener wie Albrici und Peranda Buxtehude in mancher Hinsicht mehr geboten haben als seine selbst „italienisch lernende“ hanseatische Umwelt.

Die Art der Überlieferung des Buxtehudeschen Vokalwerks berücksichtigt der Verf. innerhalb seiner stilkritischen Untersuchungen noch nicht; hier bringt die (hoffentlich bald im Druck vorliegende) Berliner Dissertation Dietrich Kilians wesentliche, für die künftige Buxtehudeforschung unentbehrliche Ergebnisse.

S.s Arbeit — nach Umfang und Großzügigkeit der Anlage ein zweiter Pirro — will „die evangelische Kirchenkantate der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch eine systematische Untersuchung der vokalen Werke eines einzelnen Komponisten von zentraler Bedeutung... beleuchten“. Obwohl der Verf. dieser Zielsetzung nicht immer gerecht wird — man hätte der Darstellung in ihren stilkritischen wie in ihren historischen Hinsichten schärferes Profil ge-

wünscht —, hat sein Werk die Historiographie der protestantischen Kirchenkantate um einen wesentlichen Beitrag bereichert. Als willkommene Informationsquelle dürfte es namentlich im dänischen Sprachraum auf größtes Interesse stoßen.

Abschließend einige spezielle Anmerkungen:

Zu S. 27—43: S.s Kantatenverzeichnis spiegelt den neuesten Stand der Forschung und bereichert die grundlegende Aufstellung Friedrich Blumes (Peters-Jahrbuch 1940, S. 17—22) um neuere, zum Teil wesentliche Ergebnisse. Einzelheiten sind zu berichtigen:

S. 27: Von den beiden Kantaten „*Herr, wenn ich nur dich hab*“ und „*Herr, wenn ich nur dich habe*“ ist nur die zweite in dem verschollenen Lübecker Tabulaturenband vertreten.

S. 27: „*O clemens, o mitis*“ ist in Lund in Partitur, nicht in Stimmen überliefert.

S. 39: Die Tabulatur zu „*Jesu dulcis memoria*“ I wird in der Dübensammlung unter der Signatur 85 : 50 aufbewahrt.

S. 40: „*Wo ist doch mein Freund geblieben*“ befindet sich in Brüssel nicht nur in Partitur, sondern auch in Stimmen.

S. 40: Der Lübecker Stimmensatz zu „*Lauda Sion*“ wurde unter Mus A 334 aufbewahrt.

S. 29: Unter „*In te Domine speravi*“ lies: Psalm 31, 2.

S. 30: Unter „*Nun danket alle Gott*“ lies: Sirach 50, 24—26. Da sich Kapitel- und Verseinteilung von Vulgata und Luthertext nicht immer decken, ist ihre gleichzeitige Berücksichtigung bei der Zitierung lateinischer Bibelstellen irreführend; der Verf. hätte sich für eine Lesart entschließen sollen.

An Neueditionen sind nachzutragen (Neuaufgaben sowie die kürzlich bei Bärenreiter und Merseburger erschienenen ausgenommen): „*In te Domine speravi*“: Ed. Krompholz; „*Alles, was ihr tut*“: Ed. Breitkopf & Härtel und Ed. Schwann (gekürzt); „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“: das Schluß-Alleluja in DDT XIV, S. 167 ff. und als Ed. Hänssler; „*Ihr lieben Christen, freut euch nun*“, „*Kommst du, kommst du, Licht der Heiden*“ und „*Surrexit Christus hodie*“: Ed. Hänssler.

Leider gibt das Kantatenverzeichnis die originalen Werktitel nicht zuverlässig wieder: der Titel des Kantatenzyklus „*Membra Jesu Nostri*“ beispielsweise enthält ein Dutzend Ungenauigkeiten (S. 32); im Titel der

Leichenpredigt des Mauritius Rachelius (S. 17) wird diese Zahl noch überschritten.

Die von S. — teilweise erstmals! — erbrachten Nachweise von Textdichtern bedürfen in Einzelfällen der Überprüfung: manche Angaben divergieren mit denen der einschlägigen Gesangbuchbibliographien.

Zu S. 4 f.: Angesichts des Eifers, mit dem S. den Dänen Buxtehude apostrophiert, überrascht es, daß er die offenbar älteste lexikographische Nachricht über Buxtehude in Schachts „*Musicus Danicus*“ unerwähnt läßt.

Zu S. 14: Meno Hanneken war nicht Bischof, sondern Superintendent zu Lübeck.

Zu S. 15: Von einem „*Lobgesang*“ ist in den Widmungsversen Buxtehudes für Theiles Passion nicht die Rede.

Zu S. 16: Ist es unerläßlich, von einem inneren Zusammenhang zwischen „*der ruhigen und harmonischen Lebensführung*“ Buxtehudes und der „*Ruhe und Harmonie seiner Kunst*“ zu sprechen? Kretzschmar (Bach-Kolleg, S. 26) erkannte in ihm den „*aus der Ruhe gebrachten Norden*“.

Zu S. 21: Nicht erst Königslöw, sondern bereits Ruetz ließ die reiche Musikhandschriftensammlung der Lübecker Marienkirche bis auf wenige Stücke vernichten.

Zu S. 57: Andreas Hammerschmidt sollte man nicht als süddeutschen Musiker bezeichnen.

Zu S. 310 f.: Unverständlich ist die Begründung, mit der S. die Entstehung der Kantaten „*Ecce nunc*“ und „*Accedite gentes*“ vor 1668 ansetzt: der Schreiber der Quelle habe sie gemeinsam mit einer Komposition des 1668 gestorbenen Clemens Thieme kopiert.

Zu S. 318—324: Die willkommenen Schlußbetrachtungen in deutscher Sprache hätte man gern in einwandfreiem Deutsch gelesen.

Zu S. 1 ff.: Wünschenswert wäre eine sorgfältigere Durchsicht des Anmerkungsapparates und der Literaturangaben gewesen. Die verhältnismäßig zahlreichen Druckfehler des Werks stören vor allem dort, wo es sich um Werktitel (u. a. S. 41: „*Postisierende Jugend*“) oder Namen (u. a. S. 48: „*Ramlah*“; der also apostrophierte Wilhelm Kamlah muß sich auch im Namensregister unter R führen lassen!) handelt. Kaum mehr als Druckfehler können die vielen falschen Zahlenangaben gelten, allein auf dem ersten

Dutzend Seiten fand der Referent neun: Busby geht im 2. Band seiner Musikgeschichte auf Buxtehude ein (anders S. 6); die Spittasche Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes erschien 1875/76 (anders S. 7); Carl Stiehl wurde 1826 geboren (anders S. 7); der erste Teil von Eitners „Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke“ erschien als Beilage zu seinen Monatsheften 1870 (anders S. 7 u. 12); Maxton fand „Das jüngste Gericht“ nach eigenen Angaben im Vorwort der Neuausgabe 1924 auf (anders S. 9 u. 12); das Blume-Zitat aus Peters-Jahrbuch 1940 steht dort S. 15 f. (anders S. 9, Zeile 23); die Kieler Dissertation von Lorenz stammt aus dem Jahre 1951 (anders S. 11); S. bezieht in seine Untersuchung 120 Werke ein (anders S. 11); Blume nennt in seinem Kantatenverzeichnis außer den zwei parodierten weitere sechs weltliche Carmina (anders S. 12).

Martin Geck, Kiel

Festschrift Richard Münnich zum achtzigsten Geburtstage. Beiträge zur Musikästhetik, Musikgeschichte und Musikerziehung. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1957. 152 S. Die Festschrift zum 80. Geburtstag des Musiktheoretikers und enthusiastisch-energisches Pädagogen bemüht sich mit Beiträgen zur Musiktheorie und -pädagogik sowie über Franz Liszt — Münnich lebt seit zwei Jahrzehnten in Weimar — um äußere und manchmal auch innere Nähe zum Werk Münnichs, der vor dem ersten Weltkrieg zwischen den Konsonanztheorien C. Stumpfs und H. Riemanns zu vermitteln suchte und in den 20er Jahren das Jale-Tonsilbensystem entwickelte. (Eine biographische Skizze schrieb Albrecht Krauss.)

Hans Fischners Abhandlung über die Vorgeschichte einiger im theoretischen Werk Jean Philippe Rameaus behandelter Probleme ist mehr der Unterscheidung progressiver und konservativer Tendenzen als den sachlichen Schwierigkeiten gewidmet, die, oft diskutiert, aber noch kaum gelöst, vor allem auf der Tatsache beruhen dürften, daß Rameau seine Theorie nicht als geschlossenes System entwickelte, sondern in verschiedenen Werken verschiedene Probleme unter verschiedenen Voraussetzungen behandelte. P. zeigt mehr Sympathie für den Empirismus eines John Locke (und Mattheson) als für den Cartesianismus Rameaus, scheint sich allerdings des nicht geringen Unterschieds zwischen metaphysischem Em-

pirismus und wissenschaftlicher Empirie kaum bewußt zu sein. Unklar ist auch die Grenze, die er zwischen der progressiven These, die Partialtonreihe sei das Naturvorbild des Durakkords, und dem konservativen Hang zu „pythagoreischer Zahlen-spekulation“ zu ziehen versucht (27). Denn „Spekulation“ ist nicht schon die Tatsache, daß der Quinte die Proportion 2 : 3 entspricht, sondern erst das Dogma, die Einfachheit der Proportion sei der metaphysische „Grund“ der Konsonanz. „Spekulation“ ist aber andererseits auch die „Entdeckung“, daß der Durakkord auf das Naturvorbild der Partialtonreihe zurückzuführen sei, denn der Durakkord ist eine geschichtliche und keine Naturtatsache.

Das cartesianische „Réduire à un seul principe“ bezieht sich in Rameaus *Traité de l'Harmonie* nicht auf ein mathematisch-physikalisches Prinzip der Musik (11), sondern auf den Terzenbau der Akkorde. Der Ausdruck „*Contrapunctus simplex*“ bezeichnet nicht den vierstimmigen Satz (33), sondern den Satz Note gegen Note. Der Dur- und Mollakkord sind nach Zarlino nicht die „Urform aller Konsonanz“ (33), sondern dreitönige Konsonanzen, die als „Harmonien“ gelten, weil sie, wie die zweitönigen, auf ausgezeichnete Zahlenproportionen zurückgeführt werden können. Der Satz „*De Octavis idem est Judicium*“ bezieht sich nicht auf die „*Règle d'Octave*“ (35), sondern auf die Oktavidentität. Und Zarlinos Bemerkung, der Halbton sei die „*Würze des Gesanges*“, deutet keine „*Erkenntnis der Leittonwirkung*“ an (38), sondern ist ein Topos des Mittelalters.

Fritz Reuter (*Über die Lage des musiktheoretischen Unterrichts an den Ausbildungsstätten für Musik*) verteidigt mit polemischer Kraft, wenn auch schwachen Argumenten den „Polarismus“ Sigfrid Karg-Elerts. Nach R. macht es einen „*hilflosen Eindruck*“, daß H. Riemann in der letzten Auflage seines *Handbuchs für Generalbaßspieler* die Medianten nicht funktionsharmonisch erklärte, sondern als III. Stufe bezeichnete (60). Doch wird man in Riemanns Revision eher das Zeugnis einer wissenschaftlichen Ehrlichkeit sehen müssen, die nicht der Logik des Systems die Tatsachen der Erfahrung opfern wollte, während R. meint, „*eine echte Theorie (dürfe) niemals abhängig sein von Erscheinungsformen*“ (61). Auch Siegfried Bimberg (*Notwendiges*

Vorwort zur Harmonielehre) versucht zu zeigen, daß der „Polarismus“ auf „naturgesetzlichen Grundlagen fuße“ (53). Dur soll auf der „Steigerung der Schwingungsgeschwindigkeiten“, Moll auf der „Vergrößerung der schwingenden Masse“ beruhen (51). Aber das reziproke Verhältnis von Wellenlänge und Schwingungszahl ist nicht aufzulösen in Proportionen von Schwingungszahlen, die nur für Dur, und Proportionen von Wellenlängen, die nur für Moll relevant sein sollen. Und ist es nicht ein Vorurteil, daß die Gleichberechtigung von Dur und Moll und ihre Gegensätzlichkeit denselben Grund haben müssen — genügt es nicht, die Gegensätzlichkeit auf die melodischen Tendenzen der großen und kleinen Terz zurückzuführen (Kurth) und die Gleichberechtigung auf die Zusammensetzung der Akkorde aus Konsonanzen derselben Verschmelzungsstufen (Stumpf)? — Mit der Meinung, daß in C-Dur das Intervall *c-d* ein großer Ganzton sei, in a-moll dagegen ein kleiner (49), gerät B. in Widerspruch zu der These seines zweiten Beitrags (*Das Jale-Silbensystem Richard Münnichs als Grundlage der Erziehung zum Melodiebewußtsein*), daß das Jale-System die Differenz der Ganztöne ausdrücke; denn daß in der Silbenfolge Ja-Le-Mi-Ni-Ro-Su-Wa (*c-d-e-f-g-a-h*) dem großen Ganzton ein starker Vokalwechsel (*a-e*) und dem kleinen ein schwacher entsprechende (*e-i*), gilt nur für Dur, aber nicht für Moll (69). — Aber B.s Meinung (67 f.), das Jale-System „symbolisiere“ die tonalen Funktionen, verrät den falschen Ehrgeiz, ein bloßes Instrument der Pädagogik in eine umfassende Theorie zu verwandeln. Denn obwohl der pädagogische Nutzen von Tonsilbensystemen unbestreitbar ist — weil Schüler die Differenz zwischen relativen Tonstufen und absoluten Tonhöhen ohne eine terminologische Unterscheidung kaum verstehen können — und obwohl Münnichs Jale-System sich durch logische, phonetische und mnemotechnische Vorzüge auszeichnet, wird man doch zweifeln dürfen, ob die Beschränkung der Tonstufen auf bestimmte tonale Funktionen noch pädagogisch motiviert ist und das musikalische Bewußtsein erweitert oder ob sie es verengt — so wird etwa die Bezeichnung „Gleiteton“ den Funktionen der IV. Stufe in Dur zweifellos nicht gerecht. Unter dem Titel *Franz Liszt und die nationalen Schulen in Europa* sammelt Günther Kraft biographische Zeugnisse — über

Liszts tätige Sympathie für die „*jungrussische Schule*“, sein patriotisch gefärbtes Interesse an der Zigeunermusik, seine Bach- und Beethoven-Aufführungen, sein soziales Engagement bei Wohltätigkeitskonzerten, seine Ironie gegenüber feudaler Arroganz —, in deren unverbundener Folge man nur dann einen Zusammenhang zu erkennen vermag, wenn man in der Verbindung von nationalem Pathos mit sozial progressiven und ästhetisch-konservativen Tendenzen (die aber Liszt kaum zugeschrieben werden können) eine notwendige, in der Natur der Sache oder dem Zug der geschichtlichen Entwicklung begründete Einheit sieht. — Werner Felix (*Die Reformideen Franz Liszts*) zeigt einige Zusammenhänge zwischen Liszts Artikel *Zur Stellung der Künstler* (1835) und einer Eingabe der Leipziger Tonkünstlerversammlung an die preußische Regierung aus dem Jahre 1848.

Paul Michel (*Musikalisches Hören, Musikalität und menschliches Großhirn*) behandelt die Frage, ob „die Hörfasern die vom Cortischen Organ kommenden Erregungen Punkt für Punkt im Schläfenlappen abbilden“ (119), mit sympathischer Skepsis. Die Vorstellung einer „*statischen Lokalisation*“ der Musikalität müsse „*durch die eines dynamischen Zusammenwirkens vieler Teile der Großhirnrinde ersetzt*“ werden (125). Und es scheint — wenn ein Laie urteilen darf — überhaupt erst nach einer genaueren Beschreibung einer größeren Zahl von Phänomenen sinnvoll zu sein, nach den materiellen Vorgängen im Zentralnervensystem zu fragen. Denn die Voraussetzung mancher physiologischer Untersuchungen, daß man die „Musikalität“ in ein Aggregat von Klangbildern, Bewegungsbildern usw. auflösen könne, die an verschiedenen Stellen im Großhirn lokalisiert seien, krankt an dem Irrtum des Sensualismus, daß die Inhalte des Bewußtseins nichts anderes als Zusammensetzungen von Impressionen seien. Wie allerdings die physiologische Forschung Beobachtungen wie etwa der, daß einem an Aphasie Erkrankten ein Wort nur in bestimmten Situationen zur Verfügung steht und in anderen nicht, gerecht werden soll, ist kaum abzusehen.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Erwin R. Jacobi: Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau. (Collection d'études

musicologiques Vol. 35). Strasbourg 1957, P. H. Heitz. X, 38 S.

Der Verf. sagt vom Thema seiner Arbeit, daß es „von der Fachliteratur des europäischen Kontinents bisher fast völlig unbeachtet gelassen, aber auch in England selbst nur sehr unvollständig behandelt“ worden sei. Wer nun eine ausführliche Abhandlung über dieses wichtige Gebiet erwartet, wird leider enttäuscht, da hier (laut Titelblatt Rückseite) nur ein Teildruck (von der Länge eines Zeitschriftenaufsatzes) vorliegt, der das erste Kapitel (von Rameau 1764 bis A. Day 1845) enthält. Von den drei anderen Kapiteln wird nur ein summarisches Inhaltsverzeichnis vorgelegt, das klangvolle Namen wie Macfarren, Stainer, Prout und Niecks aufweist. Es handelt sich offenbar um ein Bruchstück einer Baseler Dissertation. Was den Verlag zu dieser von seiner bisherigen Praxis abweichenden Veröffentlichungsform (die eine ausführliche Stellungnahme ausschließt) bewogen hat, ist nicht ersichtlich. Nach dem hier Vorliegenden zu urteilen, hat der Verf. sorgsam, kritisch und umsichtig gearbeitet. Vielleicht entschließt er sich, die „Entwicklung der Musiktheorie in England“ einmal vollständig zu behandeln, dann aber auch „Fragen der musikalischen Akustik, Philosophie, Psychologie, Ästhetik, Soziologie u. a. m.“ nicht nur zu streifen! Bei seiner guten Quellenkenntnis und seinem kritischen Verständnis wäre er wohl der richtige Mann dazu!

Reinhold Sietz, Köln

Ivo Supičić: La Musique Expressive. Presses Universitaires de France, Paris 1957. 132 S.

Versteht man Musikästhetik als philosophische Analyse musikalischer Erfahrungen, so wird man Supičić die Legitimation nicht absprechen dürfen, denn er verbindet das Talent zur Unterscheidung der Begriffe mit musikalischen Kenntnissen, die zwar auf die Konzert- und Opernmusik der letzten 200 Jahre beschränkt, aber reich genug sind, um leere Spekulationen zu verhindern. Nur selten wird ein Dilettantismus, dem das Kunstwerk in „schöne Stellen“ und tote Übergänge auseinanderfällt, störend deutlich: „... souvent il n'y a que de rares moments au cours de l'audition de l'œuvre, qui s'imposent vigoureusement, soit par leur beauté, soit par leur force expressive, à toute notre attention, en la conquérant

avec puissance et en nous ébranlant profondément“ (75).

Erörterungen über S.s blassen Platonismus wären so nutzlos wie ein Streit über die Begriffe der „produktiven Interpretation“ (85 ff.) und der „Inspiration“ (91 ff.); wesentlich an dem Buch ist S.s Versuch, die Kategorie des Ausdrucks genauer zu bestimmen.

Wenn es eine einfache Tatsache der Erfahrung ist, daß Musik expressiv sein kann, so ist die Frage, wie es möglich sei, daß sie es ist, ein so schwieriges Problem, daß auf eine Lösung kaum zu hoffen ist. Das Verfahren, den Ausdruck von Musik in poetische Paraphrasen zu fassen, gilt als veraltet und suspekt; in der poetischen Beschreibung könnte der Ausdruck als das, was er ist, nur erscheinen, wenn Musik ihrem verborgenen Wesen nach Poesie wäre (wie man im frühen 19. Jahrhundert meinte)—sonst wird er in ihr zu etwas anderem, als er ist. Aber auch der Versuch, ihn im psychologischen Experiment „dingfest“ zu machen, ist vergeblich; statt deutlicher zu werden, verschwindet das Phänomen, und manche Psychologen, wie H. Schole, leugnen es (aber daß die Begriffe und Methoden versagen, bedeutet nicht, daß die Sache ein Phantom sei).

Es scheint, als könne man das Phänomen des Ausdrucks weder leugnen noch erklären und es nicht anders als metaphorisch beschreiben, wenn man herauskommen will aus der unglücklichen Alternative zwischen einem Formalismus, der zu Recht die ungenügenden Erklärungen, aber zu Unrecht auch die Tatsache verwirft, und einer Ausdrucksästhetik, die zu Recht auf der Tatsache, aber zu Unrecht auf ungenügenden Erklärungen beharrt. Die Schwierigkeit ist offenbar in dem Widerspruch begründet, daß Form und Ausdruck in der unmittelbaren Erfahrung nicht zu trennen sind — was S. konzidiert (48) —, in der philosophischen Analyse aber auseinandergelegt werden müssen, wenn man sie begreifen will. Wie weit darf man sie in der Abstraktion trennen, ohne die Tatsachen der Erfahrung zu verzerren und das Getrennte nicht mehr verbinden zu können?

Form und Ausdruck sind verschiedene Momente der Sache, aber nicht verschiedene Sachen. Der Gefähr, den ästhetischen Ausdruck zu einem Ding zu verfestigen, ist S. nicht immer entgangen. „La musique ex-

pressive est-elle expressive de quelqu'un ou de quelque chose? Étant un produit de l'esprit humain, elle est en effet tout d'abord l'expression de quelqu'un, de son créateur, mais forcément elle est aussi l'expression de quelque chose" (25). Zwar „gehört“, so scheint es, zum ästhetischen Ausdruck sowohl jemand, der etwas ausdrückt, als auch etwas, das ausgedrückt wird. Aber das, was ausgedrückt wird, ist nicht etwas — quelque chose —, das man auch für sich, vom ästhetischen Ausdruck getrennt, betrachten könnte; es ist nichts als das, was im ästhetischen Ausdruck ausgedrückt wird; es ist etwas nur im ästhetischen Ausdruck, und außer ihm ist es nichts.

Obwohl S. nicht zum Apologeten der dogmatischen Ausdrucksästhetik gegen den Formalismus werden will, kann er den Begriff von etwas, das im ästhetischen Ausdruck ausgedrückt ist, nicht denken ohne ein „fundamentum in re“, im außermusikalisch Gegebenen, einem Gefühl oder Vorgang, vermittelt durch die „*vie intérieure*“ des Komponisten. Doch ist der Ausdruckswert immer nur eine „zweite Natur“ der Musik, die ohne die erste, formale als festen Grund nicht bestehen kann (39, 54). Und wenn Musik als „Zeichen“ dient, so nicht als „formales“, das nur Zeichen ist und sonst nichts, sondern als „instrumentales“, das auch für sich, außer seiner Zeichenfunktion, etwas ist (55 f.).

So schwierig es ist, zwischen dem ästhetischen Ausdruck und dem, was ausgedrückt ist, zu unterscheiden, ohne in Psychologismus zu geraten, so schwierig ist es, an der Einheit von Ausdruck und Form festzuhalten, ohne in Formalismus zu verfallen. Denn wenn man die Korrelation von Form und Ausdruck nicht auflösen kann, ohne daß der Ausdruck zu etwas anderem wird, als er ist, und wenn andererseits zwar nicht der Ausdruck, wohl aber die Form für sich bestehen kann, so liegt die Konsequenz des Formalismus nahe, die Einheit des Verschiedenen als einfache Identität zu begreifen. S., der dem Psychologismus Konzessionen machte, hat den Formalismus glücklich vermieden. Zwischen der „*expression formelle*“, der Gesamtheit kompositorischer Mittel und Techniken, und der „*expression psychologique*“ versucht er durch den Begriff der „*expression immanente concrète*“ zu vermitteln (32 ff.). Die „*expression immanente concrète*“ ist einerseits das Beson-

dere des einzelnen Werkes in Wechselwirkung mit dem Allgemeinen der kompositorischen Mittel und Techniken, andererseits der ästhetische Ausdruck in Wechselwirkung mit dem psychologischen (35).

Um das ästhetische Programm, das im Begriff der „*expression immanente concrète*“ steckt, ganz zu erfüllen, müßte S. zum Historiker werden und die Wechselwirkung in exemplarischen Analysen zeigen. Seine Schwäche aber ist der Mangel an kompositionstechnischen und historischen Kenntnissen — sonst würde er kaum meinen, vokale Programmmusik sei „*par définition*“ unmöglich (67) und in der Musik vor Beethoven sei der Ausdruck „*de la part du créateur plutôt vécue et implicite dans la création que consciente et tout à fait explicite*“ (42); wenn Allegorie und Darstellung von Affekten „Ausdruck“ sind, so war er so „*explicite*“, wie der romantische es nicht war; und wenn sie kein „Ausdruck“ sind, so war er nicht „*implicite*“, sondern fehlte.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Solingen und des Bergischen Landes. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 26.) Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 95 S.

In der vorliegenden Veröffentlichung sind die auf der Jahrestagung 1957 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte gehaltenen Referate zusammengefaßt. Einleitend gibt R. Haase einen knappen Bericht über *Zwei Jahrhunderte Solinger Musikgeschichte*, aus dem hervorgeht, daß ein lutherisches Gesangbuch vom Jahre 1697 als frühestes musikgeschichtliches Dokument der Stadt nachweisbar ist. Nachrichten über Gesangvereine sowie über das Musikleben bis zur Gegenwart schließen sich an. — H. Paffrath berichtet auf 2½ Seiten kurz über *Jacob Salentin von Zuccalmaglio* (1775—1838), den Begründer des bergischen Musiklebens. Zuccalmaglios Tat war die Gründung der Musikakademie in Burscheid (1812). — Der gehaltvollste Beitrag stammt von K. Dreimüller, der über den Orgelbauer *Franz Wilhelm Sonreck* (1822—1900) berichtet. Umfassende Quellenkenntnisse und Archivistudien befähigen den Verf. zu einer eindrucksvollen Darstellung eines interessanten Kapitels aus der Orgelbauergeschichte des mit einschlägigen Studien nicht gerade gesegneten 19. Jahrhunderts. Sorg-

fältig ausgearbeitete Verzeichnisse schließen sich an. — Einen kleinen, aber erfreulichen biographischen Beitrag über *Clemens Lemacher* (1861—1926) liefert H. Lemacher. — Auf seine demnächst erscheinende Dissertation über *Ewald Sträßer* (1867 bis 1933) weist J. Schwermer in einer gut angelegten monographischen Studie hin. — Die Verdienste des *Solinger Künstlerbundes*, dem zahlreiche wertvolle Konzerte zu danken sind, skizziert H. Lemacher. — Eine kurze *Bibliographie zur Musikgedächtnis der Stadt Solingen* steuert R. Haase bei.

Richard Schaal, Schliersee

Luigi Ferdinando Tagliavini: *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*. Padova 1956, Cedam. Kassel und Basel 1956, Bärenreiter. 290 S.

Der vielseitige Verf., Bibliothekar und Organist von internationalem Ruf, stellt sich uns hier als Experte des Bachschen Kantatenwerks vor und entwickelt mit verblüffender Gewandtheit und Sachkenntnis einen Fragenkomplex, dessen zusammenfassende Behandlung eine längst fällige Aufgabe der Wissenschaft war. Das Problem der Bachschen Textvorlagen ist nicht neu; schon Zelter hat sich mit ihm herumgeschlagen, und bis in die jüngsten Publikationen hinein hat es Forscher und Musiker ständig beschäftigt. Die Tatsache, daß eine derartige Arbeit auf italienischem Boden entstanden ist, bringt nun notwendigerweise manche Akzentverlagerung gegenüber der landläufigen Betrachtungsweise mit sich, die sich auf der einen Seite in weiser Beschränkung, auf der anderen in unerwarteter Bereicherung äußert. So werden alle theologischen Fragen (etwa zum Standpunkt des Dichters innerhalb der verschiedenen Zeitströmungen) ausgeklammert, und auch die Möglichkeiten germanistischer Stilkritik werden nicht voll ausgeschöpft — hier werden weitere Forschungen einzusetzen haben. Andererseits rücken Fragen wie die nach der Sangbarkeit des Textes stärker als bisher in den Vordergrund und verleihen dem Problem neue Aspekte. Hätten sich Kapitel wie die über die Geschichte der Kantate oder das evangelische Kirchenlied für den deutschen Leser knapper fassen lassen, so ist man an anderer Stelle wieder dankbar für die umfassende und sorgfältige Materialsammlung über Leben und Werke der namentlich bekanntesten Textdichter Bachs, die hier erstmals in sol-

cher Vollständigkeit vor uns ausgebreitet wird.

Überhaupt scheint mir die Stärke der Arbeit T.s — ähnlich wie in dem bekannten Buch Hans Beschs — in erster Linie in der übersichtlichen und umfassenden Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse zu liegen. So orientiert uns (nach zwei einleitenden Kapiteln rein informatorischen Charakters) das „*l poeti*“ überschriebene Kapitel über die biographischen Daten der namentlich bekannten Dichter, über ihre Dichtungen; es zählt die von Bach vertonten Kantatentexte auf und nennt endlich diejenigen Kantaten Bachs, deren Texte mutmaßlich dem betreffenden Dichter zugewiesen worden sind. An diesem Punkt hypothetischer Zuweisungen wird jedoch die künftige Forschung gleichfalls weiterzuarbeiten haben. Denn man hat nicht den Eindruck, als seien bei den ausgesprochenen Zuweisungen — sie fußen meist auf Wustmann, Terry, Brausch u. a. und werden von T. lediglich zitiert — wirklich alle der heutigen Forschung zu Gebote stehenden Mittel angewandt worden.

Als Beispiel seien die Mariane von Ziegler zugeschriebenen Kantaten genannt. Außer den für die Dichterin gesicherten Werken nennt T.

- a) eine Gruppe von Werken, die in ihrer kirchenjahreszeitlichen Bestimmung auf die gesicherten folgen und zu gleicher Zeit entstanden sein könnten: BWV 39, 88, 187, 45, 102, 17,
- b) eine Gruppe von Werken, die den gleichen textlichen Aufbau zeigen, sich jedoch kirchenjahreszeitlich mit der nachweislich echten Ziegler-Gruppe überschneiden und offensichtlich früher entstanden sind: BWV 67, 166, 86, 37, 44,
- c) vier einzelne (d. h. nicht durch ihren diplomatischen Befund als zeitlich zusammengehörig erkennbare) Kantaten, die gleichfalls in Aufbau und Reimschema den echten Ziegler-Kantaten nahestehen und daher von Brausch der Dichterin zugewiesen werden: BWV 144, 6, 42, 79,
- d) endlich noch eine Reihe, deren Zuweisung an M. v. Ziegler durch Brausch (BWV 104, 105, 154, 81, 20, 78, 94, 178) und Spitta (BWV 43) ihm wenig überzeugend scheint.

Zunächst wäre einzuwenden, daß M. von Ziegler ihren 1728 nur bruchstückhaft veröffentlichten Jahrgang im darauffolgenden

Jahre vervollständigt hat. Es wäre also zu klären, warum die obengenannten Texte nicht mit den veröffentlichten übereinstimmen. Sollte das nicht die Autorschaft der Dichterin insbesondere bei Gruppe a) weitgehend ausschließen? Das Vorwort der Gedichtsammlung macht aber auch ein dichterisches Schaffen auf dem Gebiet der Kantate vor dem veröffentlichten Jahrgang recht unwahrscheinlich, so daß auch die Zuweisung der Gruppe b) problematisch wird; zudem wird diese Gruppe auch Christian Weiß senior zugewiesen (durch Wustmann und Terry), so daß nach T. über sie das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Endlich muß den Argumenten Brauschs entgegengehalten werden, daß Anlage und Reimschema der Kantatendichtung um 1720 bis 1730 überhaupt nicht so zahlreiche Varianten zeigen, daß sie zur Bestimmung des Dichters bereits Wesentliches beitragen können.

Entscheidend für die gesamte Beweisführung scheint mir jedoch die Frage zu sein, ob wir überhaupt auf dem rechten Wege sind, wenn wir ständig versuchen, ausgerechnet denjenigen Dichtern noch weitere Kantaten zuzuschreiben, deren Werk uns einigermaßen überschaubar ist. Sollte es, wenn schon keine neuen Funde glücken wollen, nicht aussichtsreicher sein, unter den bisher noch anonymen Dichtungen nach Stil und Inhalt einzelne Gruppen zu bilden, die vermutlich demselben Dichter zuzuweisen sind, und auf eine namentliche Zuordnung zunächst einfach zu verzichten? Ansätze hierzu finden sich schon bei Wustmann und auch bei T.; aber sie scheinen mir noch ausbaufähig zu sein. Vielleicht können dabei auch die inzwischen angefallenen Neuerkenntnisse zur Chronologie des Kantatenschaffens weiterhelfen, die bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit noch nicht gewonnen waren, so daß T. den Bau seiner mitunter recht scharfsinnigen und durchdachten chronologischen Kombinationen noch auf der inzwischen als nicht mehr tragfähig erkannten Grundlage der Spittaschen Datierungen errichten mußte.

Das folgende Kapitel „*Il contributo di Bach ai testi delle sue cantate*“ ist das an eigenen Forschungen ertragreichste. Es bietet zum ersten Mal eine systematische Übersicht über die vermutlich von Bach selbst stammenden Dichtungen, angefangen bei den „*lievi varianti*“ über die „*rielaborazioni e rifacimenti*“ und die „*parodie*“, einmün-

dend in eine Erörterung über das Problem der dichterischen Tätigkeit Bachs. Sorgfältig sind dazu alle Dichtungen zusammengetragen, bei denen sich ein Argument für Bachs Autorschaft oder Mitarbeit finden läßt. Über Einzelheiten wird man dabei freilich verschiedener Meinung sein können; — bei dem oft sehr hypothetischen Charakter, den derartige Erwägungen notgedrungen haben müssen (gibt sich doch Bach nirgends ausdrücklich als Dichter zu erkennen!), ist das verzeihlich. So scheint der Grundsatz, daß beim Auftreten von Varianten innerhalb der Textwiederholungen in Arien die letzte Lesart in der Regel die endgültige sei (S. 141), nur sehr bedingt richtig. Oft ist gerade die letzte Lesart durch Nachlässigkeit entstanden (z. B. in BWV 128: „*Auf, auf mit hellem Schall!*“, doch ist in den Stimmen alles in die Lesart „*hellem*“ korrigiert), und in vielen Fällen wird man überhaupt nicht mit Sicherheit sagen können, welche Lesart beabsichtigt ist. Schon daß in den meisten derartigen Fällen eine nachträgliche Vereinheitlichung unterblieben ist, deutet eher auf Unachtsamkeit als auf bewußte dichterische Korrektur.

Der Wert der Bachschen Änderungen an den von ihm vorgefundenen (d. h. genauer: uns im Druck mit abweichenden Lesarten überlieferten) Texten wird von T. meist recht hoch veranschlagt, uns will scheinen, manchmal etwas allzu enthusiastisch. Wenn z. B. Bach den Salomon Franckschen Text „*ein auserwählter Christ, der seinen Glaubensbau auf diesen Eckstein gründet, weil er dadurch Heil und Erlösung findet*“ in BWV 152 ändert in „*der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget*“, so scheint mir der Sachverhalt durch das Urteil, die neue Version sei „*più musicale e meglio musicale, ma non certo ortodossa*“ doch allzu milde beurteilt. Sollte Bach hier nicht einfach im Eifer des Komponierens den Franckschen Text und den vom Dichter beabsichtigten Reim vergessen und ganz unabsichtlich textlichen Unsinn niedergeschrieben haben?

Die reichste Fundgrube für Varianten zwischen dem gedruckten und dem von Bach komponierten Text sind wiederum die Dichtungen der Mariane von Ziegler. T. widmet ihnen eine ausführliche und weithin restlos überzeugende Darstellung. Allein, es scheint auch hier, als blieben noch Fragen

an die künftige Forschung offen, die hier nur kurz skizziert werden können:

1. Seit es feststeht, daß Bach die Ziegler-Kantaten drei Jahre vor ihrer Druckveröffentlichung vertont hat, darf man den Text, der Bach vorgelegen hat, nicht mehr so bedenkenlos mit der Druckfassung gleichsetzen, wie dies bisher geschehen ist. Man muß vielmehr unterscheiden zwischen

- a) dem handschriftlichen Text, der Bach von der Dichterin vorgelegt wurde,
- b) dem von Bach komponierten Text,
- c) dem 1728 gedruckten Text.

Nicht jede Abweichung von b) gegenüber c) braucht daher notwendigerweise von Bach zu stammen; auch die Dichterin selbst könnte nach dem Entwurf a) noch Änderungen in c) angebracht haben. Daß aber mindestens eine große Zahl von Änderungen d o c h auf Bach zurückgeht, ist von T. (S. 148—150) bewiesen worden mit Argumenten, die größtenteils durch die chronologische Neuordnung nicht berührt werden. Immerhin muß aber auch mit Ausnahmen gerechnet werden.

2. Von T. nicht weiter behandelt, aber doch nicht unwesentlich ist die Frage, ob die in den Zieglerkantaten nachweisbaren Parodien (BWV 74/2, 68/2, 68/4, 175/4) schon beim Entwurf der Dichtung geplant worden waren, oder ob Bach sie wegen zufälliger Eignung des Textes spontan vorgenommen hat. Bei BWV 74/2 möchte man das erste vermuten; denn auch der Eingangsschor dieser Kantate ist eine Umarbeitung aus demselben Werk (Kantate 59), dem auch die Parodievorlage entstammt; bei allen übrigen Sätzen ist jedoch das Strophenschema von dem der Parodievorlage derart abweichend, daß man eher das zweite annehmen möchte.

3. Bei der Frage nach einer eventuellen Zusammenarbeit zwischen Bach und der Dichterin ist wieder zu unterscheiden, ob sich diese auf die Ausarbeitung des Entwurfstextes a) oder der Kompositionsfassung b) erstreckt haben könnte. Nimmt man an, die vier Parodiesätze — oder wenigstens BWV 74/2 — seien von vornherein mit dem Plan der Parodie gedichtet worden, so kommt man auch um die Annahme einer Zusammenarbeit Dichterin-Komponist nicht herum, und zwar bei Herstellung des *Entwurfstextes* a); denn keine einzige Veränderung der Parodietexte in der Kompositionsfassung b) läßt sich auch nur einigermaßen überzeugend

aus dem Bestreben erklären, den Text zur Vornahme der Parodie geeigneter zu machen! Demgegenüber ist eine Zusammenarbeit bei der Herstellung der Kompositionsfassung, wie sie Smend vermutet (T., S. 148, Anm. 4) und T. für unwahrscheinlich hält (S. 148—150), kaum nachzuweisen.

Ähnliches gilt natürlich auch für die Abweichungen in den Textdrucken der übrigen Dichter; doch wird man, je größer der Unterschied zwischen Druck- und Kompositionsfassung ist, mit desto geringerer Sicherheit sagen können, ob tatsächlich Bach der Urheber der Änderungen gewesen ist oder ob nicht doch der Dichter selbst — oder ein anderer — eine frühere Dichtung als Modell der Neufassung genommen hat. In einem Falle freilich läßt sich eine Änderung durch Bach überzeugend nachweisen: Bei der Vertonung des Franckschen Textes „*Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an*“ in Kantate 147 beginnt Bach zunächst mit den Worten „*Beziehe die*“, ändert dann aber in „*Mein Heiland, erwähle die glaubende Seele...*“ (BB Mus. ms. Bach P 102).

Sehr hypothetisch scheinen mir endlich die umfangreichen Zuweisungen ganzer Kantatentexte an Bach im Abschnitt „*Il problema dell' attività poetica di Bach*“, und zwar mit Angabe sehr verschiedenartiger Beweismittel. Prüft man die Gründe, die T. zu derartigen Zuweisungen veranlassen, so lassen sich bestimmte Gruppen aufstellen:

- a) Kantaten, deren Dichtung aus verschiedenen vorgefundenen Teilen (Bibelwort, Choral, Strophengedicht) zusammengesetzt ist, wobei die Zusammenstellung und Ergänzung von Bach herrühren (oder mit Hilfe Bachs geschaffen sein) könnten: BWV 15, 71, 43.
- b) Parodien oder Umarbeitungen, bei denen die Rücksichtnahme auf die Vorlage die Hilfe Bachs ohnehin erforderte und deren Textdichtung daher mutmaßlich von Bach stammt: BWV 147, 186, 70, 66, 134, 173, 184.
- c) Werke, die zu Zeiten entstanden sind, in denen Bach vermutlich kein Textdichter zur Verfügung stand: BWV 23, 245, 75, 76, 194 (im Druck kein Textdichter genannt).
- d) Kantaten, die der Form nach verwandt sind und in Inhalt und Ausdruck auf Bach als Textdichter deuten: BWV 63, 40, 64, 190, 153, 65, 16 (?).

e) Kantaten, deren Zuweisung an Bach durch Wustmann und Terry infolge ihrer Ähnlichkeit mit den obengenannten gerechtfertigt scheint: BWV 35, 51, 27, 56, 58, 143.

Außerdem bringt T. natürlich mehrfach noch zusätzliche Argumente zu denen, unter denen sie hier eingeordnet wurden.

Hier ist nun jedoch die Frage nach dem Stil der Dichtungen Bachs zu stellen. Wenn bei Bachs Änderungen in den Texten der Mariane von Ziegler eine auffällige Neigung zu parataktischer, asyndetischer Satzkonstruktion festzustellen war (z. B. S. 155), so möchte man wissen, ob sich ähnliches auch in anderen Bach zugeschriebenen Texten findet. Wenn Bach ferner ein verunglückter Text wie der der Eingangsarie zu BWV 35 wegen seiner „seltsamen Grammatik“ (Wustmann; vgl. S. 220) gesprochen wird, so fragt man sich, mit welchem Recht demselben Bach dann wiederum andere Texte zugesprochen werden, deren Abfassung besonders geglückt scheint (etwa BWV 51, 56 u. a.) oder besonderes Geschick erforderte (Gruppe b). Auch hier wird die künftige Forschung noch weiterzuarbeiten haben.

Das folgende Kapitel „*Il corale nelle cantate di J. S. Bach*“ gibt einen Überblick über die von Bach verwendeten Choräle und ihre Geschichte und geht schließlich auf die textlichen Umdichtungen der Choräle in den Choralkantaten ein.

Ein abschließendes Kapitel „*Poesia e musica nelle cantate di J. S. Bach*“ beleuchtet die Probleme der Textausdeutung in Tonmalerei und Symbolik und wendet sich gegen eine selbstzweckhafte, isolierte Betrachtung dieser Erscheinungen, einmündend in die Feststellung: „*La grandezza di Bach (ed è questo che vorremmo aver messo in chiaro) non sta, come vorrebbe taluno, nell' avere creato un sistema di simboli e di correlazioni esteriori, ma nell' aver sempre saputo rivivere, nell' attimo della creazione dell' opera vocale, la poesia dei suoi testi.*“

Alfred Dürr, Göttingen

Hermann Pfrogner: Der zerrissene Orpheus. Von der Dreigliederung zur Dreiteilung der Musik. Verlag Karl Alber, Freiburg-München 1957. 44 S.

Angesichts einer Schrift wie der von Pfrogner muß die wissenschaftliche Kritik, wenn sie nicht satirisch werden will, verstummen, denn für die seltene Mischung eines reichen

philologischen Apparats mit wirrer geschichtsphilosophischer Spekulation fehlen ihr die Begriffe. Ganz verstehen kann man die Schrift wohl nur, wenn man an das Verhältnis der Sekten zur Geschichte denkt, die ihnen als ein Arsenal von Begriffen und Fakten dienen muß, aus dem sie auswählen, was in das „Weltbild“ paßt.

Der Weg der Musikgeschichte führt nach P.s Überzeugung von der Kosmik der Antike über die Anthropozentrik des Christentums zur Egozentrik seit Beethoven. Am Anfang war das Chaos; der Mensch, der noch nicht Mensch ist, gerät durch Klangmagie außer sich. Dem Menschen aber, der zu sich kommt und dem sich das Chaos zu einer Welt ordnet, wird sein tönendes Inneres, die *musica humana*, zu einem Abbild der Weltordnung, der *musica mundana*. Der Verlust der *musica mundana* bedeutet den Abfall der *musica humana* ins Anthropozentrische und schließlich ins Egozentrische. In unserem Jahrhundert ist die Musik zerrissen in dionysische Atonalität, apollinische Tonalität und die Elektronik, die den Zusammenhang mit dem tönenden Inneren des Menschen verloren oder noch nicht gefunden hat.

P.s Gebrauch der Begriffe ist willkürlich, unklar oder leer-abstrakt. Der Ausdruck *musica humana* z. B. bezeichnet nicht das tönende Innere des Menschen, sondern ist in der empedokleischen Naturphilosophie und der hippokratischen Medizin begründet. Wenn P. von Materialismus spricht, verrät er mit keinem Wort, ob er den ethischen, metaphysischen oder historisch-dialektischen meint. Und die Forderung einer „*Harmonie zwischen Tonalität, Atonalität und Elektronik*“ (26), die Pointe der Schrift, ist ein haltloses Postulat in der dünnen Luft der Abstraktionen. Carl Dahlhaus, Göttingen

Siegfried Kross: Die Chorwerke von Johannes Brahms, Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel/Ofr. 1958. 665 Seiten.

Im vorliegenden handelt es sich um das umfangreichste Buch, das einer Einzelgruppe von Werken bei Brahms bislang gewidmet wurde. Das liegt begründet in der Feststellung des letzten Kapitels (S. 630 ff.), daß die Brahms'schen Chorwerke sich in Gruppen zusammenschließen und daß diese Gruppen wichtige Marksteine in der Entwicklung des Künstlers bedeuten. Über die frühen Chor-

werke, in denen der Kanon bedeutsam hervortritt, führt der Weg zur zweiten Phase seines Instrumental- und Liedschaffens. Die Chorwerke mit Orchester leiten zur Sinfonie hin, und die Gruppe der späten Motetten bereitet eine letzte Reife des Stils vor. Der Mittelteil des Buches berichtet aufs genaueste über Entstehungszeit, Texte, Formen, Charakteristiken der einzelnen Werke. Viele neue Datierungen werden gesichert vorgetragen, und viel stärker als in früheren Darstellungen tritt zutage, wie lange Zeit Brahms vielfach an seinen Werken feilte, wie weit Entstehung, Ausarbeitung und Veröffentlichung oft auseinanderliegen.

Lehrreich ist die an mehreren Stellen belegte Erscheinung, daß Brahms bei einem ersten Werk auf einem neuen Gebiet mit Sicherheit das Richtige, ihm Vorschwebende fand, beim zweiten und dritten Werk unsicher und zögernd vorging.

Ein umfangreicher Raum wird der Zusammenstellung alles dessen gewidmet, was mit der Kanon-Messe der Frühzeit zusammenhängt, an die Brahms immer wieder heranging. Ein einziges Überbleibsel enthält die Motette op. 74 I; der im letzten Kriege eingetretene Verlust zweier Abschriften der Messe aus dem Besitz von Julius Otto Grimm ist tief zu bedauern. Bei dem *Brautgesang* wäre doch die Beziehung zum op. 43 I *Von ewiger Liebe* erwähnenswert gewesen (vgl. Kalbeck I. S. 386). Daß die *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 zwar als Dankeswidmung für die Ernennung zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt dienten, ist richtig; daß ihre Entstehung aber ganz anderen Strebungen zu verdanken ist, scheint mir ein wichtiges Resultat der Untersuchungen.

Aus dem dritten, systematischen Teil ist die Aufstellung der verschiedenen Grundlagen des Brahms'schen Chorschaffens wesentlich. K. weist hier besonders auf Josquin und später auf H. Schütz und die Venezianer hin. Eingehend wird der ganze Umkreis der sogenannten Palestrina-Renaissance erörtert, ihre Bedeutung für Brahms und umgekehrt. Das Gipfelt in der Feststellung . . . „und es ist vielleicht eine der Sternstunden der Musikgeschichte gewesen, daß an dieser Stelle ein Mann der geistigen Größe und der formenden (und umformenden) Kraft eines Brahms stand.“ Den Abschluß bildet eine Darlegung des Chorstils bei Brahms auf Grund der vorhergehenden Analysen. Die

Bindungen zwischen Wort und Ton, Anwendungen symbolischer und rhetorischer Figuren, wie sie uns aus dem Barock heute bekannt sind, werden erörtert.

Das Buch ist weitläufiger geschrieben, als es sonst bei wissenschaftlichen Arbeiten üblich ist. So kann es für die Praxis als Handbuch der Brahms'schen Chorkompositionen dienen, die zur Zeit vielfach über Gebühr vernachlässigt werden. Diesem Zwecke dienen auch die mehr subjektiven kritischen Urteile. Sie sind immer gut begründet, und man kann sie durchweg als richtig anerkennen. Der Praxis vermögen diese Beurteilungen einen Weg zu zeigen, bei welchen Werken man heute mit einer Wiederbelebung zweckmäßig beginnen kann. Paul Mies, Köln

Louis Spohr: Briefwechsel mit seiner Frau Dorette. Herausgegeben von Folker Göthel. Kassel 1957, Bärenreiter-Verlag. 104 S.

Ein wertvoller Beitrag zur Spohr-Renaissance, der den Meister, von dem Briefe in etwa gleich großer Zahl bisher nur in E. Speyers Biographie seines Vaters Wilhelm Speyer (Frankfurt 1925) zugänglich waren, von einer auch in Spohrs Selbstbiographie nur flüchtig gestreiften Seite zeigt: als Gatten und Familienvater. Die — im letzten Kriege vernichteten — aus Kasseler Privatbesitz stammenden, 27 vorwiegend von Louis Spohr geschriebenen Briefe betreffen zum größten Teil mancherlei Überlegungen und Vertraulichkeiten, aber auch Schwierigkeiten und Trübungen bei der Übersiedlung von Dresden nach Kassel 1822, die weiteren sind Reisekorrespondenzen. Da das Ehepaar meist zusammen auftrat (Dorette Spohr war eine bedeutende Harfenistin, die später aus Gesundheitsrücksichten zum Klavier hinüberwechselte), dürfte der Verlust an Briefen nicht allzu groß sein. Ohne geschichtlich grundlegend Neues zu bringen, sind diese von herzlicher Verbundenheit und Humor zeugenden, klar und völlig unsentimental abgefaßten Schreiben ein bemerkenswertes Dokument schlichter Menschlichkeit, „sie runden das persönliche Bild Spohrs durch reizvolle, charakteristische Züge ab“ (S. 14). Der Hrsg. des mit biedermeierlicher Anmut ausgestatteten Büchleins hat vollkommene Arbeit geleistet, besonders in den gründlichen Anmerkungen, für die ihm der Spohrforscher H. Homberg zur Seite gestanden hat. Reinhold Sietz, Köln

Paul Schuh: Joseph Andreas Anschuez (1772—1855). Der Gründer des Koblenzer Musikinstituts. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 25.) Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 140 S.

Die Arbeit kann als Musterbeispiel für sorgfältige musikwissenschaftliche Lokalforschung gelten. Auf Grund umfangreichen Bibliotheks- und Archivmaterials bietet der Verf. eine grundlegende Darstellung des verdienstvollen Organisors und Künstlers Anschuez, dessen Hauptleistung die Gründung des noch heute bestehenden Musikinstituts in Koblenz war. Ausführlich wird die Geschichte dieses Instituts rekonstruiert, vom Vorstand und seiner Verwaltungstätigkeit angefangen, bis zur Lehrtätigkeit und seiner öffentlichen Musikpflege. Ein besonderes Kapitel ist der Würdigung des Komponisten Anschuez vorbehalten, dessen Schaffen heute mit Recht vergessen, keinesfalls jedoch, als typisch seiner Zeit verhaftet, unbeachtlich ist. Ausführliche Werk-, Quellen- und Literaturverzeichnisse beschließen zusammen mit einer Stammtafel der Familie Anschuez sowie mit mehreren Notenbeispielen die gut durchdachte, für die Musikverhältnisse der Stadt Koblenz sehr aufschlußreiche Studie. Leider fehlt ein Register, welches die zahlreichen Namen in Text und Anmerkungen nutzbringend aufschließen würde. Richard Schaal, Schliersee

Carl Flesch: The Memoirs. Translated by Hans Keller and edited by him in collaboration with C. F. Flesch. London 1957, Rockliff. XIV, 393 S.

Der Geiger Carl Flesch (1873—1944), gleich bedeutend als Solist wie als Kammermusiker und Lehrer, ist — nicht nur in seiner Wahlheimat Deutschland, die er 1934 verlassen mußte — unvergessen geblieben, wird seine Kunst doch durch seine zahlreichen, z. T. zur Weltgeltung aufgestiegenen Schüler würdig repräsentiert. So können seine, vorläufig nur in englischer Übersetzung zugänglichen Lebenserinnerungen mit einer größeren Leserschaft rechnen. In der Vorrede weist Fl. darauf hin, wie wenige geschichtlich brauchbare Selbstzeugnisse von den großen Geigern überliefert sind, Spohr und Joachim nicht ausgenommen. Sein Ziel ist „a reliable source for the history of violin playing from 1883—1933“ zu geben, wobei er Wert darauf legt, „to avoid personal bias in either direction and narrow-minded tech-

nical prejudice“ (S. 4/5). Er, der sich als durchaus der französisch-belgischen Geigerschule zugehörig betrachtet und der deutschen Schule sehr kritisch gegenübersteht (S. 325), bemüht sich nun im Verlauf seiner Lebensdarstellung, in z. T. seitenlangen, stets den Menschen und sein Milieu einbeziehenden Gutachten über die bedeutenden Meister seiner Zeit, soweit er sie hören konnte (z. B. Joachim, Ysaye, Marteau, Kreisler, Schnabel), ein vollbegründetes, gerechtes Urteil abzugeben, aber auch offenbaren Antipoden gerecht zu werden (z. B. G. Havemann, der ihn um 1932 scharf angriff), was in einem Fall allerdings nicht voll gelungen ist, da Fl.s Beurteilung (Huberman ist der Betroffene) den Übersetzer und den Sohn zu einer z. T. beschwichtigenden bzw. berichtigenden Kontroverse aufrief.

Fl., zweifellos eine der besten Autoritäten unseres Jahrhunderts, hat uns eine Fülle technischer und auffassungsmäßiger Einzelheiten über das Spiel seiner Zeitgenossen überliefert, an denen der Historiker nicht vorübergehen kann. Sein Leben gehörte so sehr seiner Kunst, daß er, zweifellos ein hochgebildeter, überlegener Geist, für die Erscheinungen im Felde der anderen Künste kaum Worte findet. Auch über Kompositionen und Komponisten verbreitet er sich, allenfalls Reger ausgenommen, wenig. Über das Schaffen von Strauss und Mahler weiß er kaum etwas zu sagen, gegen Pfitzner tut er fremd, und für die Neue Musik scheint er wenig Verständnis gehabt zu haben (S. 318). Gewiß verführt ihn seine Selbstsicherheit manchmal zu temperamentvollen Seltsamkeiten, so über Furtwänglers Dirigieren (S. 271) oder über Szigetis Technik (S. 331). Aber immer wieder versöhnt die Ehrlichkeit und Großzügigkeit einer durchaus gesunden Natur, der „die erschlaffende Gemütlichkeit der Wiener Kaffeehausatmosphäre“ völlig fremd ist.

Natürlich hat ein so kluger Beobachter wie Fl. auch Bemerkenswertes über die musikalischen Tendenzen seiner Zeit zu sagen, so über Programmgestaltung (er war der erste Geiger, der historische Konzertzyklen vorführte), über Honorare, Kritik, Schallplatten, über französischen und amerikanischen Geist, besonders aber über pädagogische Probleme. Da lesen wir die schönen Worte: „I have always tended to occupy myself even more intensively with the average pupil than with the élite. A teacher

who is only interested in great talents is like a man who only seeks the company of rich people" (S. 354).

Das vorzüglich übersetzte und illustrierte, mit z. T. berichtigenden Anmerkungen und einem gewissenhaften Register versehene Buch, an dem der Meister bis zu seinem Tode arbeitete, führt bis 1928, die letzten Jahre erzählt sein Sohn C. F. Flesch. Ein Wunsch bleibt offen: daß sich in Deutschland bald ein Verleger finde, der das reichhaltige Werk in der Originalfassung (und möglichst wenig „condensed“) zugänglich macht!
Reinhold Sietz, Köln

Renato Lunelli: *L'Arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*. Firenze: Leo S. Olschki 1958. 112 S. 10 Bildtafeln.

Mit diesem wertvollen Buch über die Orgelbaukunst in Rom wird eine große Lücke in der Geschichte der Orgel geschlossen. Durch intensives Akten- und Quellenstudium ist es dem Verf. gelungen, ein klares Bild von den römischen Orgeln und ihren Erbauern zu geben. Der Hauptteil des Buches beschäftigt sich mit der römischen Barockorgel, die nicht nur ein Produkt der in Rom schaffenden Künstler war, sondern auch unter dem Einfluß auswärtiger Orgelbauer stand, wobei auch deutsche Meister erwähnt werden. L. weist nach, daß die römische Orgel schon um 1500 ein Produkt der Erfahrung vorangegangener Jahrhunderte ist. Die zahlreichen Orgeln des 16. Jahrhunderts weisen hervorragende künstlerische Eigenschaften auf. Die Pracht der neuen Kunstwerke, mit denen die „ewige“ Stadt um 1500 ausgestattet war, machte es erforderlich, daß die Orgeln, welche in diesen imposanten Kirchen errichtet wurden, einer solchen Schönheit würdig waren, was sich auf die Bauweise und den Klangcharakter der Instrumente auswirkte, die sich zu einem besonderen Orgeltyp entwickelten, der dem Klangideal jener Epoche entspricht. Die großen Kirchen Roms erforderten Instrumente von weiten Proportionen und Mensuren, die die großen Räume mit ihrem Klang ausfüllten.

Zahlreiche Bildtafeln geben einen guten Einblick in die Entwicklung der römischen Orgelbaukunst. Das letzte Kapitel ist dem Meister der Orgel, G. Frescobaldi, gewidmet wie den Orgeln von St. Peter, die von

ihm zum Erklängen gebracht wurden und die ihn zum Komponieren inspirierten. So spiegeln sich die genialen Orgelkompositionen Frescobaldis in der Orgelbaukunst wider. Es ist ein besonderes Verdienst des Verf., diese engen Beziehungen zwischen Orgelkomposition und Orgelbaukunst nachgewiesen zu haben.

Dieses schöne Buch liefert nicht nur einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues, sondern es lehrt uns auch, den ästhetischen Wert dieses Instruments zu schätzen.
Thekla Schneider, Berlin

Fritz Winckel: *Akustik der Geige*. Aus: Otto Möckel: *Die Kunst des Geigenbaues*. 2. neubearbeitete und ergänzte Auflage von F. Winckel. Berlin 1954, Bernhard Friedrich Voigt.

Der Geigenbauer ist fast ausschließlich Praktiker, der seine Arbeit an den Vorbildern der alten Meister ausrichtet und die handwerklichen Traditionen seiner Kunst von Generation zu Generation persönlich weitergibt. Selten nur tritt der Fall ein, daß er Probleme seiner Arbeit theoretisch behandelt, wie z. B. bei August Riechers, oder die Möglichkeit neuer Wege prüft, wie Savart und einige andere, die allerdings im strengen Sinne nicht Geigenbauer sondern um Verbesserungsversuche im Geigenbau bemühte Physiker waren. Daß ein Meister aus seinen reichen Erfahrungen und seiner reifen Praxis heraus geradezu ein Lehrbuch schreibt, ist noch seltener, und so ist an deutscher Fachliteratur außer dem von Otto Möckel einst selbst herausgegebenen Werk des Organisten Apian-Bennowitz dem Möckelschen Buche in der Tat nichts an die Seite zu stellen. Der Verlag hat darum mit der Neuauflage des 1930 erstmals erschienenen und jetzt vergriffenen Werkes eine Lücke geschlossen, wofür ihm Praktiker und Theoretiker, vor allem aber der Lehrer und Lehrling im Geigenbau zu Dank verpflichtet sind.

Daß er mit der Herausgabe einen Physiker betraut hat, der bereits mit einer Reihe von Untersuchungen über Stimmklang und Geigenklang hervorgetreten ist, zeigt, daß er die empirische Arbeit des Kunsthandwerkers durch exakte physikalisch-akustische Methoden untermauert wissen möchte. Diese Kombination von Wissenschaft und Praxis ist durchaus zu begrüßen, wenn ihr mancher Geigenbauer vielleicht auch noch nicht zu

folgen vermag. Es ist verständlich, daß Winkel es als seine wichtigste Aufgabe betrachtet hat, das frühere Kapitel „*Was muß der Geigenbauer von der Akustik wissen*“ unter dem breiteren Titel „*Akustik der Geige*“ neu zu schreiben, um die Arbeitsmethoden und Ergebnisse der Gegenwart darin zu verwerten, dann auch, weil der Physiker diese Dinge mit selbstverständlich umfassender Kenntnis und strengerer wissenschaftlicher Prägnanz darzustellen vermag.

Das Kapitel ist dadurch auf rund 50 mit technischen Zeichnungen und Kurven reich ausgestattete Seiten angewachsen (S. 13–62 des ganzen Werkes) und erstreckt sich von der Erklärung der elementaren Schwingungsgesetze bis zur Beschreibung elektroakustischer Meßmethoden an Violinen. Wie weit der Nichttechniker allem folgen kann, wird individuell verschieden sein, doch ist dem Verf. nicht abzuspüren, daß er sich um klare, einfache Darstellung und Vermeidung zu vieler komplizierter Formeln und nur Eingeweihten verständlicher Fachausdrücke bemüht hat. Die Verweise auf Spezialarbeiten geben jedem, der noch tiefer in diese akustischen Forschungen eindringen will, die nötigen Anleitungen. Allerdings geht die sprachliche Vereinfachung etwas zu weit und wird schablonenhaft, wenn sie sich wie auf Seite 25 und 27 nahezu wortgleicher Sätze bedient. Zu bedauern ist, daß W. — vielleicht mit Rücksicht auf den ersten Verfasser des Buches — die Bezeichnungen „rechts“ und „links“ bei der Violine in dem nicht organischen Sinne gebraucht, in dem sie auch der Geigenbau noch immer verwendet, d. h. in der Aufsicht auf das Instrument, während die Instrumentenkunde davon ausgeht, daß die Geigendecke das Gesicht ist, an dem die Orientierung unabhängig von Haltung und Blickrichtung wie am menschlichen Antlitz erfolgt. Demnach ist es (S. 37) nicht der rechte sondern der linke Stegfuß, in dessen Nähe sich der Stimmstock befindet. Unklar bleibt auch bei der Beschreibung des Versuches von F. A. Saunders auf S. 40, den Wolfston durch Abnahme eines Spans längs des Randes der Innenseite der Decke zu beiseitigen, die Bezeichnung „mit Ausnahme von Griffbrett und Saitenhalter“. Gemeint sind sicher nicht diese Teile sondern die Stellen der Decke am Ober- und Unterklötz. Bei der so gründlichen Behandlung aller klangbestimmenden Elemente vermisste ich

die Erwähnung des Baßbalkens. Daß dieser und der Stimmstock früher anders waren und daß durch ihre Verstärkung wie auch durch die Veränderung des Halses, durch den höheren Steg und die gesteigerte Saitenspannung eine Erhöhung der akustischen Leistung der Geige herbeigeführt worden ist, wäre mitzubehandeln gewesen. Die Wandlung des Geigenklangs im Laufe der Jahrhunderte ist dadurch unerwähnt geblieben, obwohl sie gerade an alten Meistergeigen nachgewiesen werden kann.

Bleiben aus der Sicht des Historikers also einige Wünsche unerfüllt, so ist doch die Tatsache sehr anzuerkennen, daß gerade in diesem Buche dem einseitigen und unkontrollierbaren Subjektivismus bei der Klangbeurteilung die Methode objektiver und exakter Klangmessung und -prüfung entgegengesetzt und in ihren Verfahrensweisen und Ergebnissen demonstriert wird.

Alfred Berner, Berlin

Ludwig van Beethoven: Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym, geb. Brunsvik. 1. vollständige Faksimile-Ausgabe nach Beethovens Handschrift aus dem Besitz von Dr. med. Dr. phil. h. c. Bodmer in Zürich. Einführung und Übertragung von Joseph Schmidt-Görg. Bonn: Beethovenhaus 1957. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. N. F. Reihe 3: Ausgewählte Hss. in Faksimile-Ausgaben 3.) 40 S., 13 Faks.

Das Bonner Beethovenhaus führt seine Reihe von Faksimile-Ausgaben mit einer Briefpublikation weiter, die angesichts der Enthüllungen von Siegmund Kaznelson über Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte (Zürich 1954) höchstes Interesse beanspruchen darf. Diese dürfen beim Leser dieser Zeitschrift wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Schon im 2. Jahrgang der neuen Folge des Beethoven-Jahrbuchs (1956) hat Schmidt-Görg, gleichfalls aus der Sammlung Bodmer, *Neue Briefe und Schriftstücke aus der Familie Brunsvik* veröffentlicht und damit wieder einmal die Aufmerksamkeit auf jene drei Schwestern Brunsvik gelenkt, von denen zwei, zuerst Giulietta Guicciardi, danach Therese, bisher als Beethovens „Unsterbliche Geliebte“ galten, bis dann neuerdings die mit Graf Deym und nach dessen Tod mit dem estländischen Baron von Stackelberg verheiratete Josephine an Stelle der beiden älteren zu rücken schien. Nun kommt

Beethoven selbst in 13 an sie gerichteten Briefen in der umstrittenen Angelegenheit zu Wort.

Eine besondere Schwierigkeit bestand für den Hrsg. darin, eine sinnvolle Aufeinanderfolge der 13 Briefe festzulegen, da sie alle bis auf einen undatiert sind. Zunächst ergab sich ein grober äußerer zeitlicher Rahmen aus der Adressierung des Briefschreibers (fast alle an „*Madame la Comtesse Deym*“, also frühestens seit ihrer ersten, spätestens bis zu ihrer zweiten Eheschließung, d. h. zwischen 29. Juni 1799 und 13. Februar 1810). Aber die Chronologie der Briefe ließ sich darüber hinaus noch so weit verfeinern, daß sie nunmehr die bisher aus Briefen und Aufzeichnungen der Schwester Brunsvik nur zu vermutende Liebe Beethovens zur Gräfin Deym vom Beginn der Beziehungen (Sommer oder Herbst 1804) bis zum Höhepunkt einer erhofften Ehe mit ihr und dann bis zur Entsagung, Ende 1807, als ein Geheimnis enthüllt, dem sich nach den Worten des Hrsg. (S. 34) „*nichts Ähnliches aus Beethovens Briefwechsel mit Frauen an die Seite stellen*“ läßt.

Aus der nunmehr bis zur Gewißheit feststehenden Reihenfolge der Briefe an die Gräfin Deym ergeben sich aber noch wichtige Folgerungen. „*Das Geheimnis um die ‚Unsterbliche Geliebte‘ bleibt nach wie vor verhüllt*“, stellt Schmidt-Görg (S. 35) fest; denn wenn die bekannten Briefe an sie nach dem heutigen Stand der Forschung 1812 geschrieben sind, kann Josephine fünf Jahre nach dem Erlöschen ihrer Beziehungen zu Beethoven nicht die Empfängerin gewesen sein. Und dann: Die Heirat mit Baron von Stackelberg fällt in das Jahr 1810. Man braucht also, von hier aus gesehen, keineswegs Beethovens „*oft geäußerte Einstellung zu verheirateten Frauen in Zweifel zu ziehen*“ (S. 35). Vor allem aber läßt sich nach Veröffentlichung dieser Briefe, die „*zu den wichtigsten Dokumenten seines inneren Lebens gehören*“ (S. 34), Beethovens ehrliches Werben um die Hand der Josephine Brunsvik, das sie zuletzt nur noch mit einer gewissen Kühle und mit der gebotenen Rücksichtnahme auf die Standessitte entgegennehmen konnte, nunmehr auf seinem Höhepunkt mit der Entstehung der *Leonore* synchronisieren. Die beigegebenen Faksimilia machen die Veröffentlichung besonders eindrucksvoll.

Willi Kahl, Köln

Paul Berthier: *Réflexions sur l'art et la vie de Jean-Philippe Rameau (1683–1764). La vie musicale en France sous les rois Bourbons*, Paris, 1957. Picard, 98 S.

Die Aufnahme dieses Werks in die Reihe der *Vie musicale*, die bisher mit so wesentlichen Beiträgen wie den Arbeiten über Le Bègue und Delalande hervorgetreten ist, scheint uns problematisch. Wie schon der Titel vermuten läßt, handelt es sich nicht um erneute wissenschaftlich-kritische Untersuchungen des Stoffgebiets, nicht um Entdeckung und Sichtung neuer Materialien, nicht um Auffindung neuer Zusammenhänge, sondern um ästhetische Gedanken und Betrachtungen persönlicher Art, innerhalb derer es aber zur Darbietung wesentlich neuer Gesichtspunkte kaum kommt. Die Bedeutung der theoretischen Arbeit und des Wirkens von Pallais, die der Autor als erster bekannt gibt, trägt zwar einiges zu weiterer Begründung von Rousseaus theoretischen Ansichten und damit zu seiner Einstellung gegen Rameau bei, ist im ganzen aber doch wohl zu geringfügig, um auch dieses Kapitel des Gesamtbildes neu zu zeichnen.

Für eine geschlossene, ästhetisch-kritische Würdigung einer für die ganze Musikgeschichte so entscheidenden Persönlichkeit wie Rameau, wie der Titel sie am ehesten zu versprechen scheint, ist das Blickfeld des Autors zu eng. Das lehrt einmal eine Sichtung des Literaturverzeichnisses, das sich fast gänzlich auf engste Rameauliteratur und hier wiederum fast ausschließlich auf französische Titel beschränkt; so fehlen Titel wie Graf, Meyer, Kisch, Wisemann; auch die französische Literatur ist nicht vollständig; Lexika wie Grove und Moser finden keine Erwähnung neben Riemann. Es lehren es ferner die vielen Textausschnitte aus approbierten wissenschaftlichen Arbeiten über Rameau, da wo Eigenes einzusetzen hätte. Es zeigen es schließlich die mancherlei Ungenauigkeiten bei der Heranziehung historischer Fakta. Hier im einzelnen alles aufzuzeigen, würde zu weit führen. Es kann nur an einigen Beispielen gezeigt werden, was zur Diskussion stünde. So kann Couperins erstes Clavecinbuch nicht im Gesamt mit dem ersten Clavecinbuch von Rameau konfrontiert werden, da es zweifellos viel ältere Werke mitenthält (S. 29); Dreiteiligkeit der Konzertform ist kein hinreichendes Argument für Annäherung an Formgebung der Klassik; sie eignet dem Typ Vivaldis

ebensowohl wie der neapolitanischen Sinfonia (S. 31); Rezitative in Drucken von Opern nicht mitzubieten, war im 18. Jahrhundert ebenso Brauch wie die Parodierung beliebter und bekannter Werke (S. 59); die Zuschreibung der Einführung von Doppelgriffen der Violine in *Hippolyte et Aricie* ist in Frage zu ziehen, wenn man bedenkt, daß Leclair, der ihr Experte ist, bereits seit 1723 publiziert hat; ein Vergleich zwischen Rameau und Gluck müßte beachten, daß Einfachheit, als bewußtes Stilprinzip von Gluck eingesetzt, nicht immer Armut ist, und die Wirkung der Buffooper wie die Entstehung des Buffonistenstreites haben wesentlich tiefere Ursachen, als hier aufgezeigt sind.

Die Anlage des Buches bietet sich dar als Biographie, Werkbesprechung und abschließende Epochenbeleuchtung. Angefügt sind der Werkkatalog Rameaus, musikalische wie theoretische Werke umschließend, das bereits besprochene Literaturverzeichnis unter Einschluß der betreffenden Artikel des *Mercur* und eine knappe Ikonographie, über deren Vollständigkeit nicht orientiert zu sein, Ref. gestehen muß. Die Behandlung des Werks läßt, selbst wenn man sie als Wertung registriert, viele Wünsche offen. Der Hauptnachdruck liegt natürlich auf dem Bühnenwerk Rameaus. Ausführlich erläutert sind aber nur die bekanntesten Opern, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux* und *Dardanus*. Alles übrige, die weiteren Volloper, die Intermedien, die Buffooper, Pastorales und Ballette, die besonderes Interesse verdient hätten, finden nur mehr oder minder kurze Erwähnung. Auf dem Gebiet der weiteren Gesangsmusik vermißt man besonders eine Erörterung der Kantaten, deren Erforschung seit Tiersots klassischem Aufsatz kaum weitergeführt worden ist; auch die Instrumentalmusik ist nur kurz angeführt.

Was an Positivem bleibt, ist eine allorts spürbare, liebevolle Beschäftigung mit Person und Werk von Rameau, ist vor allem das Ohr des Musikers, der Berthier wohl in erster Linie war, mit dem Analysen gemacht und speziell formale und harmonische Finessen erfaßt sind, ist weiter die Heraushebung der hohen Bedeutung Rameaus als Theoretiker, die aus merklicher Kenntnis seines theoretischen Werkes erfolgt. Hier hat das Buch durchaus seine Meriten, und

andere hat es wohl auch nicht haben wollen. Nur ließ sein Erscheinen in dieser neuen Reihe es vermuten und wünschenswert erscheinen. Margarete Reimann, Berlin

Willy Hess: Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens. Zusammengestellt für die Ergänzung der Beethoven-Gesamtausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957. 116 S.

Die mehrfachen Bemühungen des Verf., die in der Gesamtausgabe fehlenden Werke Beethovens in einem kritischen Katalog zusammenzustellen, gehen bis auf das Jahr 1931 zurück. Zuletzt erschien 1953 eine dritte Auflage in italienischer Sprache (vgl. die Besprechung, Mf. VII, 1954, 233 f.). Deren 286 Nummern sind nunmehr auf 335 angewachsen, denen sich weitere 66 Titel der zweifelhaften und unterschobenen Werke, in einem Anhang aus dem Hauptverzeichnis ausgegliedert, anschließen.

Das Erscheinen von Kinsky/Halms *Das Werk Beethovens* (1955) hat den vorliegenden Katalog keineswegs überflüssig gemacht. Er bringt als Anhang eine Nummernkonkordanz (einschließlich der früheren Hess'schen Verzeichnisse) mit Kinsky/Halm, woraus sich deutlich ablesen läßt, mit wievielen Titeln der in der Gesamtausgabe fehlenden Werke das große thematische Verzeichnis durch Hess überholt wird. Es geht dem Verf., so sagt das Vorwort, „um ein Sammeln des Materials zur Ergänzung der Gesamtausgabe und nicht in erster Linie um bibliographische Vollständigkeit“. Gleichwohl ist, was H. in diesem Rahmen seiner Aufgabe geleistet hat, mustergültig. Die praktische Brauchbarkeit wird durch den jeweiligen Nachweis der Erstdrucke wesentlich erhöht. Sie werden vorläufig, in großer Zahl, vom Verf. selbst veranstaltet, das ersetzen, was eine neue Gesamtausgabe dereinst zusammengefaßt bieten muß. Zu den Quellen führen dann auch die Angaben der Fundorte für die Handschriften mit Signaturen.

Ein Vorschlag zu Nr. 56: Sollte man die 13 Takte, die Beethoven 1825 für Sarah Burney Payne aufschrieb, nicht so nennen, wie sie dieses Andenken selbst später bezeichnet hat, als „*Impromptu*“ und nicht „*Bagatelle*“? Das Sätzchen ist doch nach seiner ganzen Entstehung ein echtes Stegreifstück und als solches ein Erstling in

der Frühgeschichte des Impromptus (vgl. meinen Artikel *Impromptu*, MGG VI, 1090). Willi Kahl, Köln

Musica 1959. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York.

Die 27 zum Teil farbigen, hervorragend reproduzierten Kunst- und Offsetdrucke des von Karl Vötterle herausgegebenen Musica-Kalenders künden auch in der Ausgabe für 1959 von der Vielfalt der Eindrücke, die die Musik bei verschiedenen bildenden Künstlern hinterlassen hat. Neben bekannten Darstellungen, von denen nur Roubillacs Händel-Plastik, Spitzwegs *Ständchen*, Ter Brugghens *Dudelsackpfeifer*, Clostermans *Purcell*, Rembrandts *David vor Saul* und Duccios *Musizierende Engel* genannt seien, ist besonders die Moderne gut vertreten. Der Aulosbläser von I. Polster lehnt sich an ein Wandbild aus dem Jahre 500 v. Chr. an. Max Beckmann ist mit seiner expressionistischen Bildkomposition *Pierette und Clown* vertreten. J. I. Kohler (geb. 1908) weiß in seiner Darstellung *Tänzerin und Nonne* Formstrenge und Ausdruck glücklich zu verbinden. H. Moshage (geb. 1896) kommt mit dem überzeugend gestalteten Bronzerelief *Orpheus und Euridike* zu Wort. Zu dem rührend schlichten *Blasenden Mädchen* von P. Becker-Modersohn läßt sich kein wirkungsvollerer Kontrast als derjenige des *Russischen Balletts* von A. Macke denken. Von Plastiken seien die ausdrucksvollen *Tanzenden Mädchen* von G. Marks und die abstrakte Darstellung *Amphion* von H. Laurens hervorgehoben. Nicht zuletzt dürfte gerade für den Forscher das Haydn-Porträt von Seehas bemerkenswert sein. Richard Schaal, Schliersee

Zwölf französische Lieder aus Jacques Moderne: *Le Parangon des Chansons* (1538) zu vier Stimmen. Hrsg. von Hans Albrecht. [Part.] Wolfenbüttel: Mösseler Verlag (1957). VI, 36 S. (Das Chorwerk. 61.) Aus dem vielfältigen und reizvollen Formenkomplex der französischen Chanson sind im Rahmen des „Chorwerks“ bisher nur zwei Hefte mit Werken von Meistern des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts (Nr. 3 mit Chansons von Desprèz, Compère, Pipelare und La Rue, 1930; Nr. 15 mit solchen von Lupi, 1932) erschienen. Im Gegensatz zu diesen Ausgaben, die den von Dénes

Bartha mit dem kunstvollen Motettensatz der „Niederländer“ verglichenen Chansontyp repräsentieren, gehören fast alle der nunmehr veröffentlichten Stücke dem Kreis der sogenannten „Pariser Chanson“ an, jener in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gewordenen Form also, die der Hrsg. treffend als „*Discantus-Lied mit stark akzentuierender Deklamation, von sehr akkordischer, fast ‚tonaler‘ Faktur und mit scharf konturierten Motiven*“ charakterisiert. Die zwölf Nummern sind den drei ersten, 1538 erschienenen Teilen des elfbändigen, von dem bedeutenden Lyoner Drucker Jacques Moderne bis 1545 herausgebrachten repräsentativen Sammelwerk *Le parangon des chansons* entnommen. Elf von ihnen (je eine Chanson von Eustorg de Beaulieu, André Mornable, François Layolle, Pierre Cadéac, Claude de Sermisy, Jacques Arcadelt, Pierre de Manchicourt, Jean Mouton, Gaspard Coste, Jacques Buus und Henry Fresneau) sind, soweit dies abzusehen ist, Erstveröffentlichungen, lediglich Pierre Sandrins „*Qui voudra scavoir*“ liegt schon in einer älteren Ausgabe (60 *Chansons zu vier Stimmen*, hrsg. von R. Eitner = Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke XXIII, Leipzig 1899, S. 105) vor.

Dem Notentext geht eine erfreulich umfangreiche, in jeder Zeile den versierten Kenner der Materie verratende Einleitung voraus, die den Benutzer mit aller nur wünschenswerten Klarheit in den Problembereich der Chanson einführt und über die Lebensschicksale der zwölf Komponisten unterrichtet. Zum biographischen Teil sei lediglich die Bemerkung gestattet, daß das Geburtsjahr Jean Moutons mit 1459 oder früher anzunehmen ist, da er bereits 1477 in die *schola cantorum* von Notre-Dame de Nesle aufgenommen und dort spätestens 1483 zum Priester geweiht wurde (F. Lesure, *Un document sur la jeunesse de Jean Mouton* in *Revue Belge de musicologie* V, Bruxelles 1951, S. 177), wozu nach kanonischem Recht ein Mindestalter von 25 Jahren vorgeschrieben war; ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Josquin Desprèz und Mouton ist nach neuesten Ausführungen von Paul Kast (*Zu Biographie und Werk Jean Moutons* in Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956, Graz-Köln 1958, S. 300 ff.) nahezu ausgeschlossen. Als ursprüngliche Schreibart für den vom Hrsg. mit Recht als verstümmelt bezeichneten Na-

men von Jacques Buus dürfte, entsprechend der Latinisierung (*Bohusius*), an Stelle von „Buhus“ wohl eher die Form „Bous“ anzunehmen sein, die, ausgesprochen „Baus“, den wiederholt in den Literalien der Kanzleien Ferdinands I. (vor allem in den Hofstatuslisten, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181 und 182) begegnenden Lesarten (*Pauß, Bauß, Baus*) gleichkäme. Die Herkunft des Meisters aus Gent ist einem venezianischen Notariatsinstrument von 1541 zu entnehmen (R. Lenaerts, *La chapelle de Saint-Marc à Venise sous Adriaen Willaert* in Bulletin de l'Institut historique belge de Rome XIX, Bruxelles 1938, S. 210).

An der Edition selbst, die mit halben Werten und Mensurzwischenstrichen arbeitet sowie mit der Tieftransposition von fünf Sätzen den Erfordernissen der Praxis Rechnung trägt, besticht vor allem die deutsche Übersetzung der Texte. Weiß man um die Schwierigkeiten, die sich aus der Notwendigkeit der Verbindung möglichst Originaltreue mit der musikalisch sinnvollen Übereinstimmung von Wort und Ton ergeben und zieht man in Betracht, wieviel gerade gegen letztere seit jeher gesündigt wird — die verschiedenen, der „redenden“ Musik Mozarts oft geradezu widersprechenden *Nozze di Figaro*-Übersetzungen seien als markantes Beispiel aus späterer Zeit genannt —, so wird man nicht anstehen, sie als mustergültig und vorbildlich für ähnliche Leistungen zu bezeichnen.

Othmar Wessely, Wien

Ludwig Senfl: Zwei Marien-Motetten zu fünf Stimmen, hrsg. von Walter Gerstenberg. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1957). (Das Chorwerk. Heft 62.) IV, 28 S.

Der Wert einer Ausgabe, die zwei ebenso charakteristische wie bedeutende Sätze aus dem noch immer kaum bekannten Motettenwerk Senfls in zuverlässiger Form der Praxis zugänglich macht, bedarf kaum der Erörterung. Selbst der Wissenschaft sind ja Senfls Motetten erst zu einem kleinen Teil bekannt und in textkritisch verlässlichen Ausgaben verfügbar geworden; welche Schätze hier noch zu heben sind, lehrt ein Blick auf die Propriums-Zyklen der Münchner Chorbücher und die großen Choralbearbeitungen in den Ott- und Petreius-Drukken. Unter diesem Aspekt mag man dann allerdings bedauern, daß statt zweier ganz

unbekannter Werke (etwa der mächtigen Choralmotetten „*Anima mea liquefacta est*“ und „*Verbum caro factum est*“) neben der bisher nicht vollständig edierten Tenormotette „*Mater digna Dei — Ave sanctissima Maria*“ doch wieder ein sehr bekanntes Werk („*Ave rosa sine spinis*“) aufgenommen worden ist, das schon bei Ambros-Kade (*Geschichte der Musik*, Bd. 5, Nr. 46) vorliegt — freilich ist die ältere Ausgabe praktisch nur noch mit Mühe verwendbar, und die gemeinsame Edition der vorliegenden Marienmotetten kann sich auf den inneren und äußeren Zusammenhang der Werke berufen (Vorwort S. III).

Beide Kompositionen bereichern unsere Vorstellung vom Motettenmeister Senfl beträchtlich. Stilistisch stehen sie, deutlich an den großen Vorbildern Isaac und Josquin orientiert, etwa zwischen der Festmotette „*Sancte pater*“ und den großen Psalmkompositionen, deren bekannteste das „*De profundis*“ ist (beide Werke im 3. Band der Senfl-GA); in ihrem Konstruktivismus gehen sie andererseits über alle bisher bekannten Werke nicht unwesentlich hinaus. Während einerseits in den Psalm-Motetten die Text-Interpretation das beherrschende Kompositionsprinzip bildet, andererseits etwa die fünf- und sechsstimmigen Choralbearbeitungen in den Nürnberger Drucken überwiegend vom Streben nach der Synthese von choraler Bindung aller Stimmen und nachjosquinisch „moderner“ Text-Interpretation getragen werden, feiert hier ein typisch spätzeitlicher Konstruktivismus, nicht zuletzt wohl bedingt durch die konstruktivistische Idee des traditionellen Tenor-Spaltsatzes, in einer ganz rationalen Motivarbeit der Außenstimmen wahre Triumphe. Hinter diesem engmaschigen Motivgeflecht, dem Senfls ohnehin starke Neigung zur Formelhaftigkeit in der Melodik entgegenkommt, tritt die Text-Interpretation zurück, wiewohl auch sie sich in den traditionellen Josquinschen Formen (Imitationsfelder mit von Textabschnitt zu Textabschnitt wechselnden Motiven, Akkordblöcke, Deklamationsmotivik, Figuren) niederschlägt. Der Tonsatz ist streckenweise von der Autonomie des rein musikalischen Geschehens nicht weit entfernt, und insofern „*versinkt* (das Textwort) *immer wieder im schwer und breit dahinfließenden Tonstrom*“ (Vorwort S. III) — daß „*symmetrische Perioden und schärfere Einschnitte*“ vermieden werden (ebenda), scheint mir un-

ter den eben umrissenen Gesichtspunkten dagegen Überspitzung.

Einige Beispiele seien angedeutet: „*Mater digna Dei*“: vierfaches Ansetzen der secunda pars (T. 57—60, 60—64, 64—67, 68—72) mit den Kopfmotiven in Diskant und Alt, Phasenverschiebung, Augmentation, wechselnde Motivkombinationen, Steigerung der Satzdicke; Tripla der secunda pars (T. 96 bis 113, übrigens wird hier offenkundig eine Litaneiformel verarbeitet) mit engmaschiger, komplizierter imitatorischer und kombinatorischer Verarbeitung von vier Motiven; tertia pars mit immer weiter ausschwingender Entwicklung des Kopfmotivs, vor allem im Baß.

„*Ave rosa sine spinis*“: Festhalten des (typisch Senflschen) Skalenmotivs T. 1—19; Schlußsteigerung der prima pars T. 80 ff. mit Sequenzen und Ausklingen im liegenden Akkord; Anfang der secunda pars mit Augmentation Baß—Alt bzw. Diskant/Tenor—Baß; variierte Abschnittswiederholungen T. 119—127 : 127—135, dann Kanon mit Pausenversetzung zwischen Diskant und Baß T. 135—147, neue variierte Abschnittswiederholungen T. 140—144 : 144—148 : 148—152 und — großartig in der harmonischen Konzeption! — T. 153—157 : 157—160; Schluß der secunda pars T. 170 ff. mit Abschnittswiederholungen, wechselnden Motivkombinationen, doppeltem Kontrapunkt. Die Neigung zu stereotypen melodischen Formeln springt sofort ins Auge, man vergleiche etwa Motette I T. 90 ff. und II T. 110 ff. oder I T. 165 ff., II T. 55 ff. und II T. 170 ff. — ähnliche Motive, ähnlich verarbeitet! —, und auch der berühmte Anfang des „*Ave rosa sine spinis*“ hat sein Gegenstück im Anfang der secunda pars des „*De profundis*“. Eine Darstellung des Senflschen Personalstils würde vermutlich gerade an diesem Formelwesen leicht ansetzen können (es versteht sich, daß die Feststellung solcher Formelhaftigkeit kein Werturteil einschließen kann und soll).

Die Editionstechnik der Ausgabe entspricht den Grundsätzen des „Erbes“; musikalischer Text, Quellenangaben und Anmerkungen erfüllen alle an eine praktisch-wissenschaftliche „Mehrzweckausgabe“ zu stellenden Anforderungen. Die dankenswerte Veröffentlichung gibt erwünschten Anlaß, der Größe und Vielfalt Senflscher Kunst erneut nachzuspüren. Sie läßt zugleich ahnen, welche Bedeutung sie dringend notwendige

Fortsetzung der Senfl-Gesamtausgabe für unsere bislang noch allzu fragmentarische Kenntnis der ersten großen Epoche der deutschen Musik haben wird.

Ludwig Finscher, Göttingen

Musica antiqua batava. Quam edendam curavit Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. [H. 1—14.] [Part.] The Hague: Editio „Musica“ (1952—1956).

Musikalische Jugendbewegung und Kestenbergische Schulmusikreform haben in den zwanziger Jahren eine Anzahl „kleinstformatiger“ Ausgaben alter Sing- und Spielmusik gezeitigt, die zwar, wie etwa die *Losen Blätter der Musikantengilde* oder die *Finkensteiner Blätter*, fast ausnahmslos als Derivate der großen wissenschaftlichen „Denkmäler“-Reihen und Gesamtausgaben anzusprechen, doch in ihrer Bedeutung für die Musizierpraxis, der zu dienen schließlich ihre einzige Bestimmung war, nicht zu unterschätzen sind und in gewandelter Form — man denke etwa an die den Bedürfnissen der katholischen Kirchenmusikpflege Rechnung tragende „*Regensburger Tradition*“, vor allem deren Reihe B — auch noch heute weiterleben. Auf gleicher Ebene liegt auch die 1952 unter verantwortlicher Leitung von Albert Antonius Smijers ins Leben getretene und ausschließlich „niederländischen“ Meistern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vorbehaltene, doch geistliche und weltliche Vokalmusik gleich berücksichtigende Reihe der *Musica antiqua batava*.

Von den bisher erschienenen vierzehn Nummern gehören sechs dem Bereich der geistlichen Musik an. Es sind dies fünf vierstimmige Psalmen von Jan Pieterszoon Sweelinck aus dessen dreiteiligen *Pseaumes de David* (Amsterdam 1604—1614), in denen bekanntlich Loys Bourgeois' Weisen zu Théodore de Bèzes Hugenottenpsalter die musikalische Grundlage bilden, aus der die einzelnen Abschnitte des Motettensatzes entwickelt werden („*Tu as été, Seigneur, notre retraite*“, Ps. 90; „*Incontinent que j'eus oui*“, Ps. 122; „*Or sus, serviteurs du Seigneur*“, Ps. 134), wobei gelegentlich der letzte Abschnitt verbreitert und steigend zu freier Wiederholung gelangen kann („*Or avous nous de nos oreilles*“, Ps. 44; „*Quand Israel hors d'Égypte sortit*“, Ps. 114). Das sechste Stück, Sweelincks fünfstimmige, durch ihre textbedingt immer wieder zum Durchbruch kommende Gaillardenfrohdigkeit bezaun-

bernde Bassus-pro-organo-Motette „*Hodie Christus natus est*“, ist dessen *Cantiones sacrae* (Antwerpen 1619) entnommen.

Aus dem Bereiche weltlicher Kunst geben sieben Hefte einen schönen Überblick über das niederdeutsche Lied des 16. Jahrhunderts an Hand der wichtigsten Beiträge zu dem 1572 bei Phalèse und Bellère erschienenen Sammelwerk *Een duytsch musyck boeck*, nämlich Jan Belle („*Laet ons nu al verblijden*“ und „*O amoreusich mondelken root*“), Ludwig Episcopus („*Laet varen alle fantasie*“ und „*Een bier, een bier*“, dieses fünfstimmig), Jan Wintelroy („*Al is den tijt nu doloreus*“), Lupus Hellinck („*Janne moye, al claer!*“) und eines Ungenannten („*Wij comen hier ghelooopen*“). Dazu kommt als einziges Stück aus dem Sektor der französischen Chanson Josquin Desprèz' großartige, motettenhaft konzipierte sechsstimmige „*Petite Camusette*“.

Alle Hefte der *Musica antiqua batava* schöpfen, wie dies auch stets gewissenhaft angemerkt wird, aus zweiter Hand: Die Kompositionen Sweelinks sind den Bänden II/1, III/1, IV und VI von dessen *Werken* in der Ausgabe Max Seifferts entnommen, die niederdeutschen Lieder gehen auf das von Florimond van Duyse 1903 besorgte Heft 26 der *Uitgave van oudere Meesterwerken* zurück, die Chanson von Desprèz auf dessen *Opera omnia*. Die Einrichtung der einzelnen Hefte durch B. van den Sigtenhorst-Meyer (Sweelink, Ps. 90), Smijers (Desprèz) und R. Lagas entspricht allen Anforderungen heutiger Musizierpraxis: Moderne Schlüssel, halbe Notenwerte, unterlegter Klavierauszug, sehr sorgfältige Vortragszeichensetzung und Angabe des Umfangs der einzelnen Stimmen. Den Werken Sweelinks sind zudem holländische und englische (erstere von Johanna de Geus, letztere von E. J. Kooij und Herbert Antcliffe), den niederdeutschen Liedern deutsche (F. du Pré) und englische Übersetzungen (Antcliffe und J. Swart) beigegeben, was ihrer praktischen Verwendbarkeit zweifellos sehr förderlich sein wird.

Othmar Wessely, Wien

Josquin Desprèz: Zwei Psalmen zu vier und fünf Stimmen, hrsg. von Helmuth Osthoff. Wolfenbüttel: Mössler Verlag (1957). (Das Chorwerk. Heft 64.) IV, 32 S. Das vorliegende Heft, mit dem der Hrsg. die Reihe seiner dankenswerten Josquin-Veröffentlichungen im Rahmen des „Chor-

werks“ fortsetzt, bringt aus der deutschen Sonderüberlieferung des Josquinschen Motettenwerks zwei charakteristische, historisch bedeutsame und künstlerisch höchst wertvolle Beispiele. Beide erscheinen hier zum ersten Mal in einer sowohl wissenschaftlichen wie praktischen Ansprüchen angemessenen Ausgabe, das zweite wird überhaupt erstmals in einer Neuauflage vorgelegt. Das Heft bringt damit nicht nur der Praxis eine wünschenswerte Bereicherung des Josquin-Repertoires, sondern auch der Forschung eine hochwillkommene Ergänzung zu den letzten Motetten-Lieferungen der Gesamtausgabe, die das deutsche, vor allem in den Psalm-Drucken von Berg und Neuber überlieferte Josquin-Repertoire bereits zum größten Teil erschlossen haben (Motetten Nr. 58—66, 68—70).

Man wird allerdings hinter alle diese Werke — meist vierstimmige Psalm-Motetten in der fortschrittlichsten Satztechnik des späten Josquin — bezüglich ihrer Echtheit ein kleines Fragezeichen setzen müssen. Solange nicht eine genaue Untersuchung die Zuverlässigkeit jeder einzelnen Überlieferung und vor allem der Nürnberger Drucke wahrscheinlich gemacht hat, ist eine ausschließlich auf Deutschland beschränkte, noch dazu posthume Überlieferung (ähnlich wie die posthume Überlieferung der vielstimmigen Chansons durch Susato, Attaignant und Le Roy-Ballard) nicht über jedem Zweifel erhaben. Dies gilt um so mehr, als der Stil der zweifelsfrei echten Josquin-Motetten dieses Typs relativ leicht nachzuahmen war und gerade in Deutschland ja auch fleißig nachgeahmt wurde (zu den Schwierigkeiten dieses Fragenkreises vgl. auch den Josquin-Artikel des Hrsg. in MGG).

Beide vorliegenden Werke stehen allerdings stilistisch dem mittleren Josquin näher als die übrigen Motetten der deutschen Überlieferung. „*Domine Dominus noster*“ ist eine „uneigentliche“ Tenormotette (der Tenor-Text ist aus dem Text der Außenstimmen gewonnen), die durch die Konstruktion des Tenors als eines fünffach wiederkehrenden pes mit ausgeschriebenem Augmentationskanon am ehesten dem großen „*Miserere*“ benachbart ist (vgl. dazu auch die, allerdings nicht ganz richtigen Ausführungen bei Reese, *Music in the Renaissance*, S. 248). Der ungewöhnlich dichte Satz der Außenstimmen stellt weitgeschwungene Durchimitationen teils stark melismatischer,

teils syllabisch-textgeborener Motive neben einzelne akkordische Deklamationsabschnitte. Zäsuren werden oft durch Verzahnung der Imitationsfelder überspült; gelegentlich kann man im Zweifel sein, ob rein musikalische oder textliche Sinnzusammenhänge vorherrschen (Abschnittswiederholungen T. 62 ff., 126 ff., Schlußsteigerung T. 151 ff.). Das Prinzip der alles beherrschenden Text-Interpretation ist jedenfalls (noch) nicht konsequent durchgeführt.

Ähnlich verhält es sich mit dem vierstimmigen 142. Psalm, in dem — bei fast ständiger deutlicher Bezugnahme auf psalmodische Melodieformeln — sehr „moderne“ Abschnitte (T. 119 ff.) neben traditioneller Vollstimmigkeit ohne strenge Textbezogenheit stehen. Die konsequente Durchorganisation des Satzes nach den Gegebenheiten des Textes, wie sie gerade die meisten vierstimmigen Psalmen der deutschen Josquin-Überlieferung auszeichnet, fehlt dem Werk noch auf weite Strecken. Primär musikalische, nicht textbezogene Steigerungsanlagen zeigen sich vor allem an den Schlüssen des 1. und des 3. Teils (zu letzterem vgl. auch das Vorwort des Hrsg. S. III); Kanons in den Duos, aber auch (zwischen Diskant und Tenor) in den vollstimmigen Abschnitten (T. 95 ff., 127 ff., 236 ff., 272 ff.) sind auffallend häufig. Ungewöhnlich für Josquins Stil überhaupt, vor allem aber wieder für die „deutsche“ Werkgruppe ist die Neigung zu weit ausholenden, meist absteigenden Skalenmotiven, die nur in einem Fall (T. 169—180, „*descendentibus*“) tonsymbolisch motiviert scheinen und in solcher Häufung eher an Senfl als an Josquin denken lassen.

Die kurzen Andeutungen mögen zeigen, daß die vorliegende Publikation auch oder gerade dem Wissenschaftler wichtig sein wird. Für die praktische Nützlichkeit des Heftes sorgt die hohe musikalische Qualität der Werke und eine mustergültige Editionstechnik, die an die bewährten Grundsätze des „Erbes“ anknüpft. Einige Akzidentien (Diesen) in der zweiten Motette wären nachzutragen: T. 70³ Alt, 115¹, 199⁴, 224¹ und 315² Diskant. Ludwig Finscher, Göttingen

Christoph Demantius: Deutsche Tänze für vier Streich- oder Blasinstrumente. Hrsg. von Joh. Dietz Degen. (Hortus musicus 148). Bärenreiter-Verlag Kassel 1957 (2. Aufl.). Partitur (16 S.) mit Stimmen.

Als ein geschlossener Teil der Demantius-Sammlung von 1601 ist diese Veröffentlichung unter dem Titel „*Deutsche Tänze*“ herausgegeben worden, obwohl die Originalausgabe auch im Untertitel der vier- und fünfstimmigen Instrumentalstücke ausdrücklich „*andere / Teutscher und Polnischer art Tänze*“ verzeichnet. Dazu meint der Hrsg. im Vorwort (1941), von der eigenwilligen Rhythmik der Slawen sei wenig zu spüren, die Vorlagen trügen vielmehr alle Zeichen der deutschen Tanzmusik der Zeit. Er wird indessen kaum zu anderen Resultaten kommen, solange er seine Kriterien für „*Polnische art*“ auf Dreiertakt und synkopische Bildungen beschränkt. Wenn auch unter den Stücken tatsächlich der Allemanden-Charakter bei weitem überwiegt, so läßt sich doch beispielsweise der zehnte Tanz im $\frac{2}{4}$ -Takt mit rascher Tonrepetition und ostinaten Quartsprüngen in der Melodiestimme unschwer als Polka-Typus erkennen.

Wozu der Hrsg. sein Vorwort mit einer bloß aufzählenden Darstellung sämtlicher vorkommenden Originalschlüssel belastet, ist nicht einzusehen. Stattdessen wäre jedoch eine Kennzeichnung der erwähnten Emdierungen sehr erwünscht. Im übrigen folgt die Ausgabe den bewährten editionstechnischen Grundsätzen dieser Reihe für die Praxis. Der Notentext der größtenteils sehr reizvollen Stücke scheint sorgfältig geprüft, die Zeichensetzung sparsam aber plausibel gehandhabt. In den Tänzen Nr. 2 und 7 ist im zweiten System die *b*-Vorzeichnung zu ergänzen. Uwe Martin, Göttingen

Ambrosius Beber: Markus-Passion, hrsg. von Simone Wallon (Das Chorwerk Nr. 66, hrsg. von F. Blume und K. Gudewill), Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1958; IV u. 48 S.

Mit dem vorliegenden Heft wird die Reihe der früher im Rahmen des „Chorwerks“ erschienenen Passionsvertonungen um ein musikalisch wertvolles und zugleich historisch bedeutsames Stück bereichert. Bebers um 1610 entstandene Markus-Passion gehört zum Typus der *responsorialen* Passion. An diesem Beispiel erweist sich wieder einmal, wie wenig glücklich der bisher übliche, auch im Vorwort zum vorliegenden Heft verwendete Terminus „*dramatische Passion*“ ist. Wenn die Bezeichnung „*dramatisch*“ für die meisten Generalbaß-Pas-

sionen des 17. und 18. Jahrhunderts zu Recht bestehen mag, so ist sie für die responsorialen Typen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts kaum am Platze, da damit ein nur sehr begrenzt gültiger Wesenszug dieser Werke in den Vordergrund gerückt wird. Mit dem Ausdruck „responsorial“ dagegen wird, ohne den Stil eines Werks im einzelnen festzulegen, der liturgische Grundcharakter nach der aufführungspraktischen Seite hin umschrieben.

Bebers dem Rate der Stadt Delitzsch überreichtes Werk schließt sich unmittelbar an die ähnlich disponierten Passionsvertonungen von Scandello (um 1565) und Gesius (1588) an. Es ist anzunehmen, daß Beber Scandellos Werk nicht unbekannt gewesen ist, befand sich dieses doch in der Delitzscher Kantoreibibliothek. Ein Vergleich der Beberschen Passion mit der Johannes-Passion von Gesius läßt zudem vermuten, daß Beber auch Gesius' Passionswerk gekannt haben könnte. Die Beziehung Bebers zu Scandello ist deshalb besonders hervorzuheben, weil dieser als bedeutsamer Mittelsmann zwischen der italienisch- (besonders oberitalienisch-) katholischen und der deutsch-protestantischen Passion zu betrachten ist. Ein soeben von Jeppesen in *Musical Quarterly* 1958, p. 311, veröffentlichter Aufsatz über Caspar de Albertis läßt diese Beziehung Scandellos zur oberitalienischen Passion noch deutlicher als bisher hervortreten, hat der in Bergamo, dem Herkunftsort Scandellos, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkende Albertis doch wohl als einer der ersten (schon vor 1545!) die Christusworte im Rahmen seiner responsorialen Passionen mehrstimmig (vierstimmig) vertont. Ihm folgten in Italien u. a. Paolo Aretino (dessen Johannes-Passion in „Musica liturgica“ demnächst veröffentlicht werden soll), in Deutschland Scandello und später Gesius und Beber. Auch ist es nicht uninteressant, festzustellen, daß sowohl Albertis' als auch Bebers Passionsvertonungen für zwei Chöre notiert und bestimmt sind.

Von der Keuchenthalschen Fassung der Walterschen Passion (1573) und von Gesius übernimmt Beber die für die protestantische Passionsvertonung typische Mehrstimmigkeit von *Exordium* und *Gratiarum actio*. Ebenfalls mit Gesius überein stimmen der syllabisch-akkordische Stil der Turbasätze

(fünfstimmig) und die vierstimmige Vertonung der Christusworte. Es ist jedoch auch hier zu bemerken, daß die Fünfstimmigkeit der Turbae und die Vierstimmigkeit der Christuspartie sich schon bei einer Reihe italienischer, vor Gesius entstandener Passionen finden: fünfstimmige Turbae bei Jachetus de Mantua (um 1540), P. Aretino (um 1560), Contino (1561 und 1588), Lasso (Matthäus- und Johannes-Passion, 1575 bzw. 1580); vierstimmige Christusworte bei G. de Albertis (vor 1545) und z. T. bei Aretino. Ebenfalls begegnet die von Beber und vor ihm von Gesius verwendete tiefe Dreistimmigkeit der Pilatuspartie in Italien bei de Albertis, Jachetus und mehrfach bei Aretino.

Gegenüber Gesius fallen bei Beber nun aber die lebhaften und imitatorischen Bicinien und Tricinien der Soliloquenten auf. Auch das kann möglicherweise auf Einflüsse von der katholischen Passion her (vgl. Aretino und vor allem Lasso) schließen lassen. In diesem Sinne ist denn auch Epsteins im Vorwort zitiertes Urteil über Bebers Passion zu modifizieren.

Eine Besonderheit, auf die mit Recht von S. Wallon nachdrücklich hingewiesen wird, besteht in Bebers Verwendung eines besonderen Lektionstones für den Evangelisten. An Stelle des sonst in der deutschen und italienischen Passion anzutreffenden Lydisch (vgl. Walter, Gesius u. a.) schreibt Beber ein g-Dorisch mit hypodorischem Rezitationston *b*. Die durchaus formelhafte Anwendung dieses speziellen Passionstones wird allein bei der schon von alters her besonders ausgezeichneten Stelle „*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“ durchbrochen. Ob dieser dorische Ton Bebers eigene Schöpfung (wie später z. T. bei Schultze und vor allem dann bei Schütz) oder Übernahme einer besonderen lokalen Tradition gewesen ist, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Es ist hierzu lediglich zu bemerken, daß schon die Passionstöne des 16. Jahrhunderts in bezug auf Tonart und Formeln keineswegs einheitlich gewesen sind. Ferner fällt auf, daß Beber in der Kadenzformel vor direkten Reden insofern der Walterschen bzw. der im evangelischen Gottesdienst üblichen choralen Praxis folgt, als er vor Christusworten auf *g*, vor den übrigen direkten Reden jedoch auf *b* schließt (Walter auf *a*, bzw. auf *c'*). Diese

Praxis hängt wohl bei Beber auch mit der Anlage der auf die Evangelistenpartie folgenden mehrstimmigen Sätze zusammen: Die Christuspartien stehen etwas tiefer als die übrigen Chorstücke. Damit wird gleichzeitig auch der alten choralen Praxis Genüge geleistet, die Christusworte in tiefer Lage singen zu lassen. Deutlich wird diese Tendenz bei Beber sichtbar, wenn er den Tenor der Christussätze auf *b*, den Tenor der Turbae aber auf *d'*, den Diskant der Christuspartie auf *g'*, den der Turbae jedoch auf *d''* beginnen läßt. Nur zweimal weicht Beber von dieser Regel ab: „*Einer unter euch*“ (p. 11), und „*Ihr seid ausgegangen*“ (p. 24). Bei diesen beiden Sprachsätzen beginnt der Tenor der Christusworte auf *d'* (Diskant auf *b'*). Möglicherweise wollte Beber damit den sinnhaften Zusammenhang dieser beiden Sätze mit der Christus feindlichen Turba zum Ausdruck bringen. Diese Feststellung würde eine Parallele in Epsteins (von S. Wallon erwähnten) Beobachtung finden, wonach die Soliloquenten nur zweimal vierstimmig singen (Pilatus einmal p. 37 und der Hauptmann p. 46): dort nämlich, wo von Christi Herrschaft und Gottessohnschaft die Rede ist.

Bebers Passion wird in der vorliegenden Ausgabe zum ersten Male vollständig nach den autographen Hss. veröffentlicht. Vor einigen Jahren hat die Herausgeberin die bisher nur aus Kades Spartierung bekannten Turbastimmen in der Bibliothèque Nationale von Paris aufgefunden, worüber sie in *Revue de Musicologie* XXXVI (1954), 148 ff., ausführlich berichtet hat. Die vorliegende Edition mit knapp gefaßtem Vorwort und kritischem Bericht dient in vorbildlicher Weise ebenso der Praxis wie der Forschung. Man könnte sich einzig fragen, ob es nicht im Hinblick auf den deklamatorischen Charakter der Chorpartien zweckmäßiger gewesen wäre, die Notenwerte dem Original gegenüber zu halbieren. Bebers Notation ist durchaus noch dem 16. Jahrhundert verpflichtet, indem $\Psi \square = \text{tactus}$, bzw. $\square = \text{moderne Schlagzeiteinheit}$ ist. Zum Schlusse sei der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß, wie bisher, auch weiterhin der Veröffentlichung von Passionen die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt werde. Insbesondere wäre es wünschenswert, die in Neuauflagen längst vergriffenen Passionen von Scandello und J. a Burck neu zu edieren.

Kurt v. Fischer, Zürich

Diderich Buxtehude: Fire latinske Kantater. 1. Pange lingua gloriosi 2. Ecce nunc benedicite 3. Accedite gentes 4. Domine salvum fac regem. Udgivet af Søren Sørensen. Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 3. Serie Nr. 138, København 1957. 70 S.

Dietrich Buxtehude: Ecce nunc benedicite Domino. Kantate für Alt, 2 Tenöre, Baß, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Dietrich Kilian. Berlin (1957), Merseburger. 19 S.

Die vorzugsweise auf praktische Bedürfnisse gerichtete Edition der in letzter Zeit erschienenen Buxtehude-Kantaten hat uns bisher in erster Linie mit deutschsprachigen Werken bekanntgemacht, eine Auswahl, die, wie die vorliegenden Publikationen zeigen, in der musikalischen Qualität nicht begründet war. Denn so eindrucksvolle Werke wie „*Pange lingua*“ oder das prächtige „*Accedite gentes*“ verdienen es, der Wissenschaft bekannt und der Praxis zugänglich gemacht zu werden. Überhaupt zeigen alle vier Kantaten eine Neigung zu figurativer Auflockerung und dynamischen Kontrasten zwischen akkordischen Tuttiblöcken und koloraturenreichem Sologesang.

Die Ausgabe Sørensens empfiehlt sich bereits durch ihre äußere Aufmachung, kräftiges Papier und sauberen, nur gelegentlich etwas engen Stich. Der dreisprachige, dänisch, deutsch und englisch abgefaßte Textteil — Vorwort und Revisionsbericht — orientiert über die Herkunft der Texte und fügt jeweils eine Übersetzung bei (vielleicht hätte sich für „*Pange lingua*“ eine modernere Verdeutschung als die von 1822 finden oder wenigstens die antiquierte Schreibung vermeiden lassen), er nennt ferner die herangezogenen Quellen und ihre Titel sowie — in peinlicher Ausführlichkeit — die abweichenden Lesarten.

Die von Kilian besorgte Ausgabe zeigt gleichfalls einen sauberen, dabei großflächig-übersichtlichen Stich. Die (bedauerliche, aber bei Buxtehude nun schon beinahe zur Gewohnheit gewordene) Duplizität der erstmaligen Veröffentlichung der Kantate „*Ecce nunc benedicite*“ gibt Gelegenheit zu Vergleichen. Dabei zeigt sich zunächst, daß Sørensen von dem in Uppsala befindlichen, von Gustav Düben gefertigten Quellenmaterial nur die in Tabulatur geschriebene Partitur kennt (S. 6), während Kilian auch die Stimmen mit Gewinn herangezogen hat.

Dadurch ließen sich verschiedene bei Sørensen stehengebliebene Irrtümer vermeiden, die Bezifferung konnte ergänzt und eine (freilich entbehrliche) Violastimme hinzugefügt werden. Aber auch abgesehen von den in den Revisionsberichten vermerkten Partien, weichen die Lesearten beider Ausgaben an erstaunlich vielen Stellen erheblich voneinander ab. Da es sich dabei vielfach um Oktavversetzungen handelt, wie sie bei Übertragungen aus der Tabulaturpartitur entstehen können, möchte man häufiger durch die Kollation mit den Stimmen gestützten Lesart Kilians recht geben, wenn gleich sich endgültige Klarheit nur durch eine neuerliche Durchsicht der Quellen gewinnen ließe.

Sollte man nicht angesichts der (auch) praktischen Zielsetzung der Ausgaben wenigstens den in Deutschland erscheinenden Publikationen neben dem lateinischen auch einen deutschen Text unterlegen? Mancher Kirchenmusiker würde gewiß dankbar sein.

Alfred Dürr, Göttingen

Antonio Scandello: Missa super Epitaphium Mauritii zu sechs Stimmen. Hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wolfenbüttel, Mösel Verlag 1957 (Das Chorwerk 65.) 63 S.

Mit der auszugsweisen Veröffentlichung im 5. Bande von Ambros' *Musikgeschichte* wies schon O. Kade auf das besondere Interesse hin, das dieser frühen Komposition des nachmaligen Dresdener Hofkapellmeisters gebührt. Scandello schrieb die Messe anlässlich des Todes von Kurfürst Moritz von Sachsen, der am 9. Juli 1553 in der Schlacht bei Sievershausen starb. In der Hauptquelle (Landesbibliothek Dresden, Chorbuch Pirna I, Nr. 3 — ein früherer Druck ist verschollen) ist das Epitaph des Chemnitzer Gelehrten Georg Fabricius der Komposition vorangestellt. Mit Recht macht der Hrsg. auf den Sinnzusammenhang aufmerksam, der zwischen der kompositorischen Struktur der Messe und dem ersten Vers des Gedichtes („*Mauritius cecidit bellax Germania plange*“) besteht: Nach Art eines Ostinato führt der 1. Tenor das ganze Werk hindurch ausschließlich einen descendierenden Pes, der jeweils durch rhythmische Veränderungen und Tonrepetitionen den deklamatorischen Erfordernissen des Textes angepaßt ist und zweifellos das „cadere“ der ersten Gedichtzeile symbolisieren soll. Dieser Pes

wird nun zwar gelegentlich von anderen Stimmen imitiert; das für alle Meßsätze verbindliche Motiv der Kopfformationen, an denen bezeichnenderweise der 1. Tenor keinen Anteil hat, läßt sich jedoch mit dem Ostinato-Motiv des Tenors keineswegs identifizieren oder aus ihm ableiten, wie es der Hrsg. tut. Zu konstatieren ist dagegen allgemein eine sehr weitgehende thematische Kontrastarmut, die aufs engste mit der betont syllabisch-deklamatorischen Haltung des Werkes zusammenhängt. Kontrastarm ist auch das gesamte Satzbild, das keine akkordischen Partien und wechselhörigen Wirkungen aufweist. Statt dessen ist das Stimmgefüge gleichmäßig aufgelockert und bei einfachsten harmonischen Verhältnissen ganz auf schönen, vollen Klang gestellt, wie es dem repräsentativen Anlaß der Komposition entspricht.

Die praktische Neuausgabe hat die Messe in ihrer originalen Tonhöhe belassen. Dabei verbleiben die beiden Diskante in sehr bequemer niedriger Lage (Spitzenton: e''). Wenn der Hrsg. seltsamerweise dazu schreibt, „*Die relativ tiefe Lage der zwei Oberstimmen ergibt sich aus der bekannten Tatsache, daß der Diskant seinerzeit von Knabenstimmen gesungen wurde*“, so muß man wohl doch fragen, wer dann eigentlich sonst die hohen Partien seinerzeit gesungen haben soll. Der Notentext der Ausgabe wurde sorgfältig betreut. Die Finalnote im 2. Diskant muß natürlich c'' oder — nach dem originalen Vorgang des *Benedictus*-Schlusses — besser noch cis'' heißen; wie denn der Hrsg. mit der Akzidentiensetzung allgemein recht zaghaft verfährt. Im Anschluß an die $\frac{4}{4}$ -Mensur wäre bei den gelegentlichen Perfizierungen doch wohl eine $\frac{6}{4}$ -Einteilung zu bevorzugen. Nicht immer ganz glücklich ist das heikle Textierungsproblem gelöst; so sollte der Baß in Mensur 141 beispielsweise besser wie der 2. Tenor unterlegt werden, sollte man es, wo immer möglich (z. B. Mensur 114, Baß), vermeiden, Ligaturen syllabisch zu textieren.

Uwe Martin, Göttingen

John Jenkins: Sieben Fantasien für drei Stimmen, Seven fancies in three parts, herausgegeben von N. Dolmetsch (*Hortus musicus* 149) Bärenreiter-Verlag Kassel, 1957, 26 S.

Die Publikation dieser Fantasien von Jenkins folgt den kürzlich von Dart veröffent-

lichten auf dem Fuße. Sie waren der Herausgabe wert. Wie das Vorwort erkennen läßt, das eine komprimierte, aber ergiebige Einführung in Leben und Werk von Jenkins darstellt, entstammen sie einer geschlossenen Sammlung von sieben mal drei Stücken in sieben verschiedenen Tonarten. Leider läßt die nur kurze diesbezügliche Notiz, bei der auch kein Datum angegeben ist, nicht erkennen, ob diese Ordnung neben der der Tonart noch andere Zusammenhänge birgt. Die hier vorgelegte Auswahl bietet in diese Frage keinen Einblick.

Für die von uns früher verfolgte Geschichte der Gattung sind diese Stücke schöne und interessante Belege. Es läßt sich erneut beobachten, wie die Fantasie sich aller verfügbarer Setzweisen und Formtypen in unverbindlicher Weise zu neuem Ziel zu bedienen weiß. Die Kompositionen schwanken zwischen zwei bis fünf Teilen, die immer bruch-, oft sogar nahtlos ineinander übergehen und miteinander verschmelzen. Den Eingang bildet immer ein regelrechtes, meist einthematisches Ricercar mit oft typisch barock geschweiften, langatmigen Themen, den Ausgang häufig eine durch Kadenz oder Taktwechsel deutlich abgesetzte Coda mit neuem, immer freier gestaltetem Themenmaterial. Dazwischen stehen Tanztypen (Nr. 3, T. 72 f.), Satzabschnitte nach Art früherer Triosonaten (Nr. 8, T. 42 f.) oder frei konzertierendes Spiel mit instrumentalen Figuren (Nr. 16, T. 37 f.; Nr. 19, T. 33 f.). Das interessanteste Stück stellt Nr. 5, sowohl im Themenmaterial wie in der logisch-motivischen Verarbeitung dieses Materials, dar. Wie hier fast die gesamte Thematik aus demselben Rohstoff gewonnen, wie dieser Rohstoff im Zusammenspiel aller Stimmen genutzt ist (vgl. besonders T. 46 bis T. 86), das läßt vermuten, daß doch auch die bisher so strikt für Bach reklamierte Arbeit der Inventionen eine lange Ahnenreihe gehabt hat.

Der dreistimmige Satz ist in seiner Art einfach vollkommen, bei völlig gleichberechtigter Mitarbeit aller drei Instrumente, die keinen Leerlauf kennt, und beneidenswerter Leichtigkeit. Er entspricht eben dem, was North „a fluent and happy fancy“ nennt. Man muß wieder einmal sein Urteil unterschreiben, „that the English in the Instrumental — musick excelled“.

Margarete Reimann, Berlin

Rocco Rodio (Bari 1537 — Napoli 1617): Cinque ricercate, una fantasia per organo, clavicembalo, clavicordo o arpa (dal Libro di ricercate a quattro voci di Rocco Rodio con alcune fantasie sopra varii canti fermi, Napoli 1575). Revisione e trascrizione in notazione moderna di M. S. Kastner. Note critiche ed illustrative di M. S. Kastner (prefatory notes by M. S. Kastner. Translated in English by W. Shewring). Padova, Editore Zanibon o. J., 31 S.

W. Apel hat als erster in seinem Aufsatz *Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi* (The Musical Quarterly, Oktober 1938) eine unter starkem spanischem Einfluß stehende neapolitanische Klavierschule als Bindeglied zwischen den norditalienischen Orgelmeistern und Frescobaldi aufgezeigt. Der Kreis der ihr zugehörigen Musiker blieb bisher klein. Nun versucht Kastner, ihn mit einem Sammelwerk Rodios, der bisher der Musikwissenschaft nur als Vokalkomponist und Verfasser der mehrfach aufgelegten *Regole di musica* von 1600 bekannt war, zu erweitern.

Das Werk, das Sartori mitgeteilt hat, besteht aus fünf Ricercaren und vier Fantasien und gibt im Titel als Spielbestimmung nur an „a quattro voci“. Hier beginnt das Problem. K. kommt nach scharfsinniger Untersuchung der Kompositionen wie ihrer Notierung zu der Überzeugung, daß es sich primär um ein Klavierwerk handeln müsse, eine Prämisse, mit der ein Teil seiner Arbeit steht und fällt. All seinen Erörterungen und Beweisführungen, die der Leser in den der Ausgabe beigefügten *Note critiche ed illustrative* nachlesen möge, die, wie immer bei diesem Autor, einer wissenschaftlich kritischen Abhandlung gleichkommen, ist nichts entgegenzuhalten. Man muß jedem seiner Gründe beistimmen und dennoch — betrachtet man den Satz der Stücke, so sind die Zweifel nicht zum Schweigen zu bringen. Der Hrsg. selbst macht auf die oft schwere Greifbarkeit, bedingt durch weite Akkordlagen und großzügige Stimmführung, aufmerksam, die er — auch hier einleuchtend — aus ihrer Nähe zur Harfe erklärt, für die er das Werk, dem Zeitgebrauch entsprechend und besonders spanischem Einfluß gehorchend, mitbestimmt denkt. Aber darüber hinaus ist der Satz auf lange Strecken so eminent unklavieristisch, daß von bewußter Hinneigung zum Klavierinstrument, die Apel als ein Merkmal der Schule betont,

nicht die Rede sein kann. Eher möchte man noch an primären Harfensatz denken, für den aber oft der Satz zu dicht scheint. Daß u. a. Orgel und Klavier für diese Stücke mit in Frage kommen, steht außer Diskussion; daß es sich um primären Klaviersatz handle, wagt Ref. nicht zu beglaubigen, so wenig er sich imstande sieht, eine unbedingt gültige Instrumentenbestimmung vorzunehmen.

Streicht man diese Prämisse, so bleibt noch genug des Positiven, denn jedenfalls haben wir in diesen Stücken Rodios vom Standpunkt des Harmonischen, des Rhythmischen, des Formalen, der Satzarbeit, des Ausdrucks ein hochinteressantes, wertvolles Zeugnis der Spätrenaissance vor uns, das eingehendes Studium lohnt und der Neubelebung wert ist. Welch selbständiger Musiker Rodio ist, verrät das Zitat aus seinen *Regole*, das man noch heute jedem Kontrapunktschüler als Richtschnur empfehlen könnte.

Die Einführung K.s, die auch Hinweise an den Spieler einschließt, bietet, wie immer, eine Fülle des Wissenswerten und Interessanten, das viel zur Vertiefung dieses erst noch wenig erschlossenen Gebiets beiträgt. Der wechselseitige Einfluß des Klavier- und Zupfinstrumentensatzes wird weiter untersucht (hier täte längst eine Sonderstudie not), die Kenntnis der spanisch-italienischen Musik- und Musikerbeziehungen wird erweitert, schließlich werden der erste feste Umriß einer Biographie Rodios und Einzeluntersuchungen der vorgelegten Stücke geboten, deren hoher Wertung wir schon beipflichteten. Sie gilt besonders dem delikaten Linienspiel der Fantasia wie der eleganten Freizügigkeit des Ricercarsatzes, der seinen Präludiencharakter nirgends verleugnet. Inwiefern allerdings die Verzierungen spanisch orientiert seien, wird nicht recht ersichtlich. Sie zeigen das völlig normale italienische, ja, internationale Bild der Zeit, den Triller ausschließlich mit der oberen Hilfsnote beginnend. Die gleichzeitigen spanischen Verzierungen scheinen uns fast differenzierter.

Zum Schluß bleibt nur zu bedauern, daß der Hrsg. seiner wertvollen Ausgabe nicht doch auch die Stücke über gregorianische *cantus firmi* angefügt hat, selbst wenn es sich um „*le meno significanti*“ handelt. Solche Sammelpublikationen bieten oft wichtige Zusammenhänge, die sich erst später eröffnen mögen. Wir sollten mehr und mehr dem

Prinzip der Auswahlgaben, das z. B. die Arbeit mit den alten, bekannten Denkmalreihen so erschwert, zugunsten des der Quellenpublikation ausweichen. Schließlich ist unser Besitz an praktischer Musik der Spätrenaissance vorerst noch so gering, daß ein Zuviel kaum zu befürchten ist. Mit Ausgaben dieser Art setzt sich ohnehin nur der ernste Interessent auseinander.

Margarete Reimann, Berlin

Die Orgel. Ausgewählte Werke zum praktischen Gebrauch. Reihe II: Werke alter Meister. Nr. 1: G. A. Homilius, Fünf Choralbearbeitungen und Nr. 2: G. A. Homilius, Sechs Choralvorspiele, hrsg. v. G. Feder; Nr. 3: J. Krieger, Präludien und Fugen, Nr. 4: J. Bölsche, Praeambulum und P. Heidorn. Fuga, hrsg. v. F. W. Riedel. Kistner & Siegel: Lippstadt 1957.

Die beiden ersten Hefte der neubegründeten Reihe bringen im Erstdruck Orgelwerke des als Schüler Bachs geltenden Dresdener Organisten und späteren Kreuzkantors G. A. Homilius. Die Auswahl der aus verschiedenen hs. Quellen mit großer Sorgfalt zusammengetragenen Kompositionen erfolgte „nach den Gesichtspunkten des Wertes und der Verschiedenheit“; aber auch bei den mitgeteilten Werken sind die satztechnischen Mängel beachtlich, selbst „*Empfindsamkeit, Zartheit und Durchsichtigkeit*“ der Trios in Heft 2 lassen darüber nicht hinwegsehen. R. Steglich hat im Bach-Jahrbuch 1915 die Persönlichkeit und die Werke des Homilius deutlich gezeichnet.

Die in Heft 3 herausgegebenen Orgelwerke des seinem älteren Bruder, dem Kantatenkomponisten J. Ph. Krieger, an Bedeutung wohl nachstehenden Johann Krieger sowie die in Heft 4 ebenfalls erstveröffentlichten Kompositionen des im Hannoverschen Burgdorf bis 1669 amtierenden Organisten Jakob Bölsche und des wahrscheinlich vor 1700 im holsteinischen Cremp wirkenden Organisten Peter Heidorn werden zur besseren Kenntnis der Orgelkunst in Deutschland zur Zeit Buxtehudes und Bachs beitragen.

Dietrich Kilian, Göttingen

Willem de Fesch: Twee Sonaten voor Cello en Klavier (op. 8 Nr. 1 D-dur und Nr. 2 B-dur).

— Twee Sonaten voor Cello en Klavier (op. 8 Nr. 3 d-moll und Nr. 6 G-dur). Met kla-

vierbegeleiding volgens Basso-Continuo door Julius van Etsen. „De Ring“ V.Z.W. Antwerpen (1937—1943).

Die Sonaten stammen aus jener „dritten Schaffensperiode“, deren Schauplatz das London Händels war. Obschon de Fesch sich dort (seit 1732) mit Gewandtheit in die vokale Konjunktur einschaltete, blieb er rührig in den Gattungen der Sonate und des Konzerts — die Weiterentwicklung seines bedeutenden Melodietalents an der Gesangskomposition kam offenbar auch seinem vielseitigen Instrumentalschaffen zugute: Siciliano und Menuett im op. 8 bestätigen es für das Violoncello im besonderen, die d-moll-Arietta erfreut sich heute wieder einer stillen Berühmtheit. Nach F. van den Bemt, der diese Sonatensammlung als „das Meisterwerk“ bezeichnet, sind hier ein früher virtuos-brillanter Stil des Komponisten (op. 1—4) und ein zweiter, Schlichtheit anstrebender (op. 5—7) zum Ausgleich gekommen. Tatsächlich vereinigen die knapp gefaßten Violoncellsätze mit den Vorzügen des op. 6 doch auch wieder handgreifliche Effekte aus erhöhter Spielfertigkeit, besonders in der Bogenführung, im Dienste des (gern im Tenorbereich geführten) Cantabile oder lebhafter Figuration.

Ein Vergleich mit den sechs Violinsonaten aus demselben Opus (Neuausgabe: Hortus musicus Nr. 128) belehrt darüber, daß de Fesch dem Cellisten noch nicht die gleichen Möglichkeiten zu expansiver und wechselreicher Unterhaltung zutraute wie dem Geiger. Mit nur drei Sätzen hat es bei den Cellosonaten in der Regel sein Bewenden und das Menuett-Finale als „sichere Nummer“ spielt seine Rolle. Aber diese Stücke haben doch (wie op. 1b und 13) in der verhältnismäßig noch jungen Kultur des der Violine nachgeformten Streichbasses einem merklichen Bedürfnis gedient, wie mehrere Neudrucke schon zu Lebzeiten des Komponisten bezeugen. In der Form des Erstdrucks (London 1738) als generalbaßlose Violoncell-Duos sind die Sonaten 1940 in Cello (bei Moeck) vorgelegt worden. Da die Unterstimme jedoch nur stellenweise an der Themaführung beteiligt ist, vielmehr durchweg den Charakter eines „thorough-bass“ hat (im Originaldruck einmal auch mit Bezifferung), ist der Antwerpener Neudruck mit Julius van Etsens schön fließender Generalbaß-Begleitung als wertvoller Gegenvorschlag zu begrüßen. Er stützt sich dabei

auf eine andere, ebenfalls authentische Vorlage von etwa 1750 (London bei Johnson), die sich in der reichen Privatsammlung des führenden holländischen Musikwissenschaftlers J. A. Stellfeld in Antwerpen gefunden hat. Kurt Stephenson, Bonn

Gioacchino Rossini: Ausgabe bisher meist unveröffentlichter Werke, mit Vorwort von Alfredo Bonacorssi, Pesaro 1957 und 1958 (Quaderni Rossiniani a cura della fondazione Rossini, Bd. VI und VII). Den (im IX. Jahrgang 1956, Heft 4, S. 504 bis 507 und im X. Jahrg. 1957, Heft 4, S. 585 bis 586) besprochenen Bänden I—V reihen sich zwei Bände mit Kammermusik und Chorkompositionen an. Band VI, *Musica da camera* (77 S.), herausgegeben von Amadeo Cerasa, enthält fünf kleinere Werke in verschiedenen Besetzungen, die das vertraute Bild Rossinis um lebenswürdige Züge bereichern, ohne es wesentlich zu verändern. Drei dieser Kompositionen sind Variationswerke aus Rossinis früher Schaffenszeit. Neben ihrer durchgehend virtuosens Haltung zeigen sie die für ihn typische Form mit langsamer Einleitung und einer kleinen Reihe von Spielvariationen, die, obwohl stets instrumentengerecht, den Komponisten von Koloraturgesängen nicht verleugnen. Das *Andante con variazioni per Arpa e Violino*, in seiner Besetzung ein Pendant zu den nur wenig früher entstandenen Sonaten von Louis Spohr, dürfte der Meister zwischen 1816 und 1822 in Neapel komponiert haben. Das Thema erinnert an die Cavatina „*Tu che accendi questo core*“ seiner Oper *Tancredi*. Aus dem Jahre 1812 stammt das in Bologna komponierte *Tema con variazioni* für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, wie die Streichersonaten von 1804 ein Nachhall von Rossinis eingehender Beschäftigung mit der Wiener Klassik. Über den Rahmen der eigentlichen Kammermusik indessen gehen die *Variationen für C-Klarinette und kleines Orchester* hinaus: dem Solo-Instrument stehen, außer dem Streichorchester, Flöte, Fagott und je zwei Klarinetten und Hörner gegenüber. Diese Komposition von 1810 war früher schon bei Breitkopf & Härtel als *Variationen für Klarinette und Orchester B-dur* erschienen. Die *Serenata* Es-dur hat lange als Werk für großes Orchester gegolten. In der vorliegenden Ausgabe erscheint sie als Komposition für „*piccolo complesso*“ mit Flöte, Oboe,

Englischhorn und Streichquartett. Bei größerer Besetzung würde sie zweifellos ihren aparten Klangreiz verlieren. In Rossinis Pariser Zeit gehört wohl das *Allegro agitato* für Violoncello, in dessen Mittelteil das Lied *Une larme* zitiert wird. Nur die Solostimme ist erhalten geblieben. Ob Rossini an eine Komposition für Violoncello allein gedacht hat, ist fraglich. Der Hrsg. hat einen einfachen Klavierpart sinngemäß hinzugefügt.

Band VII, *Cori a voci pari o dispari* (95 S.), herausgegeben von Ada Melica, bringt acht Chorkompositionen auf italienische und französische Texte, die, verschiedenen Sammlungen entnommen, der späteren Schaffenszeit Rossinis angehören. Sie reichen von unbeschwerter Unterhaltung bis zum Trauergesang und zeigen das gleiche meisterliche Gepräge wie die Instrumentalwerke. Rossini hat nicht an große Chöre, sondern an kleine Singgemeinschaften wie Doppelquartette u. ä. gedacht, und so sollten diese Werke heute auch aufgeführt werden. An Schuberts Chöre mit Klavierbegleitung denkt man bei den *Gondolieri*, *La Passeggiata* und dem *Ave Maria* (1850), und besonders reizvoll ist der fröhliche *Toast pour le nouvel an* mit der Bitte an die „*Vierge mère*“ um ein gedeihliches Jahr. Der weihnachtliche Chor *La Notte del Santo Natale* für ein Doppelquartett von acht Hirten mit einem „*Vecchio*“, der als Solobassist auftritt, ist ebenfalls vom Klavier begleitet und zieht sogar das Harmonium (als Orgelersatz) hinzu. Von dieser Komposition hat Rossini auch eine reine Klavierfassung geschaffen, die sich in Bd. II dieser Ausgabe als *Echantillon du chant de Noël à l'italien* befindet (s. ibid. S. 102). Den gemischten Chören stehen die Männerchöre nicht nach: der sowohl akkordisch gehaltene als auch imitatorisch aufgelockerte *Chœur de chasseurs démocrates*, der von zwei Trommeln begleitet wird und am Schluß sogar noch ein Tamtam verwendet, die empfindsame *Pregliera* und, als bedeutendster, der *Chœur funèbre*, den Rossini im Mai 1864 zum Tode seines „*Pauvre ami Meyerbeer*“ komponiert hat. Dieser würdige, von einer Rührtrommel begleitete Satz in g-moll mit der tröstlichen Schlußwendung nach G-dur klingt sehr an Giuseppe Verdi an, mit dem sich der späte Rossini so oft berührt.

Ohne Zweifel sind auch diese beiden neuen Bände eine willkommene Bereicherung des Repertoires. Die Ausgabe ist klar und über-

sichtlich, und man darf den folgenden Veröffentlichungen mit großem Interesse entgegensehen. Vielleicht entschließen sich die Sachwalter Rossinis auch einmal zur Neuauflage verschiedener heute leider vergessener Opern! Helmut Wirth, Hamburg

Johann Christian Bach: Sechs italienische Duettinen (Sei Duettini italiani) für zwei Soprane und Klavier. Einger. von Ernst Reichert. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (1958), Edition Breitkopf Nr. 6286. 22 S.

Im Anfang seiner Londoner Zeit schrieb Johann Christian Bach jene ersten *Six Canzonets*, die er der Viscountess Glenorchy widmete und die der Verleger Peter Welcker als op. IV in einem schmalen Heft 1765 druckte. Wieweit sich diese hübsch italienisierenden, immer wieder reizvoll mit Mitteln der Imitation und des Stimmentausches arbeitenden Duette damals innerhalb der englischen Gesellschaft — für die sie recht eigentlich gedacht waren — verbreitet haben, ist heute kaum mehr sicher festzustellen; in öffentlichen Bibliotheken lassen sich jedenfalls nur noch wenige Exemplare dieser Welcker-Publikation nachweisen. Seither war es auch im Musikschritium recht still geworden um diese kleinen Kompositionen, mit denen sich selbst Charles Sanford Terry bloß am Rande befaßt hat. Lediglich von der ersten Nummer dieser Sammlung („*Già la notte s'avvicina*“) existieren ältere, freilich ziemlich entlegene und nicht mehr leicht zugängliche Neuauflagen.

So ist es wirklich verdienstvoll, daß eben jetzt der Verlag Breitkopf & Härtel eine Edition dieser sechs Canzonetten vorlegt, die Ernst Reichert — leider ohne jegliche Quellenangabe und ohne Vorwort — besorgt hat. Er folgt dabei im allgemeinen getreu der Vorlage jenes Welcker-Druckes, der lediglich die beiden Singstimmen und den (unbezifferten) Baß aufzeichnet, ohne etwaige dynamische oder agogische Zutaten mitzuberücksichtigen. R. hat sich bei seiner „*Einrichtung*“ im wesentlichen darauf beschränkt, den Baß wohlthuend sparsam auszusetzen und damit die Stücke der heutigen Musizierpraxis wiederzugewinnen. Auch in der Anwendung moderner Vortragszeichen ist er anerkennenswert maßvoll. Einige kleine, an sich nicht sehr erhebliche Abweichungen der Neuauflage vom Originaldruck seien hier wenigstens angeführt: Nr. 1. Takt 34, 2. Achtel im 1. Sopran g statt f/;

Nr. 3, Triller des Originals nicht übernommen in den Takten 15 und 16, 1. Achtel sowie in Takt 25, 2. Viertel; Nr. 6, Takt 64, 4. Achtel im 1. Sopran *b* statt *g*. Inwieweit die von R. veränderte Stimmführung in Nr. 5, Takt 36 auf einem Druckfehler bei Welcker beruht, bleibe dahingestellt; etwas problematisch, weil vom Hrsg. nicht einheitlich gehandhabt, mutet das vom Autor geforderte Verzierungswesen (Triller) in Nr. 4 an (vgl. in dieser Hinsicht die Takte 8, 17, 22, 33 und 36).

Der Textbeginn von Nr. 2 lautet nicht, wie bei R. zu lesen steht, „*Ah lamenta oh bella Irene*“, sondern muß richtig heißen: „*Ah rammenta oh bella Irene*“; entsprechend muß auch die beigefügte, von Ilse von Lanser stammende deutsche Übersetzung geändert werden.

Werner Bollert, Berlin

Georg Friedrich Händel: „*O qualis de coelo sonus*“ und „*Coelestis dum spirat aura*“. Kantaten für Sopran, 2 Violinen und B. c. („die Kantate“, Heft 1 u. 2. Hrsg. Rudolf Ewerhart). Verlag Edmund Bieler, Köln, 1957.

Ewerhart, der sich schon mit der ebenfalls im Verlag Bieler erschienenen Reihe „*Cantio sacra*“ als Hrsg. geistlicher Konzerte des Generalbaß-Zeitalters einen geachteten Ruf erworben hat, legt mit den beiden Händel-Kantaten erstmals zwei Werke des Meisters im Druck vor, die als Handschriften 1887 und 1888 der Santini-Bibliothek, Münster (Westfalen) überliefert sind. Wie der Hrsg. glaubhaft macht, sind beide Kantaten — die zweite (zum Fest des hl. Antonius) nachweislich, die erste (zum Pfingstfest) mit größter Wahrscheinlichkeit — im Frühsommer des Jahres 1707 in Rom geschrieben. In der formalen Anlage und im Musizierstil weisen sie bei allem Variantenreichtum im Detail überraschende Parallelen auf: Beide beginnen mit einer Sonata, auf die ein Rezitativ folgt; es schließt sich jeweils eine Da-capo-Arie im Dreiertakt an, in der die konzertierenden Violinen unisono geführt sind; darauf ein Secco-Rezitativ und — stets in beiden Kantaten — wieder eine, diesmal nur vom Continuo gestützte, Da-capo-Arie; beide Werke schließen mit einem lebhaften Alleluja-Satz, der in der ersten Kantate aus dem Kopfmotiv der Einleitung gearbeitet ist.

Fallen die Kompositionen auch unter Händels Frühwerke, also in eine Zeit, in der er Italien noch als Lernender betrat, so zeigen sie doch bereits eine derart ausgereifte handwerkliche Technik und persönliche Eigenart der Erfindung in den Sonaten und Arien, sowie eine überlegene deklamatorische und musikalische Gestaltung der Rezitative (übrigens ganz im Gegensatz zu der angeblich nur drei Jahre früher von Händel geschriebenen und noch im MGG-Artikel, V, Sp. 1233 f., bedenkenlos als Originalkomposition behandelten sogenannten „Johannes-Passion“ von 1704), daß sie als gewichtige Beiträge zur damaligen zeitgenössischen Kantatenkomposition angesehen werden dürfen.

Die in Aufmachung und Druck vorzüglichen Veröffentlichungen erfüllen alle Ansprüche, die überhaupt an die Edition dieser Musik zu stellen sind. Die für die Neuausgabe solch wertvoller Werke besonders dankbaren und von ihr hauptsächlich profitierenden, aber der lateinischen Sprache nicht kundigen Sänger dürften vielleicht den Wunsch äußern, in Zukunft den Kantaten — so, wie es der Hrsg. in der Reihe „*Cantio sacra*“ bereits praktizierte — auch eine Textübersetzung beizugeben. Herbert Drux, Köln

Entgegnung. In Ergänzung zu der Besprechung meines Buches (Jg. XI, S. 365 ff.) halte ich es für aufschlußreich, mich auch über mein Werk und dessen Zweck äußern zu dürfen. Wie der Untertitel *Form und Aufbau der Fuge bei Bach* besagt, soll nur und ausschließlich die Form der Fuge und deren Aufbau behandelt und jede andere Aussage vermieden werden. Denn wenn man bedenkt, daß die bedeutendsten Musiker unserer Zeit, Komponisten, Dirigenten, Solisten und Pädagogen, an den verschiedensten Musikhochschulen und Akademien ihre Auffassung, Ansichten und langjährigen Erfahrungen unserer musikbegeisterten Jugend weitergeben, erscheint es reichlich überheblich, mit seiner eigenen Auffassung diesen illustren Chor als Besserwisser übertönen zu wollen. Die Form der Bachschen Fuge hingegen ist kein Spielball der Meinungen, Ansichten und Auffassungen. Hier klafft seit langen Jahren eine große Lücke in der Literatur — dies war allgemein bekannt und wurde mir nach Erscheinen meines Buches auch von vielen Seiten bestätigt — und die vorhandenen Schriften überzeugten wenig

und widersprachen einander. Jedenfalls hat der Autor, obgleich er bei den hervorragendsten und allerersten Meistern studierte, die Notwendigkeit gefühlt, um sich Klarheit zu verschaffen, mit eigenen Untersuchungen zu beginnen. Mit der Zeit, durch Auffinden sehr konkreter Ergebnisse, die reichlicher Ansporn waren, vermehrte sich immer mehr und mehr die Erkenntnis, auf völliges, nicht vorausgesehenes Neuland gestoßen zu sein, wodurch das Eingehen in die Struktur der Fuge bis ins letzte Detail notwendig erschien. Mit der Erlangung jener konkreten Ergebnisse entstand auch die Absicht, diese Resultate zu veröffentlichen, damit ein Nachschlagewerk, ein Lehrbuch für die Praxis geschaffen werde, das allen von Nutzen sein könnte, Künstlern und Pädagogen solche zeitraubende und langwierige Untersuchungen erspare und Wissenschaftlern eine sichere und feste Grundlage für weitere Untersuchungen biete. Diese Spezialarbeit mußte einmal vorgenommen werden und sie war auch fällig.

Die Form sagt über den Wert eines Kunstwerkes nichts aus. Man kann in der vollendetsten Sonatenform komponieren, ohne ein Meisterwerk zu schaffen. Die Bachschen Fugen sind Kunstwerke von höchstem Rang, dies gebietet uns kategorisch, auch die formale Seite dieser Kunstwerke zu kennen, um so mehr, als sich zeigt, daß die Bachschen Fugen wahrste Kleinodien formaler Gestaltung sind. Bach überdachte und plante bis ins kleinste Detail den Bau seiner Fugen, ersann und erprobte neue Möglichkeiten, kurz die Fugen des Wohltemperierten Klaviers lieferte er als Musterbeispiele verschiedenster Kombinationen, zugleich höchster Ordnung und Einheit des Materials, als Musterbeispiele für die vielfachen Abwandlungs- und Auffüllungsmöglichkeiten der Fugenform. Die Vielfalt des Zwischenspielsatzes z. B. — um nur einen Punkt herauszunehmen — hier Fugen ganz ohne Zwischenspiele, dort Fugen nur mit am Durchführungsende stehenden Zwischenspielen, dann Fugen nur mit innerhalb der Durchführungen eintretenden oder mit jeder oder jeder zweiten Durchführung wechselndem Zwischenspielmaterial usw. usw., wird praktisch demonstriert und bis zur letzten Möglichkeit erschöpfend behandelt. Wenn Ph. E. Bach sagt, daß die Fugen seines Vaters das Produkt lang andauernden und scharfen Denkens waren, so verweist er direkt auf dessen Materialkombinationen, denn es ist

kaum anzunehmen, daß Bach sich über die Musik, die er schrieb, tiefen Grübeleien hingab. Diese floß als göttlicher Strom in seine ‚geformten‘ Schöpfungen, um mit diesen Werken unvergängliche, leuchtende Beispiele für alle Zeiten zu geben. Da Bach die Fugenform so meisterte, müssen wir uns mit ihr, wenn wir Bach lieben, verehren und lehren, beschäftigen. Es ist mir daher unverständlich, von berufener Seite zu hören, daß man sich mit der Formanalyse nicht beschäftigen solle, denn hätte Bach eine andere Form geschrieben, so wäre auch die Analyse anders ausgefallen! — Daß der Aufbau der Bachschen Fugen bisher nicht restlos erkannt wurde, ergab viele Berichtigungen, Bereinigungen der Fehlerquellen usw., die im Interesse der Sache unbedingt vorgenommen werden mußten. Es ist nicht leicht, das für das Auge gleichbleibende, nur von kurzen Pausen unterbrochene Bild der Stimmigkeit zu entwirren. Auch die Gleichheit des Materials, sowie deren Varianten waren für die Analyse nicht so entgegenkommend wie z. B. die Gegensätzlichkeit der von der Harmonik unterstützten Themen einer Sonate. So kann man es den verschiedenen Musikautoritäten, die vielseitige Interessen und Verpflichtungen hatten, nicht verübeln, wenn sie das vor ihnen liegende Rätsel nicht entziffert haben.

Entsprechungen, Kongruenzen, Symmetrien, gleiche Formen wurden als rein objektive Feststellungen bezeichnet, an denen nicht gerüttelt werden kann, wenn durch die sinnliche Wahrnehmung diese — gleich zwei Kreisen mit gleichem Durchmesser — erkannt und eine andere Deutung kaum möglich erscheint. Meinungen, Formulierungen, Ansichten habe ich nicht in die Welt gesetzt; was zu sehen ist, wurde zum Nutzen und Frommen aller mit bestem Wissen und Gewissen in vieljähriger Arbeit, die gerade nicht besonders gewinnbringend ist, und genügend wissenschaftlichen Ernst beglaubigt, festgehalten. Es ist mein schönster Lohn, wenn in Schreiben viele — u. a. zwei der größten Musikautoritäten der Gegenwart, deren Arbeiten durch meine widerlegt wurden — mein Werk anerkennen und mich zu diesem beglückwünschten.

Ludwig Czaczkes, Wien
(Die Schriftleitung hat diesen Ausführungen Raum gegeben, obwohl der Verf. die Rezension G. v. Dadelsens nur zu ergänzen sucht. Eine weitere Diskussion wird in dieser Zeitschrift nicht mehr stattfinden.)