

Besprechungen

Riemann Musik-Lexikon. Zwölfte völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden, hrsg. von Wilibald Gurlitt. Personenteil A—K. B. Schott's Söhne, Mainz 1959 [Schott & Co. LTD., London; Schott Music Corp., New York; B. Schott's Söhne (Editions Max Eschig), Paris], XV und 986 S.

Mit der musikalischen Lexikographie verhielt es sich seit ihrem Beginn als selbständigem Zweig des musikalischen Schrifttums so, daß alle 60 bis 80 Jahre die Zeit für eine neue, grundlegende Leistung gekommen war: 60 bis 70 Jahre nach J. G. Walthers Lexikon (1732) erschienen die Arbeiten von E. L. Gerber (1790/92) und H. Chr. Koch (1802), 80 Jahre danach das Musiklexikon von H. Riemann (1882), das bis zur ausgereiften letzten (8.) Auflage aus Riemanns Hand (1916) zu dem führenden Musiklexikon geworden war; und nun wiederum rund 80 Jahre später (30 Jahre nach der von A. Einstein besorgten 11. Aufl.) erscheint das zu charakterisierende Werk, das in seinen Voraussetzungen und seinem I. Bande nach zu urteilen abermals einen Markstein in der so problematischen Geschichte der Musiklexikographie bedeutet. Die genannten Arbeiten haben gemeinsam, daß sie — von Fachleuten als vollwertige Fachliteratur geschrieben — an den zahlreichen, im 19./20. Jahrhundert kaum noch zu zählenden Musiklexika entlangblicken unmittelbar zurück auf das vorhergehende Standardwerk, das sie ersetzen wollen, indem sie daran anknüpfen. Der Beibehaltung des Titels und Weiterzählung der Auflage im zu besprechenden Falle entspricht das Ziel der völligen Neubearbeitung. Es bleibt, bis in Formulierungen hinein, was richtig und gültig geblieben ist (z. B. Artikel Berlioz: „... einer der originellsten Musiker aller Zeiten und ein Anreger höchsten Ranges, wenn es ihm selber auch nicht gelungen ist...“ usf.). Aber man bekommt bald den Eindruck, daß überhaupt nichts ohne nochmalige Prüfung übernommen ist und auch in den beibehaltenen Formulierungen Wort für Wort gewogen wurde, zum Beispiel: „Die Klärung der Kirchtönenarten zum Dur- und Mollempfinden...“ — „Die Umformung der Kirchtöne zu den Dur- und Molltonarten...“ (Artikel H. L. Haßler 714a — 742b); „Nachweis, daß ihrer zwölf aufgestellt werden müssen“ — „...sucht den Beweis zu finden, daß an Stelle der überlieferten 8 Kir-

chtöne deren 12 ... anzunehmen seien“ (Artikel Glarean 614a — 633a). Zudem ist versucht worden, den Kompositionen jetzt überall das Entstehungsdatum beizufügen — ein lexikalisches Problem ersten Ranges, da ja in vielen Fällen Entstehungs-, Erscheinungs- und Erstaufführungsjahr der Werke nur schwer, oft überhaupt nicht oder noch nicht zu unterscheiden sind. Auch die mühsame Verzeichnung der Druckorte bei den Literaturangaben ist neu und sehr zu würdigen. — In den Berichtigungen, Ergänzungen, Auslassungen, Neueinfügungen und in den (teilweise zu erwartenden) völligen Neufassungen auch sehr vieler kleinerer Artikel (*Dufay, Garlandia, Guido von Arezzo, Franco von Köln* usw.) ist die Erneuerung grundlegend. Und grundsätzlich ist sie in der Konzeption des Ganzen: Händel und Bach sind für uns nicht mehr die „Altklassiker“ (11. Auflage 136, 217 u. ö.); die apologetisch betonte Beziehung Haydns zu den Mannheimern (722) ist abgeschwächt; die Anschauung vom „Fortschritt“ zum Dur-Moll-System ist verwandelt (s. o.); oder man vergleiche die Formulierungen über das „Subjektive“ bei Beethoven 136b mit 127b: „Gewiß handelt es sich dabei um eine erhöhte Subjektivität der Aussage, aber nicht weniger...“, usf. Doch nicht um ein bloßes Aufheben der spezifisch zeitbedingten oder mancher speziell Riemannschen Konzeption handelt es sich, sondern um eine neue Konzeption, eine solche des Riemann-Schülers. Der Wert eines Musiklexikons steht und fällt mit dem „Entwurf“ und seiner Gültigkeit (Rousseau hatte einen Entwurf, aber er war kein Fachmann; andere waren Fachleute, aber sie hatten keinen Entwurf). Eine Konzeption aber ist nur zu verwirklichen, wenn einer, einer allein das Werk leistet (auch dies hat das neue Lexikon mit den genannten Vorgängern gemeinsam). Es wird heute skeptisch angesehen, wenn etwas Umfassendes nicht in seine Details zerlegt und den Spezialisten übergeben wird — wenngleich es ein Ganzes dann nicht mehr bleiben kann. Auch der Benutzer dieses Lexikons begrüßt es dankbar, wenn er — z. T. auch bei kleineren Artikeln — den Fachmann des betreffenden Gebietes am Werke sieht (z. B. *Bartók* von E. Doflein, *Dufay* von S. Clercx-Lejeune, *Gabrieli* von H. Besseler, *Gluck* von R. Engländer, *Haydn* von K. Geiringer, *Josquin* von H. Osthoff — um nur einige zu nennen). Doch man wird leicht feststellen, mit welch relativ geringem Anteil die in der Liste genannten 95 Mitarbei-

ter beteiligt sind, und zudem immer wieder anerkennen, wie ihre Beiträge dienend ins Ganze sich einfügen. Die Freiburger sozusagen hauptamtlichen Mitarbeiter Günter Birkner und Christoph Stroux (Rolf Dammann für den Sachteil), deren Fleiß und Gewissenhaftigkeit nicht genug zu loben sind, sind Schüler Gurlitts und mit der Konzeption ihres Lehrers aufs engste vertraut. Diese Konzeption leuchtet in jedem Artikel auf: in der Beschränkung auf das Wichtige und Wesentliche (auch bei der Nennung der Werke, auch bei den Literaturverzeichnissen), in der Sachlichkeit der Darstellung und in der mit großer Kunst verwirklichten Absicht, die historischen Charakterisierungen und Wertungen in der Form der sachlichen Angaben aufleuchten zu lassen, besonders durch die betont sorgfältige Nennung von Herkunft und Lehrer, Schaffensraum und Schülerkreis, Anlaß und Bestimmung der Werke. Es ist meisterhaft, wie etwa im Artikel *Bach* dasjenige, was jene 25 vorgespannten, nun gestrichenen Zeilen sagen wollten („*einer der größten Meister aller Zeiten, in dessen Werken das musikalische Empfinden und Können einer Epoche sich gleichsam übergipfelt . . .*“), nun alles in der Darstellungsart der Fakten und Sachen zum Ausdruck kommt. An anderen Stellen sind die historischen Einordnungen und kritischen Würdigungen neu geschrieben, z. B. in dem aufs Doppelte angewachsenen Brahms-Artikel, wo beispielsweise Riemanns Andeutung über Nietzsches Wort von der „*Melancholie des Unvermögens*“ mit wenigen Sätzen nun aufgeschlüsselt und in den Zusammenhang mit den Beziehungen zwischen Brahms und Wagner gestellt ist, — wie überhaupt, was einst nur ungefähr oder schlagwortartig formuliert war, nun fortgelassen oder mit wenigen Worten oder Sätzen konkret ausgeführt ist. Man vergleiche hierzu beispielsweise den Satz über die „*gewaltig erweiterte und gesteigerte Form*“ von Händels Oratorien die er „*als Gefäß für seine großen künstlerischen und ethischen Absichten betrachtet*“, mit den plastischen Ausführungen in der Neubearbeitung (715a.)

Doch die Konzeption des Werkes ist nicht nur dieser Art. Es ist in seiner Sachlichkeit und Prägnanz erfüllt, durchblutet von einer Idee von Musik, Musikgeschichte und Musikwissenschaft, die sich in der Setzung von Akzenten kundtut, bis in kleine und kleinste Artikel hinein, und die in den großen Arti-

keln (*Bach, Beethoven, Brahms, Händel, Hindemith*) zum Bekenntnis wird: „*In Hindemiths Künstlertum lebt etwas von der Art der alten Meister, von jener ungebrochenen Einheit des Handwerkers, Technikers und schöpferischen Künstlers, wie die Romania noch heute die Wörter artigiano und artisan gebraucht . . . Immer hat sich sein kompositorisches Schaffen zu den Geschehnissen des Musiklebens seiner Zeit in Bezug gesetzt . . . Zuwider ist ihm, was an freischwebende l'art pour l'art-Gesinnung . . . in Musik und Musizieren erinnert.*“ Oder im Artikel Brahms: „*Den ideologischen Umtrieben und weltanschaulichen Parteigungen in seiner Zeit, der Künstlerprophetie und Künstlerdemagogie stand Br. völlig fern . . .*“ In jenen großen Artikeln — Ertrag von Arbeit und Erfahrung eines Lebens — schlägt das Herz des Werkes; ihr Geist führt, was im Dienste zuverlässiger Information aus Tausenden von Splittern bestehen muß, zu lebensvoller Einheit zusammen. Dabei liegen die Akzente auch dort, wo immer der Faden des Alphabets Gelegenheit gibt zur Besinnung auf die Geschichte unseres Faches als Besinnung auf das Unverlierbare seiner Ergebnisse; man lese beispielsweise den neugefaßten, jetzt fünfspaltigen Artikel über Fétis („*la musique se transforme et ne progresse que dans ses éléments matériels*“ — wie überhaupt das Zitat zu einem virtuos gehandhabten Mittel lexikographischen Sprechens geworden ist, vgl. 127b des Beethoven-, 213 des Brahms-Artikels) oder den Artikel über Otto Jahn („*Indem er sich von der bisher vorherrschenden universalen und philosophisch-spekulativen Haltung der Musikforschung abwandte und auf eine spezialisierte, in solider Denkmalkennntnis gründende Einzelforschung hinstrebte . . .*“) oder den Artikel über Forkel („*Indem er einen normativen Maßstab an die Erscheinungen der Musikgeschichte anlegte, wurde dasjenige, was der Norm gemäß ist, zu einem Stück Gegenwart in der Vergangenheit, einem Stück ‚Aufklärung in der Barbarei‘*“). — man lese etwa auch die Würdigung Handschins. — Schlechthin unmöglich ist, daß ein solcher Band von nahezu 1000 Seiten mit schätzungsweise 5000 Artikeln nicht Fehler hat in Form von fehlerhaften Daten und Auslassungen. Es ist daher — wenn man, um Fehler zu finden, so lange suchen muß wie hier — für den Besprecher nicht sonderlich rühmlich, sich mit „Hier ist einer!“ zu melden. Einiges verzeichnete schon die Tages-

presse: Da fehlt der Gladbacher Gesangspädagoge und Liederkomponist F. Kaysel, einem anderen fehlt der Opernregisseur C. Ebert, einem anderen fehlen die Bühnenbildner . . . Aber fehlen nicht auch Namen aus früheren Jahrhunderten, bei denen man bei Gelegenheit „versuchen“ wird, ob sie vielleicht „im Riemann stehen“? Muß (bei bestimmter Planung des Umfangs) nicht etwas fehlen? Besteht nicht die Kunst der Lexikographie auch im Fehlenlassen? Und wer weiß, wieviel auch heute noch — beim Zurückerkennen der Fragebogen — zu klagen ist „wegen großer Unbehilflichkeit derer, die es doch (auf gegebene Veranlassung) gar wohl hätten tun können“, wie J. G. Walther 1739 an J. Mattheson schrieb (*Ehren-Pforte* S. 390, Anm. 2)? — Und auch Fehler verzeichneten bereits die Zeitungen: Bizet habe den Rompreis nicht 1875, sondern 1857 erhalten (der Druckteufel — in der 11. Auflage war's noch richtig), und Chabriers Rhapsodie *España* sei kein Klavier-, sondern ein Orchesterstück, und K. Kämpf sei nicht in München, sondern in Mönchen-Gladbach gestorben. Wir wollen noch hinzufügen, daß das Todesdatum von Ernst Kurth in 2. 8. 46 zu berichtigen ist und daß Arnold von Bruck aus Brügge stammt (wie in der zitierten Schrift von O. Wessely nachgewiesen wird) und daß bei J. Joachim dessen dreibändige Violinschule (mit A. Moser, Berlin 1902 bis 1906) fehlt, auch daß es — einige Druckfehler — S. 98 „Notre“ statt „Nôtre“, S. 351 „Ysaye“, nicht „Yasey“ (wiederum der Druckteufel), K. 429 „Medieval“ statt „Medieaeval“, S. 673 „Galerie“ statt „Galérie“, S. 788 „Margaret“, nicht „Margeret“ heißen muß. Der Hrsg. wird jede Berichtigung dankbar verzeichnen, und zur Mitarbeit an der Perfektion der wohl an die Million grenzenden Nennungen von Einzeldaten sollten wir uns alle, die wir das Werk nun gleichsam täglich zur Hand nehmen, aufgefordert fühlen.

Lob und Anerkennung gebührt auch dem Verlag, der zur Verwirklichung seines Planes alle Umsicht, Erfahrung und Kunst seines rühmlichen Hauses aufgeboren hat. Sehr wohlthuend ist die Verwendung von sieben durchweg schönen und klaren Schriftgraden und -typen, dazu die Gliederung durch Absätze und Durchbrüche, auch die relativ geringe Zahl der Abkürzungen. Dies alles gibt dem Schriftbild ein Höchstmaß an inhalts-gemäßer Übersichtlichkeit und trägt dazu bei, dem Benutzer gegenüber dem Vielen, was

es heute gibt, das Gefühl jener Überlegenheit zu verleihen, die dieses Lexikon überhaupt auszeichnet.

Der Verzicht auf Bebilderung des biographischen Bandes (die ihn zudem nur noch verteuert hätte) ist zu begrüßen — er entspricht auch der Tradition dieses Lexikons. Wie das äußere Gewand des Bandes dem altgewohnten „Riemann“ ähnelt, aus ihm hervorgegangen ist, so das ganze Werk. Und doch ist es neu: Wiederum nach 80 Jahren, da abermals einschneidende Verwandlungen der Musik und des Musiklebens lexikographisch zu bewältigen sind und die Lexikographie selbst nur noch immer problematischer geworden ist, trafen zur Erfüllung der Aufgabe drei Traditionen zusammen: die Tradition dieses Lexikons, die Tradition der musikwissenschaftlichen Schule des Hrsg. und die Tradition des Verlages. — Freilich ist ein endgültiges Urteil über ein Lexikon erst nach mehr als dreimonatigem Benutzen und nach Erscheinen des Ganzen möglich. Wir wollen aber nicht ungeduldig sein beim Warten auf die nächsten Bände. Gut Ding will Weile haben. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

G. Cesari— F. Fano: La Cappella musicale del Duomo di Milano. Parte prima: F. Fano, Le Origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia. — Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale in Italia, Vol. I, nuova serie; Ricordi, Milano 1957; XV u. 503 S., wovon 221 S. Musik, 20 Abbildungen und Faksimiles.

Zu den bedeutendsten Publikationen italienischer Musikdenkmäler der Vorkriegszeit gehörten die bei Ricordi erschienenen *Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale Italiana*. Die Eigenart dieser von 1931 bis 1941 publizierten sieben großen Bände besteht vor allem darin, daß hier nicht nur das Werk einzelner Komponisten, sondern vor allem das Schaffen ganzer Schulen und bestimmter Kulturkreise zusammengefaßt veröffentlicht wird. Es ist außerordentlich zu begrüßen, daß nach 16jähriger Unterbrechung diese Reihe wieder fortgesetzt wird.

Als ersten Band der nuova serie legt F. Fano den ersten Teil einer nach dem Plan von G. Cesari († 1934) entworfenen Geschichte der Mailänder Domkapelle vor. Damit reiht sich dieser Band nicht nur würdig den Veröffentlichungen der alten Serie an, sondern bringt gleichzeitig einen gewichtigen Beitrag zur italienischen Kirchen- und Lokal-

geschichte, die in den letzten Jahren durch manch wertvolle Publikation erhellt worden ist. Es seien hier u. a. erwähnt: G. Turrini, *La Tradizione musicale a Verona* (Verona 1953); G. Alessi, *La Cappella musicale del Duomo di Treviso* (Treviso 1954); R. Giatzotto, *La Musica a Genova*, (Firenze 1956); G. Roncaglia, *La Cappella musicale del Duomo di Modena* (Firenze 1957).

Unter Benutzung des von Cesari gesammelten Materials behandelt F. die Geschichte der Domkapelle bis zum Jahre 1416, dem Jahre, da zum letzten Mal Matteo da Perugia, der erste Domkapellmeister Mailands, dokumentarisch nachgewiesen werden kann (5 ff.). In den Mittelpunkt seiner Darstellung stellt er das musikalische Schaffen Matteos und dessen notations-, form- und stilgeschichtliche Grundlagen (23 ff.). Diesem Thema hatte F. schon 1953 eine größere Studie gewidmet (vgl. *Rivista Musicale Italiana*, Jg. 55, 1—27). Anschließend an diesen ersten Hauptteil folgt der Abdruck der die Domkapelle betreffenden Dokumente aus den Jahren 1387—1481, d. h. bis kurz vor Gaforis Berufung zum Mailänder Domkapellmeister (75 ff.). Da Matteos Werke ausschließlich in der Hs. Modena Est. lat. 568 (*ModA*) und im Fragment *Parma* überliefert sind, bringt F. Beschreibung und Inventar dieser beiden Quellen (109 ff.). Dem nun folgenden Notenteil, der 29 Übertragungen samt kritischem Bericht aus *ModA* und eine aus Fragment *Parma* enthält (191 ff.), gehen ein Abriss der um 1400 gebräuchlichen Notation (143 ff.), ein Bericht über die verwendeten Übertragungsmethoden (163 ff.), sowie die Texte der übertragenen Stücke voran (173 ff.). Anschließend an Notenteil und kritischen Bericht folgen einige Bemerkungen zu Beltrame Feragut, dem 1425—1430 als Domkapellmeister in Mailand nachweisbaren Komponisten, sowie die Übertragung eines im Fragment *Parma* erhaltenen Rondeaus dieses Meisters (471 ff.). Den Abschluß des ganzen Bandes bilden einige Nachträge (483 ff.), eine sehr knapp gefaßte Bibliographie (489) sowie Personenregister und Inhaltsverzeichnisse. Durch vier Abbildungen und 16 Faksimiles (5 Domarchiv-Dokumente, 9 Seiten aus *ModA*, je eine Seite aus Ms. *Padua* 1475 und Fragment *Parma*) wird der vorzüglich ausgestattete, in prächtig großem Druck und starkem Papier gehaltene Band wesentlich bereichert.

Nach dieser knappen Inhaltsangabe seien einige für die Musikgeschichte wesentliche, von F. teilweise neu beigebrachte Daten festgehalten und einige Probleme diskutiert, die sich aus der Lektüre des Bandes ergeben.

Als Vorläufer der Domkapelle sind die beiden im 11. Jahrhundert an der Mailänder Hauptkirche S. Maria eingerichteten Scholae cantorum zu betrachten. An dieser Kirche haben um 1144 auch die beiden „*magistri cantorum*“ Eriprandus und Ogerus gewirkt. Haben wir schon in dieser Frühzeit mit mehrstimmigem Singen im Gottesdienst zu rechnen? Auch F. stellt die Frage und zitiert einige Stellen, die möglicherweise auf Mehrstimmigkeit weisen: „... *conantibus hymnis et symphoniis curiose ante Deum cotidie consonantibus*“ (10, Anm. 1). Doch lassen weder der Terminus „*symphonia*“ noch das „*curiose*“ (hier wohl im Sinne von sorgfältig) mit Sicherheit auf mehrstimmigen Gesang schließen. Früh schon begegnet das Wort „*organum*“ (10, Anm. 2), das sowohl in seiner instrumentalen als auch in seiner vokalen Ausdeutung mit Mehrstimmigkeit zusammenhängen kann. Den weiteren von F. genannten Zeugnissen früher Mehrstimmigkeit in Italien sind die von Handschin (*Musikgeschichte im Überblick*, 182—183) genannten beizufügen: Kloster Farfa 1121 und vor allem Siena 1213 sowie das von Baralli aus Lucca beigebrachte „*Benedicamus Domino*“ aus dem 12. Jahrhundert. Ferner macht Turrini (l. c. 24) auf einen ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert stammenden zweistimmigen Abschnitt aus dem Hymnus „*Lucis creator optime*“ mit bewegter Ober- und ruhiger Unterstimme aufmerksam, der sich in einer Veroneser Hs. findet. Besonders wichtig für die Zeit um 1300 sind sodann die von G. Vecchi edierten *Uffici drammatici Padovani* (Firenze 1954), die sowohl notations- als auch satztechnisch gewisse Analogien zu Marchettos Lehre und damit zur frühesten Trecentomusik aufweisen (vgl. ferner G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea Historiae Musicae* II, 477, insbesondere 456 ff.).

Wenig ergiebig sind die Dokumente zur mailändischen Kirchenmusik für das 13. und 14. Jahrhundert. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Grund hierfür nicht zuletzt in einer um 1221 vorgenommenen und wohl als Abwehr gegen das Eindringen weltlicher Prak-

tiken zu verstehenden Einschränkung des Kirchengesangs zu suchen ist (11).

Mit der Gründung des Doms (um 1386) unter Gian Galeazzo Visconti nimmt auch die Kirchenmusik einen bedeutenden Aufschwung: 1395 wird ein Organist, Antonio Monti da Prato, berufen und der Bau einer größeren Orgel verfügt (19 und 81); am 3. September 1402 erfolgt die Wahl Matteo da Perugias zum „cantore“ und ersten „Maestro di canto“ am noch keineswegs vollendeten Mailänder Dom (Einwölbung des Mittelschiffs erst 1431!). Über die Wirksamkeit Matteos und seines späteren Nachfolgers Beltramus de Ferragutis am Dom sind wir seit 1956 durch eine ausgezeichnete und gründliche, offenbar parallel zu F.s Studien verlaufene und dieselben Quellen benützend Untersuchung von Claudio Sartori orientiert (Acta musicologica XXVIII, 12 ff.). Die Resultate F.s stimmen mit denen Sartoris denn auch weitgehend überein. Begrüßenswert ist die nun vorliegende Publikation zahlreicher Dokumente im Wortlaut. Man kann sich einzig fragen, weshalb die von Sartori (l. c. 24) genannte und im Jahre 1425 belegte Anstellung Feragutis als Domkapellmeister von F. nicht erwähnt wird. Ebenso fehlt das allerdings nicht archivalisch bestätigte, aber bei aller Fragwürdigkeit doch unbedingt erwähnenswerte Todesjahr Matteos: 1418 (vgl. Sartori, 22).

Die Weiterführung der Dokumente bis 1481 durch Fano bringt an *Maestri* nur noch einen Namen: Giovanni de Mollis. Der in der Tabelle (106) unter den *Maestri* genannte Santino da Taverna ist nicht Maestro, sondern „cantor“ und „priore della capella dei biscantori“ gewesen. Erwähnenswert ist ferner das seit 1463 mehrfache Auftauchen eines offenbar deutschen Orgelbauers, Bernardo d'Alamagna, der zur Herstellung einer neuen Orgel mit 1000 Pfeifen („esso consisterà di 1000 canni“) an den Dom berufen wurde (101 f.).

Im Anschluß an die biographischen Daten Matteos bringt F. einen teilweise systematisierenden, teilweise ästhetisierenden und sogar polemisierenden Überblick über die italienische und französische Kunst des 14. Jahrhunderts. Man muß sich wundern, daß der Autor, von einem auf spätere Kunstepochen ausgerichteten Fortschrittsglauben getragen, weder der französischen noch der italienischen Musik dieser Zeit ästhetisch gerecht zu werden vermag. So lesen wir über

den „valore artistico dell' *Ars nova in generale*“ auf p. 39: „*infatti, a nostro avviso, una grande fioritura non fu; contenne bensì una limitata parte di spontaneità* (für F. die Richtschnur jeder Kunst!), *in pur limitato orizzonte spirituale, mentre vi abbondò la ricerca formalistica, la faticosa evoluzione o talora involuzione tecnica, pur essa del resto apprezzabile come intesa alla conquista di nuovi elementi di linguaggio sonoro.*“ Zur Stützung seiner Auffassung führt F. mehrfach Ambros' heute längst überholte Urteile über diese Kunst an (vgl. 33 und 38, je Anm. 2). Dem Autor ist dagegen beizupflichten, wenn er die späte Trecentokunst und insbesondere auch deren Notation nicht im Zeichen der Dekadenz der italienischen und der alleinigen Herrschaft der französischen Musik zu sehen gewillt ist. Wenn der französische Einfluß in Italien für die Notation und weitgehend auch für die Aufführungspraxis Gültigkeit hat (im Sinne einer Entwicklung und nicht im Sinne einer Dekadenz; vgl. meine *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, 103 ff.), so gilt er doch nur begrenzt für die stilistische Haltung der italienischen Musik um 1400. Allerdings hängt auch die Wandlung der italienischen Notation wiederum mit der Stilentwicklung der italienischen Musik zusammen. Doch ist nicht zu übersehen, daß noch der Schreiber des ersten Teils des in Nordostitalien um 1400 zusammengestellten Codex *Reina* sich vielfach der italienischen Notation bedient hat, daß die italienische Notation selbst in Oberitalien als nicht so ganz ungenügend empfunden worden ist.

Betreffend den auf p. 26 erwähnten Einfluß der französischen Chasse auf die Caccia sind die Akten wohl noch nicht endgültig geschlossen. In dem um 1350 einheitlich altitalienisch notierten, in seinen Werken aber wohl bis auf 1330 zurückgehenden Codex *Rossi* (von F. nicht genannt) steht eine Caccia, die möglicherweise sogar älter ist als die Chasses aus *Ivrea*.

Zu manchen Betrachtungen im Hinblick auf Frankreich und Italien gäbe die Bezeichnung *Ars nova* Anlaß. Berührt es nicht eigenartig, von einer „Neuen Kunst“ noch fast 100 Jahre nach deren Entstehung zu sprechen? Dies um so mehr, als der Terminus *Ars nova* für die italienische Kunst überhaupt anfechtbar ist. Neutralere jedenfalls wären Ausdrücke wie „spätes Trecento“,

„frühes Quattrocento“. Gewichtigere Einwände sind jedoch gegen F.s mehrfach herangezogene Begriffe „*trovadorico*“ und „*popolareggiante*“ zu erheben. Gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit dem Ausdruck „*trovadorico*“ noch Beziehungen zur Troubadourkunst herstellen zu wollen, ist doch wohl etwas problematisch. Anders verhält es sich mit dem Wort „*popolareggiante*“. Volkstümlichkeit ist ein Zug, der sich in einzelnen Spätwerken der Trecentokunst besonders in Florenz nachweisen läßt. Doch ist gerade für die Kompositionen des in Oberitalien wirkenden und von Frankreich her wesentlich beeinflussten Matteo dieser Ausdruck fehl am Platze: Vereinfachung des Stils ist nicht dasselbe wie „*popolareggiante*“! Wir kommen nicht ganz um den Eindruck herum, daß beide Bezeichnungen („*trovadorico*“ und „*popolareggiante*“) von F. etwas unbekümmert angewendet werden.

In einem besonderen Abschnitt behandelt F. die neben Fragment *Parma* einzige Quelle zu Matteos Werken: den Codex Modena (*ModA*), der mit seinen zahlreichen, Matteo zugeschriebenen Werken zweifellos, wie dies schon Pirrotta in überzeugender Weise dargetan hat, in enger Beziehung zu diesem Komponisten stehen muß. Nach einer guten Übersicht über die bis 1950 erschienene Literatur zu *ModA* folgt eine kurze Beschreibung der Hs. Auf eine nähere Datierung verzichtet der Autor; er nennt lediglich als Entstehungszeit „*prima metà del sec. XV*“. Es sei deshalb daran erinnert, daß Pirrotta in seiner grundlegenden Studie (in den *Atti della R. Accademia di Scienze, lettere e arti di Palermo*, Serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946) das 2. bis 4. Faszikel von *ModA* um 1409–1414 (Bologna), Faszikel 1 und 5 dagegen um 1420–1430 (Mailand) angesetzt hat. Nach rein schrift-paläographischen Gesichtspunkten wird von Apel (*French secular Music of the late 14th Century*, Cambridge [Mass.] 1950, p. 3) die Zeit zwischen 1425 und 1450 genannt. Sartori in seinem oben genannten Aufsatz (19/20) möchte die Hs. etwas früher als Pirrotta geschrieben wissen: 1406 in Pavia für die Kapelle des Erzbischofs Pietro Filargo (später Papst Alexander V.). Da die Großzahl von Matteos Werken in den wohl jüngeren Faszikeln 1 und 5 zu finden ist, müßte sich Sartoris Datierung 1406 auch auf diesen jüngeren Teil der Hs.

beziehen. (Sartori bespricht die Hs. nur als Ganzes.) Hier wäre allerdings zu bedenken, daß dann die in Faszikel 5 erscheinende Ballade von Grenon ein Jugendwerk dieses zwischen 1399 und 1449 nachgewiesenen Komponisten sein müßte, was wiederum nicht sehr wahrscheinlich wäre. Wir haben uns daher wohl vorläufig damit zu begnügen, den älteren Teil von *ModA* mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ins erste, den jüngeren ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu legen. Damit fällt dann allerdings auch F.s Versuch, von den Stücken aus *ModA* eine teilweise Lösung des sogenannten „*Segreto del Quattrocento*“ zu erhoffen (41). Dies ist um so weniger möglich, als die oben genannten Daten sich ja auf die Niederschrift des Codex beziehen, die in ihm enthaltenen Kompositionen also noch weiter zurückliegen können.

F.s eingehend beschreibender Index von *ModA* (und Fragment *Parma*) gibt dem, der die Hss. nicht kennt, manchen wertvollen Hinweis. Doch ist zu bedauern, daß der Autor auf Konkordanzangaben verzichtet. Auch die in einer gesonderten Tabelle zusammengestellten Neupublikationen der einzelnen Stücke aus *ModA* wären mit Vorteil dem beschreibenden Inventar beigefügt worden. Unübersichtlich wird die Aufteilung auf verschiedene Tabellen besonders auch deshalb, weil die Übertragungen F.s wiederum eine besondere Numerierung (ohne Verweis auf die Foliozahlen der Hs. oder die Werknummern des Inventars) bringen. Einzig im Revisionsbericht stellt F. die beiden verschiedenen Numerierungen zusammen. Es wäre zu wünschen, daß die Bearbeiter von Hs.-Inventaren des 14. und 15. Jahrhunderts sich an das nun doch schon seit fast zehn Jahren bewährte Schema der in *Musica Disciplina* veröffentlichten Verzeichnisse hielten.

Die Übertragungen, als Ganzes gesehen, sind zuverlässig und richtig. Man spürt die Vertrautheit des Autors mit den Notationspraktiken um 1400. Von den 31 total übertragenen Stücken sind 12 (bzw. 11) zum ersten Mal publiziert (vgl. hierzu die Bemerkungen zu p. 137 am Schluß dieser Rezension). Besonders willkommen sind unter den Erstveröffentlichungen die vier Gloria- und zwei Credosätze, da wir hier mit größter Wahrscheinlichkeit Stücke vor uns haben, die für die Mailänder Domkapelle bestimmt waren. Mit Apels oben genannter

Publikation und mit dem vorliegenden Band sind nun alle mit Sicherheit Matteo zuzuweisenden Werke in Neuausgaben zugänglich. Zudem überträgt F. eine Reihe von Stücken, die er mit guten Gründen ebenfalls Matteo oder dessen unmittelbarer Umgebung zuweisen möchte. Besonders überzeugend scheint mir die Beweisführung für die beiden Credos Nr. 9 und 10 der Übertragung (Ms. Nr. 7 und 9), die auffallende Übereinstimmungen mit Gloria 4 und 6 der Übertragung (Ms. Nr. 40 und 101) zeigen. Auch für Gloria Nr. 7 und 8 der Übertragung (Ms. Nr. 3 und 4) ist Matteos Autorschaft naheliegend. Ich möchte auch den unten an Gloria Nr. 4 des Ms. notierten Contratenor zu einer aus Codex *Squarcialupi* und *Reina* bekannten Ballata von Bartolino dem Mailänder Domkapellmeister zuschreiben (s. u.).

Als Einführung zu den Übertragungen gibt F. einen methodisch geschickt abgefaßten Überblick über die wesentlichsten Elemente der in *ModA* vorliegenden Notation. Es mag auf den ersten Blick verwundern, daß der Autor hier die elementarsten Dinge der Mensuralnotation, wie Notenwerte, Ligaturen, Perfektions- und Alterationsregeln u. a., bespricht, den eigentlichen Problemen, die eine Übertragung der Stücke aus *ModA* stellt, dagegen nur wenig Platz einräumt. (Die in einzelnen Werken begegnenden Komplikationen werden allerdings in den „*Note alle trascrizioni*“ ausführlich besprochen.) Ein solches Verfahren läßt sich jedoch rechtfertigen, da F. die Absicht verfolgt, auch dem mit der Mensuralnotation nicht vertrauten Leser einen Einblick in die damalige Notenschrift zu geben. Dasselbe Entgegenkommen beweist F. in seinen Übertragungen mit der Verwendung einer „*Guida per pianoforte*“, d. h. einer in verkürzten Notenwerten unter die in originalen Werten wiedergegebene Partitur gesetzten Übertragung für Klavier. Nicht einzusehen ist allerdings, weshalb in der Partitur auf eine Verkürzung der Notenwerte verzichtet wird. F.s Begründungen für dieses Vorgehen sind keineswegs stichhaltig (vgl. 164/165). Es sei daran erinnert, daß selbst J. Wolf in seinen letzten Publikationen (z. B. in *Peters-Jahrbuch* 1938 und in seiner Ausgabe des *Squarcialupi-Codex*) von der unverkürzten Wiedergabe des Originaltextes abgekommen ist. Gerade für den musikhistorisch wenig bewanderten praktischen Musi-

ker wirken die sogenannten „Pfundnoten“ verwirrend. Durch Verkürzung der Werte im Verhältnis 1 : 4 und evtl. auch durch Setzung von Violin- und Baß-Schlüssel in der Partitur wäre die „*Guida per pianoforte*“ völlig überflüssig geworden. Dagegen wäre eine in diplomatischer Umschrift an den Anfang eines jeden Stückes gesetzte Wiedergabe des originalen Incipit für alle Benützer des Bandes von großem Wert gewesen. Gerne würde man auch die Textmarken bei nicht voll textierten Stimmen in der Übertragung vorfinden (evtl. in kleinerer Schrift). Auch wäre es im Hinblick auf die nicht immer ganz eindeutig zu beantwortende Frage nach instrumentalen Vorspielen nicht unwichtig zu wissen, ob ein Stück gleich mit der ersten Textsilbe oder nur mit dem ersten Textbuchstaben beginnt: vgl. z. B. Übertragung Nr. 13 (Ms. Nr. 95) und Faksimile-Taf. XVII: „G... ja da rete“ = „...Gja da rete“ und Nr. 14 (Ms. Nr. 97): „Se...ra quel zorno“ = „Se...ra quel zorno“). Für die Richtigkeit von F.s Übertragungen sprechen in diesen und anderen Beispielen auch Pausensetzung und übrige Textierung des Originals. Überzeugend wirkt F.s rein instrumentale Auffassung des von Apell (l. c. Nr. 22) mit dem die Lösung des Kanons andeutenden Text versehenen Stückes „*Andray soulet*“ (Übertragung Nr. 27 = Ms. Nr. 82). Im übrigen folgt die Edition der Partitur dem heutigen Brauch. Besonders hervorzuheben ist die willkommene Bezeichnung der isorhythmischen Perioden (vgl. Übertragung Nr. 1 und 11 = Ms. Nr. 1 und 6) und der musikalischen Reprisenstellen (nach Ludwigs Vorbild) bei Ballaten und *Virelais* (vgl. etwa Nr. 13 = Ms. Nr. 95). Ein besonderes Problem stellt, wie gewohnt, die Akzidentiensetzung dar. F. stuft seine über die Noten gesetzten Vorschläge für Zusatzakzidentien vorsichtig ab mit # [#] [#?]. Im allgemeinen kann man ihm beistimmen. Immerhin seien einige Inkonsequenzen und fragliche Stellen herausgegriffen: Nr. 14 (Ms. Nr. 97), T. 10 und 11, müßte im *Superius* in Analogie zu dem vom Hrsrg. in T. 16, 17 und 18 gesetzten es doch wohl auch es statt e heißen; in T. 14 schreibt das Ms. ausdrücklich es, weil hier, im Gegensatz zu T. 10, auf das es ein f folgt, was ohne besondere Notation des b auf e schließen lassen würde. In Übertragung Nr. 27 (Ms. Nr. 82) schreibt F. zu Beginn a—cis

(# vor der Note), Apel dagegen (l. c. Nr. 22) a—c. Was steht im Ms.? (Auf meinem Film ist kein # zu erkennen). In Nr. 28 (Ms. Nr. 93) wäre in T. 26 im Contratenor, entsprechend dem häufigen Auftreten der Doppelleittonkadenz, besser *fis* statt *f* zu lesen.

Zum Schluß dieser Besprechung muß nun noch auf das zentrale Problem gewiesen werden, das sich mit der Einordnung von Matteos Werk in das Schaffen seiner Zeit ergibt. In dem (von F. nicht mehr berücksichtigten) Aufsatz *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?* (Die Musikforschung 1955, 19 ff.) hat Bessler gegen die von Apel in seiner oben genannten Arbeit verfochtene These von Matteos dominierender Rolle in der Musik um 1400 Stellung bezogen. Es sei hier gleich vorweggenommen, daß offenbar auch F. Apels Auffassung teilt, wenn er von der „*posizione primaria*“ Matteos spricht (70/71). Besslers stärkstes und durchaus anzuerkennendes Argument liegt in der Feststellung, daß Matteos Werke, jedenfalls nach unseren heutigen Kenntnissen, kaum eine weite Verbreitung gefunden haben, vor allem im Gegensatz zum Schaffen von Johannes Ciconia, dessen Schlüsselstellung von Bessler immer wieder hervorgehoben worden ist (vgl. u. a. den Artikel *Ciconia* in MGG). Allerdings muß hier nun Besslers „*Epoche Ciconia*“ (1400—1430) insofern eine Korrektur erfahren, als S. Clercx Ciconias Tod einwandfrei schon im Jahre 1411 nachzuweisen vermocht hat. Zudem ist von dieser Forscherin wahrscheinlich gemacht worden, daß Ciconia eine Reihe seiner weltlichen Werke (insbesondere einige Kompositionen mit italienischen Texten) schon im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts geschrieben hat. (Von F. wird die sich im Zusammenhang mit Matteo aufdrängende Ciconia-Frage gar nicht berührt.) Infolge der durch S. Clercx' Forschungsergebnisse notwendig gewordenen Rückverlegung der „*Epoche Ciconia*“ (falls wir überhaupt von einer solchen sprechen wollen) gelangen wir, ohne für Matteo eine Vorrangstellung beanspruchen zu wollen, doch wieder in die Nähe von Apels These, der im Rahmen der französischen oder französisch beeinflussten Musik um 1390—1400 den Beginn eines nicht mehr manieristischen, sondern vereinfachenden „*modern style*“ ansetzt. Allerdings ist nun noch auf einen Punkt hinzuweisen, der bei der bisherigen Behand-

lung des Problems wohl zu wenig berücksichtigt worden ist und gerade für Ciconias und Matteos Stilentwicklung nicht unterschätzt werden darf: In den Werken der italienischen Komponisten ist je und je, gerade auch im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, eine Tendenz zur Vereinfachung und zu einer durch die Vertikale bestimmten Klanglichkeit zu beobachten. Man sehe sich daraufhin einzelne Stücke von Landini (etwa die Ballata „*Amar si li alti*“), Zacharia, Andrea oder auch die Messensätze des nach einer Mitteilung von S. Clercx offenbar schon um 1400 verstorbenen Gratius da Padua an! Die von Apel nach Machaut festgestellten zwei Stilperioden eines „*manieristic style*“ (1370—1390) und eines „*modern style*“ (1390—1400) müssen daher nicht zuletzt auch unter dem Gesichtspunkt der französischen und italienischen Einflüsse betrachtet werden, wobei immer wieder auch Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Stilen in Rechnung zu stellen sind. Das schließt natürlich nicht aus, daß, im Hinblick auf die Entwicklung im 15. Jahrhundert, der einfache Stil der zukunftskräftigere gewesen ist. Auf diese Weise fügt sich nun auch das italienische und französische Züge aufweisende Werk von Ciconias etwas jüngerem Zeitgenossen Matteo zwanglos in das Geschichtsbild ein. Auch ist es nicht nötig, mit Apel die Entstehung der weltlichen Werke Matteos vor 1400 anzusetzen. Diese könnten sehr wohl auch am erzbischöflichen Hofe in Pavia um 1406 entstanden oder doch niedergeschrieben worden sein. Es ist hier auch daran zu erinnern, daß eine ganze Reihe der großen, weltliche Texte vertonenden Trecentokomponisten geistlichen Standes war.

Im Zusammenhang mit der Frage „französisch-italienisch“ verdient die Behandlung des Contratenors in Matteos weltlichen Werken besondere Beachtung. Das geht schon daraus hervor, daß Matteo zu einer ganzen Reihe von Werken anderer Komponisten (Bartolino, Ciconia, Grenon) neue Contratenores verfaßt hat. Während in Italien der Contratenor sehr oft harmoniefüllende oder sogar die Rolle eines zweiten Cantus übernehmende Mittelstimme ist, bewegt er sich in Frankreich bekanntlich bald über, bald unter dem Tenor und bildet auf diese Weise mit diesem ein Ganzes (vgl. den später auch in *ModA* erscheinenden *solus tenor*). Untersucht man Matteos Contratenor-

res, so zeigt sich sogleich, daß diese (selbst in den beiden italienischen Ballaten, die doch den spezifisch italienischen Besetzungstypus 3² aufweisen) dem französischen Prinzip folgen. Schön läßt sich das an dem, wie ich vermute, auch von Matteo stammenden Contratenor zu Bartolinos Ballata „*El non me çova*“ (Ms. Nr. 5) zeigen: Bartolinos eigener Contratenor (in den Mss. *Squarcialupi* und *Reina*) ist füllende Mittelstimme, der in *ModA* erscheinende Contratenor dagegen Sprungstimme. Ergänzend muß hier noch beigefügt werden, daß sowohl der französische als auch der italienische Contratenortypus bei Landini zu finden sind. In Matteos geistlichen Werken fällt auf, daß die italienischen Züge, wenn auch nicht ausschließlich, so doch deutlicher als in den weltlichen Werken, oft stark hervortreten; F. betont mit Recht deren auf einen gewissen harmonischen Wohlklang angelegten Satz. Lag solch neue Klanglichkeit auch im Zuge der Zeit, so ist doch nicht zu vergessen, daß Matteos geistliche Werke für den Mailänder Dom bestimmt, während die weltlichen Werke auf eine von der französischen Kultur wesentlich beeinflusste aristokratische Gesellschaft abgestimmt waren. Auch die oft äußerst differenzierte Motetten- und Messenkunst des französischen 14. Jahrhunderts ist ja nicht so sehr Musik für große Dome als vielmehr für Privatkapellen weltlicher und geistlicher Fürsten. Selbst das starre Gerüstprinzip der Isorhythmie erscheint bei Matteo, wie F. schön beschreibt, in einer, man möchte sagen, wenig doktrinären, bei aller Strenge fast zwanglos wirkenden Form. Man sehe sich daraufhin besonders die Motette „*Ave sancta*“ (mit ihrem übrigens choralen Tenor „*Agnus Dei*“ aus Missa IV in festis duplicibus) an. Verschiedene Satztypen begegnen in Matteos Messensätzen: Gloria Nr. 3 (Ms. Nr. 11) ist eine Caccia-Fuga über einem harmonietragenden Tenor; Gloria Nr. 5 (Ms. Nr. 99) zeigt ein Oberstimmduett über einem Tenor-Contratenor-Harmonieträger; Gloria 2 und 4 (Ms. Nr. 2 und 40) dagegen sind Diskantliedsätze mit französischem Sprung-Contratenor. Einen Spezialfall stellt Gloria Nr. 6 (Ms. Nr. 101) dar, in welchem zwei vokale Oberstimmen bei oft virtuos geführtem Superius und kompliziert manieristischen Rhythmen verwendet werden. Italienisches und Französisches findet sich, unter

Vorrang des Französischen, bei den weltlichen Werken, im Schaffen Matteos immer wieder nebeneinander. Aus dieser Stillage eine Chronologie der Werke ableiten zu wollen, schiene nach Berücksichtigung all der genannten Gesichtspunkte problematisch. Gerade das Nebeneinander verschiedener Stile läßt nun Matteo im Vergleich zu Ciconia als den im Hinblick auf die Fortentwicklung der Musik weniger wichtigen Komponisten erkennen. Jedenfalls erreicht bei Ciconia die Synthese der Stile eine größere Vollkommenheit als bei Matteo. Diese Feststellung soll Matteos Künstlerschaft in keiner Weise herabmindern. Wir sind dankbar dafür, nun auch die für den Stil der Zeit so überaus aufschlußreichen geistlichen Werke Matteos in einer Neuauflage kennen zu lernen.

Zum Schluß sei noch eine kleine Zahl störender Druckfehler und Irrtümer berichtet: p. 10, Anm. 1, Z. 3: „*Conantibus*“ p. 26, Z. 4: Nach neueren Forschungen ist zwischen drei (nicht bloß zwei) Meistern Zaccaria zu unterscheiden (vgl. u. a. v. Fischer, l. c., p. 7). p. 35, Z. 6/7: Bonaiuto Corsini (vgl. Li Gottis wichtige Arbeit über Dichtung und Musik des Trecento, *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo 1944, p. 62.) p. 35, Z. 23: statt basso ostinato besser basso continuo. p. 53 unten: Der Refrain muß nach der *terce* gesetzt werden (vgl. die von F. unter N. B. als „*piccola anomalia*“ bezeichnete Korrektur). p. 78, Z. 3: Sartori (13) nennt als Druckjahr 1685. p. 78, Z. 8 des Zitates: 1395. p. 83: Zum Dokument vom 3 *settembre* gehört die Jahreszahl 1402. p. 98, Z. 16/17: Rondeau (nicht Ballade). p. 132, zu Nr. 91: „*Tu me solevi*“ ist Contratenor einer Ballata. p. 137: Den genannten Neupublikationen aus Codex *ModA* sind die folgenden beizufügen: H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931: Nr. 97 (1. Teil). H. Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1925: Nr. 23. J. Wolf, *Der Squarcialupi-Codex* . . ., hrsg. von J. Wolf (†), Lippstadt 1955: Nr. 5, 21, 23, 28, 37, 39, 56, 77. H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, in *Das Musikwerk* (hrsg. von K. G. Fellerer), Köln, o. J. (1956): Nr. 3, 102.

p. 137: Im Verzeichnis der in F.s Band publizierten Werke sind Nr. 64 und 84 zu streichen.

p. 145, Z. 14: Der Terminus *tactus* ist für die Notation um 1400 besser nicht zu verwenden.

p. 157, Z. 9/10: Sesquialtera, bzw. sub-sesquialtera.

p. 443, Textzeile 9: ○ (nicht ○), Textzeile 18: ○ (nicht ○)

Kurt v. Fischer, Zürich

Wendelin Müller-Blattau: *Trouvères und Minnesänger*, kritische Ausgabe der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes, Schriften der Universität des Saarlandes II, Saarbrücken 1956, 138 S.

Die Untersuchung bildet, wie aus der Einleitung (S. 1) hervorgeht, die musikgeschichtliche Ergänzung zu der 1952 in Saarbrücken erschienenen literarhistorischen Studie *Trouvères und Minnesänger* von Istvan Frank. Beide Schriften verarbeiten das gleiche Liedmaterial und haben die gleiche zeitliche Abgrenzung, nämlich die Epoche von etwa 1150 bis etwa 1210. Es ist jene Epoche, in der die dichterisch-musikalischen Beziehungen zwischen den Trouvères und den Minnesängern ihren Höhepunkt erreichen. Eine der Hauptaufgaben seiner Untersuchung erblickt der Verf. in dem Nachweis der weitgehenden melodischen Übereinstimmungen, die zwischen den Weisen der Trouvères und den Weisen der Minnesänger bestehen.

Die Studie umfaßt drei Kapitel. Im ersten (S. 2 ff.) erörtert der Verf. die historischen Möglichkeiten der Begegnung zwischen den Dichtersängern französischer und deutscher Zunge, im zweiten (S. 6 ff.) bringt er eine mit ausführlichen Erläuterungen versehene Ausgabe der Liedweisen, im dritten (S. 118 ff.) äußert er sich über die Bauprinzipien und die Bauelemente der Liedmelodien.

Zu denjenigen Minnesängern, die in enger Verbindung mit den Trouvères gestanden haben, gehören verständlicherweise in erster Linie die aus dem westlichen deutschen Gebiet stammenden, unter ihnen Friedrich von Hausen aus dem Nahetal oder aus Worms, Ulrich von Gutenberg aus dem Elsaß, Rudolf von Fenis aus der Schweiz und Heinrich von Veldeke aus Limburg bei Maastricht. Als Mittelpunkt für das Zusammentreffen

der Dichtersänger kommen vorzugsweise die Höfe der Fürsten und des hohen Adels in Betracht, an ihrer Spitze der Kaiserhof der Hohenstaufen, an dem Friedrich von Hausen und Ulrich von Gutenberg weilten, und der Königshof der Kapetinger, an dem Conon de Béthune und Chrétien de Troyes wirkten. Ferner boten die Kreuzzüge und nicht zuletzt auch die Italienfahrten der deutschen Kaiser mannigfache Gelegenheit zu Bekanntschaft und wechselseitiger künstlerischer Anregung. So wurde nachweislich Kaiser Friedrich I. Barbarossa von Friedrich von Hausen und Ulrich von Gutenberg, Kaiser Heinrich VI. von Bernger von Horheim und Bigger von Steinach nach Italien begleitet.

Angesichts dieser zahlreichen Möglichkeiten der Begegnung nimmt es nicht wunder, daß die Lieder der Trouvères und der Minnesänger häufig große Ähnlichkeit in ihrem textlichen und musikalischen Aufbau zeigen. Der Verf. führt eine beachtliche Reihe von Weisen an, in denen solche Ähnlichkeit sehr deutlich in Erscheinung tritt. So ist, um nur einige Beispiele zu nennen, die Weise „*Pois prejat mi seignor*“ des Bernart de Ventadorn nahezu identisch mit der Weise „*Deidi von der guoten schiet*“ Friedrichs von Hausen und die Weise „*Ne puis faillir a bone chancon fere*“ des Grace Brulé fast gleichlautend mit der Weise „*Nun lange ich mit sange die zit hân gekündet*“ Berngers von Horheim. Zuweilen sind von einem Lied mehrere Fassungen überliefert, so daß der Verf. erst einen kritischen Notentext herstellen muß, bevor er Melodievergleiche anstellen kann.

Auf die Bauprinzipien und die Bauelemente der Liedmelodien näher eingehend, unterscheidet der Verf. drei Grundtypen der Zeilenbildung, die An- oder Steigzeile, die Schwebezeile und die Ab- oder Fallzeile. In der Anzeile steigt die Melodie, in der Abzeile fällt sie, und zwar jeweils wenigstens um eine Quarte oder Quinte, in der Schwebezeile hingegen vollführt sie, indem sie gewöhnlich nur einen Ton umspielt, höchstens einen Sekund- oder Terzschrift nach oben oder unten. Diese Zeilen, die auf recht unterschiedliche Art miteinander verbunden werden können, sind die Bausteine, aus denen sich die gemeinhin aus zwei Stollen und einem Abgesang bestehende Liedstrophe der Trouvères und der Minnesänger zusammensetzt. Der Stollen umfaßt im allgemeinen

ein Zeilenpaar, nämlich die Anzeile und die Abzeile, während der Abgesang sowohl aus einem Zeilenpaar als auch aus einem Drei- oder Einzeiler gebaut sein kann. Es gibt nun, wie der Verf. weiter darlegt, Zeilenpaare mit einfachem und erweitertem Grundriß. Jene sind dadurch gekennzeichnet, daß die An- oder Abzeile den Quart- oder Quinta- oder Quintraum nicht überschreitet und die Zeile normale Länge besitzt, diese dadurch, daß der Tonraum der An- oder Abzeile bis zur Oktave ausgedehnt wird und die Zeile eine ungewöhnliche Länge erhält, was dann geschieht, wenn sie sich über zehn und mehr Textsilben erstreckt. Eine solche überlange Zeile läßt sich nicht selten in mehrere für sich bestehende melodische Abschnitte aufteilen, wobei die musikalische Zäsur oft mit der textlichen zusammenfällt.

Die Untersuchung ist das Ergebnis gründlicher und umfangreicher Quellenstudien. Sie zeugt von einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Literaturhistoriker und Musikhistoriker und darf auf ihrem Gebiet neben den Arbeiten von T. Frings (*Minnesänger und Troubadours*, Berlin 1949), F. Gennrich (*Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*, Köln 1951), W. Biber (*Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters*, Bern 1951) und W. Bittinger (*Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953) als eine der bedeutsamsten Abhandlungen der letzten Jahre angesehen werden. Bemerkenswert scheint vor allem das dritte Kapitel, in dem der Verf., seine vorangegangenen Ausführungen resümierend, Grundsätzliches über die Form und den Bau des mittelalterlichen Liedes sagt. Heinrich Hüschen, Köln

Martin Blindow: Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band XIII. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957. XIII und 193 S. Die Choralbegleitung im 18. Jahrhundert ist zweifellos ein etwas spröder Gegenstand, und man wird Blindow für den Sammleifer und geduligen Fleiß dankbar sein müssen, mit dem er in seiner Kölner Dissertation den Stoff zusammengetragen und in der toten Masse achtbarer, wenn nicht miserabler Routinearbeit interessante Einzelheiten entdeckt hat. Andererseits ist allerdings nicht zu verkennen, daß er die Mög-

lichkeit, die geschichtliche Entwicklung der Choralbegleitung zu zeigen, einer komplizierten Systematik geopfert hat, der keine Kompliziertheit des Gegenstandes entspricht, und daß oft mehr die gewohnten wissenschaftlichen Termini auf einen noch wenig bekannten Gegenstand angewandt werden, als daß die besonderen kompositorischen Probleme der Sache behandelt würden. (Von der verbreiteten Tendenz, auch tonarme Choräle stufenreich zu harmonisieren, ist ebenso wenig die Rede wie von der Schwierigkeit, manche Choräle überhaupt sinnvoll zu harmonisieren, einer Schwierigkeit, die keineswegs auf modale Melodien beschränkt ist.)

Zwei einleitende Kapitel beschreiben (1—12), wie allmählich im mittleren und späten 17. Jahrhundert die Orgel statt des Chors die Begleitung der Choräle übernahm. Die Diskant-Baß-Notierung, zunächst in Choral-sammlungen zur privaten Andacht nachweisbar, verdrängte seit der Jahrhundertmitte die Tabulatur, die Chorphartitur mit beziffertem Baß (Schein) und die Orgelpartitur (Scheidt). — Das folgende Kapitel über die Umformung der Melodie (13—18) verdankt seine Existenz der Systematik und dürfte insofern überflüssig sein, als sein Inhalt teils nicht zum Thema der Arbeit gehört (Reduktion der Choralrhythmik), teils in dem Kapitel über die Harmonisierung der Kirchentöne wiederkehrt (Einfügung von Leittönen in modale Melodien).

Das Kapitel über den Generalbaß (29—59) krankt an einer Disposition, die den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Aspekten des Generalbaßsatzes — Bezifferung, Baßführung, funktionale und präfunktionale Harmonik, Dissonanzbehandlung, Affektdarstellung und musikalische Rhetorik — nicht klar genug erkennen läßt. Man kann eine frühere Baßführung, die sich auf den Grundton und die Terz des Akkords beschränkt, Gegenbewegung zum Diskant erstrebt und die Akkorde noch kaum funktional verbindet, von einer späteren unterscheiden, die auf der funktionalen Harmonik beruht und Parallelbewegung oder dissonante Intervalle zum Diskant sowie verminderte und übermäßige Schritte im Baß nicht scheut. — B.s Suche nach Affektfiguren im Generalbaßsatz gerät oft ins Ungewisse, weil immer zu fragen wäre, ob die Besonderheiten der Stimmführung funktionsharmonisch begründet sind oder kontrapunk-

tische „Lizenzen“ darstellen und als Figuren gemeint sind, und weil weder alle Figuren als Affektfiguren gelten können noch alle Affektdarstellung auf Figuren angewiesen ist.

Überhaupt wird man, um die musikalisch-rhetorischen Figurennamen sinnvoll und nicht nur als Ornament der wissenschaftlichen Rede gebrauchen zu können, 1. genau unterscheiden müssen, ob mit den rhetorischen Namen satztechnische Mittel bezeichnet worden sind, die schon allgemein bekannt, aber noch namenlos waren, oder „Lizenzen“, die gegen eine satztechnische Regel verstießen und durch den Figurennamen legitimiert werden sollten, oder melodische Bildungen, die einen Affekt darstellen konnten. (Denn aus der Tatsache, daß manche Figuren, wie etwa der „*Passus duriusculus*“, sowohl einen Affekt darstellen konnten als auch gegen eine satztechnische Regel verstießen und durch einen Figurennamen legitimiert werden sollten, folgt nicht, daß die Affektdarstellung auf dem Figurennamen „beruht“.) Man wird 2. immer untersuchen müssen, ob die satztechnischen Voraussetzungen eines bestimmten Figurennamens noch oder schon gegeben sind. Auch dürfte 3. das Verfahren, ein satztechnisches Mittel nicht wegen seiner unmittelbaren Wirkung, sondern deshalb zu verwenden, weil sein rhetorischer Name den Inhalt des Textes interpretiert, ein seltener Fall von Allegorese, nicht aber die Regel für den Gebrauch musikalisch-rhetorischer Figuren sein. Und man wird 4. zwar anerkennen müssen, daß manche terminologischen Differenzierungen des 17. und 18. Jahrhunderts, wie etwa die Begriffe für verschiedene Arten der Wiederholung, für die musikalische Analyse nützlich sein können, aber auch behaupten dürfen, daß für andere Phänomene die moderne Terminologie trefender und einfacher ist.

An Einzelheiten wäre zu B.s Gebrauch von Figurennamen zu bemerken, daß die Figuren der Katabasis und Anabasis nicht auf „*chromatische*“ Gänge abwärts bzw. aufwärts beschränkt sind (40, 42); daß ein verminderter oder übermäßiger Tonschritt nicht „*passus duriusculus*“, sondern „*saltus duriusculus*“ hieß (43, 56); daß eine „*clausula dissecta*“ nicht die „*üblidie*“, sondern eine plagale Kadenz ist (56), und daß es kaum einleuchtet, wenn der chromatische Quartgang abwärts zu dem Text „*Ermuntre*

dich, mein schwacher Geist“ als Ausdruck der „*Erniedrigung des Gottessohnes*“ gedeutet wird (41) — er könnte, ebenso gut oder schlecht, auch die Schwäche des Geistes malen. Daß B. die Septime des Septakkords nie anders als „*anticipatio transitus*“ nennt (45 ff.), ist sachlich ungenau und historisch bedenklich, denn einerseits kann die Septime nicht nur durch Vorausnahme einer Durchgangsnote, sondern auch aus einer Synkoppendissonanz entstanden sein, und andererseits ist sie im 18. Jahrhundert zur Akkorddissonanz verfestigt und braucht nicht mehr als kontrapunktische „Lizenz“ gerechtfertigt zu werden. — Die Klassifikation der Kadenzen in „*chordae essentiales*“ (Kadenzen auf dem Grundton, der Terz oder Quinte) und „*chordae peregrinae*“ (Kadenzen auf anderen Stufen), auf die B. seine Untersuchung stützt, vermag zweifellos manche funktional kaum verständlichen Kadenzen zu erklären; dennoch könnte man manchmal fragen, ob eine Durkadenz auf der II. oder VI. Stufe in Dur noch eine „*Clausula peregrina*“ oder schon eine Zwischendominante zur V. bzw. II. Stufe ist.

In dem Kapitel über die Harmonisierung der Kirchentöne (60–82) beschränkt sich B. auf die „*Zersetzung*“ der alten Tonarten durch Dur und Moll, ohne zu fragen, ob und wie die Komponisten mit funktionsharmonischen Mitteln dem modalen Charakter alter Choräle gerecht zu werden versuchten. Es scheint, als hätten die meisten Komponisten die Modi entweder in Dur oder Moll verwandelt oder funktionsharmonische Fragmente verschiedener Tonarten willkürlich aneinandergesetzt, während nur wenige sich bemühten, etwa den e-phrygischen Modus durch ein Gleichgewicht von e-moll, a-moll und C-Dur oder den g-mixolydischen durch ein Gleichgewicht von G-Dur, C-Dur und d-moll darzustellen.

In dem Kapitel über die Ornamentik (83 bis 108) stützt sich B. vor allem auf das Choralbuch von J. Becker (1771), in dem die „*wesentlichen Manieren*“ (Triller, Mordeute usw.) mit pädagogischer Ausführlichkeit notiert sind. B.s Interpretation der Beispiele folgt der Bemerkung Ph. E. Bachs, daß Ornamente einem Ton „*Nachdruck und Gewicht*“ geben; wesentlicher scheint mir allerdings Bachs Hinweis zu sein, daß Manieren „*die Noten zusammenhängen*“, denn daß bei Becker die Ornamente entweder auf Töne des Grundakkords fallen, die „*von*

der Stelle bewegt“ werden müssen, oder auf Durchgangsnoten (94), zeigt deutlich, daß die Manieren weniger akzentuierende als verbindende Bedeutung haben. — In dem Abschnitt über „willkürliche Manieren“ im Baß sind unter dem Titel Ornamentik gänzlich verschiedene Techniken ohne klare Abgrenzung zusammengefaßt: Die Verwendung einzelner Spielfiguren (*Corta, Tirata, Gropo, Circolo*), die Diminution des Basses nach dem Schema der Kontrapunkt-Gattungen, der Ostinato und der „*Contrapunto d'un sol passo*“ (ein obligater Kontrapunkt, der die rhythmischen Figuren und die Umrisse der melodischen Bewegung festsetzt).

In einem Kapitel über die Fermate und das Zeilenzwischenenspiel (109—141) macht B. plausibel, daß Fermate und Zeilenstrich im 16. und 17. Jahrhundert sowohl als Gliederungs- wie als Dehnungszeichen benutzt worden sind. Die Frage, ob man aus der Tatsache, daß in Bachs Orgelbüchlein die durchlaufende Bewegung der Kontrapunktstimmen eine Dehnung der Zeilenschlüsse unmöglich macht, schließen dürfe, daß auch in schlichten Begleitsätzen die Fermate ein bloßes Gliederungszeichen sei, wird von B. — im Widerspruch zu K. Ameln (*Musik und Kirche* 1931) und neuerdings J. Krey (*Bach-Jahrbuch* 1956) — verneint: Da die Fermate schon immer eine doppelte Bedeutung gehabt habe, könne sie in Begleitsätzen Dehnungszeichen sein, obwohl sie im Orgelbüchlein nur Gliederungszeichen sei. — Die Zeilenzwischenspiele analysiert B. unter den Gesichtspunkten der Figuration, Mehrstimmigkeit, motivischen Arbeit und Imitation. (Die Bezeichnung der punktierten Note als „*Synkope*“ und des lombardischen Rhythmus als „*umgekehrte Synkope*“ ist ein nicht nur verwirrender, sondern auch überflüssiger Archaismus, weil der Name keine von unserer Auffassung der Sache abweichende Bedeutung hat.) Einige Regeln für die Registrierung und die Wahl der Tempi (142 bis 155) und ein Hinweis auf die Verwendung kolorierter Begleitsätze als Choralvorspiele (156—165) beschließen das Buch, das trotz seiner Mängel reich genug an Stoff und Beobachtungen ist, um mit Nutzen gelesen zu werden. Carl Dahlhaus, Göttingen

Musikerkenntnis und Musikerziehung. Dankesgaben für Hans Mersmann zu seinem 65. Geburtstag. Herausgegeben von Walter

Wiora. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957. 223 S.

Eine Festschrift widerspiegelt meistens die Neigungen und Leistungen der Persönlichkeit, der sie gewidmet ist.

Auch die Festgabe für Hans Mersmann macht hierin keine Ausnahme. Sie ist umfassend in inhaltlich-thematischer Hinsicht. — 24 Freunde des Jubilars, der uns in einem Bildnis vorgestellt wird, finden sich zusammen, um ihm in Form von Aufsätzen ihre Bewunderung und Dankbarkeit für das bisher von ihm vollbrachte Lebenswerk zu bezeugen: A.-E. Cherbuliez, E. Doflein, K. G. Fellerer, H. Haerten, H. Hickmann, W. Kahl, H. Keller, E. Laaff, Th. M. Langner, H. Lemacher, W. Lueger, F. Oberborbeck, E. Preußner, F. Schieri, A. Schneider, M. Schneider, N. Schneider, A. Silbermann, W. Twittenhoff, W. Weischedel, K. Westphal, W. Wiora, R. Wittelsbach, E.-O. Wölper. — Neben Wissenschaft und Betrachtung kommt auch die Musik selbst zum Wort: Den Aufsätzen werden eingefügt „*Drei Gaben zeitgenössischer Komponisten*“, nämlich faksimilierte handgeschriebene Teile aus Werken von J. N. David, K. Höller und C. Orff, welche Meister auf diese Weise Mersmann ihre Freundschaft bekunden. Beschlossen wird die Festgabe von einem „*Verzeichnis der Veröffentlichungen*“ des Jubilars.

In den Aufsätzen, denen vorausgehen ein Glückwunsch mit Tabula gratulatoria und zwei Briefe von Ph. Jarnach und L. Kestenberg an das Geburtstagskind, werden Themen aus „*Musikästhetik und Musiksoziologie, Musiklehre und Musikerziehung, Volksmusikforschung sowie Geschichte und Zeitgeschichte der Musik*“ behandelt. Aus räumlichen Gründen kann — in der Auswahl geleitet von rein persönlichen Gesichtspunkten — nur auf wenige Beiträge eingegangen werden.

A.-E. Cherbuliez (Zürich) wirft in seinem Aufsatz *Musikpädagogische Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in älterer Zeit bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts* an Hand eines reichhaltigen Materials ein Streiflicht auf einen wichtigen Sektor des kulturellen Austausches zwischen diesen beiden Ländern. — E. Doflein (Freiburg i. Br.) vermittelt uns in seiner Studie *Über Bartóks letzte Lebensjahre, Emigration und Charakter — Schicksal und Spätwerk* ein ergreifendes Bild von dem endlich doch siegreichen Kampf des „Wil-

lens zum Werk“ gegen Krankheit und materielle Not, unter dessen Zeichen die letzte Lebensspanne des Meisters stand. — Die *Musikerziehung im alten Ägypten* beruht, wie uns H. Hickmann (Kairo-Hamburg) orientiert, auf Autorität, Gebundenheit an Tradition. Zucht und Züchtigung bedeuten Wegleitung des individuellen Willens. Auch der (mit Illustrationen versehene) Aufsatz Hickmanns macht uns die tiefgreifende Verschiedenheit zwischen Orient und Abendland gegenwärtig. — Die Frage *Gibt es eine h-moll-Messe von Bach?* beantwortet H. Keller (Stuttgart) — gegenüber F. Smend — in bejahendem Sinn. Zur Bekräftigung seines Standpunktes weist er u. a. auf die Einheit der Tonart und die Geschlossenheit der Form in diesem Werke hin.

Das in der Überschrift *Darstellungs- und Ausdrucksbetonte Werkbilder* angedeutete Begriffspaar basiert auf dem von H. Mersmann formulierten Dualismus von primären und sekundären Elementen der Musik (Melodik, Harmonik, Rhythmik und Agogik, Dynamik, Kolorit). Th. M. Langner (Berlin), der dieses Begriffspaar aufstellt, betrachtet es als Instrumentarium für eine künftige stilkritische Beurteilung der Komposition als klingender Erscheinung. — E. Preußners (Salzburg) Aufsatz *Bild einer neuen Musikschule. Utopie und Wirklichkeit* fußt auf der Frage, wie im Bereich der Musikerziehung ein gut abgewogenes Verhältnis zwischen Spezial- und Allgemeinbildung zu verwirklichen sei. Das Ziel seiner Musikschule sind Menschen, die auf Grund einer musikalischen Fach- und Allgemeinbildung als Berufsmusiker und Laien zu Trägern eines gesunden Musiklebens werden können. — A. Silbermann (Sidney) versucht in seinem *Musiksoziologischen Akrostichon* (auf „Mersmann“) überschriebenen Beitrag eine Wesens- und Aufgabenbestimmung der Musiksoziologie. Diese ist nicht Hilfsdisziplin der Musikgeschichte, sondern „selbständige Wissenschaft“. Es ist nicht ihre Obliegenheit, das Wesen des musikalischen Kunstwerks zu erschließen. Gegenstand der Musiksoziologie sind mit der Musik zusammenhängende „soziale Tatsachen und Institutionen“. Deren „Natur und Herkunft“ sind zu erforschen. — Das Verhältnis *Komponist und Mitwelt*, schon in früheren Zeiten Schwankungen ausgesetzt, ist heute in seinen Grundlagen erschüttert.

Seine verantwortungsbewußte Deutung erfolgt nach W. Wiora (Freiburg i. Br.), der in dem so betitelten Aufsatz einen „Beitrag zur soziologischen Musikgeschichte“ liefern will, nicht von Seiten der Ideologie her, sondern nur durch „den Sachverhalt durchdenkende und die prinzipiellen Möglichkeiten überschauende“ Wissenschaft. Fortschritt als Selbstzweck, Konstruktivismus, Spezialistentum u. ä. bedrohen das heutige Musikleben. Seine Gesundung kann aber nur bewirkt werden durch eine Vertiefung des Verhältnisses *Komponist—Mitwelt*. Dieses muß ruhen auf dem „Grundgebot der Liebe zur Gottheit und zum Mitmenschen zugleich“.

Nach R. Wittelsbach (Zürich) — vgl. seinen Beitrag *Zum Problem der Tonsprache im Theorieunterricht* — ist es Aufgabe der Musiktheorie, den angehenden Musiker nicht nur auf die einem musikalischen Kunstwerk zugrundeliegenden Ordnungsprinzipien hinzuweisen, sondern sie ihn auch hören zu lehren, d. h. diese Prinzipien zum „*tonsprachlichen*“ Faktor werden zu lassen. Die Erfüllung dieser Aufgabe aber wird gerade gegenüber mancher modernen (z. B. der „seriellen und punktuellen“) Musik erschwert, da deren Aufbauprinzipien (etwa die „Idee der Symmetrie“) die Grenze der Hörbarkeit überschreiten. Eine Musik — sagt Wittelsbach indirekt —, die auf einer nur denkbaren, aber nicht hörbaren Ordnung der Elemente beruht, ist keine Musik mehr. Sie kommt als Lehrobjekt für den Theorieunterricht nicht in Frage.

Die Mersmann-Festgabe — und dafür gebührt auch ihrem Hrsg. Dank — ist eine würdige Huldigung an eine Persönlichkeit, die in seltenem Ausmaß schauend, deutend, handelnd an der Pflege von Musikwissenschaft, Musikerziehung und Musikleben teilgenommen hat und noch teilnimmt.

Hans Conradin, Zürich

Eva und Paul Badura-Skoda: Mozart-Interpretation. Mit zahlreichen Notenbeispielen, 8 faksimilierten Notenbeilagen und 2 Kunstdruckbildern. Eduard Wancura Verlag Wien/Stuttgart (1957). 348 S.

Dieses inhaltreiche, anregende und gut ausgestattete Buch will „*Probleme der Mozart-Interpretation zur Diskussion stellen und zu ihrer Lösung beitragen*“. Mit dieser vorsichtigen Formulierung entwaffnet es von vornherein diejenigen, die ihm etwa vorwerfen

möchten, daß es nicht alle wesentlichen Probleme der Mozart-Interpretation behandelt und daß es manches als gewiß hinstellt, was nicht allen so gewiß sein mag. Gerade auch das regt ja zur Diskussion an. Zustatten kommt ihm dabei, daß sich die beiden Verf., eine promovierte Musikwissenschaftlerin und ein namhafter Pianist, zweckmäßig ergänzen: Kenntnis der geschichtlichen Tatbestände und gewissenhafte Quellenuntersuchung verbinden sich mit Erfahrung in der künstlerischen Klavierpraxis. Andererseits brachte es diese Zusammenarbeit mit sich, daß die Klavierwerke bevorzugt behandelt sind. Doch waren sie ja auch ein besonderes persönliches Anliegen Mozarts und können heute den meisten Musikbessenen am leichtesten zu eigener kritischer Erprobung dienen.

Im 1. Teil des Buches werden „Allgemeine Probleme der Mozart-Interpretation“ behandelt: Klangqualität, Tempo und Takt, Artikulation, Urtext, Spieltechnik, Expression und Gusto, wobei sich die Ausführungen zur Spieltechnik nur aufs Klavier beziehen. Der 2. Teil ist allein den Klavierkonzerten gewidmet, er beleuchtet u. a. bisher noch kaum recht gewürdigte Probleme des Aufführungsmaterials, des Generalbaßspiels, der Begleitung, der Eingänge und der Kadenzten. Im Anhang sind außer Literaturhinweisen „Kritische Bemerkungen zu modernen ‚Urtext-Ausgaben“ von Klavierwerken beigelegt, sowie ein Verzeichnis der Klavierwerke mit Angaben zur derzeitigen Quellenlage — Zeugnisse des ersten und gründlichen Bemühens der Verf.

Unmöglich, angesichts der Fülle des Stoffes alle Beifalls- und Fragezeichen anzuführen, die sich dem Referenten während des Studiums des Buches am Rande einstellten. Nur einiges sei herausgegriffen. Zunächst der Wunsch, die im Werkregister arg durcheinandergeratenen Seitenzahlen ab 294 (KV 503) in der zweiten Auflage in Ordnung zu bringen. Dann besonders solche Fragen, die eine Hauptschwierigkeit wissenschaftlicher wie künstlerisch-praktischer Mozart-Interpretation betreffen: die der erstrebten Werk-treue der Auffassung und Wiedergabe oft nachteilige Einwirkung heutiger Denk- und Musiziergewohnheiten. So wird S. 52 gesagt, es gebe nur zwei Hilfsmittel für rhythmisch-exaktes Spiel: lautes Zählen und das Metronom. Aber kommt es nicht schon dem Vater Leopold beim Takt hauptsächlich an auf „die Art der Bewegung“? Siehe § 7 des Takt-kapitels der *Violinschule*. Und das gilt nach

Anlage und Erziehung auch für die Musik seines Sohnes. Somit ist aber auch für sie das hauptsächliche, wesentliche Hilfsmittel für rhythmisch nicht nur exaktes, sondern vor allem auch lebendiges Musizieren die adäquate Mitbewegung, die urtexttreue Art des Mitgehens. Erst dann vermag der Takt-rhythmus das Musizieren wirklich im Bann des Werkes zu halten, nicht nur im Bann einer exakt gezählten oder getickten schematischen Zeitteilung, weil nun erst das Zählen und Ticken das verbindende und erfüllende Leben bekommt, ob man nun die „Art der Bewegung“ als raumhaft-zeitlichen Verlauf nur in der lebendigen Vorstellung oder auch leibhaftig mitlebt. Wie kommt es z. B., daß das von Nissen überlieferte Mozartsche Zeitmaß der Andante-Arie Paminens „*Adi, ich fühl's*“ als „ein für unsere Begriffe unglaublich schnelles Andante-Tempo“ empfunden wird (S. 44), während Mozart dieses Andante entsprechend der Seelenverfassung Paminens im Gegenteil als ein langsames, wenn auch innerlich erregtes empfinden mußte? Nissens Pendelmaß ergibt, in Metronomzahlen umgerechnet, für die Achtel 138 bis 148. Das tickt natürlich viel zu schnell für ein Andante. Aber Mozarts $\frac{6}{8}$ -Takt-Andante geht ja gar nicht in Achteln, sondern in Halbtakten, also etwa im metronomischen Schrittmaß 48, und es will überdies nicht klangvolle Stimmproduktion einer ansehnlichen Sängerin sein, sondern (mit Worten Nissens) „fließende“, „unter Noten gelegte Deklamation“ eines damals siebzehnjährigen Mädchens. Es bedarf heute also ernstlicher, hingebender Übung im Mitgehen auch für den Dirigenten und die Orchestermusiker wie auch für den urteilenden Musikhistoriker, will man solchen Andante-Schritt rhythmisch beherrschen, ohne die seelisch-kinetische Energie dieser Musik perfektionierten Achtel-Pulsationen zu opfern. Ein anderes instruktives Beispiel ist das Allabreve-Larghetto des c-moll-Klavierkonzerts KV 491. Hier ist die S. 276 bezweifelte Allabreve-Vorschrift Mozarts allerdings vom Zählen her kaum zu verstehen, um so besser aber bei einem Larghetto-Mitgehen in Halbtaktschritten (etwa MM. 30), wobei das „Hebende“ der geraden Viertel dem langsamen, getragenen Schreiten das dem Larghetto bei aller Langsamkeit eigentümliche Entschwerte gibt. Wie folgerichtig aber die Verf. ihre Auffassung in die Praxis umgesetzt haben, zeigen die dem letzten Notenbeispiel auf S. 277 zugefügten Vortragsangaben: sie sind durchaus natürlich und

notwendig bei einem nicht allabrevemäßig pulsierenden Rhythmisieren. Gelegentlich der Allabreve-Romanze des d-moll-Klavierkonzerts KV 466 betonen die Verf. aber selber das „Schwebende“ des Allabreve-Charakters. Noch ein Allegro-Beispiel: zur vorgeschlagenen Metronomisierung der Viertel im ersten Satz des c-moll-Konzerts mit 138 bis 144 (S. 263) wäre zu fragen, ob sie wirklich der Art der Bewegung dieses $\frac{3}{4}$ -Takt-Allegros entspricht. Man erprobe diesen Satz einmal in einer Ganztaktbewegung, die schon im zweiten Viertel sozusagen „kochend“ wieder aufwallt! Danach wäre auch über den interessanten und anregenden Versuch zu diskutieren, „das für die Melodiegestaltung so wichtige Schwanken der Dynamik durch eine graphische Darstellung deutlich zu machen“ (S. 165); denn die feinen Abwandlungen des Vortrags (in diesem Zusammenhang möchte ich lieber nicht „Schwanken“ sagen) ergeben sich nicht nur aus Melodiebildung und obligatem Akkompagnement, auch aus Verlauf und Charakter der Taktbewegung. Sehr verdienstlich angesichts der verbreiteten Meinung, daß klassische Musik objektiv im Sinne von gleichförmig-starr exekutiert werden müsse, sind z. B. auch die Hinweise, jeder Ton müsse in recht abgewogenem Verhältnis zum Ganzen stehen, innerhalb einer dynamischen Abstufung seinen eigenen Stärke- und Intensitätsgrad haben (S. 164); notwendig für das Mozart-Musizieren sei ein elastisch gespielter, singender, gelöster Ton sowie die Kultivierung der „unendlich vielen Nüancierungsmöglichkeiten des Staccatos“ (S. 153) und der für ein sinnvolles Legato-Spiel nötigen Fähigkeit, melodische Linien zu empfinden (S. 155), das heißt musikalisch-lebensvolle Zusammenhänge, nicht bloße atomistische Stückelungen. So kann dieses Buch dank des gründlichen Bemühens der Verf. der Mozartpflege so manchen wertvollen Dienst leisten.

Rudolf Steglich, Erlangen

Albert Jakobik: Zur Einheit der neuen Musik. Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlung, Band XVI. Konrad Tritsch Verlag, Würzburg 1957. 124 S. Der Titel des Buches ist hyperbolisch, denn Atonalität und Dodekaphonie sind ausgeschlossen, und Jakobik versucht nur, das Prinzip zu entdecken, auf dem die Harmonik der tonalen Neuen Musik, der Tonatz Debussys, Bartóks und Hindemiths,

beruht. Daß es ein solches Prinzip gibt, ist keineswegs selbstverständlich und eher unwahrscheinlich, und wer es unternimmt, Phänomene von unlegbarer großer Verschiedenheit, wie Debussys harmonischen und Hindemiths melodisch-polyphonen Tonatz, in eine gemeinsame Formel zu fassen, wird sich der Gefahren bewußt sein müssen, die aller theoretischen Bemühung um Gegenstände drohen, von denen nicht feststeht, daß sie den Methoden des Prokrustes gewachsen sind. Der Fehler, die Tatsachen dem Prinzip zu opfern, ist als der auffälligste auch der harmloseste; unscheinbarer und darum gefährlicher ist der entgegengesetzte, ein Prinzip von so umfassender Allgemeinheit zu wählen, daß es den Tatsachen nur deshalb keine Gewalt antut, weil es sie gar nicht erst trifft. — Man kann allerdings nicht sagen, daß J. den Versuchungen immer widerstanden hätte, die der Theorie in den Kunstwissenschaften zu ihrem so bedenklichen Ruf verholfen haben. Doch soll andererseits nicht gelehnet werden, daß sein Buch reich an Beobachtungen und glücklichen Formulierungen ist; und daß in der Rezension mehr das Negative hervortreten wird, dürfte insofern in der Natur der Sache liegen, als in den Kunstwissenschaften das Gerüst einer Theorie, an das der Kritiker sich halten muß, deren schwächster Teil zu sein pflegt.

Die traditionelle, funktionale Harmonik ist nach J. in einem doppelten Sinne „dualistisch“: Einerseits beruht sie auf dem „Tonika-Dominant-Dualismus“ (3), andererseits auf der Unterscheidung zwischen dem „realen Klang“ eines Akkords und seiner „Funktion“ (17): So ist etwa der Akkord *h-dis-gis* „real“ *gis-moll*, „funktional“ aber kann er Septakkord über *h* mit *gis* als Vorhalt zu *a* sein. Demgegenüber ist die Harmonik der Neuen Musik „monistisch“: Ihr Bezugspunkt ist ein einziger „Komplexer Klang“ oder „Zentralklang“ (19), und die Differenz zwischen dem „realen Klang“ und der „Funktion“ eines Akkordes ist aufgehoben. — Der Zusammenhang der Akkorde beruht in der traditionellen Harmonik einerseits auf der Nähe oder Ferne eines Akkords zur Tonika, andererseits auf dem Fundamentschritt, der zwei Akkorde verbindet. In der „monistischen“ Harmonik ist die Beziehung zur Tonika durch die Regel ersetzt, daß alle Akkorde Töne aus dem Zentralklang enthalten sollen, und dem

Fundamentalschritt entspricht das Prinzip der „*chromatischen Ergänzung*“ einander folgender Akkorde (26). So stammen z. B. in Debussys Prélude *Feuilles mortes* die mittleren Töne des Akkords *fis-h-cis-dis* und die Ecktöne des folgenden Akkords *f-b-c-d* aus dem Zentralklang *cis-e-gis-h-d-f*, und die beiden Akkorde ergänzen sich chromatisch. Die harmonische „*Entwicklung*“ eines Stückes in der traditionellen, „*dualistischen*“ Harmonik ist in der „*monistischen*“ durch einen bloßen „*Zuwachs- und Abbau-Vorgang*“ ersetzt (35). Akkorde entstehen durch „*Ajoutierung*“ von Tönen zu Teilen des Zentralklangs (21), und die Wahl der Zusatztöne folgt der Regel, daß sie mit den gegebenen Tönen aus dem Zentralklang eine vollständige oder unvollständige diatonische Skala bilden sollen. (Die zitierten Akkorde aus *Feuilles mortes* sind Fragmente von Durskalen.) J. bezeichnet die Skalen als „*diatonische Immanenzen*“ des Zentralklangs (26); und daß, genau genommen, nicht die Skalen in den Tönen des Zentralklangs, sondern die Töne des Zentralklangs in den Skalen „*enthalten*“ sind, brauchte kaum gesagt zu werden, wenn nicht die Vertauschung J.s Tendenz verriete, den „*Zentralklang*“, der nur in der dünnen Luft der Abstraktionen existiert, zu einem in der Sache selbst wirkenden Prinzip zu machen.

An dem Eingeständnis, daß der Zentralklang oder „*Komplexe Klang*“ eines Satzes nicht als realer Akkord in ihm vorkommen müssen, sondern konstruiert (oder „*rekonstruiert*“) werden könne (41), wird die Schwäche der Konzeption offenbar; denn man braucht, um den gemeinsamen Ursprung aller Akkorde eines Satzes zu finden, nur die kleinste Zahl von Tönen, von denen mindestens einer in jedem Akkord enthalten ist, zu einem hypothetischen Zentralklang zusammenzusetzen. Das Prinzip der „*monistischen*“ Harmonik krankt also, da es für alle Musik gilt und für keine etwas besagt, an dem Fehler leerer Allgemeinheit. Es könnte allerdings scheinen, als sei durch das Postulat, daß der Grundton des Zentralklangs mit dem Grundton des ganzen Satzes übereinstimmen müsse (31), eine Handhabe gegeben, um den hypothetischen Zentralklang an den Tatsachen zu messen. Doch ist der Grundton eines Zentralklangs trotz der Regel, daß der Grundton der tiefsten Quinte auch Grund-

ton des ganzen Akkords sei (30), nicht mit Sicherheit bestimmbar, weil sich bei einem Akkord, der nicht auf dem Terzenbau beruht, nicht entscheiden läßt, welche der zwei oder drei Terzen, die er enthalten mag, tiefer sei als die anderen.

Die Frage, ob das „*monistische*“ Prinzip den Tatsachen der modernen Harmonik widerspreche oder ihnen gerecht werde, ist kaum bündig zu beantworten, da man streiten kann, ob z. B. eine funktionale Akkordverbindung bei Debussy eine „*Tatsache*“ sei, der die Theorie Rechnung tragen müsse, oder ob die Feststellung selbst schon ein Stück „*Theorie*“ enthalte, das durch eine andere Theorie, die mehr Phänomene umfasse, ersetzt werden könne. Debussys Prélude *Feuilles mortes* beruht nach J. auf dem sechstönigen Zentralklang *cis-e-gis-h-d-f*, der aus den konsonanten Haupttönen *cis-e-gis* und den dissonanten, „*ajoutierten*“ Nebentönen *h-d-f* zusammengesetzt ist (25). Der Akkord ist allerdings, obwohl J. es leugnet (30), als Dominantnonenakkord über *Cis* auch funktional zu verstehen, denn der Dezimenvorhalt (*e* vor *d*) kommt schon bei Wagner und Bruckner vor, und der ganze Akkord wird, als Dominante zu einem Nonenakkord auf *Fis* (umgedeutet zu einem Nonenakkord über *Dis*), regelmäßig aufgelöst. — Ein anderes Beispiel: Zu Bartóks Klavierstück *Mikrokosmos* IV, 125, konstruiert J. (51) den aus zwei Quinten, *cis-gis* und *e-h*, zusammengesetzten Zentralklang *cis-e-gis-h*; der bitonale Satz beruht auf zwei pentatonischen Skalen, *fis-gis-h-cis-dis* und *d-e-g-a-h*, die nach J. als „*diatonische Immanenzen*“ der Quinten *cis-gis* und *e-h* gelten sollen. Aber die Quinten stehen in den Skalen nicht an analoger Stelle.

Man wird sich fragen müssen, ob eine Theorie der modernen Harmonik „*Tatsachen*“ wie eine funktionale Akkordverbindung oder den Parallelismus der Skalen in einem bitonalen Stück umfassen sollte oder ihnen widersprechen darf; und angesichts der enttäuschenden Einsicht, daß das „*monistische*“ Prinzip an leerer Allgemeinheit krankt, wird man den zwar fragmentarischen, aber fester begründeten früheren Erklärungen moderner Harmonik den Vorzug geben vor der neuen universalen und brüchigen Theorie.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Nils Schiörring: *Allemande og fransk Ouverture*. Festskrift udgivet af Københavns Universitet i anledning af Hans Majestæt Kongens fødselsdag 11. marts 1957. København 1957. 96 Seiten + 31 Seiten Musikbeispiele.

Diese gründliche Arbeit behandelt die Frühgeschichte der französischen Ouvertüre in der Zeit von Lullys Anstellung am Hof Ludwigs XIV. (1653) bis zu seinem Tod (1687). Schiörrings Ausgangspunkt sind die 21 meist von Benserade verfaßten Hofballette des Jahrzehnts 1653–1663 mit Musik von verschiedenen Komponisten, die ihm für diesen Zeitraum ein Material von 18 Ouvertüren geben (darunter 8 von Lully). Seine eingehende Analyse dieser Stücke zeigt, daß die französische Ouvertüre dieses Jahrzehnts keineswegs eine fertig geprägte Form hat, sondern sich aus bescheidenen Anfängen zu größerem Reichtum hin entwickelt, ohne jedoch vorläufig zu einer festgelegten Struktur zu führen. Aus seiner Untersuchung geht hervor, daß Lully zwar einen wesentlichen Anteil an der bereichernden Entwicklung der Ouvertüre hat, daß aber Züge, die später auch für ihn typisch werden, erstmals bei Beauchamp (Ouvertüre zu *Les Facheux*) auftreten.

Von größter Wichtigkeit ist, daß Sch. italienische Einflüsse auf die Entstehung der französischen Ouvertüre völlig ablehnen zu müssen glaubt, wohingegen er ein sehr nahes Abhängigkeitsverhältnis der frühen Ouvertüren vom Allemande-Repertoire der 24 Violons du Roi glaubhaft machen kann. Er stützt sich hier auf das bekannte Manuskript in Kassel, hrsg. von Ecorcheville (*Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe siècle français*) und die bisher nur von Tobias Nordlind flüchtig erwähnte Handschrift der Universitätsbibliothek Uppsala *Utländsk instrumentalmusik i handskrift Nr. 409*, der er bereits in *Svensk Tidskrift* für Musikforschung 1954 eine eingehende Monographie (mit englischer Zusammenfassung) gewidmet hat. Er weist nach, daß diese beiden Hss. in nahem Zusammenhang miteinander stehen, daß das schwedische Manuskript — eine Sammlung der Musikstücke, die ein 1646 nach Stockholm engagiertes französisches Violon-Ensemble mitbrachte, sowie eine Reihe von in Schweden geschriebenen, das Repertoire ergänzenden Kompositionen — als Vorlage für die im Kasseler Manu-

skript getroffene, dort aber anders ergänzte Auswahl anzusehen ist, und schließlich, daß das Kasseler Manuskript nicht — wie Ecorcheville annahm — 20, sondern 40 Suiten bringt.

Mit Hilfe dieses Materials macht Sch. auf stilistische Übereinstimmungen zwischen dem Allemanden-Repertoire dieser Quellen und den frühesten französischen Ouvertüren aufmerksam: Voltaktiger Anfang, gediegene Polyphonie mit häufigen Ansätzen zu imitierender Arbeit sowohl zwischen den Außenstimmen wie in durchgeführtem Fugato, und endlich zwei- oder dreiteiliger Aufbau. Hier muß jedoch darauf aufmerksam gemacht werden, daß der für die öffnenden Abschnitte der französischen Ouvertüren von Anfang an übliche punktierte Rhythmus in den von Sch. mitgeteilten Allemanden nur ein einziges Mal zu finden ist. Der für die reifen Ouvertüren bevorzugte Wechsel von zwei- zu dreiteiligem Takt — möglicherweise ein Einfluß des Suitenpaars Allemande-Courante —, der natürlich den Allemanden fremd ist, wird in den frühen Ouvertüren jedoch nicht konsequent angewendet (8 der oben genannten 18 Ouvertüren stehen durchaus in zweiteiligem Takt) — ein Zug, der Sch.s Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses der Ouvertüre von der Allemande stützt. Zudem muß bedacht werden, daß die Allemande ja als Einleitungsstück der Suite fungierte und deshalb als naheliegendes Vorbild für szenische Musikwerke angesehen werden kann, die gleichfalls eine markant-pompöse Öffnung verlangten. Schließlich gehörte die Allemande zu dem „täglichen Brot“ jener Komponisten, die sich mit Ouvertürenkomposition abzugeben hatten. Übrigens haben noch nicht einmal alle Ouvertüren der Periode 1664–1671, d. h. der Jahre, in denen Lully und Molière zusammen arbeiteten, die Kombination von geradem und ungeradem Takt. Diese Jahre betrachtet Sch. als die Periode, in welcher sich drei typische Ouvertürenformen auskristallisieren. Der Aufbau ist jetzt oft dreiteilig. Während die Außenglieder dieser Ouvertüren im großen und ganzen gleichartig gearbeitet sind, benutzt Lully für den zweiten Teil drei verschiedene Kompositionstypen: 1. durchweg imitierend mit Wechsel zwischen Tutti- und Trio-Gruppen, 2. Initialimitation mit freier Fortspinnung, und 3. Initialimitation mit nachfolgender sequenzierender Durchführung des Themas.

Einen Idealtypus scheint Lully nach Sch. Ansicht mit seiner Ouvertüre zu Molières *Monsieur de Pourceaugnac* geschaffen zu haben; denn deren Typ folgen im wesentlichen alle Ouvertüren der Jahre 1673—1687, d. h. der Opernperiode. Der 2. Teil aller dieser Ouvertüren zeichnet sich durch fugierten Einsatz, Beibehaltung des Fugenthemas für den Gesamtverlauf und Baßsequenzierung aus. Der 1. Teil der Ouvertüren wird mehr und mehr kompakt und homophon. Der 3. Teil ist nach wie vor fakultativ und — wenn vorhanden — von sehr verschiedener Ausdehnung.

Übrigens macht Sch. darauf aufmerksam, daß Lullys Ouvertüren deutlich die ihrer Entstehungszeit entsprechende Entwicklung von modaler zu funktionaler Harmonik widerspiegeln. Seine im Zusammenhang damit gegebenen Analysen fordern jedoch stellenweise zu Widerspruch heraus.

Alles in allem gibt man Sch. gerne recht, wenn er meint, mit seiner Untersuchung ein Bild des Werdegangs der französischen Ouvertüre gezeichnet zu haben, das wesentlich reicher nuanciert ist als das bisher übliche. Herbert Rosenberg, Kopenhagen

Studien aus Wien. Hrsg. v. Historischen Museum der Stadt Wien. Wien: Verlag für Jugend und Volk (1957). (Wiener Schriften. Hrsg. vom Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien. Heft 5.) 271 S.

Der vorliegende, vom Direktor des Wiener Historischen Museums Franz Glück hrsg. Sammelband vereinigt Beiträge seiner Mitarbeiter und solcher Forscher, die dem Museum nahestehen. Indem er von den Beständen des Museums ausgeht, ergaben sich auch einige Anlässe zu musikgeschichtlichen Studien, insbesondere ikonographischer Art. Bei dem von Erna Felmayer auf seine Echtheit hin untersuchten angeblichen Bild des jungen Mozart von der Hand des Schweizer Malers Thaddäus Helbling handelt es sich allerdings um ein Stück aus dem Salzburger Mozart-Museum. A. Schurig glaubte seinerzeit für die Echtheit der Darstellung die Herkunft des Bildes aus dem Nachlaß Lorenz Hagenauers, also dem engsten Salzburger Umkreis der Familie Mozart, ins Feld führen zu können, und so spricht auch der Katalog der Mozart-Gedenkstätten in Salzburg noch in seiner 3. Auflage von 1955 von einem Bild des elfjährigen Mozart am

Klavier. Nun erweist sich aber, daß es gar nicht aus Hagenauers persönlichem Nachlaß stammt, sondern von einem seiner Nachkommen über einen Salzburger Großkaufmann an das Mozart-Museum gekommen ist. Nachdem E. Vogel als erster (Peters-Jahrbuch VI, 1899), in Übereinstimmung mit Jahn-Deiters, berechtigte Zweifel an der an den Namen Hagenauer anknüpfenden Salzburger Lokaltradition geäußert hatte, sprach O. E. Deutsch (*The Mozart Companion*, 1956, S. 6) noch einmal mit betonter Zurückhaltung von Helblings Bild. Und nun ist es Erna Felmayer durch einen überraschenden Bildvergleich gelungen, den dargestellten Knaben als den jungen Grafen Carl Firmian zu identifizieren, wobei übrigens auch die Notenrolle in seiner Hand, die keine Mozartsche Musik enthält, bezeugt, daß der „*kleine Dandy*“ wie ihn Schurig in seiner Ausgabe von Leopold Mozarts *Reiseaufzeichnungen 1763—1771* (1920) kennzeichnet, nicht Mozart sein kann.

Zwei 1939 vom Historischen Museum erworbene Alabasterreliefs werden von Franz Glück besprochen. Das eine, anknüpfend an die 12. Szene im 2. Akt des *Don Giovanni*, stellt den Komtur, auf einer Grabplatte des Friedhofs stehend, mit Don Giovanni dar, ein Widerspruch also zum Reiterstandbild des Textbuches, wie er in früher Zeit nicht selten ist. Verf. kann auf eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Szenenentwurf Joseph Quaglios für die Mannheimer Aufführung von 1789 hinweisen, der als Schauplatz der Szene eine Friedhofsmauer mit Totenköpfen aufweist.

Im März 1794, während seines zweiten Londoner Aufenthaltes, saß Haydn inmitten aller Beanspruchung durch die Salomonschen Konzerte dem englischen Hofmaler George Dance Modell für eine bekannte Bleistiftzeichnung. Unbekannt blieb dagegen bisher eine von H. C. Robbins Landon erstmals besprochene zweite, von der ersten in manchen Einzelheiten abweichende Bleistiftzeichnung, die sich der Künstler wahrscheinlich für seine eigene Sammlung anfertigte. Die Priorität unter den beiden Blättern wird freilich schwer zu entscheiden sein. Das neu entdeckte, hier erstmals reproduzierte, aus dem Besitz des Wiener Historischen Museums soll demnächst im Haydn-Museum der Stadt Wien seinen gebührenden Platz erhalten.

Zu den ikonographischen Studien des vorliegenden Sammelbandes gesellen sich noch

zwei Beiträge zur Wiener Theatergeschichte. O. E. Deutsch berichtet an Hand eines Rollenbilds (wahrscheinlich aus dem Singspiel *Azemia oder Die Wilden*) über die Pamina aus der Uraufführung der *Zauberflöte*, Anna Gottlieb, Herbert Lengheim über den Textdichter des *Fidelio*, Georg Friedrich Treitschke, einen geborenen Leipziger, der sich später in Wien, vielseitig tätig als Hofökonom des Burgtheaters, als Kunstfreund und Dichter, einen Namen machte, nicht zuletzt auch als Naturforscher mit dem seinerzeit bekannten Werk *Die Schmetterlinge Europas*, das ihm die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft französischer Entomologen einbrachte, in dieser Hinsicht übrigens ein Gegenstück zu einem anderen Dichter und Schriftsteller aus dem Wiener Beethovenkreis, Johann Baptist Rupprecht, der nebenbei auch als Botaniker, vor allem als berühmter Chrysanthemenzüchter, hervortrat.

Willi Kahl, Köln

Johann Wilhelm Hertel: Autobiographie. Hrsg. und kommentiert von E. Schenk. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 3) Graz-Köln 1957, Hermann Böhlau Nachfolger, 119 S.

J. W. Hertel (1727—1789) ist nicht nur als Schweriner Hof- und Kapellkomponist mit Sinfonien, Klavierkonzerten und -sonaten, geistlichen Kantaten und anderen Werken hervorgetreten, sondern hat auch, wie so viele Musiker des 18. Jahrhunderts, eine ausführliche Selbstbiographie hinterlassen, die als hervorragendes Dokument der Musikgeschichte seiner Zeit gewertet werden muß. In seiner Darstellung kommen die verschiedenen geistigen Strömungen des Jahrhunderts zum Ausdruck: das vor-aufklärerische Ideal der Historiographie mit der religiös-propädeutischen Zielsetzung, Gottes Wirken im Weltgeschehen selbst im einzelnen nachzuweisen, verbunden mit barocker Breite und der Vorliebe für Anekdoten, und das aufklärerische mit der Neigung zum Künstlerporträt, der eleganten flüssigen Diktion und dem Witz, der stärkeren Beachtung der Umwelt und des allgemeinen Zeitgeschehens. Hertels Standpunkt zwischen beiden Extremen kennzeichnet zugleich die Einstellung des Schweriner Fürstenhauses, dem er diente.

Der Komponist hat seinen Werdegang lebendig beschrieben. In den Kindheitserinnerungen aus Eisenach nimmt die liebevolle

Charakterisierung des Vaters einen breiten Raum ein (Hertel lieferte schon 1757 für Marpurgs 3. Band eine Biographie seines Vaters). Die wechselhaften Stationen von Hertels Leben — Neustrelitz, Zerbst, Berlin, Schwerin, Stralsund und Hamburg — werden nicht nur durch die Persönlichkeiten seiner näheren Umgebung beleuchtet, sondern auch durch zahlreiche Bemerkungen über musikalische Aufführungen, Komponisten und Interpreten bereichert. Um nur ein Beispiel zu nennen: Hertel unterscheidet zum ersten Mal in der Literatur des 18. Jahrhunderts die Schreibweise Pergolesis und Jomellis von der eines Hasse und Graun. Darüber hinaus sind in die Darstellung viele kleine persönliche Erlebnisse des Schreibers eingeflochten, die häufig der Komik nicht entbehren, wenn aus ihnen die moralische Nutzenanwendung gezogen wird. Der Mitteilungsdrang Hertels ist so stark, daß er es nicht versäumt, sein Steckenpferd, die „Blumistik“, zu erwähnen (Hertel schrieb kurz vor seinem Tode eine *Kurze Geschichte der Nelken*), den Schaffensvorgang beim Komponieren zu beschreiben, wofür wir ihm heute dankbar sind, und am Schluß ein ausführliches Selbstporträt zu entwerfen.

Von Hertels Biographie sind nicht weniger als drei Fassungen von eigener Hand oder in autorisierten Abschriften aus den Jahren 1783—1784 bekannt. Das zweite Exemplar mit einem Werkverzeichnis diente als Druckvorlage für Koppes *Jetzt lebenden gelehrten Mecklenburgs* (1784), wurde aber dort so arg zusammengestrichen und verstümmelt wiedergegeben, daß sich der Verf. entschloß, J. A. Hiller eine neu bearbeitete und ergänzte Darstellung für dessen geplante *Lebensbeschreibungen* zur Verfügung zu stellen. Leider kam Hillers Vorhaben niemals zur Ausführung.

Auch der Neudruck dieser Schrift hat bereits seine Geschichte. Nachdem A. Einsteins Absicht, die Autobiographie in einer Serie *Lebensläufe deutscher Musiker, von ihnen selbst erzählt* herauszubringen, schon 1915 gescheitert war, mußte sich der Hrsg. fast 20 Jahre gedulden, bis das Buch gedruckt werden konnte. Er hat seiner philologisch-exakten Ausgabe den Text der Letztfassung zugrunde gelegt und dazu sämtliche Ergänzungen und Veränderungen aus den ersten beiden Entwürfen mit angegeben. In einem ausführlichen eigenen Anmerkungs- teil von über 200 Fußnoten sind die wichtig-

sten in der Biographie vorkommenden Personen und Ereignisse mit Sorgfalt kommentiert. Durch die Fülle der hier eingearbeiteten Angaben, die oft erst nach mühsamen Archivforschungen ermittelt werden konnten, ist das Buch über die Wiedergabe von Hertels Autobiographie hinaus zu einem Quellenwerk für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts geworden, in dem man nicht nur mit Vergnügen lesen, sondern aus dem man auch reiche Belehrung und Anregungen zu eigenen Untersuchungen empfangen wird.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Franz Streinz: Die Singschule in Iglau und ihre Beziehungen zum allgemeinen deutschen Meistersingergesang, mit einem Beitrag von G. Becking: Musikkritische Bewertung eines Iglauer Meisterliedes, München 1958, Verlag R. Lerche, 296 S. (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, hist.-phil. Reihe Bd. 2).

Außer den allgemein bekannten zehn binnendeutschen Meistersingerschulen ist lediglich eine einzige in Böhmen, nämlich in Iglau, sicher bezeugt. Sie wurde um 1600 auch in Süddeutschland und in Schlesien stark beachtet und darf daher als einer der wenigen bedeutenden nachreformatorischen Stützpunkte dieser bürgerlichen Singkunst gelten. Bei Berücksichtigung dieser Tatsachen erhält das vorliegende, aus dem Nachlaß des 1949 verstorbenen Germanisten Franz Streinz herausgegebene Buch ein besonderes Gewicht. Aufbauend auf mehreren eigenen Veröffentlichungen des Autors sowie den hier leider nicht genannten Studien von P. Notz, *Die Meistersinger in Iglau* (1942) und P. Krasnopolski, *Nürnberger Meistersingergesang in Mähren* (Sudetendeutsches Jahrbuch 4, 1928, S. 46 ff.) wird eine nunmehr vollständige Wiedergabe aller diesbezüglichen Quellen geboten. St. legt dank bester Sachkenntnis die Geschichte der kurzlebigen Iglauer Singschule dar, deren Ende im Jahre 1621 besiegelt war; er vermittelt ein umfangreiches Namensverzeichnis der dortigen Meistersinger und druckt im Hauptteil des Buches (S. 68—296) deren gesamte schriftliche Hinterlassenschaft (also Gesuche, Satzungen, Rechnungsbücher, Verhandlungen, Dichtungen) in zuverlässiger Wiedergabe ab. Darunter befindet sich noch viel unausgewertetes Material, das der Einordnung

in die allgemeine Kultur- und Musikgeschichte harret.

Das Buch ist die Frucht von Spezialstudien, die sich über mehr als ein halbes Jahrhundert hin erstreckt haben. Trotz dieser fast lebenslänglichen Beschäftigung mit der Geschichte des Meistersingergesanges in Böhmen und Mähren gerät der Autor erfreulicherweise nicht in die Versuchung, diesen mehr als zulässig zu verherrlichen. Vielmehr weist er bereits im Vorwort unvoreingenommen urteilend auf die „leeren Reimerereien“ und eine „gewisse Eintönigkeit“ im Gehalt der späten Meistersingergänge hin. Da auch St. sich nur an wenigen Dichtungen sonderlich zu begeistern vermag, legt er in seinem geschichtlichen Abriß das Hauptgewicht der Darstellung mehr auf die organisatorische Seite der Singschulung als auf die Würdigung der dichterischen und musikalischen Leistungen. Die Gleichsetzung der Meistersingerschule (S. 1) mit „unseren modernen Gesangsvereinen“ dürfte nicht zutreffend sein, denn die Unterschiede sind in vielen Hinsichten doch zu erheblich. Sie zeigen sich vor allem daran, daß der Meistersingergesang bei Verachtung jeglichen Instrumentalspiels stets einstimmig geübt wurde, auch die Schulung wurde individuell im Verhältnis Meister—Geselle—Lehrling und nicht chorisches vorgenommen. Wirkung nach außen über den bruderschaftlich eng zusammengeschlossenen Kreis hinaus wurde nicht erstrebt. Die unfruchtbare Bindung an vorgegebene starre Normen und „Töne“ sowie anderes mehr machen die wesentliche Andersartigkeit im Vergleich zu neuzeitlichen Männergesangsvereinen offensichtlich. Auch ist die auf S. 4 zu findende Definition des vieldeutigen Begriffes „Ton“ als „besondere eigenpersönliche Melodieführung“ nicht zureichend, wenn nicht gar falsch.

Die musikalische Hinterlassenschaft der in dauerhaft engen Kontakten besonders zu Nürnberg stehenden Iglauer Meistersingerschule ist recht dürftig. Lediglich ein „Ton“, nämlich die *Geborgte Freudweise* von Gregor Schaller, ist erhalten geblieben. Diese hat Gustav Becking in einer abgerundeten Studie (S. 37—54) feinsinnig analysiert und revidiert herausgegeben. Darin sucht er vornehmlich deutlich zu machen, daß dieser Weise „ungewöhnliche Vorzüge“ zu eigen seien und der „Geist echten Heludentums“ in ihr nachlebe. So trefflich der Hinweis auf gewisse Zusammenhänge mit

dem hochmittelalterlichen Heldenlied auch ist, so fraglich scheinen indessen die Versuche, eine „epische Toncharakteristik“ in der *Geborgten Freudweise* aufzufinden. B. ist zu sehr bestrebt, eine individuelle kompositorische Leistung herauszustellen und die Weise als ein einmaliges Kunstwerk auszugeben, was sie hingegen nur bedingt ist, liegt doch der Weise Schallers ein altüberlieferter Melodietypus zugrunde, der mitsamt den stereotypen formelhaften Wendungen weit verbreitet ist. Davon stellt die *Geborgte Freudweise* eine im einzelnen wohl gelungene Abwandlung dar. B. weist dankenswerterweise darauf hin, wie sehr im Meistergesang trotz der bindenden rationalen Schemata im lebendigen und überzeugenden Vortrag irrationale Eigenzüge zum Vorschein gelangen können, die sich im Notenbild nur schwerlich zum Ausdruck bringen lassen. Auch innerhalb eines scheinbar taktigen Gleichmaßes gab es mithin für den guten Sänger die Möglichkeit, nuancenreich zu variieren und seinen Gesangsvortrag situations- bzw. textgerecht einzurichten. Hiervon spürt B. einiges auf. So subjektiv im einzelnen seine Deutungen auch sein mögen, so lassen sie dennoch etwas aufscheinen von der möglichen Gesamthaltung, die einen kündend-berichtenden, von lutherischem Geist erfüllten Meistersinger um 1600 in Iglau beseelt haben mag. B.s Revisionsvorschläge an der durch A. Puschmann korrumpierten Überlieferung der *Geborgten Freudweise* sind wohlüberlegt und -begründet. Walter Salmen, Saarbrücken

Balthasar Resinarius: Responsorium numero octoginta, 2. Band, De Sanctis, et illorum in Christum fide et cruce. Hrsg. von Inge-Maria Schröder (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe, hrsg. von Hans Albrecht im Rahmen der Veröffentlichungen des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band II), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, und Concordia Publishing House, Saint Louis/USA (1957). 147 S. Notentext sowie Kritischer Bericht zu Band 1 und 2 (S. 149–196).

Als eine erste Abteilung der vorgesehenen „Rhau-Gesamtausgabe“ liegen mit den 38 Stücken des *liber secundus de Sanctis* jetzt Resinarius' 80 Responsorienvertonungen vollständig in Neuausgabe vor. Dem 2. Band ist ein Verzeichnis von Stichfehlern des 1.

Bandes vorangestellt. Verständlicherweise bestätigt der *liber secundus* im großen und ganzen das Bild, das der De-tempore-Teil bietet. Um unnötigen Wiederholungen zu entgehen, scheint es angebracht, auf die Besprechung des 1. Resinarius-Bandes (Die Musikforschung, Jahrgang IX, 1956, S. 245–249) zu verweisen und sich nunmehr auf ergänzende oder spezielle Bemerkungen u. ä. zu beschränken. Quellen- und Textnachweise — diese, soweit sie nicht schon, dem Original gemäß, am Anfang der Stücke abgedruckt stehen — sind größtenteils dem Kritischen Bericht der Neuausgabe oder der Tabelle in der Dissertation der Hrsg. (Kassel und Basel 1954, nach S. 48) zu entnehmen.

Auch in der mehrstimmigen Vertonung der De-sanctis-Responsorien hält der Komponist — in diesem Band sogar ausnahmslos — an der liturgisch bedingten Dreiteilung von Corpus, Repetitio und Versus fest; Text und gottesdienstliche Bestimmung sind rein musikalisch-formalen Prinzipien vorgeordnet. Resinarius (und seine vergleichbaren deutschen Zeitgenossen) deswegen als „rückschrittlich“ zu bezeichnen hieße, ihm nicht gerecht zu werden. — Wiederum sind es allein die Repetitiones, in denen sich Tempuswechsel findet; in sieben der 14 Fälle kehrt der Satz vom $\frac{3}{4}$ sogar in das ψ zurück. Ähnlich wie im 1. Band ist wieder unter den Versus eine gestalterische Vielfalt anzutreffen, wenn auch 26 der 38 Nummern die vierstimmige Normalbesetzung zeigen. In den zwölf übrigen trifft man drei einteilige Stücke (Nr. 7 und 36 für zwei tiefe Stimmen; Nr. 26 für drei Discantus), zweiseitige (Nr. 6, 11, 18 und 34 für zwei tiefe und vier Stimmen; Nr. 33 für zwei hohe und dann zwei tiefe Stimmen) und dreiteilige Bildungen (Nr. 9 für drei und drei und vier Stimmen; Nr. 22 für zwei hohe, zwei tiefe und dann vier Stimmen; Nr. 27 für zwei tiefe, zwei hohe und für vier Stimmen) an. Einen Sonderfall stellt der Versus von Nr. 23 dar, der in vier Abschnitten für zwei tiefe, alle vier, zwei tiefe und wieder für vier Stimmen konzipiert ist. Dennoch handelt es sich um ein einteiliges Stück, da der Satz, ohne von Doppelstrichen unterteilt zu sein, zwar klar gegliedert, aber durchlaufend komponiert ist. Demgegenüber weichen aus den 42 Responsorien des 1. Bandes 22 Versus von der Vierstimmigkeit ab.

Es will scheinen, als habe Resinarius sich während der Komposition der De-tempore-Stücke mehr und mehr in die ihm von Rhau gestellte Aufgabe eingearbeitet, so daß ihm die Sätze des De-sanctis-Bandes überwiegend besser gelungen sind. Es mag nur u. a. auf Nr. 4 (Baß-c.f. im Corpus), die Repetitio von Nr. 13 und auf Nr. 19 (mit einem verhältnismäßig liedhaften Cantus firmus) hingewiesen werden. Dabei erreicht der Komponist freilich kaum je die satztechnische Eleganz seiner großen niederländischen Zeitgenossen; denn gar zu häufig bleibt seine Stimmführung stockend und etwas trocken. Andererseits ist die Zahl der um 1540 schon veralteten Landino- und Unterterzklauseln wie etwa auch der Oktavsprungkadenzen im 2. Band merklich zurückgegangen und treten „kurzatmige“ Motive nicht so stark hervor. Neben den fast immer angewandten Initialimitationen finden sich, offensichtlich häufiger als im 1. Band, auch Binnenimitationen (sehr reizvoll in Nr. 7, T. 8–11); die Nicht-c.-f.-Stimmen haben im ganzen wohl etwas größeren Anteil am Choralmelos. Einen für Resinarius ganz außergewöhnlichen Fall stellt der doppeltimitatorische Beginn (Bicinienspaltung) von Nr. 2 dar. Binnen- und Finalkadenzen münden durchweg, der Zeit entsprechend, je nach Führung des Altus zum terz- oder quintlosen Akkord; häufig jedoch gewinnt der Komponist, wenn Discantus und Tenor ihren Schlußton schon erreicht haben, durch einen kurzen „Anhang“ der beiden übrigen Stimmen den vollen Dreiklang. Selbstverständlich hat Resinarius für glatte tonale Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen eines Responsorius gesorgt und dabei auch die Wiederholung der Repetitio im Anschluß an die Ausführung des Versus berücksichtigt. Wenn das auch durchaus nicht bedeutet, daß alle Teile (wie etwa in einer barocken Suite) in derselben Tonart stehen, so ist der tonale Zusammenhang doch einfach genug, um den Sängern den Übergang reibungslos zu ermöglichen.

An außergewöhnlichen Einzelzügen fällt zunächst eine nicht geringe Zahl von (kleinen oder großen) Sextsprüngen auf, die zumeist den Zweck haben, die betreffende Stimme für den folgenden Melodiezug in eine günstigere Höhenlage zu bringen. Ein Extrem unsanglicher Stimmführung zeigt T. 85 von Nr. 6 (Altus); er enthält nur Sprünge: Quarte, Quinte, Terz und Sexte unmittel-

bar nacheinander. Auch Quinten- und Oktavparallelen sind nicht ganz selten (Nr. 9, T. 132; Diskant-Tenor; Nr. 12, T. 19 f.: Alt-Baß; Nr. 15, T. 68; Diskant-Alt; Nr. 16, T. 43 f., und Nr. 21, T. 19: Tenor-Baß; Nr. 28, T. 74 f.: Diskant-Baß; Nr. 31, T. 61 f.: Tenor-Baß; Nr. 32, T. 35 f., Nr. 34, T. 11 f.: und T. 45 f.: Alt-Baß). Die meisten dieser Fälle wurden allerdings damals wohl noch nicht als Satzfehler angesehen, so z. B. die in Gegenbewegung entstehenden Parallelen. Interessant ist in Nr. 24, T. 16 f., Resinarius' Versuch, durch eine Viertelpause im Baß der Quintenparallele mit dem Alt zu entgehen. Dadurch kommt auf dem Tempusschwerpunkt der bemerkenswerte Quartakkord *d-g* zustande. Die Tempora 17–19 von Nr. 25 weisen im Baß ausnahmsweise in derselben Bewegungsrichtung zwei Quintschritte nacheinander auf. Einen nicht wegzuinterprierenden Tritonus melodischer Provenienz hat der Komponist für den Bassus in Nr. 31, T. 166/67, gleich zweimal hintereinander gefordert; an anderer Stelle (Nr. 14, T. 39/40) liegt ein Querstand zwischen Baß und Diskant vor. Die „Figur“ auf „Aqua“ in Nr. 20, Beginn der Repetitio—auch ein Sonderfall—, will mit ihrer wellenartigen Linie offensichtlich das Textwort ausdeuten.

Über die Editionstechnik und deren Richtlinien ist ebenfalls anläßlich des Erscheinens des 1. Bandes bereits berichtet worden. Da sie dem *liber de Sanctis* natürlich in gleicher Weise zugrunde liegen, ist darüber vom Prinzipellen her kaum Neues zu sagen. Die Textunterlegung hält sich nach Möglichkeit konsequent an die der choralen Vorlage und kommt auch dadurch allerdings gelegentlich zu nicht völlig überzeugenden Lösungen. Ob Resinarius oder gar seine chorale Quelle mit Portamento-Vortrag gerechnet haben, scheint fraglich. Als einzige Beispiele sei auf den Discantus von Nr. 13 (T. 46) und auf die Repetitio „Stella Maria“ von Nr. 24 (Discantus und Tenor, besonders T. 34–38, im Vergleich zum Bassus) aufmerksam gemacht. In der Frage der Akzidentiensetzung ist noch auf einige Inkonsequenzen oder offenkundige Irrtümer hinzuweisen. So muß es im Tenor von Nr. 21 (T. 42) besser es heißen; im Diskant von Nr. 22 (T. 30) ist *fis* (trotz vorhergehenden *gis*) vergessen worden, ebenso in Nr. 34 (T. 77, Tenor). Im Altus von Nr. 24 (T. 70 und 76) ist es vorzuziehen; dieselbe Stimme muß in Nr. 26 (T. 14 und 30) der Vorzeichnung des Basses

wegen *b* haben, ebenso wohl auch in Nr. 28 (T. 10), da sonst melodisch ein Tritonus zustande kommt. Die unmittelbar vorangehende Alt-Note erfordert auch im Diskant ein *es* (Nr. 30, T. 61), während wenig später (T. 109, Altus) *h* vorzuschlagen ist. Der Baß in Nr. 33, T. 109, verlangt unbedingt *b*, da *f* unmittelbar vorhergeht (Zeilenende!). Im ganzen ist die Hrsg. aber auch im 2. Responsorienband beim Anbringen zusätzlicher Akzidentien mit großer Sorgfalt und dankenswerter Zurückhaltung verfahren; einige andere, nicht ganz überzeugende Lösungsversuche können hier nicht diskutiert werden.

Das durchaus erfreuliche Gesamtbild dieser Veröffentlichung wird durch gewisse Einzelheiten nur unwesentlich getrübt. Es seien noch einige Errata herausgegriffen: Augmentationspunkte fehlen verschiedentlich (Tenor Nr. 7, T. 100: *d*; Altus Nr. 28, T. 36: *c'*; Tenor Nr. 29, T. 36: Viertel *f*), im Altus von Nr. 7, T. 102, ist der Triolenbogen vergessen worden, der Altus-Vorsatz des Versus von Nr. 23 (S. 86) gibt $18\frac{1}{2}$ Tempora Pause an, während es in der Tat $18\frac{1}{4}$ sind; in Nr. 26, T. 66/67, müssen die Halbe *g'* und das Viertel *a'* des 3. Diskants aufwärtsgestrichene Hälse tragen. Die Finalis des Basses in Nr. 27 („*Beati pauperes spiritu*“), T. 61, soll *G* (statt *F*) lauten. Endlich dürfte das Viertel *c'* im Diskant von Nr. 33, T. 16, falsch sein; dem betreffenden Akkord zufolge muß es sich wahrscheinlich um *h'* handeln. Andererseits läßt das typographische Bild der Ausgabe, hier und da ein wenig zu wünschen übrig. Gelegentlich umfassen die Notenköpfe die -linien nicht in wünschenswerter Symmetrie (z. B. Finalis *c'* des Diskants, S. 116 unten), sondern stehen jeweils zu hoch. Die Verteilung der Noten innerhalb von T. 11–13 in Nr. 30 ist recht unausgeglich und unübersichtlich, während ebenda, T. 14, das 3. und das 4. Viertel von Diskant und Alt um den Platz eines Viertels nach links zu verschieben sind, damit sie richtig über den zugehörigen Unterstimmnoten stehen. Dergleichen ist das *H* des Basses in Nr. 35 (S. 134), T. 5, zu weit nach rechts gerutscht. Der dem 2. Band angehängte Kritische Bericht beider Bände gibt zunächst eine Übersicht über die Quellen der Resinariuschen Responsorienvertonungen. Neben Rhaus Publikation tritt als einzige weitere Druckquelle und für nur drei Responsorien-

teile Rotenbachers *Diphona* von 1549; demgegenüber sind in zehn Handschriften jeweils nur Einzelstücke überliefert, während die einstimmigen Vorlagen sieben teils gedruckten, teils handschriftlichen Quellen entstammen. In einigen *Anmerkungen* macht die Hrsg. mit den ihrer Neuausgabe zugrunde liegenden Prinzipien bekannt. Auf den anschließenden 43 Seiten verzeichnet Schr. für die 80 Stücke alle Schwärzungen und die Abweichungen der Hauptquelle und der Konkordanzen von ihrer Übertragung in der Reihenfolge der Stimmgattungen. Neben den zahlreichen Schwärzungen handelt es sich im wesentlichen um die Spaltung größerer Notenwerte an Zeilenenden, um Varianten meist einzelner Textwörter, um innerhalb eines Responsorienteils wechselnde Schlüssel- oder *b*-Vorzeichnung und abweichende Ligaturensetzung. Mit seiner übersichtlichen Anordnung, seiner knappen und stets verständlichen Formulierung wird der Kritische Bericht vollauf seinen Zwecken gerecht, eine Andeutung vom Befund der Originale zu geben und damit eine Brücke zwischen Quelle und moderner Edition zu bilden.

Auch der *liber de Sanctis* zeugt von der verdienstvollen Arbeit der Hrsg., die die Kenntnis auf dem Gebiet der während Luthers letzter Lebensjahre entstandenen geistlichen Kunst nach einer bestimmten Seite hin nicht unwesentlich hat bereichern helfen.

Hans Haase, Kiel

Zehn weltliche Lieder aus Georg Forster: Frische teutsche Liedlein (Teil III bis V) zu 4, 5 und 8 Stimmen. Hrsg. von Kurt Gudewill. [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1957). VII, 32 S. (Das Chorwerk. 63.)

Von dem zwischen 1539 und 1556 erschienenen und mehrfach aufgelegten Sammelwerk „*Frischer teutscher Liedlein*“, in dem der Nürnberger Arzt Georg Forster der Nachwelt einen großartigen Querschnitt durch die künstlerische Aussage des 15. und 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet der deutschen Liedbearbeitung überliefert hat, liegen bisher nur die zwei ersten Teile vollständig in wissenschaftlichen Neuausgaben vor: Der von Moser als „*aufträumend*“ charakterisierte *Auszug guter alter vnd newer Teutscher Liedlein* von 1539 in der Bearbeitung von Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske als Bd. 20 der „Reichsdenkmale“ des „Erbes deutscher Musik“ (Wolfenbüttel-Berlin

1942) und *Der ander theil kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein* von 1540 in der Bearbeitung von Robert Eitner als Jg. 33 (Bd. 29) der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke (Leipzig 1905). Dankenswerterweise schöpft die vorliegende Ausgabe aus den drei letzten Teilen des Forsterschen Werks, deren Edition durch Gudewill noch auf dem Programm des „Erbes“ steht. Sie ist mit ihren zehn Liedsätzen, meist Hofweisenbearbeitungen, jenen Meistern der Hofkapelle Kurfürst Ludwigs V. und ihres Umkreises gewidmet, deren Leben und Werk C. Ph. Reinhardt (*Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1939) und H. Albrecht (*Caspar Othmayr*, Kassel 1950) eingehend untersucht haben.

Von ihnen erweist sich Lorenz Lemlin, der älteste und teils gesicherte, teils vermutbare Lehrer der vier anderen, zwischen ca. 1510 und 1520 Geborenen, mit seinem „Lust, Freud tät mich umgeben gar“ (Nr. 1) als Repräsentant „des älteren Cantus-firmus-Satzes mit heterogener Behandlung der Nebenstimmen“, Caspar Othmayr („Der Winter kalt ist vor den Haus“, Nr. 7; „Der Mon der steht am höchsten“, Nr. 8) mit dem für ihn so charakteristischen Biciniengruppensatz als der weitaus Fortschrittlichste. Die hier veröffentlichten Sätze der zwischen beiden vermittelnden Meister Georg Forster („Herzliebster Wein“, Nr. 2; „Ich armer Knab“, Nr. 3, dieses schon neugedruckt in *Drei altdeutsche Lieder zum praktischen Gebrauch* in *MfM* III, Berlin 1871, 184 f.) und Stephan Zirlner („Mein selbst bin ich nit gewaltig mehr“, Nr. 4; „Dein Trost mir Freud und Hoffnung geit“, Nr. 5; „Halt fest, du mein holdseligs Bild“, Nr. 6) stehen unverkennbar Lemlin näher als Othmayr. Von besonderer Schönheit sind die beiden Liedsätze des Jobst vom Brandt: das achttimmige Trinklied „Was wird es doch“ (Nr. 10) mit dem zwischen drei hohen und drei tiefen Stimmen eingebetteten Kanon zwischen Tenor und Tertius Bassus (T. 1 bis 19), vor allem aber der andere (Nr. 9), in dem in kunstvoller Fünfstimmigkeit Hofweise („Kein Adler in der Welt“) und Volkslied („Es taget vor dem Walde“) kombiniert werden, ähnlich, und doch anders, als dies etwa Arnold von Bruck in einer gleichartigen Liedbearbeitung (DTÖ XXXVII/2 = Bd. 72, Wien 1930, 13 f.) getan hat: Während nämlich bei diesem beide Weisen Zeile für Zeile

vollständig verarbeitet werden — das Tagelied in den beiden Discantus, die Hofweise im Komplex der drei Unterstimmen —, liegt bei vom Brandt des Schwergewicht auf der (streckenweise in vier Stimmen erfolgten) Verarbeitung von „Kein Adler in der Welt“, die allerdings immer wieder in einer oder mehreren Stimmen von dem in vielfältiger Weise veränderten, geradezu stereotyp von T. 21 bis zum Ende wiederholten „Stand auf Kätterlein“ unterbrochen bzw. „kommentiert“ erscheint, während der Beginn der Liedweise („Es taget vor dem Walde“) nur zweimal (Bassus, T. 53–55; Discantus, T. 54–56) angesungen, die übrigen Verse aber überhaupt unterdrückt werden. Besonders hingewiesen sei auf die diesem Trinklied-Fragment gleichsam als Devise vorausgestellte quasiliturgische Anrufung „Ave Katharina“ (Altus, T. 9–18; Discantus, T. 10–23; Bassus, T. 11–21), deren Beginn im Discantus (T. 10–13) auffallend an den von Jobst vom Brandt selbst vierstimmig bearbeiteten Liedtenor „Ob ich schon arm und elend bin“ (Forster V, Nr. 49; Neudruck in DTÖ XLII/1 = Bd. 78, Wien 1935, 71) erinnert, wodurch der quodlibetartige Charakter des ganzen Satzes noch zusätzlich unterstrichen wird. Übrigens: Sollte vielleicht die hartnäckige Art, mit der hier offenbar das „Kätterlein“ als „zart, edle, schöne Frucht“ herausgestellt wird, auf eine bestimmte Person aus dem Umkreis des Meisters deuten, der er mit seiner Bearbeitung huldigen wollte? Der Sinngehalt von „Ob ich schon arm und elend bin“ — das Zeilenpaar „Was mir von Gott bescheret ist, soll mir kein mensch nit weren“ bringt ihn bündig zum Ausdruck —, der dem Musikfreund der Zeit sicher bekannt war und durch das Ansingen der Weise wohl assoziativ ins Bewußtsein trat, scheint die Möglichkeit einer derartigen Deutung zusätzlich zu stützen.

Die wohlgelungene Ausgabe zeigt Mensurzwischenstriche und auf die Hälfte verkürzte Notenwerte. Zahlreiche „Wortklärungen“ (S. VI) erleichtern das Verständnis der Liedtexte, bei deren Wiedergabe der „alte Lautbestand . . . nach Möglichkeit beibehalten“, Orthographie und Interpunktionszeichensetzung jedoch dem modernen Sprachgebrauch angepaßt wurden. Ein Revisionsbericht fehlt im Hinblick auf die bevorstehende Neuausgabe von Forster III–V im „Erbe“.

Zum Abschluß noch ein Hinweis: Aus der maximilianischen Reihe der Gedenkbücher des Hofkammerarchivs Wien, Bd. 7, fol. 112r (O. Wessely, *Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes*, in StMw. XXIII, Wien 1956, 127, Nr. 278) erfährt man, daß am 4. Mai 1500 „Steffan von metz . . . mit kuniglichen brieffen zu her lorenntzen Syunner gen Haydlperg“ geschickt wurde. Ich habe diesen (ebendort, Nr. 279) mit einem wenig später genannten Dr. Lorenz Weysperger identifiziert. Sollte damit aber vielleicht doch Lorenz Lemlin gemeint gewesen sein? Sein Geburtsjahr wäre dann allerdings wesentlich vor ca. 1495 (Reinhardt, a. a. O., S. 11) bzw. noch vor ca. 1485 (H. J. Moser, *Musiklexikon*, 4/1955) zu suchen. Die erst 1513 erfolgte Immatrikulation des „Laurentius Lemlyn“ an der Heidelberger Universität würde einer wesentlichen Vorverlegung seines Geburtsjahres jedenfalls nicht im Wege stehen, wenn man in Betracht zieht, daß Heinrich Finck wahrscheinlich erst als 37–38jähriger eine Universität besuchte, der um 1483 geborene Simon Diem noch 1512 in der *matricula juristarum* der Universität Wien aufscheint (O. Wessely, *Beiträge zur Geschichte der maximilianischen Hofkapelle* in Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften XCII, Wien 1955, 373) oder Johannes Hinderbach (1418–1486) nach seinen Wiener Studien (1436, 1441) nochmals 1452 an der Hohen Schule zu Padua begegnet. Vielleicht läßt sich diese Frage doch noch aus Heidelberger Lokalquellen beantworten? Othmar Wessely, Wien

Johann Crüger: Meine Seel erhebet den Herren. Deutsches Magnificat für zwei Solostimmen (Sopran, Tenor), zwei vierstimmige Chöre, Violine und Basso continuo (Orgel). Hrsg. von Adam Adrio. Berlin: Verlag Merseburger (1957). (Staats- und Domchor Berlin. Chorwerke in Einzelausgaben. Hrsg. von Gottfried Grote. Heft 4.) 52, (4) S. Der Komponist Johann Crüger ist der Musikwissenschaft wie der Praxis bis heute nur in einem Teilbereich seines Wirkens bekannt geworden. Seit Winterfelds Tagen hat der Ruhm des großen und fruchtbaren evangelischen Melodienschöpfers und -bearbeiters das Interesse am reichen und, wie sich nun herausstellt, recht bedeutenden kompositorischen Frühwerk des Berliner Kantors

ungebührlich überschattet. Ausgaben sind geplant, aber nicht ausgeführt worden, und die Sekundärliteratur hat sich mit geringen Ausnahmen ganz auf den Crüger der *Praxis pietatis melica* und der Kantionalsätze konzentriert. Um so verdienstvoller ist es, daß Adam Adrio mit dem vorliegenden *Magnificat primi toni* aus dem *Meditationum Musicarum Paradisus Secundus* von 1626 zum ersten Mal ein repräsentatives Frühwerk Crügers vorlegt und so dem nachdrücklichen Hinweis W. Blankenburgs auf die Bedeutung dieser Sammlung (MGG, Artikel Crüger) einen ersten praktischen Beleg hinzufügt. Das Werk ist in der Tat ein erstaunliches Beispiel für die frühe Ausbildung der Kantaten-Vorformen auf deutschem Boden, in denen sich venezianische Mehrchörigkeit und instrumental begleitete Monodie auf der Grundlage des Generalbasses verbinden; erstaunlich auch in seiner fast an Schütz und Schein heranreichenden Ausdruckskraft — Stellen wie der Anfang des 5. Verses mit seinem ostinaten Fanfarenmotiv „*Er übet Gewalt*“ haben eine Größe, die man dem eher zarten Liedschöpfer kaum zugetraut hätte.

Crüger komponiert den deutschen Magnificat-Text durch (der Choral klingt nur gelegentlich noch an) und verteilt ihn versweise abwechselnd auf zwei vierstimmige Chöre und zwei Solisten (im 2. und 4. Vers je ein Solist mit Violine und b.c., im 6. und 8. Vers beide Solisten nur mit b.c.). Der Eingang ist fast programmatisch den Solostimmen anvertraut, in der zweiten Hälfte des 1. Verses und in der Doxologie singen die Solisten mit dem Doppelchor *colla parte* (da die Violine in den Stimmbüchern der *vocum concertantium* notiert ist, wird sie in diesen Abschnitten vermutlich mit dem Solosopran gegangen sein). Stilistisch stehen die Chorsätze etwa zwischen Praetorius und Schein, indem sie relativ konservative Satztechnik (gleichrhythmisch deklamierende Akkordblöcke, alternierend zwischen den beiden Chören oder im Tutti, und ausgedehnte Imitationsfelder, keine Konzertatstimmen) mit eigenwilliger Harmonik verbinden. Die Solosätze zeigen eine ähnliche Tendenz zum Ausgleich der Extreme. Sie stehen am ehesten Scheins entsprechenden Sätzen in den *Opella nova* I nahe, vermeiden aber deren exzessive Ausdrucksgespanntheit, ohne darum auf den ganzen Apparat von Figuren und Gesangsmanieren der jun-

gen Monodie zu verzichten — selbst das „*liebliche Saußen*“ des trillo (Bockstriller) fehlt nicht (Tenor T. 105). Daß Crüger wußte, was er seinen Berliner Kirchenmusikern mit diesen Sätzen zumutete, zeigt die im Faksimile mitgeteilte Aufführungsanweisung: nur Organisten und Sänger „*mit Verstand*“ können dieser Musik gerecht werden; sind solche nicht zu bekommen, so ist es besser, „*das man diejenigen Verß / so mit 2. Stimmen gesetzt / außlesset / vnd sich soldier vnd dergleichen Concertgesängen gänzlich enthelte*“.

Auch die unruhige, sehr farbige Harmonik, die gern mit effektvollen Terzverwandtschaften arbeitet (T. 188, 191 usw.) mag von Schein herkommen; Querstände und (allerdings durch Pausen und Textzäsuren „entschärfte“) Chromatik fehlen nicht.

Die Ausgabe bietet einen zuverlässigen und praktisch gut verwendbaren Text mit ausführlichem Quellen- und Revisionsbericht; die Ausstattung des Bandes mit drei Faksimiles ist für eine praktische Ausgabe opulent. Leider hat der Hrsg. das Werk von *d* nach *e* hinauftransponiert. Die „*naheliegenden Gründe*“ dafür (Vorwort S. (3)) leuchten nicht recht ein, wenn man bedenkt, daß die tiefste Vokalstimme in der originalen Lage nur an drei Stellen zum *E*, niemals zum *D* hinabreicht, also durchaus noch realisierbar wäre.

Aufführungspraktische Schwierigkeiten bereitet der Orgel-Continuo. Crüger unterscheidet mehrfach zwischen „*Chorus solus*“ (bei Einchörigkeit) und „*Chor. & Org.*“ (bei doppelhörigen Stellen) und vermerkt dazu in der Aufführungsanweisung, die Orgel solle an den letztgenannten Stellen „*einfallen*“. Der Hrsg. hält eine Ausführung der mit „*Chorus solus*“ bezeichneten Stellen ohne die Orgel danach für möglich, macht aber leider (warum?) keinen Vorschlag zur Lösung der Frage, obwohl ein solcher Vorschlag gerade in einer praktischen Ausgabe nützlich wäre. Als plausible Lösung des Problems bietet sich an, nur die mit „*Chor. & Org.*“ bezeichneten Stellen (evtl. noch die übrigen Tutti) der Chorsätze mit *b.c.*, die übrigen rein vokal auszuführen. Der den Chorsätzen durchgehend unterlegte *b.c.* (ohnehin nur ein *basso seguente*) wäre dann in den übrigen Abschnitten als „*Compendium*“ zum Studium des Tonsatzes für den Dirigenten gedacht — eine Anschauung, die in Crügers eigenen

Schriften ihre Stütze findet (vgl. Fischer-Krückerberg in ZfMw XII, 1929/30, S. 628). Die Generalbaß-Aussetzung ist angemessen schlicht und unaufdringlich. T. 102–103 (ein *b.c.*-Solo, während die Singstimmen pausieren) wird der stillichere Organist „*mit lieblichen Cadentien vnd Clauseln, jedoch mit bescheidenheit*“ einfallen müssen, wie es Crüger (vgl. die zweite Faksimile-Seite der Ausgabe) gewünscht hat.

Ludwig Finscher, Göttingen

J. S. Bach: Wedding Cantata „Lord God, Great Master of Creation“ („Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“). The incomplete Cantata reconstructed and edited by Frederick Hudson. J. Curwen & Sons, London [1954].

Die Rekonstruktion einer unvollständig erhaltenen Bachkantate darf von vornherein auf das lebhafteste Interesse der Bachforschung und Bachpflege rechnen. Besonders aber im Bereich der Trauungsmusiken bedeutet eine solche Neuerschließung einen spürbaren Gewinn schon deshalb, weil hier die geringe Anzahl der erhaltenen Werke offenbar in einem schlimmen Mißverhältnis zum tatsächlichen Ausmaß des Bachschen Schaffens steht. Sind uns doch nur drei solcher Kantaten vollständig (BWV 195, 196, 197), zwei weitere unvollständig (BWV 34a und 120a) und schließlich noch eine im Textdruck (BWV Anh. 14) erhalten, während schon die Eintragungen der Leipziger Trauregister wenigstens eine zehnfache Zahl von Kompositionsanlässen greifbar werden lassen. Daß Bach diese nachweisbar sehr einträglichen Gelegenheiten nicht genutzt habe, ist unvorstellbar, da ja Trauungs- und Leichenakzidentien (über deren zeitbedingten Ausfall er sich gelegentlich beklagt) den weit überwiegenden Anteil seines beruflichen Einkommens ausmachten. Selbst wenn man die Möglichkeit der Mehrfachverwendung einzelner Trauungskantaten und den gelegentlichen Rückgriff auf fremde Werke in die Rechnung einbezieht, bleibt doch offenbar der Verlust einer beträchtlichen Anzahl Bachscher Trauungsmusiken zu beklagen, sei es, daß die Kompositionen wirklich abhanden kamen, sei es, daß Bach selbst ihre Einschmelzung in den allgemeinen Kirchenkantatenzyklus mittels Parodieverfahren vornahm.

Hudsons Rekonstruktion gründet sich keineswegs auf sensationelle Neuerkenntnisse, sondern wertet lediglich altbekannte Forschungstatsachen folgerichtig und praktisch aus. Die

Parodiebeziehungen der unvollständigen Trauungsmusik, deren Originalstimmensatz nur noch die vier Singstimmen, die Viola und den Continuo mit einem Teil der Tromba 2 enthält, zu den Kantaten BWV 120, 29 und 137 ist seit langem erkannt, und als G. Schünemann im Bach-Jahrbuch 1936 ein bisher nicht beachtetes Bachsches Partiturfsegment (P 670) veröffentlichte, das über die kompositorische Gestalt der zweiten Kantatenhälfte alle wünschenswerte Auskunft gibt, lag bereits das vollständige Baumaterial für eine Rekonstruktion vor, die indes noch merkwürdig lange auf sich warten ließ. Denn es darf ja als ein außergewöhnlicher Glücksfall der Quellenlage gelten, daß die drei einzigen Originalsätze der Trauungskantate (Rezitative Nr. 2, 5 und 7) durch die verbliebenen Originalstimmen hinreichend festgelegt sind, daß sich vier weitere parodiebezogene Sätze gar nicht oder nur geringfügig vom Grundriß ihrer Vorlagen entfernen und daß der einzige stärker umgearbeitete Satz (Arie Nr. 6) gerade dem zweiten Kantatenteil angehört, der durch das Partiturfsegment eindeutig bestimmbar wird.

So bleiben für den Hrsg. von vornherein nur wenig Probleme zu lösen übrig. In Satz 1 bereitet die an drei Stellen vorgenommene Erweiterung um je 1 Takt wenig Schwierigkeiten, da sie im wesentlichen nur den Vokalpart tangiert. In Satz 4 (Sinfonia) stellt die Frage der Instrumentalbesetzung den Herausgeber vor eine gewisse Entscheidung; denn das Partiturfsegment läßt hier den Trompetenchor vermissen, der uns aus der Parodievorlage BWV 29 vertraut ist und dessen Mitwirkung man schon in Analogie zu den Ecksätzen erwartet. Hudsons Entschluß, den Trompetenchor trotz des Quellenbefundes als ad-libitum-Satz beizugeben, ist als eine glückliche Lösung anzusehen. Für die restlichen Sätze tritt lediglich das Problem der instrumental-vokalen Zuordnung einigemal auf, das sich aber stets zwanglos und überzeugend lösen läßt.

Über all diese editorischen Erwägungen und Entscheidungen gibt das Vorwort in wohlthuender Klarheit und sachlicher Prägnanz Auskunft. H. legt seine Kantate in Form eines (mit orchestralem Leihmaterial zu komplettierenden) Klavierauszuges vor, der das neugewonnene Partiturbild, trotz vorbildlicher Besetzungshinweise, natürlich nur ungenau widerspiegeln kann. Die reichlich zugefügten Angaben der Dynamik, des Tem-

pos und der Artikulation kennzeichnen die Veröffentlichung als vorwiegend „praktische Ausgabe“. Mit ihrer Vorliebe für dynamische Übergänge und Zwischenwerte, emphatische Schlußsteigerungen (Satz 4 und 8) und verhaltenes Verklängen (Satz 3) verbleibt sie allerdings weitgehend im Bannkreis subjektiver Bachdeutung. Auch das ausgeschriebene Arpeggio und andere figürliche Auflösungen des für Klavierwiedergabe gedachten Secco-Continuos wird man nicht ohne weiteres als exemplarisch für die heutige Bachinterpretation ansehen dürfen. Die zweisprachige Textunterlage, deren englische Version D. Mennie besorgte, könnte der Ausgabe eine weite Verbreitung sichern, wenn die deutsche Textfassung mit ihrer antiquierten und fehlerbehafteten Rechtschreibung dem nicht entgegenwirkte. Auch im Notentext ließen sich noch einige kleinere Druckfehler leicht beheben.

So möchte man dieser durchaus verdienstvollen und unsere Bachpflege bereichernden Neukonstruktion eine kleine Nachpolitur wünschen, die überdies wahrscheinlich unnötig gewesen wäre, wenn die inzwischen von H. innerhalb der Neuen Bachausgabe besorgte Urtextausgabe dieser praktischen Klavierauszugbearbeitung vorausgegangen wäre, anstatt ihr zu folgen.

Werner Neumann, Leipzig

Klarinetten-Konzerte des 18. Jahrhunderts. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 41 (Abteilung Orchestermusik, Bd. 4). Hrsg. von Heinz Becker, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957, 105 S.

Die seinerzeit von Hugo Riemann vielleicht etwas zu autoritativ bekanntgegebenen Forschungen über die Bedeutung der „Mannheimer Schule“ erregten schon bald nach ihrer Veröffentlichung auf verschiedenen Seiten Widerspruch und gaben im Verlauf der Diskussion zu mannigfaltigen Einzeluntersuchungen über die Instrumentalmusik in der Mitte des 18. Jahrhunderts Anlaß. Auf die Ergebnisse dieser neuen Studien gestützt, wissen wir heute zuverlässig, daß sich die Entwicklung des vorklassischen Instrumentalstils auf sehr viel breiterer Ebene vollzog, als Riemann anzunehmen geneigt war, auch wenn wir die riesige Produktion des 18. Jahrhunderts z. Z. noch nicht restlos überblicken und deshalb immer wieder mit Überraschungen zu rechnen haben. Auch Becker gelingt es mit der Veröffentlichung von sechs Klari-

nettenkonzerten der bisher nur wenig beachteten Komponisten J. M. Molter und Fr. X. Pokorny, einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Instrumentalkonzerts zu leisten und über die sorgfältige Quellenedition hinaus neue Erkenntnisse zur konzertanten Verwendung der Klarinette vorzulegen.

Johann Melchior Molter (ca. 1695—1765) war, von seiner Tätigkeit als Kirchenmusikdirektor in Eisenach (1733—1743) abgesehen, hauptsächlich als Kapellmeister am Hof des Markgrafen zu Baden in Durlach beschäftigt. 1720—1721 vervollständigte er in Venedig seine musikalischen Kenntnisse. Die vier in diesem Band erstmals edierten Klarinettenkonzerte stammen nach Meinung des Hrsg. aus der Zeit kurz vor 1750 und sind die frühesten jetzt bekannten Konzerte für dieses Soloinstrument. Damit wird die bisher für Carl Stamitz angenommene Priorität auf diesem Gebiet hinfällig. Molters Konzerte zeigen eine bereits hochentwickelte Klarinetten-technik. Aus der Tatsache, daß sowohl der Solopart als auch die Kompositionen mit den Mitteln und im Geiste des Barocks gestaltet sind, folgert der Hrsg. überzeugend, daß die Klarinette ursprünglich als Barockinstrument gedacht war, auch eine dieser Epoche entsprechende Verwendung gefunden und nicht erst im wesentlichen später der Verwirklichung einer mehr romantisch orientierten Klangvorstellung gedient hat.

Molters vier Konzerte sind stark von italienischen Vorbildern inspiriert, wenn man auch den Südländern eine größere formale Gewandtheit nachsagen kann: So muß man die stets gleichbleibende Anlage der Kompositionen dem mangelnden formschöpferischen Vermögen des deutschen Kleinmeisters zuschreiben. Bezeichnend für Molters Stellung als Komponist an der Schwelle eines neuen musikalischen Zeitalters ist die Verwässerung der herkömmlichen Concerto-grosso-Form. Das Soloinstrument greift in den ersten Sätzen niemals das Tuttithe-ma wörtlich auf, sondern stets einschneidend verändert und weitgehend verarbeitet. Ein Schritt über diese Technik hinaus führt zur Bildung eines betonten Gegensatzes, der den Charakter eines Kontrastthemas annimmt, wie es im ersten Konzert zu beobachten ist. In nuce beginnt sich also auch diese Form zu wandeln, sehr wahrscheinlich auf Grund italienischer Einflüsse.

Der Solopart der langsamen Sätze ist instrumentengerecht erfunden. Die Harmonik ist in allen diesen Stücken auffallend schlicht

gehalten und bewegt sich stets in nächster Nähe der Grundtonart, so daß man auch hier italienische Anregungen vermuten möchte. Die Melodie Molters steht jedoch dem deutschen Duktus dieser Zeit näher als dem italienischen. Die Schlußsätze überraschen durch ihre sehr einfache Faktur und sind so kurz, daß ihr Umfang meist kaum mehr als 60 Takte ($\frac{2}{3}$) übersteigt. Wie im Instrumentalkonzert dieser Jahrzehnte allgemein üblich, ist die Klarinette thematisch nicht an den Hauptgedanken gebunden. In Anbetracht der großen Ähnlichkeit zwischen allen vier Konzerten Molters erhebt sich die Frage, ob es nicht zweckmäßiger gewesen wäre, nur zwei von ihnen zu veröffentlichen und den so gewonnenen Platz zwei Werken jüngerer Komponisten zuzuweisen. Eine solche Auswahl hätte sicher den Überblick über die Entwicklung des Klarinettenkonzerts im 18. Jahrhundert gefördert.

Franz Xaver Pokorny ist etwa zwei Generationen jünger als Molter. 1729 in Böhmen geboren, scheint er um 1752 in die Kapelle am Oettingen-Wallersteinschen Hof gekommen zu sein. Dort entstanden auch 1765 die beiden Klarinettenkonzerte. Später trat er in die Dienste der Fürstlich Thurn- und Taxis'schen Hofkapelle. Er hinterließ u. a. nicht weniger als 50 Sinfonien und 100 Klavierkonzerte.

Alein schon die Führung der Soloklarinette und die Verwendung des Chalumeau-Registers zeigen, wie schnell sich der Spielhabitus gewandelt hat. Es ist deshalb dem Hrsg. besonders zu danken, daß er im Vorwort zu einigen schwierigen aufführungstechnischen Fragen des Soloinstruments ausführlicher Stellung genommen hat. Auch die Kompositionen selbst dokumentieren den tiefgreifenden Stilumschwung. Zu dem Streichquartett treten im Es-dur-Konzert zwei Flöten und Hörner, im B-dur-Konzert nur zwei Hörner, während der Generalbaß bei beiden bereits fehlt. Die Konzerte sind fast doppelt so umfangreich wie die Molters und melodisch wie harmonisch den neuen Klangvorstellungen angepaßt. Neben der traditionellen Terrassendynamik sind echte Crescendowirkungen mit den entsprechenden Bezeichnungen eingebaut. Die Thematik der ersten Sätze fußt wesentlich auf fanfarenähnlichen Dreiklangsmotiven. Die freizügige Verarbeitung des Hauptgedankens, das belebte Spiel zwischen Solo und Tutti und die eindeutigen Reprisen lassen die schematische Behandlung Molters weit hinter sich. Selbst

der Kenner wird bei der Gegenüberstellung dieser kaum 20 Jahre auseinanderliegenden Konzerte über den hier vor Augen geführten Stilwandel überrascht sein.

Der Hrsg. hat alle sechs Konzerte mustergültig ediert. Die oft sorglos behandelten Vorlagen erforderten eine gewissenhafte Kleinarbeit, von der der Revisionsbericht Zeugnis ablegt. Die Generalbaßaussetzung ist stilgerecht und fügt sich mühelos in das Gesamtbild ein.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Wilhelm Hieronymus Pachelbel: Gesamtausgabe der erhaltenen Werke für Orgel und Clavier, übertragen und hrsg. v. Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke, Bärenreiter-Verlag Kassel-Basel-London 1957, VIII + 51 S.

Die Hrsg. legen hier die von Seiffert 1901 und 1903 in den DTB (Bd. II, 1 u. IV, 1) veröffentlichten Kompositionen des jüngeren Pachelbel in einer praktischen Neuausgabe vor und fügen ihnen noch drei bisher unveröffentlichte (allerdings nicht „neuentdeckte“, da in Frotschers *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. I, 1935 bereits besprochene) Variationen über „O Lamm Gottes unschuldig“ hinzu. Der Notentext wurde an Hand der Quellen kritisch überprüft und von Fedtke mit aufführungspraktischen Angaben versehen. Etwas unvorsichtig war es, den Band als „Gesamtausgabe“ zu bezeichnen, zumal den Ausführungen der Hrsg. nicht zu entnehmen ist, ob außerhalb der Berliner Staatsbibliothek weitere Nachforschungen betrieben wurden. So befinden sich z. B. in der Hessischen Hochschul- und Landesbibliothek in Darmstadt einige bisher unbekannt Kompositionen von W. H. Pachelbel, weitere Abschriften des „Praeludium und Fuga“ besitzt die Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn. Auch das vielfach J. S. Bach zugeschriebene Praeludium h-moll (BWV 923) — bereits um 1830 als *Praeludium für Orgel von W. H. Pachelbel* gedruckt (Berlin, T. Trautwein, o. J., Nr. 194) — hätte zumindest erwähnt werden müssen. Da der Hrsg. Fedtke außer dem praktischen Wert der Ausgabe auch den wissenschaftlichen hervorhebt, seien noch einige Bemerkungen zu seinem Vorwort erlaubt:

Anscheinend sind sich beide Hrsg. über die historische Einordnung W. H. Pachelbels nicht einig. Während er für Moser (S. IV)

als ein „pomphafter Stilüberhang“ gilt, „sachlich wie zeitlich mit Johann Sebastian Bachs ‚Rokokogottik‘ [?] gleichlaufend“, führen nach Fedtkes Meinung (S. V) Pachelbels freie Stücke „direkt bis zu Johann Christian Bach... weiter“. Will man schon (angesichts des minimalen Werkbestandes) den Versuch unternehmen, W. H. Pachelbels musikgeschichtliche Stellung zu definieren, so wird man ihn am ehesten zur Gruppe Telemann, Mattheson, Graupner, Gottlieb Muffat und J. P. Kellner rechnen. Inwiefern das „Choralschaffen“ Pachelbels (gemeint sind die Variationen über „O Lamm Gottes“ und ein einzelner Orgelchoral) „noch Einflüsse der großen italienischen Komponisten Girolamo Frescobaldi und Carissimi über die Deutschen Johann Jakob Froberger, Johann Späth und Johann Kaspar Kerll aufweist“, müßte Fedtke einmal näher ausführen; bisher sind von keinem der genannten Meister Kirchenliedbearbeitungen nachgewiesen worden, die als Vergleichsmaterial dienen könnten, und andere stilistische Analogien lassen sich schwerlich finden. Die Ansicht, daß Johann Stamitz den „gefälligen und galanten ‚neuen Stil‘“ eingeführt habe, kann heute nicht mehr als richtig gelten. Gottlieb Muffats *Componimenti Musicali* (o. J.) erschienen übrigens (wie G. Adler 1896 nachgewiesen hat) nicht 1727 (S. VII), sondern vermutlich 1739 oder kurz vorher.

Friedrich Wilhelm Riedel, Schleswig

Alessandro Stradella: Concerto grosso Nr. 2 in re-maggiore per orchestra d'archi. Edizione a cura di Ettore Bonelli. Partitur und Stimmen. Padova 1957, Guglielmo Zanibon.

Wenn seine Lebenszeit nicht so karg bemessen gewesen wäre, und wenn er sich der Instrumentalkomposition eifriger hätte zuwenden können, würde Stradella in der Entwicklung der Canzon da sonar zum Concerto grosso wohl ein Platz wie etwa Legrenzi zugefallen sein. Das wird deutlich an der Probe, die Ettore Bonelli aus den Beständen der Este-Bibliothek in Modena vorlegt. Es ist vermutlich die zweite der schon von Arnold Schering (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*) erwähnten und auf die 70er Jahre des Seicento datierten *Sinfonie a più instrumenti*, trägt aber die spätere Bezeichnung als *Concerto grosso* zu Recht. Steht die Gabriellische Übung der Aufteilung des Klanges „im Raum“ unverändert

hinter Stradellas Werk, auch die Freude an der instrumentalen Prachtentfaltung (ob schon vom Tutti nur als Finalwirkung Gebrauch gemacht wird), so weist doch vieles auf Corelli und die Blütezeit der Gattung voraus: der Ursprung aus dem Vokalstil ist schon überdeckt durch die Besonderheiten des (auf Contrabassi ausgedehnten) Streichkörpers, aus dessen klangreichem D-dur solistisch-virtuos geführte Partien heraustreten; ein dreistimmiges Concertino wetteifert weniger als „Block“, vielmehr in immer neuer Kombination der einzelnen Instrumente mit der fünfstimmigen Gegengruppe, wodurch die Techniken von Respons und Echo zurücktreten — alle Stimmen sind gleichberechtigt am Thema beteiligt; schroffer Tempowechsel spitzt den Gegensatz von Feierlichkeit (akkordischer Satz) und Erregung (imitatorische Lösung) in der Pathetik der nachgabrielischen Zeit zu, als künstlerischer Selbstzweck (nicht „Flickwerk“); die Harmonieführung kreist enger um die Hauptfunktionen, die ältere, „tonika-pegale“ Harmonik klingt nur noch im Überleitungs-Adagio der Mitte als „harmonische Stauung“ an; die Satzanordnung der stammesverwandten Kirchensonate schimmert durch.

Der Hrsg. hat die originalen dynamischen Zeichen durch weitere Kontrastwirkungen ergänzt und auch Stricharten eingetragen. Das lebendige, spannungsreiche Werk kann allen einschlägigen Musiziergruppen Freude machen. Kurt Stephenson, Bonn

Johann Friedrich Reichardt: Sonata C-dur per il Cembalo e Flauto. Bearbeitet und herausgegeben von Hans Wiltberger. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957.

Wenn sich heute das Interesse breiter Kreise von Hausmusik-Freunden mit besonderer Vorliebe der Zeit zwischen Barock und Klassik zuzuwenden scheint, so mögen hierfür folgende Gründe maßgebend sein: einmal der musikalisch wie technisch anspruchslose Zuschnitt vieler Werke dieser Zwischenepoche, das Unkomplizierte ihrer gesamten Faktur, das über das Naive bis zum Primitiven reicht, ja das Traulich-Rührende ihrer Grundhaltung, das gelegentlich auch in Ungeschicklichkeiten in der Stimmführung und im Formalen zu verspüren ist; und schließlich nicht zuletzt die volksliednahe Sanglichkeit auch der schnellen Instrumentalsätze.

Als ein wohl liebenswertes, aber nicht sehr bedeutendes Beispiel dieser Art Liebhaberkunst liegt jetzt die ebenso dreiklang- wie vorschlag-selige, in einzelnen Wendungen aber überraschend reizvoll klingende *Sonata a Cembalo e Flauto* von Johann Friedrich Reichardt vor, in der die in der Figurierung ebenfalls ganz klaviermäßig behandelte Flöte das Tasteninstrument begleitet — eine in dieser wie in der folgenden Zeit sehr häufig anzutreffende Art der Besetzung. Die nicht immer ganz überzeugenden Zusätze und Verbesserungen des Hrsg. sind als solche gekennzeichnet; die Herstellung läßt bezüglich Lesbarkeit, Satzbild und Druckfehler manche Wünsche offen.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Johann Nepomuk Hummel: Konzert für Trompete und Orchester Es-dur, hrsg. von Fritz Stein. Klavierauszug. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig (1957).

Dieses 1803 in Wien entstandene Konzert (im British Museum aus dem ungedruckten Nachlaß Hummels) legt Zeugnis ab von der reichen bläserischen Tradition, die in Wien um 1800 herrschte: es war üblich, daß die Solobläser der Wiener Theaterorchester jährlich mindestens ein Konzert gaben. Allerdings war gerade die Trompetertradition ziemlich schmal und ist im wesentlichen an einen Namen gebunden: den Oberhofrompeter Anton Weidinger; der Unzahl von Flötisten, Klarinettenisten, Hornisten usw. gegenüber finden wir in Hanslicks *Geschichte des Konzertwesens in Wien* außer dem Namen Weidingers nur noch die von drei weiteren Trompetern verzeichnet, die sich solistisch hervorgetan haben. Für Weidinger war das Konzert denn auch bestimmt, er hat es 1804, am Neujahrstage, zur Einführung Hummels in sein neues Amt als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy „*alla tavola di Corte*“ geblasen.

In seinem ausgezeichneten, warmherzigen Vorwort gibt der Hrsg. zunächst eine kurze Übersicht über die Bewertung, die Hummel in der Literatur von Fétis an gefunden hat und die zeigt, wie schwankend das Urteil über den von seinen Zeitgenossen bewunderten, von Weber — 1814 in einem Brief an Rochlitz — allerdings nicht kritiklos beurteilten Klaviervirtuosen und Komponisten war, dem erst einige Arbeiten neueren Datums gerechter werden; sodann findet man einen kurzen biographischen Abriss des Mo-

zartschülers und des von Goethe Bewundernten. Der Leser wird auf die Bedeutung des Hummelschen Klaviersatzes aufmerksam gemacht, der ein Bindeglied zwischen dem Mozarts und Chopins darstellt; endlich wird auf die Zweckmäßigkeit sowie auf die — vom Hrsg. übrigens mit außerordentlichem Geschick gezogenen — Konsequenzen der Transposition des Konzertes von E-dur nach dem der heute üblichen B-Trompete gemäßen Es-dur hingewiesen; sie erklärt sich daraus, daß das Konzert für die von Weidinger gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfundene Klappentrompete (in E) geschrieben war. Für dieses Instrument (allerdings in Es) und seinen Erbauer hatte bereits Haydn 1796 sein bekanntes Trompetenkonzept geschrieben. Das Instrument fand eine beachtliche Verbreitung und wurde noch ziemlich lange (so bei Meyerbeer im *Robert le Diable* 1831) neben der 1813 von Stölzel — nicht, wie Eitner auf Grund einer irrigen Identifikation von Klappen- und Ventiltrompete annahm, von Weidinger — erfundenen Ventiltrompete gebraucht. Weidinger kombinierte bei der Erfindung der Klappentrompete (wobei er eigentlich nur die 1770 von Kälbel für das Horn erfundene Mechanik auf sein Instrument übertrug) das Prinzip der Blechinstrumente mit der Mechanik der Holzblasinstrumente, d. h. er erreichte die zwischen den Naturtönen der Blechinstrumente liegenden (auch chromatischen!) Töne durch Einführung von Löchern mit Klappen, ein Weg, der dem Prinzip nach uralt und schon im Bau des Zinken gegangen worden war. Fast alle größeren Instrumenten-Museen stellen solche Klappentrompeten aus. Weidinger muß sein Instrument virtuos beherrscht haben, wie nicht nur die Konzerte von Haydn und Hummel lebhaft bezeugen, sondern auch eine Reihe zeitgenössischer Berichte (so z. B. die in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, Jg. 5, 1802/03, auf die sich Gerbers Artikel *Weidinger* in seinem Lexikon offenbar gründet).

Für die Gattungsgeschichte des Instrumentalkonzerts scheint bemerkenswert, daß dieses Konzert weder eine Kadenz noch einen Quartsext-Akkord mit Fermate als Einschubmöglichkeit für eine solche enthält, wie noch das sieben Jahre vorher entstandene Haydn-Konzert. Um allerdings für dieses Faktum die rechte Beurteilungsgrundlage zu schaffen, müßte uns von Bläserkon-

zerten um 1800 mehr bekannt sein, als es der Fall ist.

Die musikalische Struktur des Werkes hält sich an die klassische Konzertform; von den drei Sätzen sind namentlich der erste (*Allegro con spirito*) mit seinem rhythmisch markanten Kopfmotiv und das abschließende Rondo mit seinem fanfarenhaften Hauptthema ganz dem überkommenen Konzerttypus verhaftet; lediglich der langsame Satz (*Andante, as-moll*) geht über die klassizistische Grundhaltung des Werkes hinaus und weist in der harmonischen wie in der melodisch-rhythmischen Anlage frühromantische Züge auf.

In Gegenüberstellung zum Haydn-Konzert liegt es nahe, nach Stilgemeinschaften in diesen beiden, in verschiedenem geistigem Umkreis entstandenen Konzerten, dem klassischen Haydn'schen und dem klassizistisch-frühromantischen Hummelschen, zu suchen, die durch ihre Bestimmung für einen und denselben Bläser bedingt sind. Tatsächlich lassen sich im Solopart frappierende Ähnlichkeiten (besonders z. B. in den beiden Schlußsätzen) feststellen; demnach müssen Haydn wie Hummel die Möglichkeiten von Bläser und Instrument gut gekannt haben. Alles in allem ist die erfreuliche Neuausgabe dieses Konzertes Zeugnis einer vielfältigen Bläsertradition, die in Weidinger einen ihrer letzten bedeutenden Vertreter fand. Sie bereichert unsere Vorstellung vom Komponisten Hummel und ist in erster Linie für die Praxis wie auch als wertvolles Studienmaterial zu begrüßen.

Klaus Rönna, Hamburg

Giovanni Gabrieli: *Canzona per doppia orchestra d'archi*. Elaborazione a cura di Franco Michele Napolitano.

Alessandro Scarlatti: *Piccola Suite per Cembalo*. Elaborazione per orchestra d'archi a cura di Ettore Bonelli.

Benedetto Marcello: *Presto — Adagio — Allegro vivace*, dalla VIII Sonata per Cembalo. Elaborazione per orchestra d'archi a cura di Ettore Bonelli.

Sämtlich: Guglielmo Zanibon, Padova 1957.

Wie schon die Zusätze zu den Titeln sagen, legt der Verlag Zanibon mit den gehaltvollen Kompositionen der bekannten italienischen Meister Gabrieli, Scarlatti und Marcello Musikstücke vor, die, entgegen ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung, durch die Bearbeiter für eine Streicherbesetzung eingerichtet

sind. Auf die Fragwürdigkeit solcher Ausgaben ist in der „Musikforschung“ schon verschiedentlich hingewiesen worden (vgl. Engel IX, 375 und 376; Bollert X, 581; Drux X, 582; Federhofer-Königs XI, 115 f.; Unverricht XI, 116).

Der Musiker, vornehmlich der musizierende Laie, wird jede Ausgabe alter Musik dankbar begrüßen, wenn er in ihr Substanz und instrumentengerechte Bearbeitung vereinigt findet. Die Freude am eigenen Spiel und an der Gefälligkeit der Komposition läßt bei ihm Probleme des Stils und der historischen Auführungspraxis in den Hintergrund treten. Dennoch wird auch er auf diesen Gebieten Ansprüche erheben, die sich ihm aus der Kenntnis eines großen Angebots von einwandfreien Ausgaben alter Musik geradezu aufdrängen. Die kritische Besprechung in einer Fachzeitschrift darf also weitgehende Übereinstimmung mit dem Urteil des ausübenden Musikers voraussetzen. Wenn von einer rein praktischen Ausgabe auch nicht unbedingt Revisionsbericht, biographische und werkläuternde Notizen gefordert werden, so gehört es doch zu den Gepflogenheiten versierter Hrsg. alter Musik, wenigstens die Quellen genau anzugeben und eigene Vorschläge für Dynamik, Ergänzungen im Notentext, Vorzeichensetzung und Phrasierung von der originalen Schreibart des Komponisten im Druck abzuheben. Darin lassen die Zanibon-Ausgaben jedoch leider alle Wünsche offen. Die Übertragung der wohl für barocke Bläser gedachten *Canzona* Gabriels durch Napolitano auf zwei Streichkörper mit und ohne Dämpfer mag als mögliche zweichörige Realisation noch akzeptiert und die Angabe von Stricharten und Phrasierung als willkommene Spielhilfe betrachtet werden; die Fülle der dynamischen und agogischen Hinweise jedoch widerspricht dem Gabrielischen Instrumentalstil, der seinen stärksten Reiz aus der Gegenüberstellung von flächigen Klanggruppen gewinnt, aus der sich häufig mit sequenzierendem Aufbau verbundene dynamische Differenzierungen zwangsläufig ergeben.

Die vom selben Hrsg. unter dem unhistorischen Titel „*Piccola Suite*“ zusammengefaßten Sätze Scarlattis sind „aus einigen kurzen Kompositionen für Cembalo und einigen Stücken aus den in London befindlichen ‚*Sei Concerti a quattro*‘“ ausgewählt und für Streichensemble eingerichtet worden. Zu den schon erwähnten Mängeln der Zanibon-Ausgaben tritt hier noch eine Reihe von

Druckfehlern, hauptsächlich fehlende Vorzeichen und falsche Balkensetzung. Die Quintenparallele im vorletzten Takt der Aria zwischen Viola und Baß dürfte durch die fehlerhafte Notation *g es f* statt *g f g* in den Bratschen verursacht sein. Im Finale muß in T. 17 in den 2. Violinen *c* statt *d* stehen. Aus den Abschriften der Cembalo-Sonaten Marcellos, die sich in der venezianischen Biblioteca Marciana befinden, hat Bonelli die 8. Sonate für Streicherbesetzung umgearbeitet, „*cercando di mantenere inalterato il più possibile, lo spirito e lo stile*“. Geist und Stil der Musik Marcellos so weit wie möglich in der Streicherinstrumentation eines Cembalowerks beizubehalten, scheint ein gewagtes Unterfangen. In der Partitur Bonellis fehlt ein für die Zeit und dieses Genre obligater Continuo-Part völlig, und der mit unzähligen Doppelgriffen und Stimmteilungen gespickte Satz trägt der klanglichen Transparenz italienischer Instrumentalmusik um 1700 zu wenig Rechnung. Warum hat Bonelli außerdem dem auf ein modernes Partiturbild zurechtgeschnittenen Werk nicht, der modernen Harmonik entsprechend, zwei *b* vorgezeichnet? Der erste Satz steht einwandfrei in einem harmonischen *g-moll*, der zweite und dritte stehen in *B-dur*, so daß in diesem Fall die Beibehaltung des originalen *einen b* völlig unbegründet scheint und außerdem in einer Anzahl von falschen oder fehlenden Vorzeichen unangenehme Folgen hat. Zu den erwähnten Mißständen tritt nun noch die Problematik der Bearbeitung an sich. Von den bedeutendsten Komponisten umgearbeitete Musik begegnet uns auf Schritt und Tritt. Mag es auch reizvoll sein, etwa — um nur ein Beispiel anzuführen — die Mozartsche Bearbeitung des *Messias* von Händel kennen zu lernen, so dürfte unter den heutigen Interpreten (zumindest den deutschen) doch die Tendenz vorherrschen, sich für das Original zu entscheiden. Immerhin kann — um bei dem gewählten Beispiel zu bleiben — in Mozarts Bearbeitung von Händels Werk auch heute noch die nicht zu verkennende eigene Schreibweise Mozarts Interesse erwecken. Für die Bearbeitungen der Kompositionen Scarlattis durch Napolitano und der Marcellos durch Bonelli hingegen, in denen die „Herausgeber“ als Arrangeure und lediglich als — vom rein Handwerklichen her gesehen — geschickte Instrumentatoren in Erscheinung treten, wird nicht nur ein solches Interesse gering sein, sondern es muß sogar

Unbehagen darüber entstehen, daß Werke nur in einem das Urbild verfälschenden Neudruck zugänglich gemacht werden. In zahlreichen Bibliotheken dürfte genügend originales Material aus den von den Hrsg. propagierten Gattungen lagern, durch dessen quellentreue Veröffentlichung sich Napolitano und Bonelli sowohl des aufrichtigen Danks der Musikwissenschaft als auch des lebhaften Beifalls der solche Ausgaben suchenden praktischen Musiker versichern könnten. Herbert Drux, Köln

Michael Glinka: Trio pathétique for Clarinet, Bassoon/Cello & Piano. 29 S. London 1957, Verlag Musica rara.

Das Trio (entstanden 1826/27) stammt aus den schaffens- und experimentierfreudigen Petersburger Jahren des Komponisten, etwa gleichzeitig schrieb er ein Streichquartett in F. Das Trio erschien erst zu Anfang dieses Jahrhunderts im Druck. Obwohl sich Glinka damals noch keineswegs für fertig ausgebildet hielt — die entscheidenden Studienjahre bei Dehn liegen zehn Jahre später —, zeigt der Satz doch echt kammermusikalisches Gesicht. Das Klavier führt, erdrückt aber seine Partner nicht, die Klarinette ist gut instrumental geführt und die freischreitenden Baßstimmen bevorzugen sogar die Tenorlage. Den Sinn des Komponisten für polyphone Stimmführung beweisen viele geschickte Imitationen und Kombinationen. Am bedeutendsten ist das spukhafte Scherzo (mit walzerartigem Trio), in das der sonatenähnlich, ohne eigentliche Durchführung gebaute erste Satz übergeht, der auch das thematische Material für das schwunghaft ausklingende Finale liefert. Das Largo trägt eine notturnenartige, weitgeschwungene Melodie in allen drei Stimmen, frei variiert, vor.

Reinhold Sietz, Köln

Willy Hess: Beethoven. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957. Lizenzausgabe mit Genehmigung der Büchergilde Gutenberg, Zürich. 344 S.

Der Verf. dieses neuen Beethovenbuches braucht den Lesern dieser Zeitschrift angesichts seiner hohen Verdienste um die Beethovenforschung nicht mehr vorgestellt zu werden, nur will ausdrücklich betont werden, daß es für die Hand des Musikliebhabers geschrieben ist, zwar nicht expressis verbis, aber die Darstellung läßt darüber keinen Zweifel. Das erweist schon

die Anlage des Ganzen: Biographisches und Werkbetrachtungen bleiben gruppenweise getrennt, aber doch jeweils in zeitlichem Nebeneinander, so daß der Benutzer unter Umständen das eine oder das andere zusammenhängend lesen kann. Dem Verständnis des Musikliebhabers kommen auf Schritt und Tritt zwanglos eingestreute Erklärungen musikalischer Fachausdrücke oder gattungsgeschichtliche Erläuterungen entgegen, aber auch der Kenner wird sich von der Behandlung der Werke, mindestens stofflich gesehen, sehr angesprochen fühlen, weil hier weit mehr, als in Musikbiographien ähnlicher Richtung üblich ist, auch das weniger Bekannte Berücksichtigung findet.

Was der Verf. im Laufe vieler Jahre für die Erhellung so vieler bis dahin unbeachteter Nebenwerke Beethovens durch Nachweise oder Erstaussagen geleistet hat, kommt nun zu schönster Geltung, wobei er mit den jüngsten Forschungsergebnissen Schritt zu halten weiß. So ist weder das Fragment einer Bearbeitung des Septetts für 9 oder 10 Instrumente vergessen, das um 1952 in den USA auftauchte (S. 83), noch das erst 1956 durch den Druck bekannt gewordene kleine *Allegretto quasi Andante*, das Beethoven am 27. September 1825 als Erinnerungsblatt einer Besucherin, Sarah Burney Payne, mitgab. Was sich nach Drucklegung des Buches noch ergab, bringt ein beigelegter Zettel mit „Berichtigungen“ zur Kenntnis des Lesers, so vor allem einen Hinweis auf die jüngst von H. C. Robbins Lindon geklärte Verfasserschaft der sogenannten *Jenaer Sinfonie* (Friedrich Witt, 1770—1837). Manche nützliche Bemerkungen sind in die Darstellung eingestreut, so über die Frage der Teilwiederholungen in Beethovens Sinfoniesätzen, der Verf. in der *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, 1957, einen Beitrag gewidmet hat, oder über die Bedeutung des gleichzeitigen Drucks von Stimmen und Partitur seit der 7. und 8. Sinfonie und den späten Kammermusikwerken für den Wandel in der Aufführungspraxis jener Zeit (S. 168 f.).

Neben allem Wertvollen muß aber auch einiges Fragwürdige angemerkt werden. Zunächst der alte, in der Beethovenliteratur längst berichtigte Irrtum von der Antwerpener Herkunft der Vorfahren des Meisters (S. 12). Joseph Schmidt-Görgs Beitrag in der *Schiedermair-Festschrift von 1937, Beethoven und die Gegenwart*, veranschaulicht die

wahre Sachlage bis zur letzten Klarheit. Die Kennzeichnung von Ph. E. Bachs Sonatentypus („*Exposition der beiden Themen*“), S. 35, wird dessen evolutionistischem Gestaltungsprinzip nicht gerecht. Noch jüngst stellt E. F. Schmid (MGG I, 937) „*ein dogmatisches Festhalten der Bipolarität in der Thematik des fortschrittlichen Sonatensatzes*“ bei Ph. E. Bach ausdrücklich in Frage. Seit Wiederentdeckung des Autographs von op. 129 in amerikanischem Privatbesitz 1945 wissen wir, daß *Die Wut über den verlorenen Groschen* keine authentische Überschrift ist (zu S. 82). S. Kaznelsons Hypothese zur Frage nach der „*Unsterblichen Geliebten*“ scheint Verf. (S. 161) zwar „*heute noch umstritten, aber wir dürfen sie nicht übergehen*“. Offenbar ist ihm Schmidt-Görigs Veröffentlichung der 13 Briefe Beethovens an Josephine Gräfin Deym von 1957 nicht mehr rechtzeitig bekannt geworden, sonst hätte er sich sicher in der Bekanntmachung dieser sensationellen Enthüllungen mehr Zurückhaltung auferlegt. Die Bedeutung der russischen Themen in den *Rasumowsky-Quartetten* für das „*in ihrer Art gänzlich Neue*“ (S. 173) wird unterschätzt. Vgl. hierzu W. Vetter, *Ost und West in der Musikgeschichte* (Mf. I, 1948, 156) im Anschluß an eine Bemerkung E. Bückens. Schließlich sollte man am allerwenigsten in einem auch der Unterrichtung des Musikliebhabers über musikalische Fachausdrücke gewidmeten Buche bei Besprechung der Hammerklaviersonate das alte Mißverständnis wieder aufwärmen (S. 215), Beethoven habe mit der Bestimmung „*für das Hammerklavier*“ andeuten wollen, „*daß dieses Werk nicht mehr auf einem der früher gebräuchlichen Instrumente gespielt werden dürfe*“. Zuletzt hat noch W. Georgii (*Klaviermusik*, 3/1956, S. 208, Anm.) darauf hingewiesen, daß Beethoven hier nur, und zwar sehr bewußt, den zeitüblichen Ausdruck „*Pianoforte*“ habe ver-deutschen wollen.

Im Anhang erschließt ein ungewöhnlich reiches Personen- und Sachregister den Inhalt des trotz der notwendigen Beanstandungen doch recht willkommenen Buches, vor allem aber zeichnet sich das der Ordnung der Gesamtausgabe folgende Werkverzeichnis durch Einbeziehung der in ihr nicht erschienenen Stücke aus, von denen in einem besonderen Verzeichnis noch die wichtigsten Erstdrucke seit 1888 nachgewiesen werden.

Willi Kahl, Köln

Dietrich Buxtehude: *Jesu meines Lebens Leben*. Aria für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Flöte, 2 Violinen, 2 Violen, Violine und Basso continuo. Hrsg. von Dietrich Kilian. (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin, hrsg. von Adam Adrio, Reihe I, Heft 9.) Berlin 1957, Edition Merseburger 959. 16 S.

Gleich den unlängst in derselben Reihe erschienenen sechs Choralkantaten (vgl. die Besprechungen in Jg. IX [1956], S. 213 ff., und Jg. XI [1958], S. 84 ff., dieser Zeitschrift), ist auch die hier angezeigte *Aria* Buxtehudes ausschließlich in Dübenerhandschriften — und zwar in einer Erst- und einer „*corrigierten*“ Zweitfassung — überliefert. Der von Kilian vorgelegte Erstdruck folgt der zweitgenannten Fassung.

Die Edition hat wissenschaftlichen Charakter und ist — den knappen, aber erschöpfenden *Kritischen Bericht* eingeschlossen — muster-gültig zu nennen. — Nicht ganz einleuchtend ist höchstens, weshalb K. die Besetzung der *Aria* auf dem Titelblatt mit „*Sopran, Alt, Tenor, Baß, Flöte*“ etc. angibt: Die Flöte folgt bis auf fünf unerhebliche Varianten notengetreu der ersten Violine und ist von Dübener offenkundig erst nachträglich in den Stimmensatz (die Tabulaturen notieren sie nicht!) aufgenommen worden — zweifellos in der Absicht, einen gerade verfügbaren Flötisten zu beschäftigen. Hier dürfte das Ideal editioneller Exaktheit allzu buchstäblich ausgelegt worden sein (eine Erwähnung der Flötenstimme im Kritischen Bericht hätte genügt) — ebenso dort, wo der Kritische Bericht das Manuskript einer Kantate gleichen Namens ausdrücklich als „*Quelle*“ aufführt, obwohl es verschollen und lediglich in einem alten Musikalienverzeichnis der Lüneburger Michaelisschule erwähnt ist.

Das Werk selbst, eine über einem zweistimmigen ostinaten Baß mehrstrophig durchkomponierte *Aria*, gibt zu einer Reihe von quellen- und stilkritischen Überlegungen Anlaß, denen hier leider kein Raum gegeben werden kann. Der Praxis ist in „*Jesu meines Lebens Leben*“ eine eindrucksvolle, namentlich durch die Geschlossenheit von Form und Affekt überzeugende Passionsmusik zurückgewonnen worden.

Martin Geck, Kiel

Claudio Sartori: *Dizionario degli editori musicali italiani* (Tipografi, incisi, librai-editori). Firenze 1958: Leo S. Olschki. (Erschienen als Bd. 32 der Biblioteca di Bibliografia Italiana). 217 S.