

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. v. Friedrich Blume. Bd. 6 (Head—Jenny). Kassel-Basel-London-New York 1956, Bärenreiter-Verlag.

Es gibt kaum ein schöneres Beispiel für die einträchtige internationale Zusammenarbeit auf dem weitverzweigten Gebiete der modernen Musikforschung als die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Der Band VI, der sich den bisher erschienenen Bänden an Inhalt und Ausstattung würdig zur Seite stellt, enthält rund 500 Personen- und Sachartikel auf ca. 2000 Spalten von Forschern aus über 20 europäischen und überseeischen Ländern diesseits und jenseits des „Eisernen Vorhanges“. Dank sorgfältiger Wahl der Mitarbeiter wird wieder in zahlreichen Artikeln über eigene Forschungsarbeit erstmals oder zusammenfassend berichtet, so daß das Werk für den Fachmann unentbehrlich ist. Zugleich bietet es aber auch dem Praktiker und allen Musikinteressenten einen zuverlässigen Ratgeber. Obwohl MGG kein Lexikon ist und sein will, so darf doch in diesem Zusammenhang vergleichsweise darauf hingewiesen werden, daß selbst „Der Große Brockhaus“ (16. Aufl. 1954) Begriffen wie „Intervall“ und „Instrumentation“ nur eine, bzw. weniger als eine halbe Spalte einräumt, während in MGG die betreffenden Artikel über 20, bzw. 30 Spalten umfassen, an denen mehrere Mitarbeiter beteiligt sind.

Der Zufall hat es gefügt, daß der vorliegende Band die ältesten Musiker nennt, die die Weltmusikgeschichte seit wenigen Jahren kennt; mit *Hufu'anh und andere ägyptische Musiker* (Hickmann) lassen sich im Gegensatz zu den Gestalten der antiken Mythologie historisch greifbare Persönlichkeiten verbinden, die im 3. Jahrtausend v. Chr. als Sänger, Flötisten, Harfner, Trommler u. a. an dem Hofe der Pharaonen gewirkt haben. Zahlreiche neuentdeckte Dokumente des ägyptischen Musiklebens, die älter sind als die ersten Belege der chinesischen Musik, ergänzen Hickmanns Artikel *Ägyptische Musik* um wichtige Einzelheiten. Auch die ältesten Zeugnisse des Musikdilettantentums reichen bis in diese Zeit zurück. Überhaupt enthält der Band

eine größere Anzahl wertvoller musikethnologischer Artikel aus der Feder bekannter Fachleute wie *Hethitische Musik* (Wegner), *Hindu-Javanische* (Kunst), *Indianermusik* (B. Nettel), *Indische* (Bake), *Indonesische* (Kunst), *Irische* (O'Boyle), *Japanische* (Eckhardt), *Javanische Musik* (Kunst).

Daß aus der Antike neben *Hermes*, *Heron* (Wegner), *Hesiod*, *Homer* (Vetter) auch der „musikfeindliche“ *Herakles* (Wegner) Erwähnung findet, rechtfertigt die nicht seltene Darstellung dieses Heros mit Kithara oder Lyra. (Ergänzend sei vermerkt, daß der „*Hercules musarum*“ nicht nur auf antiken Vasen, sondern mit fünfsaitiger Lyra und Plektrum auch auf einer Reliefplatte aus Flavia Solva, südlich von Graz, dargestellt ist; E. Diez in Wiener Studien, 61—62, 1943—1947.) Den Begriff *Heterophonie*, den die Griechen niemals klar definiert haben, sucht C. Sachs für die moderne Musikwissenschaft brauchbar zu machen, indem er von vier möglichen Definitionen der folgenden den Vorzug gibt: „*Heterophonie ist jede Art von Zusammen tönen auf Grund von Überlieferung und Improvisation: ‚contrappunto alla mente‘ im Gegensatz zur ‚res facta‘.*“ In dieser Ausweitung bezeichnet er das klingende Ergebnis jeder Art von Improvisation und würde dadurch im Grunde überflüssig werden, weshalb der herkömmlichen Bedeutung („gleichzeitiges Singen und Spielen von Melodien, die voneinander nur in geringem Maße und unwesentlich abweichen“), die Ferand in seinem von umfassendem Wissen getragenen, über 40 Spalten langen Artikel *Improvisation* wiedergibt, eher der Vorzug gebühren dürfte, wenn gleich diese Definition mit der antiken Auffassung (Plato) nicht in vollem Einklang steht.

Die byzantinischen Beiträge *Heirmos*, *Hymnus der Ostkirche* sind wieder von Stöhr und die liturgischen der römischen Kirche *Lateinischer Hymnus*, *Hymnar*, *Kleine Horen*, *Improperien*, *Introitus*, *Invitatorium* von B. Stäblein in vorbildlicher Weise verfaßt. Zu den von Stäblein geltend gemachten Beweisen für das Einfließen volkstümlicher Melodik in die Hymnen, kann auch die Ausführung des Hymnus mit seiner deutschen Übersetzung im Wechselgesang zwischen Klerikerchor und Volk zählen, wie ein solcher z. B. für den Hymnus „Rex

Christe factor omnium“ für St. Lambrecht, bereichert durch einen von zwei Knaben gesungenen Zwischenruf „*Laus tibi Christe*“ bezeugt ist (O. Wonisch, *Zur mittelalterlichen Liturgie der Trauermesse in St. Lambrecht*, in: *Aus Archiv und Chronik*. Jg. 1, 1948, 33 ff.). Der ausgezeichnete Beitrag *Mehrstimmiger Hymnus* stammt von dem leider zu früh dahingegangenen R. Gerber, der als hervorragender Spezialist auf diesem Gebiet gegolten hat.

In den älteren Bereich abendländischer Musik führen ferner die Artikel *Hexachord* (Oesch, Ruhnke), *Hoquetus* (Husmann), *In seculum* (Dittmer), während andere ebenso gewichtige Beiträge Formen und Musikgattungen, deren Schwerpunkt im 16.—18. Jahrhundert liegt, zum Gegenstand haben, wie *Historia* (Blankenburg), *Hornpipe* (Dean-Smith), *In Nomine* (Coates), *Intermedium* (Pirrota), *Intrada*, *Introitus instrumental*, *Invention*, die drei letztgenannten von Reimann, die sich mit Recht gegen eine Übernahme der Bezeichnung „*Invention*“ für die dreistimmigen Sinfonien J. S. Bachs stellt. Zwei Gattungen des romantischen Charakterstücks *Humoreske* und *Impromptu* behandelt der unermüdete MGG-Mitarbeiter W. Kahl mit gewohnter Gründlichkeit, wobei auch das Problem Komik-Humor in der Musik zur Sprache kommt. Über *Jagd-musik* (Karstädt), *Janitscharenmusik* (Farmer) und *Jazz* (Burkhardt) (dessen Definition, Etymologie, Rhythmik, Artikulation, Intonation, Melodik, Harmonik, Stilarten und soziales Milieu) findet man alles Wissenswerte. Daß es zu einem noch ausstehenden „*Werk, in dem die improvisatorische Freiheit des Jazz und die formale Strenge der großen abendländischen Musik zu einer echten Synthese verschmelzen*“, kommen könnte, glaubt Ref. allerdings nicht, da der Jazz nur in seinen folkloristischen Wurzeln ethisch genügend fundiert und von ihm aus keine Erneuerung der Harmonik zu erwarten ist.

In gewichtigen Beiträgen werden *Instrumentenkunde* (Dräger), *Instrumentensammlungen* (Berner) und *Instrumentation* (Becker, Mayer), in dem Überschneidungen des dritten Abschnitts (*Geschichte der Instrumentation*) mit dem vierten (*Technik der Instrumentation*) nicht von Nachteil sind, behandelt. Becker wendet sich unter Hinweis auf den Kleinmeister J. M. Molter gegen die Auffassung, „*daß die allmähliche*

Bereicherung der Instrumentation die füllende Funktion des Cemb. überflüssig gemacht habe“, da dieses zunächst in den Solopartien zurückträte, in den Tuttistellen aber beibehalten werde. Das ist im Prinzip aber nicht neu, da Vorschriften wie „*senza organo*“ oder „*senza cembalo*“ ja in der Regel keine Tutti-Partien betreffen. In dem ausgezeichneten Artikel *Horninstrumente* (Hickmann, Karstädt) ist vielleicht der abendländische Bereich in der Darstellung des Altertums etwas zu kurz gekommen. Hier hätten etwa die Cornufragmente aus Virunum (Landesmuseum Klagenfurt) erwähnt werden können.

Von den beiden in kulturgeschichtlich weiterem Sinne bedeutsamen Artikeln *Humanismus* und *Impressionismus* zerfällt der erstere in zwei Hauptabschnitte. Der Kieler Romanist A. Buck behandelt den *Humanismus als geistige Bewegung* in seinem Verhältnis zur Renaissance, Antike, Bildung, Wissenschaft, Sprache, Gesellschaft und Religion, während H. Albrecht speziell dem Verhältnis von *Humanismus und Musik* nachgeht. Da die Frage, wo sich außerhalb der Odenkomposition und der Musiktheorie humanistischer Einfluß geltend macht, bisher weitgehend unbeantwortet geblieben ist, fußt der Versuch ihrer Lösung vor allem auf „*intensiver Beobachtung der mehrst. Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Wandlungen im Wort-Ton-Verhältnis, der Entwicklung c.-f.-freier Melodiebildung und des zwangsläufigen allmählichen Übergangs von imitierenden Kp. zur Homophonie*“. Albrechts wertvoller Beitrag gipfelt in der Feststellung, daß von keiner humanistischen musikalischen „*Schule*“, sondern nur von einem verhältnismäßig spät greifbaren humanistischen Einfluß auf Musik und Musiktheorie gesprochen werden kann, der „*über das Wort-Ton-Verhältnis, und zwar im engsten Wortverstand, d. h. über das Verhältnis von Wortakzent und mus. Deklamation*“ führt. Dankenswert ist die scharfe Begrenzung des Problems. Zu fragen wäre nur, ob neben der Poetik, die zu einer akzentgerechten Deklamation führt, nicht auch die vom Humanismus ebenso hochgeschätzte Rhetorik die Musik entscheidend beeinflusst hat, oder ob deren deskriptive und expressive Seite, sowie deren rasch wachsender Vorrat an neuen Figuren, nur ein allgemeines Kennzeichen der Renais-

sance ist, dem sich der Begriff „Humanismus“ unterordnet.

Über 40 Spalten sind dem Artikel *Impressionismus*, der zu den besten des Bandes zählt, eingeräumt. H. Albrecht behandelt alle einschlägigen Fragen, u. a. die Anwendung des Begriffs auf die Musik, Nachwirkungen der Romantik, Einflüsse von Exotik und Folklore und antiimpressionistische Strömungen, die sich in ihr manifestieren, ihr Verhältnis zur Malerei, den Gegensatz zum Realismus der Kunst R. Wagners und ihre Kunstmittel in einzelnen Kapiteln mit erwünschter Deutlichkeit. Rätselhaft, daß eine in ihren geistigen und künstlerischen Zielsetzungen ebenso wie in ihren formalen Äußerungen so neuartige Kunst auf eine relativ kurze Zeitspanne (ca. 1890–1920) begrenzt geblieben ist, so daß mit Recht die Frage gestellt wird, ob man überhaupt von einer impressionistischen „Epoche“ in der Musikgeschichte sprechen kann. Denn einen impressionistischen Modellstil in dem Sinne, wie etwa der Palestrinastil als Modellstil bezeichnet werden kann, hat es nicht gegeben, sondern nur einen Stil Debussys, der andere Musiker angeregt hat.

Den Artikel *Intervall* behandeln F. Winkel physikalisch (zur Literatur wäre die mittlerweile erschienene *Klangstruktur der Musik*, bearbeitet v. F. Winkel, Berlin 1955, zu ergänzen), A. Wellek, der sich auf zahlreiche eigene Forschungsarbeiten bezieht, psychologisch, M. Ruhnke historisch (bis zum 16. Jahrhundert) und J. Rohwer, der an A. v. Öttingen anknüpft, historisch (neuere Zeit und systematisch). Leider bleibt die Frage nach der von Epoche und Stil abhängigen ästhetischen Bedeutung der Intervalle, die nur eine deskriptive Musiktheorie im Sinne einer ganzheitlichen Betrachtungsweise lösen könnte, unbeantwortet. Rohwers spaltenlange Intervallberechnungen, die nur die Durchkreuzung der Terz- und Quintenverwandtschaften bestens beleuchten, reichen dazu nicht aus. Ebenfalls auf ästhetisches Gebiet führt der Artikel *Hermeneutik* (Gerstenberg), der einen klaren Überblick über die von verschiedenen Ansätzen ausgehende Betrachtungsweise eines Kretzschmar, Lach, Schering bis zu der auf die musikalische Figurenlehre und deren Symbole gegründeten historisch orientierten Hermeneutik gibt.

Mit Recht werden analog zu früheren Bänden wichtigen Handschriften, wie *Hohenfurter Handschriften* (Salmen), *Jenaer Liederhandschrift* (Aarburg), *Jenaer Musikhandschriften* (Hoffmann-Erbrecht), Orgeltabulatur des *Ileborgh von Stendal* (Reimann) und *Codex Ivrea* (Reaney) eigene Artikel eingeräumt.

Unter den musiktopographischen Beiträgen *Heidelberg* (Hermelink), *Heilsbrunn* (Krautwurst), *Helmsedt* (Sievers), *Helsinki* (Ringbom), *s'Hertogenbosch* (Smijers), *Innsbruck* (Senn), *Jena* (Stein), sowie *Holland* (seit 1830, Reeser), *Island* (Helgason) und *Italien* (Stäblein, Vecchi, Pirrotta, Ghisi, Sartori, Mompellio, Barblan, Mila, Bonaccorsi) steht letzterer mit über hundert Spalten an erster Stelle. Um der strittigen Frage nach Begrenzung der musikgeschichtlichen Epochen, die bei der Vielzahl der Mitarbeiter unvermeidlich zu Überschneidungen geführt hätte, auszuweichen, liegt der Darstellung der mehrstimmigen Musik Italiens das handfeste Einteilungsschema nach Jahrhunderten zugrunde, wobei das 18. wieder in die Kapitel Oper, Kirchenmusik (deren Erforschung noch kaum begonnen hat) und Instrumentalmusik untergliedert ist.

An fürstlichen Familien und Persönlichkeiten finden breite Behandlung die *Hohenzollern* (Schaal, Schmidt, Schubart, Schmid, Pfannkuch) in 30 Spalten (während den *Habsburgern* in MGG V nur 10 Spalten eingeräumt sind!) sowie die englischen Könige *Heinrich IV.*, *V.*, *VI.* (Trowell) und *Heinrich VIII.* (Baillie), von denen indessen nur Heinrich V. und VIII. als Komponisten sicher nachweisbar sind. Hier hätte — auch im Hinblick auf den Artikel *England* — zweifellos manches gekürzt werden können; u. a. dürften den MGG-Leser Heinrichs IV. „besondere Vorliebe für Stickereien, Juwelen und Goldarbeiten“ ebensowenig interessieren, wie die Mitteilung, daß Heinrich V. in seiner Jugend „den Freuden der Venus“ gehuldigt habe.

Naturgemäß nehmen Personenartikel den breitesten Raum ein. Die mittelalterlichen Theoretiker (*Hermannus Contractus*, *Hieronymus de Moravia*, *Hrabanus Maurus*, *Isidor von Sevilla*, *Jacobus von Lüttich* u. a.) finden wieder von Hüschen — (*Hucbald* von Weakland und *Hothby* von Reaney) —, die Troubadours und Trouvères von Gennrich, die Minnesänger von Husmann und Her-

mann von Salzburg von Salmen eine ausgezeichnete Darstellung. Ebenso gründlich werden Leben und Werk älterer Komponisten, wie *Jacobus de Bononia* (Pirrotta), *Hofhaimer* (Moser) (der sich 1513 gemeinsam mit Jan Behaim von Dubrau auch in Steiermark aufhielt; Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1958, im Erscheinen), *Janequin* (Lesure), *Ingegneri* (Engel) und die Niederländer *Isaac*, *Hellinck*, *Hollander* (alle drei von Albrecht), *Hoyoul* (B. Meier) und *Jaches de Wert* (Bautier-Regnier) nach dem neuesten Stande der Forschung behandelt. Aus neuerer Zeit enthält der Band keine Namen von überragenden Komponisten. Hervorzuheben wären etwa *L. J. F. Hérold* (Briquet), *St. Heller* (Sietz), *J. A. Hiller* (Hoffmann-Erbrecht, Abert), *J. F. Hiller* (Sietz), *E. T. A. Hoffmann* (Ehinger), *Holzbauer* (Lehmann), *Homilius* (Feder), *J. N. Hummel* (Kahl), *Humperdinck* (Pfannkuch), *d'Indy* (Ferchault), und *Janáček* (Raček). An Komponisten der Moderne, deren Artikel manchmal allzu optimistisch und lobrednerisch anmuten, werden u. a. *Hindemith* (Preußner) und *Honegger* (Tappolet) behandelt. Worin Hindemiths „Bemühen um eine neue Ordnung“ und „Begründete Wertskala“ der Töne, die er aufgestellt habe, besteht, wird leider nicht gesagt.

Unter den Musikerfamilien, die sich z. T. durch mehrere Generationen nachweisen lassen, stehen die *Hotteterre* (Cotte), deren Genealogie in einer Tafel erläutert wird, im Vordergrund. Hierher zählen auch die Musikerfamilien *Hellmesberger* (Orel), *Hemmerlein* (Dennerlein) und *Hopkins* (Cudworth). Wichtigere Musiktheoretiker, wie *Heinichen* (Haußwald), *Heyden* (Krautwurst), *Herbst* (Stauder) (die der *Arte prattica e poetica* 1653 beigegebene Generalbaßlehre stammt von W. Ebner), *Hitzler* (Wessely) und Musikinstrumentenerbauer, wie *Hebenstreit* (Berner), *Heckel* (Becker), *Herz* (Senn), *Hildebrandt* (Flade), *V. Hoffmann* (Rubardt), *Holzhay* (Supper) und *Hubert* (Krautwurst) sind mit aller Sorgfalt gewürdigt.

Sehr zu begrüßen ist die Aufnahme von Dichtern, die in enger Verbindung und Beziehung zur Musik stehen, oder textliche Vorlagen den Komponisten geliefert haben, wie *Heine* (Kühner), *Heinse* (Haase, Kühner), *Helmbold* (Ruhnke), *Henrici* (Tagliavini), *Hensler* (Badura-Skoda), *Herder* (Wiora), *H. Hesse* (von Hecker), *Heyse*

(Wodtke), *Hoffmann v. Fallersleben* (Salmen), *Hofmannsthal* (Abert, Wodtke), *Hugo* (Maurice-Amour) und *Hunold* (Wodtke). Selbstverständlich fehlen auch die bedeutenden reproduzierenden Künstler, Akustiker und Musikforscher [*Helmholtz* (Lottermoser), *Hornbostel* (Sachs, Husmann, Haase), *K. Huber* (Haase), *Jacobsthal* (Besseler), *Jahn* (Burck, Schaal) u. a.] nicht. Stattlich ist ferner die Anzahl der Musikverleger aus alter und neuer Zeit, wie *Henle* (Halm), *Herzmansky* (Vogg), *Hesse* (Becker), *Hofmeister* (Virneisel), *Hoffmeister* (Weinmann), *Hug* (Müller) u. a.

Es ist nicht zuletzt das Verdienst von MGG, die Aufmerksamkeit auf zahlreiche kleinere Meister zu lenken, die oft weniger ihrer heute vergessenen Kompositionen wegen, sondern mehr durch kulturhistorische, stilkundliche und aufführungspraktische Aspekte, die aus ihnen gewonnen werden können, Beachtung verdienen. Zahlreiche wertvolle und neue Forschungsergebnisse sind in den betreffenden Artikeln enthalten, auf die hier nur summarisch hingewiesen werden kann.

Bestens bewährt sich die Anlage der Personenartikel. Im Hinblick auf bereits vorhandene thematische Kataloge, bibliographische Zusammenstellungen und das nunmehr gesicherte Unternehmen des RISM könnten künftig Werkverzeichnisse und Literaturangaben eher eine Kürzung (von der mit Bedauern Kenntnis genommen wird) vertragen, als Biographie und Werkwürdigung. Auch in Sachartikeln sind Verweise auf leicht greifbare Literaturverzeichnisse (z. B. *Impressionismus* mit Verweis auf W. Dankert: *C. Debussy*, Berlin 1950) am Platze. Der Druck ist wieder sehr sorgfältig und die Bebilderung ausgezeichnet ausgeführt. An kleineren unvermeidlichen Versehen wären u. a. die fälschliche Überschrift *Hérold, Nicolas* (Spalte 251—258) statt *Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand*, der Fettdruck des Vornamens *Paul* (*Hindemith*) (Spalte 440) und der fälschliche Verweis auf Artikel *Java* (Spalte 1186), den es nicht gibt (statt *javanische Musik*) anzuführen. Auch muß der letzte Ton in der indischen Tonleiter *That Bhairava* (Spalte 1171) *c* sein. *Karstädt* fehlt als Mitverfasser des Artikels *Horninstrumente, Inhaltsverzeichnis S. XIII*. Die übrigen Druckfehler sind im Errataverzeichnis zu I—VII in MGG VII, XXI ff. angeführt. Hellmut Federhofer, Graz

Thrasylulos Georgiades: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Sachgebiet Musikwissenschaft, enzyklopädisches Stichwort: Altgriechische Musik im Abendland.) Hamburg 1958. Rowohlt. 146 S.

Man wendet sich seit rund 25 Jahren in immer wachsendem Grade wieder der Erforschung der griechischen (neuerdings auch der römischen) Musik zu. Dabei greift man nicht zu alten Programmen und Methoden; vielmehr ist es gerade die neue Art der Fragestellung und der inhaltlichen Problematik, die der Forschung den Antrieb gibt. Einst war es die klassische Philologie, welcher die Musikgeschichtsforschung auf dem Gebiete der Antike Anregung, Einblick, Erkenntnis dankte. Als man sich später mit spezifisch musikwissenschaftlichen Mitteln an den Fragenkomplex der antiken Musik heranwagte, ergaben sich Fortschritt und Rückschlag zugleich. Die philologische Ergründung des sich mit Musik befassenden Textes kann nur auf dem Fundamente festgefügtter musikalischer und musikgeschichtlicher Einsicht stichhaltige Ergebnisse erzielen; andererseits ist das zähe Haften an modernen musikalischen Begriffen und Vorstellungen ein Hemmnis, verhängnisvoll für den Historiker, der ergründen will, wie es um die griechische Musik wirklich stand. Hier liegt eine Gefahr vor, die Riemann bekanntlich nicht ganz vermeiden und die Abert zwar vorsichtig umgangen, jedoch keineswegs völlig unschädlich gemacht hat, was nur durch Anwendung einer durchaus neuartigen Forschungs- und Untersuchungsmethode möglich geworden wäre, einer Methode, die den gesamten musikalischen Erlebnisvorrat des heutigen Musikers mit dem wissenschaftlichen Erfahrungsschatz des sich von seinem Objekt bewußt distanzierenden Historikers zu höherer Einheit gebunden hätte. Seit etwa 25 Jahren hat sich nun auf diesem Gebiete eine positive und ergiebige Wandlung vollzogen. Eine hier nicht aufzählbare große Anzahl von Gelehrten, glücklicherweise keinen Spezialisten im engeren Sinne, geriet bei Behandlung umfassender musikgeschichtlicher Probleme gewissermaßen ins Gravitationsfeld der altgriechischen Musik, mußte sich zur Klärung aktueller musikwissenschaftlicher Fragen mit ihr auseinandersetzen, außer vielen anderen Fellerer, Husmann, Gombosi, Ursprung, Jammers, v. d. Vaerden, Handschin, Wegner, E. Martin,

Pfrogner, Behn; einen engeren Umkreis schritten ab z. B. P. Friedländer, G. Lehmann, Schottländer. Was sie alle von der älteren Generation, welcher sie natürlich noch immer viel verdanken, unterscheidet, ist die Tatsache, daß sie an den Begriff Antike Musik mit der erforderlichen wissenschaftlichen Skepsis herangehen. In ihren Spuren bewegt sich der Münchener Ordinarius Georgiades, ja in einem bestimmten Sinne bedeutet seine Schrift über Musik und Rhythmus bei den Griechen einen Höhepunkt der jüngsten Entwicklung.


Was die singenden und sich in mäßigem Umfang instrumental betätigenden Griechen betrieben, war nur in einem sehr beschränkten Sinne Musik, vergleichbar mit der ganz allmählich heraufziehenden Tonkunst späterer Zeiten, aber es war zweites — und hierin liegt die ganze Schwierigkeit der wissenschaftlichen Aufgabenstellung — ein Phänomen, das in einem, wenn auch keineswegs leicht zu definierenden, entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange mit dieser späteren Tonkunst steht. Auf diese Doppeltatsache hat kürzlich auch Wiora in einer gedankenreichen Abhandlung zur Grundlegung der allgemeinen Musikgeschichte (im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft I, 1957) hingewiesen, wo es heißt, daß die nach dem Abendland benannte, aber nicht in ihm aufgehende Kulturbewegung mit fruchtbaren Traditionen und Renaissance an die griechisch-römische Antike angeknüpft habe, andererseits jedoch so stark von ihr unterschieden sei, daß sie als eine eigene Hochkultur angesehen werden könne. Dieses Sowohl — Als-auch gilt es in seiner vollen Bedeutung zu werten, wenn man die weitere These Wioras richtig verstehen will, welche in der griechisch-römischen Musik das Präludium der im eigentlichen Sinne abendländischen Tonkunst erblickt. Diese entscheidend wichtige These liegt auch der Schrift von G. zugrunde, deren Untertitel nicht übersehen werden darf: *Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Der Haupttitel des Buches, *Musik und Rhythmus*, ist geflissentlich doppelsinnig. Mit Musik ist nicht durchaus das gemeint, was wir heute darunter verstehen, und nicht auf dem spezifisch musikalischen Rhythmus liegt der Ton. Der Verf. kommt vom Sprachlichen her und immer wieder darauf zurück. Wenn er erklärt, die griechische Musik sei nichts Eigenständiges, sondern nur eine Seite einer wesentlich umfassenderen Ganzheit, nämlich

des Sprachvermögens, der Sprache, des Verses, so liegt hierin zwar etwas Ähnliches wie in der sich seit längerem durchsetzenden Erkenntnis, daß die Griechen über eine beträchtliche Anzahl von Begriffen verfügten, von denen jeder irgend etwas dem Grade und der Qualität nach Verschiedenes mit Musik zu tun hatte, von denen sich aber kein einziger vollkommen mit dem modernen Musikbegriffe deckte, daß μουσική eben nicht Musik ist (MGG V 1956, Sp. 840); jedoch G. verleiht seinen Thesen einen ganz neuen Erkenntniswert, indem er sie in erster Linie sprachwissenschaftlich, sprachgeschichtlich und sprachtechnisch begründet. Umgekehrt sucht er des Lesers Verständnis für das Wesen der griechischen Sprache vom Musikalischen her zu befruchten, indem er nachzuweisen trachtet, daß sich das direkt an die Sinne wendende rhythmische Phänomen außer in Musik und Tanz auch im Worte selbst realisiert. Es sind nicht immer auf den ersten Blick und von vornherein sehr ermutigende Ergebnisse, die der Verf., und mit ihm sein Leser, auf diesem Wege in Kauf nehmen muß, nichtsdestoweniger erscheint mir die logische Beweiskette lückenlos. Obwohl er nicht das melodisch-klangliche, sondern das rhythmische Element in den Brennpunkt rückt, verschleißt er sich nicht nur nicht der Erkenntnis, sondern er betont sie, daß nämlich Sprache, Musik, Rhythmus kein existentes Etwas, vielmehr ein sich Vollziehendes seien. Auf die scharf herausgearbeitete Tatsache, daß μουσική nichts Gegenständliches, sondern ein Tun sei, gründet sich die ebenso vorsichtige wie glückliche Begriffsbestimmung, die von dem ursprünglich adjektivischen Charakter der Vokabel μουσική ausgeht: man kann dieses Wort — das ist die Folgerung aus seiner Wesenheit — nicht mit einem einheitlichen, prägnanten Begriffe oder gar mit einem einzigen Worte übersetzen, man kann es nur umschreiben: musische Erziehung durch musische Betätigung. Aus dem Munde eines Musikforschers griechischer Herkunft wiegt die Aussage besonders schwer, daß wir nicht wüßten, wie einst die griechische Sprache erklingen sei; nur eines sei gewiß, daß wir alle sie heutzutage falsch sprechen, einerlei ob Deutsche, Engländer, Franzosen oder — Neugriechen. Das ist sicher nichts fundamental Neues, aber es liegt etwas Großartiges, das zu denken gibt, in der radikalen Formulierung, welche es in diesem Zusammenhang sicherlich nicht unabsichtlich vermeidet, die

Möglichkeit einer Differenzierung zwischen neugriechischer und deutscher oder gar englischer Artikulierung des homerischen Hexameters oder der pindarischen Strophe zu beleuchten; denn diese Differenzierung würde, wenn sie wirklich durchführbar wäre, nichts an unserem Unvermögen zur korrekten rhythmisch-phonetischen Wiedergabe der griechischen Sprache (Musik) ändern und könnte lediglich das Faktum unerwünscht verschleiern.

Der durch das Absterben der griechischen Sprache angerichtete Schaden ist jedoch nach des Autors wohl begründeter Meinung für den Musikhistoriker nicht so groß, wie es zunächst scheinen könnte. Sprache, Rhythmus, Musik sind lediglich als Äußerung des Individuums existent, und da sich der Mensch der Gegenwart, so folgert G., nicht völlig mit dem Menschen der klassischen Zeit zu identifizieren vermag, fehlt ohnehin die Voraussetzung zur vollkommenen Rekonstruktion des griechischen Verses (der griechischen Melodie). Man wird dem Autor kaum widersprechen können, wenn er sich damit begnügen will, die griechische Sprache (Musik) mit den Mitteln der Wissenschaft und vor allem mit dem Verantwortungsgefühl des Historikers, zugleich aber auch mit der nötigen Einbildungskraft und dem erforderlichen künstlerischen Können in einer für den heutigen Menschen gültigen Form zu verwirklichen. Als Beispiel gibt G. je eine „neutrale“ (also keineswegs griechische!) melodische Tonfolge a) für den 1., b) für den 2., 4. und 7., c) für den 3., 5. und 6. und d) für den 8. Vers der ersten Strophe der 12. pythischen Ode Pindars. Indem er auf diese Weise musikalischen Rhythmus und eine (wie auch immer geartete) Melodie einführt, sucht er den griechischen Vers als untrennbare Einheit von Sprache und Musik zu demonstrieren. Ebenfalls an Pindar verdeutlicht der Verf. das Einswerden von Musik und Tanz, von Gesang, Dichtung und χορεία (vgl. MGG a. a. O.). Er erblickt hierin die Realisierung des den abendländischen Sprachen fremden körperhaft-gegenständlichen Wesens der griechischen Sprache und erklärt, daß auf diese Weise das nicht nur gesprochene oder gesungene, sondern körperhaft verwirklichte Wort magische Gegenwärtigkeit erhalte.

In der paradoxen Tatsache, daß μουσική nicht mit Musik verdeutscht werden kann, gleichwohl in abendländischer Abwandlung

als Musik (music, musica, musique) noch heute lebendig ist, erblickt G. einen Hinweis auf die Einheit Antike-Abendland, und den Wandel der Wortbedeutung deutet er als Symptom dessen, was die abendländische Kultur vom Altertume trenne: „Erst innerhalb der abendländischen Geschichte ist es möglich geworden, Musik und Sprache streng voneinander zu trennen. Von nun an besteht aber auch, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen.“ Höchst instruktiv ist die Mitteilung des noch heute weitverbreiteten Volkstanzes $\sigma\upsilon\gamma\rho\tau\acute{o}\varsigma$ $\kappa\alpha\lambda\alpha\mu\alpha\upsilon\tau\iota\alpha\nu\acute{o}\varsigma$, welcher melodisch der neueren Zeit entstammt, jedoch mit seinem charakteristischen $\frac{7}{8}$ -Rhythmus 

auf die klassische Epoche rückführbar ist. Im besten Sinne instruktiv ist der Anhang des Buches, der für den musikgeschichtlichen Unterricht unserer Universitäten ausgiebig herangezogen werden sollte. Er bringt außer einer knappen, aber aufschlußreichen Betrachtung über die antike Notenschrift und einer Übersicht über die auf uns gekommenen Tondenkmalen ausgezeichnet kommentierte Stellen aus Homer, Hesiod, der Lyrik des 7. bis 5. Jahrhunderts, dem Drama, der Komödie und den musikwissenschaftlich wichtigsten Schriftstellern und Philosophen des 5. vorchristlichen bis 3. nachchristlichen Jahrhunderts.

Angesichts des jüngsten abenteuerlichen Versuches, der Antike musikalische Polyphonie zu imputieren, sei G.s kategorische Feststellung erwähnt, daß den Griechen Mehrstimmigkeit in unserem Sinne unbekannt gewesen sei; seine (von ihm nicht beantwortete) Frage, ob sie immer rein einstimmig gewesen sei, möchte ich auf Grund der Quellen allerdings entschieden verneinen. S. 19 erklärt der Verf.: „die Melodie zu Pindars 1. Pythischer Ode ist unecht“; S. 133: „die Melodie... gilt als unecht“. Das ist vielleicht kein Widerspruch, jedoch ein Unterschied. Die Fragestellung lautet: Ist sie pindarisch; ist sie (spät-)antik; ist Kircher Fälscher, oder ist er der Betrogene? Dieser Fragenkomplex wurde meines Wissens bis heute noch nicht endgültig beantwortet.

G.s Buch ist in seinen musikwissenschaftlichen, geschichtlichen, philosophischen, ästhetischen, sprachlichen Gedankengängen originell, selbständig, mutig und außerordentlich lehrreich; es ist geeignet, für sein Teil eine

neue und fruchtbare Art der wissenschaftlichen Betrachtung eines wichtigen Gebietes der alten Kultur heraufzuführen, und es erscheint mir als berufen, neue Besinnung auf die grundlegende Wichtigkeit der Beschäftigung mit jener Geistesmacht wachzurufen, welche die Alten als $\mu\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$ bezeichneten. Walther Vetter, Berlin

Gilles G. Meersseman, O.P.: Der Hymnos Akathistos im Abendland. Bd. 1: Akathistos-Akoluthie und Grußhymnen. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag, XII, 228 S. (Spicilegium Friburgense 2.)

Egon Wellesz hat uns in jüngster Zeit zwei gewichtige Beiträge geschenkt, die sich mit dem berühmtesten Hymnus der Ostkirche, dem Kontakion Akathistos, abgeben und der gerade in den letzten Jahren neu auflebenden Diskussion um diesen in vieler Hinsicht eigenartigen Lobgesang auf Maria weite Perspektiven öffnen (vgl. *Mf.* XI, 1958, S. 96 f. und 230 f.). Nun hat, unabhängig von Wellesz, ein Werk des bekannten Dominikaners G. G. Meersseman zu erscheinen begonnen, das zwar anscheinend über Musik nicht viel enthält, in Wirklichkeit sich jedoch als ein hervorragender Beitrag zur (marianischen) Hymnologie des Mittelalters und damit zur Choralforschung im weitesten Sinne enthüllt. Der ungeahnte Einfluß, der sich von der Übersetzung des griechischen Hymnus bis ins 15. Jahrhundert hinein feststellen läßt, steht im Schnittpunkt der Strahlen, die M. von drei bestimmten Seiten aus auf die Masse der hymnologischen lateinischen Texte richtet: Hymnos Akathistos; die Theophilus-Legende, die zu den beliebtesten Legendenstoffen des Mittelalters gehört, und die Vita einer Heiligen, der einsiedlerischen ägyptischen Maria. Sie alle schaffen am „marianischen Neubau“ des 12. Jahrhunderts, dessen Spuren in der Liturgie zu folgen einer Entdeckungsreise gleicht.

Der Verf. geht dabei von einer Frage aus, die auch den musikalischen Mediävisten stark bewegt: Wie verklammern sich diese Einflußbereiche, griechische und lateinische? Was hat die lateinische Literatur und Liturgie an Gesangstücken aufgenommen (darüber u. a. Dom Louis Brou in *Sacris Erudiri* 1, 1948, S. 165–180)? Typisch byzantinische Marienattribute gehen in die marianische Literatur über, hier schaffen Ambrosius, Prudentius und Sedulius den ersten Grundstock. Formen wie das *Abecedarium*, das „Ave“- und auch das „Gaude“-Schema zeichnen sich ab. Eingebet-

tet in diese Zone des direkten Nachwirkens des Hymnus Akathistos, die von 800—1500 angesetzt werden kann, liegt eine solche der Abkapselung (9.—11. Jahrhundert), welche in einer ganz eigenartigen Weise den Neuanfang fördert (gemeint ist hier vor allem die um 1050—1075 entstandene Pariser „*Salutatio S. Mariae*“, die in mehreren, darunter drei neuemierten Quellen vorliegt; hier setzt sich der Verf. eingehend mit den Thesen Dom Michel Huglos [*L'ancienne version latine de l'hymne acathiste*, *Museon* 64, 1951, S. 27—61] auseinander). Freilich müssen starke Unsicherheitsfaktoren berücksichtigt werden; so kann über die musikalische Tätigkeit der abendländischen Bruderschaften bis zum 11. Jahrhundert heute noch kaum etwas gesagt werden. Sicher scheint nur der Ansatzpunkt der lateinischen Version des Kontakions in Venedig zwischen 787 und 813, die sich rasch ausgebreitet haben muß, denn schon 810 findet man sie auf der Reichenau. Der Hymnus selbst ist eindeutig dem Kirchenraum vorbehalten, die Stanzen (*Versus*) wurden vom Cantor, der Rundreim (*responsum*) vom Volke gesungen. Ob von dieser Aufführungspraxis Querverbindungen zur Praxis des Hoch- und Spätmittelalters gezogen werden können, wage ich nicht zu entscheiden, sicher ist nur, daß kaum eine musikalische Gattung der liturgischen Einstimmigkeit unberührt von diesem Einfluß blieb, ob es sich um Meistersang, den Laudi, die ab 1260 das *Salve regina* nachahmen, oder das liturgische Drama handelt. Den wichtigsten Teil des vorliegenden ersten Bandes bilden die genauen Texteditionen, die oft beachtlich über das hinausgehen, was die *Analecta hymnica* bieten. Einige kleine Ergänzungen: Nr. 31 und 45 sind Sequenzen; Nr. 40 (*Ave mundi gloria*) dürfte wohl erst ins 13.—14. (statt 12.) Jahrhundert zu verlegen sein; Nr. 41 (*Ave cellis*) kann man nunmehr nochmals um ein Vierteljahrhundert hinaufdatieren (vgl. meine Neuansetzung [1136] der St. Pauler-Kremsmünsterer Hs. in *Carinthia* 145, 1955, S. 248—274); Nr. 52 (*Ave virgo singularis*) müßte dagegen später, um 1500, angesetzt werden.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Erwin Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse, Neue Folge. Heft 35; 317 Seiten (1952); Heft 37; VI und 97 Seiten; 8 Tafeln (1955).

Der Verf. hatte sein Werk 1942 der Bayerischen Akademie vorgelegt. Ein Teil des Manuskriptes wurde vernichtet und mußte nach Ende des Krieges neu geschrieben werden. Diese bedauerliche Erschwerung und Verzögerung der Herstellung mag der Grund dafür sein, daß der Textband 1952 ohne Kommentar erschien. Denn das „*Prolegomena*“ betitelt zweite Heft, das 1955 erschien, muß ursprünglich, in wesentlich kürzerer Form, als Einführung zum Textband gedient haben. Die Ursache der Umstellung ist leicht zu erklären. Als der Verf. 1942 seine Arbeit über die Novgoroder Hirmologien-Fragmente abgeschlossen hatte, lag die Erforschung der altslawischen Notation völlig brach; seit O. von Riesemanns *Die Notationen des altslawischen Kirchengesanges* in *PMG*, Beihefte II. 8 (1909) war nichts erschienen, das die Kenntnis des sehr schwierigen Problems gefördert hätte. In den Jahren nach dem Kriege hatte sich die Situation völlig geändert. Auf dem Gebiete der Erforschung der frühbyzantinischen Notation hatte H. J. W. Tillyard große Fortschritte gemacht. Mad. Palikarova-Verdeils Studien *La Musicologie byzantine et les documents slavons* und *La Musique byzantine chez les Slaves, Bulgares et Russes au IX^e et X^e siècles*, waren in den *Byzantinoslavica* t. XI (1950) erschienen, und ihr Buch *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^e au XIV^e siècle)* folgte in den *Monumenta Musicae Byzantinae*, *Subsidia* vol. III (1953). Der Verf. sah sich daher genötigt, die wichtigsten Ergebnisse dieser Studien in die 2. Lieferung einzuarbeiten. Das durch die Umarbeitung bedingte verspätete Erscheinen der *Prolegomena* möge auch das verspätete Erscheinen dieser Besprechung erklären; denn es bedurfte umfassender Studien, um den vielen hier angeregten und zur Diskussion gestellten Problemen nachzugehen.

Der Textband enthält auf den linken Seiten in der ersten Spalte die aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden Novgoroder Fragmente eines slawischen Hirmologiums; die Lücke in dem ersten Fragment ist durch einen Einschub aus einem ebenfalls slawischen Hirmologium des Chilandarklosters, Codex 378, ergänzt, dessen Facsimile als Band V. B der *Monumenta Musicae Byzantinae* 1957 erschienen ist. Auf der zweiten Spalte, Zeile für Zeile parallel gesetzt, stehen die korrespondierenden Hirnen oder Modellstrophen, aus dem byzantinischen

Codex Coislin 220 der Pariser Bibliothèque Nationale, einer Hs. des 12. Jahrhunderts. Auf den rechten Seiten sind die entsprechenden Hirnen einer russischen „Chomonie“-Hs. des 16./17. Jahrhunderts samt Übertragung in unsere moderne Notenschrift.

Der Textband enthält keinen Kommentar. Dieser findet sich in der 2. Lieferung. Er gliedert sich, nach einem knappen, sehr klaren Abschnitt über den Gesang der orthodoxen Kirche und das Hirmologium, in zwei Hauptteile: in die paläographische und philologische Behandlung des Textes der Novgoroder Fragmente und in eine Studie über die altslawische Notation.

Es kann hier nicht auf die wertvollen Betrachtungen über die linguistischen Eigenarten des Textes eingegangen werden; nur so viel sei erwähnt, daß Verf. die Sprache der Texte S. 38 als „*kirchenslawisch ostslawischer Redaktion von Novgorod*“ bezeichnet.

Die Heranziehung von Codex Coislin 220 — als Repräsentant der byzantinischen Notation des 12. Jahrhunderts — zum Vergleich mit der Notation der Novgoroder Fragmente, erwies sich als glücklicher Gedanke des Verf. Die große Verwandtschaft der Zeichen beider Notationen bestätigt die von A. Preobrašenski bereits 1907 ausgesprochene These, daß „*die sematische Notation der altrussischen Kirchenhandschriften nichts anderes sei als die griechische Neumenschrift, die vermittels unwesentlicher Veränderungen den slawischen Texten angepaßt ist*“ (O. v. Riemann in Riemann-Festschrift, S. 198).

Die Notation der Novgoroder und auch der Chilandar-Fragmente stellt demnach nicht die Übernahme eines frühen Stadiums der frühbyzantinischen Notation dar, sondern eines bereits vollentwickelten: Jede Silbe hat ein Zeichen, während in den ältesten byzantinischen Musikhss. viele Silben ohne Zeichen sind. Der Apostroph zu Beginn der Ode, wie man ihn z. B. in Athos-Codex Laura 152 häufig findet, ist in den Novgorod- und Chilandar-Fragmenten überall in ein Ison, das Zeichen der Tonwiederholung, verwandelt. Ferner finden sich, worauf schon der Verf. hingewiesen hat, in den Novgoroder Fragmenten die Hirnen der neuen Oden nicht mehr nach Kanones geordnet, wie es in den alten Hss. üblich war, sondern es stehen in jedem der acht Töne zuerst die Hirnen aller ersten Oden, dann die der zweiten, dritten usw. Oden, wie es die neue Ordnung im byzantinischen Hirmologium vorschreibt.

All dies weist darauf hin, daß die Novgoroder und Chilandar-Fragmente ein vorgeschrittenes Stadium der byzantino-slawischen Notation aufweisen, wie dies C. Höeg in seinem 1953 in der British Academy gehaltenen Vortrag über *The oldest Slavonic tradition of Byzantine Music*, Proceedings of the British Academy vol. XXXIX, pp. 37—66, bereits angenommen hat. Höeg hat auch an einem Beispiel (pp. 48—49) die identische Melodielinie in drei byzantinischen Hirmologien und in der Novgoroder Hs. festgestellt. Wenn es nun, wie die von M. Velimirović für die Monumenta Musicae Byzantinae vorbereitete Untersuchung der Hirnen-Melodien des Chilandar-Fragments erwarten läßt, möglich sein wird, auf breiter Basis den ungefähren Melodienverlauf der altslawischen Hirnen des 12. Jahrhunderts vor uns zu haben, dann wird man feststellen können, ob die in der Krjuki-Notation des 16./17. Jahrhunderts aufgezeichneten Melodien direkt von ihnen abstammen oder aber eine von ihnen unabhängige, russische Version darstellen; letzteres wäre eine Entwicklung, die eine Parallele in der Neuschöpfung griechischer Kirchengesänge im 16.—18. Jahrhundert hätte.

Mit seiner Veröffentlichung und Parallelsatzung der drei Hss., und mit seiner minutiösen Untersuchung der sprachlichen Eigentümlichkeiten hat der Verf. ein grundlegendes Werk geschaffen, das nicht nur für die Erforschung der altslawischen, sondern auch für die der byzantinischen Musik von großer Bedeutung ist. Egon Wellesz, Oxford

Paul Beyer: Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1958. 100 S.

Das Buch von Paul Beyer, das man als einen Versuch verstehen kann und soll, die Mittelalterphilologie durch Methoden der musikalischen Volks- und Völkerkunde zu ergänzen, ist problematisch in dem doppelten Sinne, daß die Probleme ebenso interessant wie die Resultate fragwürdig sind. Das Dur-moll, das B. zum Gegenstand seiner Untersuchungen macht, ist weder das Ionisch-Äolisch Glareans, noch das Dur-moll der tonalen Harmonik, sondern ein Drittes und Früheres, das einerseits als Kirchenton nur ungenügend zu bestimmen war und andererseits eine der Voraussetzungen der harmonischen Tonalität bildete. Doch verwirft B. nicht nur

die Meinung, das Dur des Mittelalters sei, als *modus lascivus*, ein Analogon der Kirchentöne gewesen, sondern auch die These H. J. Mosers, es sei, als Tonalität der „Germanenmusik“, „wie Athene aus dem Haupt des Zeus entsprungen“ (8). Nach B. ist vielmehr das Dur-moll entstanden aus dem Zusammentreffen der „germanischen Ganztonpentatonik“ mit der festen Finalis der Kirchentöne (9). Um die Entwicklung des Dur-moll zeigen zu können, ohne „in der Flut der Erscheinungen zu ertrinken“ (11), beschränkt B. seine Untersuchungen auf eine „Struktur von auffallender Lebenszähigkeit“, die Terzenschichtung $d-f-a-c$; sie sei „das Gerüst für den Aufbau eines künftigen *d-moll* oder *F-Dur*“ (12). (Daß ihre Herkunft „niemals untersucht wurde“, ist ein Vorwurf, der nach dem Buch von Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, 1943, die Musikwissenschaft nicht mehr trifft.) Den Anfang der Entwicklung bildet nach B. die „Ur-Septime $d-g-c$ “ (17), das Gerüst des pentatonischen Modus $d-f-g-a-c$. B. rekonstruiert sie als „germanische Ganztonpentatonik“ aus Sequenzen des 9. und 10. Jahrhunderts. (Man kann verstehen, daß er Schubigers Sequenzensammlung trotz ihrer Mängel benutzte, kaum aber, daß er nur sie benutzte.) Pentatonik sei „nichtgregorianisch, a' so germanisch“ (18). Der Schluß beruht auf der Voraussetzung, daß der „germanische Choralidialekt“ pentatonisch sei (15 ff.), — aber ist Pentatonik notwendig nichtgregorianisch, nur weil ein nichtgregorianischer Choralidialekt pentatonisch ist? Aus dem pentatonischen Modus $d-f-g-a-c$ mit „hauptbetontem *g*“ ist nach B. die „germanische Terzenschichtung“ $d-f-a-c$ hervorgegangen. Daß die Tetrachorde $d-f-g$ und $g-a-c$ der „Urseptime $d-g-c$ “ sich zu den Pentachorden $d-f-a$ und $f-a-c$ „gleichsam öffnen und weiten“, so daß *g* seinen „Hauptakzent verliert“ (23), ist allerdings ein Vorgang, den man kaum aus der Metapher in die musikalische Wirklichkeit übersetzen kann. Aus den Pentachorden der Terzenschichtung entwickelte sich dann, durch Vermittlung der „Kirchentombasis“, das melodische Dur-moll. In den frühen Sequenzen, deren Versikel auf *c*, *d*, *f*, *g* oder *a* schließen können, sind die Töne nur dem Buchstaben der Theorie nach auf die „dorische Basis“ *d* bezogen (35); erst in Melodien des 11. Jahrhunderts, wie in Wipos Sequenz „*Victimae paschali laudes*“, wird die Tonalität der Kir-

chentöne zur musikalischen Wirklichkeit — alle Töne scheinen vom Grundton, nach den Worten Guidos, „auf wunderbare Weise das Aussehen ihrer Färbung zu empfangen“ (36). Von der „Festigung der Kirchentonbasis“ wird aber auch der pentatonische Modus $d-f-g-a-c$ betroffen: In einer Melodie wie „*Puer natus in Bethlehem*“ ist er einerseits eindeutig auf die Finalis *d* bezogen; und andererseits bildet das zweite Pentachord ($f-a-c$) der „germanischen Terzenschichtung“ $d-f-a-c$ nun einen „Zwischenmodus“ auf der Basis *f* (25): Die Terzenschichtung zerfällt in Dur und Moll. Es fehlen nurmehr die harmonische Terz, der Leitton und die Dominantseptime.

B.s Hypothese über den Ursprung der harmonischen Terz ist verwickelt, wenn nicht verworren, und nur schwach begründet. Zunächst stand nach B. die Quinte *d-a* der Terzenschichtung in „modaler Opposition“ zu der Quinte $f-c$ (62). Als um 1200 die Sexten zu melodisch brauchbaren Intervallen avancierten, bildeten sie zugleich — nach dem Prinzip, daß die Form der Melodik die Harmonik bestimme (Marius Schneider) — konsonante Zusammenklänge (63 f.). So konnte der Ton *a* der Terzenschichtung $d-f-a-c$ nicht mehr nur auf *d*, sondern auch auf *c* bezogen werden, und aus der „modalen Opposition“ von $f-c$ zu *d-a* wurde die „dominantisches Opposition“ von $c-a$ zu *d*. Sofern aber *a* in „modaler Opposition“ zu *f* und zugleich in „dominantisches“ zu *d* steht, treten *d* und *f* in „Konjunktion“; und so wird die „oppositionelle Terz“ der Terzenschichtung ($d-f$) zur „verbundenen“ des Moll (64). Doch ist kaum einzusehen, warum die melodische Sexte als Voraussetzung der Sextenkonsonanz gelten soll, nicht aber die melodische Terz als Voraussetzung der Terzenkonsonanz.

Das früheste Beispiel der Dominantseptime und des Leittons entdeckt B. (86 ff.) in „*Ich var dohin*“ aus dem Lochheimer Liederbuch. Er bezieht das Lied, das ohne Schlüssel überliefert ist, wie Müller-Blattau auf Paumanns Bearbeitung von Wolkensteins „*Wach auf*“, aber nicht auf die erste Zeile über *g*, sondern auf die melodisch analoge zweite über *f*. So wird in „*Ich var dohin*“ aus der Septime $d-c$, die durch das *f* der folgenden Zeile ihren Dominantcharakter verliert, eine Septime $c-b$, deren Dominantcharakter der Leitton *e* der folgenden Zeile bestätigt. (Unklar ist allerdings, wie B. das

Unmögliche vermeiden will, den Schlüssel in einen Zwischenraum des Notensystems zu versetzen.)

Unter den Exkursen, die das Buch reich und bunt an Inhalt machen, sind eine Analyse der „Hildebrandballade als Strophenmodell“ und eine Theorie der „pentatonischen Systeme“ durch neue Hypothesen bemerkenswert. B. versucht zu zeigen, daß der Hildebrandton nicht das Werk eines „Spielmanns“, sondern die Melodie zu „Kürenberges wise“ sei (68–80). Kürenberg sei von einer Gliederung der Strophe in zwei Langzeilenpaare ausgegangen, um später drei Langzeilen von der vierten durch eine „Generalpause“ abzuheben, die oft „Gelegenheit zu Einschüben gegeben“ habe. Im Hildebrandton deute nun die melodische Korrespondenz des ersten und dritten Zeilenanfangs auf die Gliederung in zwei Langzeilenpaare und der Einschub „Eyia“ nach der dritten Langzeile auf Kürenbergs spätere Strophenform. Die letzte Halbzeile der Hildebrandballade, „Frau Uten ich nie gesadi“, sei ursprünglich nicht drei-, sondern vierhebzig gewesen — „mit Rücksicht auf die um 1200 noch übliche Doppelbetonung der Eigennamen“ umfasse der Name „Uoten“ zwei Hebungen —, so daß auch metrisch der Hildebrandton der Kürenbergstrophe entspreche.

Nach B.s Theorie der „pentatonischen Systeme“ (30–34) bilden nicht, wie M. Schneider annahm, die Töne $f-g$ die „Kernzelle“ der Pentatonik, sondern $g-a$. Wenn g betont ist, wird die „Kernzelle“ durch e und h zum G-System erweitert ($d-e-g-a-h$), wenn a betont ist, durch f und c zum F-System ($c-d-f-g-a$), und durch Akzentwechsel zwischen g und a entsteht das C-System ($g-a-c-d-e$). B.s These bedeutet, sofern ich sie verstehe, daß in der pentatonischen Quintenreihe $f-c-g-d-a$ entweder der höchste Ton a akzentuiert sein kann (a des F-Systems $c-d-f-g-a$) oder der tiefste Ton f (g des G-Systems $d-e-g-a-h$) oder die mittleren Töne c und d (g und a des C-Systems $g-a-c-d-e$). Man kann also nicht nur, wie B. sagen, daß aus den gleichen Haupttönen, der „Kernzelle“, verschiedene pentatonische Systeme hervorgegangen seien, sondern auch, daß das gleiche pentatonische System verschiedene Haupt- oder Akzenttöne haben könne. Nun stützt aber M. Schneider seine Theorie der pentatonischen Systeme nicht nur auf den Wechsel des Akzenttons, sondern auch auf eine These über die Ent-

stehung der Hexatonik und Heptatonik aus der Pentatonik; in der Pentatonik soll der erste, tiefste Ton der Quintenreihe $f-c-g-d-a$ akzentuiert sein (F-System), in der Hexatonik $f-c-g-d-a-e$ der zweite (C-System) und in der Heptatonik $f-c-g-d-a-e-h$ der dritte (G-System), so daß etwa Pentatonik mit dem Akzent auf dem zweiten Ton der Quintenreihe (C-System) als rudimentäre oder auch defekte Hexatonik erscheint. Bezeichnet man, wie M. Schneider, Pentatonik mit den Tonnamen $f-c-g-d-a$, Hexatonik mit $f-c-g-d-a-e$ und Heptatonik mit $f-c-g-d-a-e-h$, so kann man sagen, daß der Akzentton um eine Quinte steige, wenn die Pentatonik durch eine Quinte oben zur Hexatonik erweitert werde. Es ist aber nur eine andere Formulierung desselben Sachverhalts, wenn man Pentatonik als $g-d-a-e-h$, Hexatonik als $c-g-d-a-e-h$ und Heptatonik als $f-c-g-d-a-e-h$ bezeichnet und sagt, daß der Akzentton der gleiche bleibe, wenn die Pentatonik durch eine Quinte unten zur Hexatonik erweitert werde. Auch führt die Unterscheidung der drei „pentatonischen Systeme“ notwendig in Schwierigkeiten und Widersprüche; denn wenn man eine pentatonische Skala mit einem bestimmten Akzentton als F-System bezeichnet, so muß man, sofern sie durch eine Quinte unten erweitert wird, aber der Akzentton nicht wechselt, von einem b sprechen, obwohl die Annahme einer Skala mit b , aber ohne e und h in einem System, das keine absoluten, sondern nur relative Tonhöhen kennt, sinnlos ist. Man sollte also, um Verwirrungen zu vermeiden, die Namen F-System, C-System und G-System fallen lassen und nur angeben, welcher Ton der pentatonischen Quintenreihe akzentuiert ist und wie der Akzentton wechselt, wenn eine erste pentatonische Skala durch eine zweite im Quintabstand zur Hexatonik erweitert wird.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Paul Matzdorf: Die „Practica Musica“ Hermann Fincks, Diss. Frankfurt/Main 1957, 236 S. (Alleinvertrieb: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel).

Nachdem H. Albrecht noch 1955 (MGG IV, 214) auf die mangelhaften Kenntnisse über Fincks Hauptwerk, seine 1556 gedruckte *Practica Musica*, hingewiesen hatte, liegt nun eine sehr gründliche Studie über dieses umfangreiche und bedeutungsvolle Werk vor, das nur noch in wenigen Exemplaren erhalten

ist (sollten die weiteren sechs von Eitner aufgeführten Exemplare tatsächlich verloren sein?). Wenn es auch dem Verf. nicht gelungen ist, neue biographische Daten über den so früh verstorbenen Hermann Finck (1527 bis 1558) beizutragen, so bieten doch die Mitteilung und Deutung der vorhandenen Quellen sowie das Bemühen, seine Tätigkeit als Musikdozent in Wittenberg in die historischen Zusammenhänge einzuordnen, sehr aufschlußreiche Erkenntnisse. Die Frage nach Ausmaß und Art des Musikunterrichts an der Universität Wittenberg, den zwischen 1540 und 1551 zeitweilig S. Dietrich, A. P. Coclico, H. Faber und schließlich Finck (1554) erteilten, wird ständig dringlicher, wenn sich jetzt nachweisen läßt, daß ein erheblicher Prozentsatz der einflußreichen protestantischen Kantoren nachweislich in Wittenberg ihr Studium absolvierte.

Auch Finck weist nicht nur auf „*Cantores*“ als Musikpädagogen hin (S. 10), sondern führt bei der Verteidigung der deutschen Musiker auch ihre zeitraubende artistisch-humanistische Vorbildung ins Feld. Mit dem von G. Pletzsch bereits richtig gedeuteten Vordringen der *Musica practica* an den Universitäten verbindet sich aber, wie der Rezensent noch darzulegen beabsichtigt, eine institutionelle Verlagerung auf solche akademische Einrichtungen wie Bursen, Pädagogien (so auch Coclico!) und Stipendien, wo „*praecipue artis usus*“ tradiert wird (Tübingen 1545). Das bedeutet eine eindeutige Annäherung an den Musikunterricht der Lateinschulen. So sind auch die bei Finck zwei Drittel des Umfangs einnehmenden Notenbeispiele in diesem Zusammenhang nicht völlig von „*untergeordneter Bedeutung*“ (S. 7), da in allen Anordnungen zum akademischen Musikunterricht nicht die „*praecepta*“, sondern die „*exercitia musicas*“ im Vordergrund stehen, wie es auch Finck betont (S. 155: „*usus, tractatio, experientia*“).

Das Hauptgewicht der Arbeit liegt jedoch auf der von eingehender Vertrautheit zeugenden Interpretation des Finckschen Werks. Wenn der Verf. dabei von der Disposition (S. 28. Fünf Bücher: Choral- und Mensuralmusik, Kanon, Kirchentonarten, Singekunst) abweicht, geschieht es zu einer fruchtbaren Synopsis inhaltlich zusammengehöriger Stellen. Dankenswerterweise veröffentlicht er einen Großteil des Textes z. T. im originalen Wortlaut mit nachfolgender Übersetzung (die im Haupttext einer derartigen Dissertation

wohl etwas ungewöhnlich wirkt), z. T. leider auch nur in deutscher Übersetzung, die nun nicht immer geeignet ist, zur Klärung der terminologischen Fragen, der sich der Verf. besonders annimmt (S. 81), beizutragen, etwa bei der dem Inhalt nicht ganz gerecht werdenden Gleichsetzung von „*musica usualis*“ mit „*Volksmusik*“, was nicht einmal für N. Wollicks „*musica vulgaris sive usualis*“ (*Opus aureum*, 1501, I, 4) zutrifft. Ebenso wäre zu überprüfen, ob die Begriffe „*arsis et thesis*“, die noch um 1500 bei dem Anonymus 11 (Coussemaker II, 429) und N. Wollick (II, 7) gleichbedeutend mit „*ascensus et descensus*“ waren, sich bei Finck tatsächlich auf den Takt beziehen (S. 189 f.). Vielleicht hätte gerade in dem Kapitel über die Klassifikation der Musik der Nachweis der Tradierung und Wandlung dieses bekannten, sehr differenzierten Schemas von Adam von Fulda über Wollick, Burchard, Rhaw, Felsztyn, Listenius und Spangenberg die individuellen Besonderheiten von Finck noch besser hervorgehoben, wenn auch gelegentlich die Anlehnung Fincks an die Schriften von Listenius, Heiden, Ornithoparch, Spangenberg, Glarean, Coclico angegeben wird. Ähnliches gilt für die Besprechung der Kirchentonarten (S. 117 ff.), etwa im Hinblick auf noch ungenügend geklärte Termini wie „*cantus mixtus, neutralis*“ (vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1956, S. 32).

Während die *Musica theoria* sehr zurücktritt, enthält die „*Musica practica*“ glücklicherweise bereits sehr viele Abschnitte, die sachlich seiner geplanten *Musica poetica* zugehören. So legt der Verf. neben einer gerafften Darstellung der „*praecepta*“ zur Choral- und Mensuralmusik, dem vollständigen Abdruck der Erklärungen über die Kanondevisen und der eingehenden Besprechung des bereits vor 1879 von Eitner abgedruckten 5. Buches (namentlich der Kolorierungspraxis), besonderen Wert auf die Musikauffassung, die historische Sicht und die stilistische Einstellung Fincks. Hier erwarten den Leser in jeder Hinsicht interessante Aufschlüsse, von denen nur einige hervorgehoben werden können. So führt der Verf. die Begriffe „*opus absolutum, perfectum*“ (Listenius, Coclico) auf eine sinnvolle Erklärung zurück (S. 51 f.; nur ist Vorsicht bei der Gegenüberstellung von „*res facta*“ geboten, vgl. MGG VI, 1104 f.). Wie die von Matzdorf präzisierten Termini „*caanon*“ und „*fuga*“ (das Wort *καὶνόν* fehlt S. 93), die sich bereits bei O. Lus-

cinus in seiner vor 1518 verfaßten *Musurgia* (1536, p. 98) finden, führen die eingehenden Erörterungen über die Stellung der Kirchentonsarten in den mehrstimmigen Kompositionen (vgl. dazu auch B. Meier, AfMw 1955, 307) direkt ins Gebiet der *Musica poetica*. Gegenüber der strengen Auffassung Glareans steht Finck mit der autonomen Behandlung durch den Komponisten, die dann eine Bestimmung nur noch aus dem Gesamtergebnis der gemeinsamen konstruktiven Elemente (Klauseln, Imitationen) ermöglicht, zwischen Glarean und Zarlino. Diese Auflösungserscheinung hängt zusammen mit dem neuen Streben nach Ausdruck („*affectus*“; vgl. den ausgezeichneten Beitrag zum Wandel „*effectus*“ — „*affectus*“ S. 33. ff.), da dem Text der absolute Primat zugesprochen wird.

In der Auffassung, daß die Musik ihren besonderen Adel durch die Aufgabe erhält, die „*vera doctrina de Essentia et voluntate Dei*“ zu verkünden, dem Gedächtnis einzuprägen (freilich nicht nur durch deutsche Kirchengesänge (S. 66), was den Forderungen in den Kirchen- und Schulordnungen völlig widerspricht) und als „*gubernatrix affectuum*“ zu dienen, zeichnet sich die rein lutherisch-theologische Ausrichtung Fincks eindeutig ab. Ihr ordnet Finck die renaissancehafte, von der c. f.-Komposition gelöste, neue Ausdruckskunst unter, zu der er sich in seinen interessantesten Ausführungen zu den „*genera musicorum*“ bekennt. Finck orientiert seine stilistischen Hinweise an den modernsten Werken seiner Zeit, etwa Susato- und Phalèse-Drucken von 1547, 1553 und 1554, wie Matzdorf in einer glänzenden Beweiskette darlegt, ohne die „*novi inventores*“ der Generation Dufay und die Generation Josquins, die durch ihre theoretische Fundierung („*excellens doctrina*“) die Voraussetzungen für die neue „*suavitas*“ und „*subtilitas*“ schuf, abzulehnen. Diese wenigen Andeutungen aus einer Fülle von Anregungen werden zweifellos dieser Studie zu der verdienten Beachtung verhelfen. (Das Antiquariat möge nur prüfen, ob die doppelten Seiten 169—172 im Rezensentenexemplar nicht in anderen fehlen.) Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Die Motette im Wandel des Kirchenjahres. A-cappella-Sätze für den praktischen Gebrauch. Heidelberg: Willi Müller, Süddeutscher Musikverlag o. J.

Nr. 1. Jacobus Handl: Obsecro Domine
 Nr. 2. Pompeo Canniciari: Ave Maria
 Nr. 3. Jacobus Handl: Egredietur virga
 Nr. 4. Manuel Cardoso: Cum audisset
 Joannes

Nr. 5. Costanzo Porta: Hodie nobis de caelo

Alle Sätze vierstimmig, 3—4 S. Part.

Die vorliegende Serie, die fortgesetzt werden soll, bringt in praktischen Einblattgedrucken wertvolle Chorsätze, vorwiegend aus der „klassischen“ Zeit der Vokalpolyphonie, zur musikalischen Ausgestaltung katholischer Gottesdienste. Leider handelt es sich nicht um neues Material im strengen Sinne, sondern um modernisierte Neudrucke nach Proskes ehrwürdiger *Musica divina* (Annus I, Tomus II, Regensburg 1855, Nr. 4, 10, 7, 5 und 14), ohne daß diese Tatsache erwähnt würde. Schlüssel und Mensurzeichen sind modernisiert, die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt, deutsche Textübersetzungen (nicht unterlegt), liturgische Verwendungshinweise (genau bei Nr. 2 entsprechend der Verwendung in der heutigen römischen Liturgie, allgemeiner — „In der Adventszeit“, „Zum Weihnachtsfest“ — bei den übrigen Sätzen), gelegentliche Vorsichtsakzidentien sowie poetische Vortragsbezeichnungen mit Metronomangaben sind eingefügt („ruhig beginnend“, „drängend“, „sehr bewegt, erregt“ usw. — besser wären Metronomangaben allein, den Rest dürfte ein einigermaßen musikalischer Chor genauer treffen, wenn er sich nicht durch genaue Festlegungen eingeengt fühlt), außerdem sind einige Sätze in bequemerer Lage transponiert worden (die originale Lage ist jeweils angegeben).

Aus Proskes Sammlung übernommen ist die teilweise von den Vorlagen abweichende Textlegung (vgl. zu den Handl-Sätzen die Ausgabe DTÖ VI/1, Nr. 21—22; in Nr. 1 ist Proskes eigene Verbesserung der Textlegung zu T. 12 Tenor — Corrigenda der genannten Ausgabe, nach S. 580 — übersehen worden), die gelegentlich problematische Akzidentiensetzung (Nr. 3 T. 5^b Baß!) und die Verwendung von Taktstrichen, die nicht durch die Akkolade, sondern durch jede Notenzeile einzeln gezogen sind. Die einzige Abweichung von Proskes Notentext ist ein Druckfehler (Nr. 5, T. 11 Tenor: 2. Note lies *d'*, nicht *b*). Auf jeden kritischen Apparat ist verzichtet worden. Angaben über originale Schlüssel, Messuren und Notenwerte fehlen, originale und zusätzliche Akzidentien stehen

(im Gegensatz zu Proskes Ausgabe) unterschiedslos vor den Noten. Ein Hrsg. ist nicht genannt.

So sehr die preisgünstige und handliche Bereitstellung durchweg wertvoller und relativ leichter Chormusik (ob sie wirklich stets „a cappella“ gedacht ist, bleibe dahingestellt) für die Praxis zu begrüßen ist, so sehr muß man doch auch bei nichtwissenschaftlichen Ausgaben auf ein Mindestmaß textkritischer Angaben drängen. Hinweise auf originale Notenwerte und Mensuren, klare Unterscheidung originaler und hinzugefügter Akzidenzien können den Wert einer jeden Ausgabe nur erhöhen. Genauere Verwendungshinweise, zumindest Angaben über die liturgische Gattung der Texte wären ebenfalls erwünscht.

Die Praxis, die gerade im katholischen Bereich mit wirklich guter Chormusik noch immer nicht sehr reich gesegnet ist, wird die neue Ausgabenreihe zweifellos dankbar begrüßen. Für die Wissenschaft bleibt Proskes ein Jahrhundert ältere Sammlung noch immer die zuverlässigste Quelle für viele noch (oder schon wieder) vergessene Schätze.

Ludwig Finscher, Göttingen

Hans Engel: Luca Marenzio. Leo S. Olschki, Firenze, 1956. VII und 274 S.

Noch immer ist Marenzio ein Stiefkind der Musikwissenschaft. Selbst die jüngste Epoche hochspezialisierter Madrigalforschung (die u. a. die Gesamtausgaben de Montes und Monteverdis zeitigte und mit einem kritischen Neudruck der Madrigale Gesualdos Ernst gemacht hat) ist uns die Vollendung jener kritischen Neuausgabe der Madrigale Marenzios bis heute schuldig geblieben, die Alfred Einstein in den *Publikationen älterer Musikwerke* um 1930 so vielversprechend begonnen hatte. Auch auf das Erscheinen einer großangelegten Monographie hat „*il più dolce cigno d'Italia*“ ungebührlich lange warten müssen.

Hans Engels Biographie und Stilanalyse verdankt ihr Erscheinen (in italienischer Übersetzung) der großzügigen Unterstützung durch die Gemeindeverwaltung von Brescia, die mit dieser Veröffentlichung ihrem großen Sohn ein Denkmal gesetzt und die 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres (1553) würdig gefeiert hat. E.s. mit tiefem Verständnis für die spezielle Problematik des späten Renaissance-Madrigals geschriebenes Buch zieht die Summe aus einer

mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit der Persönlichkeit und Musik des großen Brescianers. Es ist aus einer (ungedruckt gebliebenen), in den Jahren 1924–1926 geschriebenen Greifswalder Habilitationsschrift erwachsen.

Die Kenntnis dieses frühen Entstehungsdatums ist wichtig; sie erklärt die darin zu Tage tretende starke Berücksichtigung der Spezialliteratur vor ca. 1933 und des Verf. Bedürfnis, eine Entwicklungsgeschichte des Madrigals vor Marenzio „in nuce“ einzuschalten (S. 87–102) — ein Exkurs, der durch die reichhaltige, dem italienischen Madrigal gewidmete Literatur des letzten Vierteljahrhunderts, aber vor allem durch Einsteins dreibändiges *The Italian Madrigal* (1949, Princeton, USA) überflüssig geworden ist. Einsteins Monumentalwerk enthält u. a. auch ein 80 Seiten langes, ausschließlich Marenzio gewidmetes Kapitel, in dem zwangsläufig viele Forschungsergebnisse E.s vorweggenommen sind. Dennoch ist es E. gelungen, in gewissen Einzelfragen Einstein zu verdeutlichen oder zu berichtigen.

In der Präzisierung des Geburtsjahres stützt sich E. auf die jüngsten Forschungen L. Guerinis (S. 4 ff.). Merkwürdigerweise läßt er die Frage, ob Marenzio 1553 oder 1554 geboren wird, unentschieden, obwohl sich Einstein selbst (a. a. O., II, S. 609 f.) wie auch der (bei E. ungenannt bleibende) G. Bignami (in seiner Abhandlung *L'anno di nascita di Luca Marenzio*, *Rivista Musicale Italiana*, XLII, 1938, S. 46 ff.) bereits vor Jahren für das erste Datum entschieden hatten. Hingegen gelingt es E. auf Grund neuer dokumentarischer Evidenz (die im Anhang, S. 213 ff. in extenso abgedruckt ist), Einsteins Zweifel an der Identität des Marenzio protezierenden Trienter Kardinals Madruscht zu lösen. Er beweist stichhaltig, daß Marenzios Gönner Cristoforo Madruzzo war, der im Juli 1578 zu Tivoli starb und in dessen Dienst Marenzio nur kurze Zeit gestanden haben kann. Auch in der Datierung jener stilistisch faszinierenden Jugendmotetten (*Sacrae Cantiones*, publiziert 1616, als opus posthumum) gehen Einstein und E. weit auseinander. E. möchte ihre Entstehung in die Jahre 1579/80 verlegen, ohne auf Einsteins, auf einem Passus der Vorrede des Hrsg. Piccioni fußendes, früheres Datum von ca. 1573 näher einzugehen. Die hier berührten Divergenzen (die sich vermehren ließen) stellen die Selbständigkeit von E.s For-

schung unter Beweis. Freilich hätte man sich gelegentlich eine gründlichere Auseinandersetzung mit Einsteins von so viel Autorität getragener, divergierender Auffassung gewünscht.

E.s Buch zerfällt in drei Hauptabschnitte, die dem Leben, der Musik und der Biographie Marenzios gewidmet sind. Der biographische Abschnitt beruht auf eingehendem Quellenstudium und zeichnet sich durch Abdruck wichtiger zeitgenössischer Dokumente aus. Besonders zu begrüßen ist die dokumentarisch reich belegte Beschreibung der Teilnahme Marenzios an den experimentellen Florentiner Intermedien von 1589 (S. 35–64). Im Zusammenhang mit ihren aufführungspraktischen Problemen spricht E. u. a. (S. 53 ff.) von den Gesangskoloraturen des Sängers Gualfreducci: „... Sono invece modesti gli ornamenti del canto del putto...“. E. hält diesen Sänger also für einen Knabensopran und betont: „... Il Gualfreducci non era un eunico...“. Hier wäre ein genauer Hinweis auf die Quellenlage erwünscht gewesen. Die Präzisierung der Stimmgattung Gualfreduccis könnte einen interessanten Rückschluß auf die Qualität der Stimme Gualberto Miglis zulassen (des Interpreten des *Orfeo* von Monteverdi, Mantua 1607), dessen „canto ornato“ E. ganz richtig mit Gualfreduccis Koloratur in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang bringt und dessen Kastratentum in den letzten Jahren von der Forschung immer mehr angezweifelt worden ist. Die Schatten, die über den letzten Lebensjahre Marenzios liegen, haben sich — trotz planmäßiger Ausnutzung vor allem polnischer und römischer Quellen — auch in E.s Darstellung nicht wesentlich lichten lassen.

Der überwiegende Teil des zweiten Abschnitts ist einer methodisch angelegten Analyse und Morphologie des Marenzioschen Madrigals gewidmet. Besonders wertvoll sind die der Symbiose von Wort und Melos zugewandten Seiten (S. 108 ff.), ferner die feinfühlig herangezogenen Beispiele von Marenzios onomatopoetischem Ausdruckschroma (Beispiele 6–9), endlich der geistvolle Kommentar zur Diskrepanz zwischen poetischem Sprachakzent und musikalischem Betonungsrhythmus (S. 141 ff.). Dem Verhältnis des Komponisten zu seinen Lieblingsdichtern Petrarca, Tasso, Sannazaro und Guarini wird mit großer Sachkenntnis nachgespürt. Die stilistischen Beziehungen des

Madrigalisten Monteverdi zu Marenzio werden einer interessanten Behandlung unterzogen (S. 190 f.), die sich vielleicht mit noch größerer historischer Berechtigung auf Gesualdo hätte ausdehnen lassen. S. 197 führt E. einleuchtende Gründe dafür an, daß Gesualdo (von 1594 ab) Marenzios Musik in Ferrara kennengelernt haben muß. Ein stilgeschichtlicher Vergleich zwischen Gesualdos vor 1611 publizierten Madrigalen und Marenzios Madrigalwerk wäre um so interessanter, als beide (fast gleichaltrige) Meister die gleiche Grundtendenz zu stilistischem Konservativismus aufweisen (völliges Ignorieren der neuen „Basso Continuo“-Technik, geringes oder gar nicht existentes Interesse für Oper und Instrumentalmusik), eine Einstellung, die sie von dem ausgesprochenen „Zukunftsmusiker“ Monteverdi trennt.

Nur geringer Raum ist in E.s Darstellung der geistlichen Musik Marenzios gegönnt. (S. 198 ff.) Das ist um so mehr zu bedauern, als der Verf. ein profunder Kenner der Motetten Marenzios ist. Die großen stilistischen Gegensätze zwischen den leidenschaftlichen Jugendmotetten von ca. 1573 (oder 1580) und der abgeklärten Sammlung von 1588 geben einen guten Begriff vom inneren Spannungsreichtum Marenzios, der zweifellos viel mehr gewesen ist als ein pastoraler Idylliker. Nur eine kritische Gesamtausgabe seines (zu großen Teilen erhaltenen) Lebenswerkes kann hier letzte Klarheit schaffen. Die bibliographischen Grundlagen zu einer solchen Ausgabe legt E. im dritten Abschnitt seines Buches, der u. a. einen lückenlosen Nachweis jedes einzelnen Madrigals, sowie aller, Marenzio berücksichtigenden, zeitgenössischen Anthologien enthält (S. 237 ff.). Dieser bibliographische Anhang ist besonders wertvoll.

Leider ist das S. 261 f. angefügte Quellenverzeichnis ganz ungenügend. Es enthält (in nicht-alphabetischer Reihenfolge) nur einen Bruchteil der modernen Fachliteratur, die E.s Buch de facto verarbeitet. Für eine (hoffentlich bald zu erwartende) deutsche Originalausgabe seines Buches wäre eine völlige Neuordnung gerade dieses Verzeichnisses zu empfehlen. Die Übersetzung des deutschen Manuskripts ist Luigi Chilleri und Emilia Müller zu danken, die leider sehr ungenau Korrektur gelesen haben. Die dem Buche beigegebene „Corrigenda“-Liste wird nur einem geringen Bruchteil der tatsächlich

vorkommenden Druckfehler gerecht. Auch sind Verstöße gegen die vom Verf. auf S. 86, und wieder auf S. 223—224 vorgeschlagenen Abkürzungs-Sigla an der Tagesordnung. Hinweise (unterm Strich) auf Seiten und Anmerkungen selbst stimmen des öfteren nicht. Auch die im Index verwendeten eingeklammerten Zahlen, die sich auf Anmerkungen im Text beziehen, sind oft verdrückt. Außerdem tragen die sehr schön reproduzierten Illustrationen und Faksimiles oft unrichtige Seitenverweise und fehlerhafte Beschriftung. Auch fehlt dem Inhaltsverzeichnis eine übersichtliche Liste des gesamten Illustrationsmaterials. Sogar die Namen der beiden Übersetzer sind im Buchtext vergessen und erst auf die „Corrigenda“-Liste nachgetragen worden. All diese „Schönheitsfehler“ lassen sich in einer künftigen deutschen Ausgabe leicht vermeiden.

Als bescheidener Beitrag zu einer solchen (die zweifellos auch zu einer gewissen Textrevision führen dürfte) sind die folgenden „Addenda et Corrigenda“ gedacht:

S. 10, Anm. 4: Die Ausgabe der Madrigale Rores von 1577 ist nicht als Studienausgabe (vergleichbar etwa der Partiturausgabe der Madrigale Gesualdos, ed. S. Molinaro, Venedig 1613) aufzufassen. Sie ist ausdrücklich „per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto“ gedacht, d. h. als Arrangement polyphoner Musik für ein Clavesinstrument (*Istrumento perfetto* = harmonieproduzierendes Instrument, wie Orgel, Cembalo, im Gegensatz zu einem melodischen Instrument [Flöte].) Vgl. auch W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, 1942, 4. Aufl., S. 19, Anm. 2.

S. 15, Anm. 1, Z. 4: für „Einstein (I. c. II. 609)“ lies: Einstein, *The Italian Madrigal*, II, 609. Einsteins Werk wird hier zum erstenmal erwähnt.

S. 26, Anm. 3., Z. 3: lies: Bertolotti.

S. 26, Anm. 1., Z. 1.: lies: London, 1789.

S. 80, Z. 3, lies: Ferabosco

S. 90, Anm. 1., Z. 2: lies: berühmter

S. 93, Z. 9., lies: del 1605

S. 127, Anm. 1., lies: di Leichtentritt

S. 135, Z. 10., lies: Einstein (E. Ma. I. 311.)

S. 136, Z. 7—8; S. 176, Z. 10—12: Das Uraufführungsdatum 1594 für Peri-Caccinis „Euridice“ ist nicht mehr haltbar. Auch war „Euridice“ nicht das erste „melodramma“. Die Priorität kommt Peri-Corsis „Dafne“ zu, deren Uraufführung, nicht — wie früher angenommen — 1594, sondern erst im

Karneval 1597 stattfand. Vgl. A. Loewenberg, *The Annals of Opera*, Cambridge, 1940, S. 1, wie auch bereits O. Sonneck in SIMG, XV, 1913—14.

Peris (Beiträge Caccini's enthaltende) „Euridice“ wurde erst am 6. Oktober 1600 uraufgeführt und 1601 veröffentlicht. (Vgl. A. Loewenberg, a. a. O.) — also nach Marenzios Ableben. Es ist daher so gut wie ausgeschlossen, daß eine Oper der Florentiner „Camerata“ auf ihn eingewirkt haben kann.

S. 136, Anm. 2; S. 137, Anm. 1: Hinweise auf Seiten und Notenbeisp. stimmen nicht. Auch scheint mindestens ein Notenbeisp. zu fehlen.

Illustr. gegenüber S. 177: In der Beschriftung links lies statt „1952“ „1592“.

S. 174, Anm. 2, lies „1“

S. 178, 6. Z. von unten, lies: nel 1583

S. 204, 3. Z., lies: l' „Exurget Deus“.

S. 223, Z. 5, lies: 1580. M. 1. 5.

S. 260, Z. 5., lies: 8. Hans Engel.

S. 267 unter „Einstein“. Füge ein: 250

S. 271, letzte Zeile, lies: Peacham, Henry, 75 (3). Hans F. Redlich, Edinburgh

Georg Eismann: David Köler. Ein protestantischer Komponist des 16. Jahrhunderts. Berlin 1956. Evangelische Verlagsanstalt, 128 S.

Es ist zu begrüßen, daß mit dieser Veröffentlichung eine 1942 in Erlangen angenommene Dissertation nun doch noch durch einen Druck zugänglich wird, und es wäre wünschenswert, wenn dieses Verfahren auch für andere wesentliche Beiträge verwirklicht werden könnte, deren Ergebnisse vielleicht sonst völlig unbeachtet bleiben. Der Verf. hat allerdings seine Untersuchung einer Überarbeitung unterzogen, durch kulturhistorische Ergänzungen den Umfang erweitert und auch neuere Publikationen berücksichtigt (H. Albrechts Mitteilungen zu Handschriften aus Bártfa/Budapest sind dabei im Literaturverzeichnis irrtümlich in das „Archiv für Musikforschung“ statt in die „Musikforschung“ gewiesen worden).

Das Geburtsjahr des aus Zwickau stammenden David Köler ist nur nach dem Ingolstädter Immatrikulationsdatum von 1551 mit ungefähr 1532 festzulegen. Nicht ganz geklärt bleibt, daß der bereits in der von Luther besonders gerühmten protestantischen Lateinschule Zwickaus Herangebildete diese entfernte, katholische Universität besuchte,

während der Zwickauer Wolfgang Köler (ein Bruder?) 1556 als Stipendiat in Tübingen mit dem Exerctium musices beauftragt wurde. David Kölers Eintritt in die berühmte achtklassige Lateinschule des Rektors Petrus Platanus ist jedoch wohl schon vor 1543 anzusetzen (S. 24), da der Besuch der Oberstufe im allgemeinen länger als ein Jahr währte und die Schule mit dem Elementarunterricht begann, so daß der Besuch einer deutschen Schreibschule, die ganz andere Ziele verfolgte, auszuschließen ist.

Bei der reichen Musikpflege in den beiden Kirchen Zwickaus, von der noch die erhaltenen Bestände der Ratsschulbibliothek zeugen, wird Köler frühzeitig in engsten Kontakt mit den Kompositionen seiner Zeit gekommen sein. Der Kantor Paul Schalreuter ist auch als Hymnenvertoner in der Sammlung des Rektors Thym vertreten, der 1548 den Odengesang in Zwickau einführte, allerdings nicht auf eigenen Antrieb (S. 35), sondern durch den Visitator und ehemaligen Magdeburger Rektor Dr. Georg Majer veranlaßt (vgl. Thyms Vorrede in dem vom Verf. unerwähnten Aufsatz von E. Fabian: *Die Wiederaufrichtung der Zwickauer Schule nach dem Schmalckaldischen Kriege*, Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau, H. III, 1888, S. 11, Anm. 31). Nach den Ingolstädter Studien begegnet Köler 1554 kurz bei Schönfeld in Böhmen, wo er heiratete und sein op. I herausgab. 1556/57 ist er als Nachfolger des bekannten Liederdichters und -komponisten Nikolaus Herman Kantor zu Joachimsthal, übernimmt dann aber für sechs Jahre das Kantorat in Altenburg. Hier hatte er, wie später in Schwerin und Zwickau, zwei Stadtkirchen mit Figuralmusik zu versehen. Seine Fähigkeiten wurden auch bei Hofe geschätzt, so daß er 1560 mit einem kleinen Chor zur Hochzeit des Herzogs Johann Wilhelm nach Weimar gerufen wurde. Die Verhandlungen zur Gründung einer Vokalkapelle in Weimar zerschlugen sich jedoch, entgegen den bisherigen Darstellungen; nicht David, sondern Paul Köler übernahm bei der erst 1565 erfolgten Gründung das Kapellmeisteramt. David ging vielmehr 1563 als Hofkapellmeister nach Schwerin, wo er mit einer neugegründeten kleinen Kantorei von zwölf Knaben die Kirchen mit Figuralmusik versorgte, wozu ihm auch Instrumentalisten zur Verfügung standen. 1565 gab er jedoch aus ungeklärten Gründen das gut dotierte Amt auf und übernahm noch vier Monate,

bis zu seinem Tod am 25. Juli 1565, das obere Kantorat in Zwickau.

An die Biographie schließt der Verf. ein Verzeichnis der Kompositionen an mit dem Fundortnachweis, genauer bibliographischer Beschreibung und einem Incipit-Katalog in originaler Notation oder im Faksimile. Kölers Werk umfaßt ganz verschiedenartige Gattungen: Psalmkompositionen stehen neben einer Parodiemesse über eine Josquin-Motette und einer kanonischen Symbolumkomposition, in Weimar verzeichnete Sonaten müssen leider als verschollen gelten. Der Verf. hat die Untersuchung der Werke Kölers, die in der Dissertation (S. 53 ff.) bereits enthalten war, für einen zweiten Band vorgesehen.

Die Arbeit Eismanns besticht im eigentlich Monographischen vornehmlich durch das reiche archivalische Quellenmaterial, etwa die Schriftstücke zu den Verhandlungen mit Weimar oder die Schweriner Anstellungsurkunde. Diese Dokumentation wird durch die großzügige Ausstattung des Buchs mit Bildern und Musikdruckfaksimiles unterstrichen, darunter ein Porträt aus der Städtischen Kunstsammlung Nürnberg von 1560, das den 60-jährigen Nikolaus Herman darstellt (S. 55), dessen Geburtsjahr daher bei aller Vorsicht wohl nicht mehr mit 1480 anzusetzen ist (vgl. MGG, Bd. V, Sp. 213). Demgegenüber wirkt die Zurückhaltung im Literaturnachweis doch etwas übertrieben. So erwartet man etwa bei dem Hinweis auf Thomas Mancinus, der vielleicht in Schwerin in Kölers Kantorei mitsang, den Verweis auf die Arbeit von W. Flechsig (1933).

In einer Einleitung und auch im Verlauf der Darstellung bemüht sich der Verf. mit Erfolg um die Zeichnung der kulturhistorischen Zustände im Spannungsfeld von Glaubensspaltung, Renaissance und Humanismus; um so mehr wirkt ein solcher einzelner Satz, der sich in der Dissertation noch nicht findet (!), wie „*« Ein feste Burg », von Friedrich Engels als « Marseillaise des 16. Jahrhunderts » bezeichnet, belegt am deutlichsten die gesellschaftlich kämpferische Bedeutung der protestantischen Kirchenlieder*“ (S. 14), im Zeichen einer profanierten Sicht aus politisch-aktueller Richtung in dieser sonst einfühlsamen Arbeit als ausgesprochener Fremdkörper.

Besondere Schwierigkeiten bietet dem Verf. Kölers Ingolstädter Studienaufenthalt, der jedoch kein besonders ungewöhnlicher Ein-

zelfall ist. Auch Georg Forster studierte 1531 zwischen Heidelberg und Wittenberg, wie sogar mancher protestantische Kantor, an dieser an sich katholischen Universität; so hatte etwa der Straubinger Kantor Vitus Richelmayr, der 1559 auch Luthers Katechismus lehrte, in Ingolstadt studiert (Historisch-politische Blätter 114, 1894, S. 729). Erst nach der völligen Übernahme durch die Jesuiten trat z. B. 1581 bei dem Kantor in Schwandorf/Oberpfalz der Verdacht auf, er könne sich in Ingolstadt zu einem späteren Konfessionswechsel verpflichtet haben (vgl. J. N. Hollweck, *Geschichte des Volksschulwesens in der Oberpfalz*, Regensburg 1895, S. 239 f.). Ebenso wenig trifft zu, daß „über das Ingolstädter Musikleben zu Kölers Zeit nichts gesagt werden kann“ (S. 43). Der als „pauper“ Inskribierte hat sicherlich bereits in Zwickau als armer Schüler besondere Gesangsverpflichtungen gehabt, von der Kurrende bis zum Kirchendienst, zu dem überall besonders die unentgeltlich unterrichteten Schüler verpflichtet waren. Vielleicht hat er sogar in Zwickau in dem zu seiner Zeit gegründeten Alumnat für arme Schüler Aufnahme gefunden; vgl. den vom Verf. erwähnten Aufsatz: E. Fabian, *Die Errichtung eines Alumnats an der Zwickauer Schule (1544)*, in: Neue Jahrbücher für Pädagogik, Jg. II, 1899, S. 25 ff. Nebenbei sei hier auf die im sächsischen Raum fremde, von Plateanus „*ex scholis Belgicis*“ übernommene Anschauung des Musikunterrichts als eines Exercitiums, gleichrangig mit Disputationen und Deklamationen, hingewiesen, der also nicht, wie bei Melancthon, als *Lectio ordinaria* aufgefaßt ist (E. Fabian, a. a. O., S. 73). Was nun Ingolstadt betrifft, so werden noch in der Schulordnung von 1597 (Sammelblätter des Historischen Vereins Ingolstadt, H. VI, 1881, S. 286) dem Schulmeister zur Heranziehung von „*Adjuvanten und Beiständern*“ finanzielle Mittel gewährt, „*dieweil ein Schulmeister den Chor mit seinen Schülern nicht versehen kann, sondern allenthalben aus den collegiis Adjuvanten ansprechen und erbitten muß*“. Diese Frage war aber gerade zu Kölers Zeit, als neben den alten Kollegien auch die Jesuiten den Unterricht in der Artistenfakultät aufnahmen, akut. Auf eine Beschwerde der alten Magister und des Magistrats ordnete Herzog Albrecht an, daß die Jesuiten ihre Lektionen so einzurichten hätten, daß die Gesangsmitwirkung von Studenten in den beiden Pfarrkirchen auch weiterhin gewähr-

leistet sei (vgl. I. Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae superioris*, Augsburg 1727, S. 38 f.). So hatte Köler zumindest die Gelegenheit, seine musikalischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln und zugleich seine materielle Lage zu verbessern.

Gerade Kölers Leben bietet jedoch über solche Einzelheiten hinaus neue interessante Anregungen, den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der beiden Hauptämter der musikalischen Leitung im 16. Jahrhundert, denen des Hofkapellmeisters und des Kantors, einmal nachzugehen, Wechselbeziehungen, die über die Personen, etwa die des kursächsischen Hofkapellmeisters Johann Walter, der 1526 Stadtkantor in Torgau wurde, oder umgekehrt des Kantors Georg Otto in Langensalza, der 1586 Hofkapellmeister in Kassel wurde, hinausreichen zu einer Verwandtschaft der Aufgaben und Musizierformen. So ist, auch vom größeren Zusammenhang her gesehen, diese Arbeit ein wertvoller Beitrag zum Bilde einer weitverbreiteten Musikkultur im 16. Jahrhundert, die es wert ist, aus dem Schatten der Großen dieses Jahrhunderts herausgehoben zu werden.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande (1657–1726), établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de documents inédits et suivies du catalogue thématique de l'œuvre, publiées par les élèves du séminaire d'histoire du conservatoire national de musique de Paris, Marcelle Benoit, Marie Bert, Sylvie Spycet, Odile Vivier, sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Picard, 1957, 356 S.

Die Arbeit nennt sich bescheiden *Notes et références pour servir à une histoire de M.-R. Delalande*. Vermerken wir zu allererst, daß sie unendlich mehr ist. Sie bietet in Verbindung mit dem Vorwort und der Einführung von Dufourcq schon den Umriß und einen Teil dieser Histoire — und nicht den unwesentlichsten.

Die Art der Darstellung, die dem aufmerksamen Leser schon im Titel gewiesen ist — es handelt sich um eine Dokumentensammlung in Verbindung mit einem Werkverzeichnis und thematischem Katalog —, ist nicht eben häufig in der Musikwissenschaft, hat aber dennoch Vorläufer. Am nächsten liegt ihr das große Werk von O. E. Deutsch über Schubert (*Die Dokumente seines Lebens und*

Schaffens, München, 1914 f.), zumindest in seiner ursprünglichen Planung, die ja Werklisten und Indices einbegriff und später nachlieferte. Wie verhältnismäßig leicht aus solcher Dokumentensammlung eine Biographie werden kann, beweist die komplettierte englische Ausgabe des Buches (*Schubert, a documentary biography*, übersetzt von E. Blom, London, 1946). Was das französische Werk von der Arbeit Deutschs grundlegend unterscheidet, ist einmal das Fehlen einer Ikonographie — das wenige Gebotene kann nicht den Anspruch auf eine solche erheben —, zum anderen die Tatsache, daß hier ein Teamwork, treffender gesagt: eine Werkstättenarbeit, vorliegt. Das Gesamtgebiet ist in einzelne Sektoren aufgeteilt, deren Wahl einen festen Gesamtplan erkennen läßt, den das Inhaltsverzeichnis übermittelt. Diesem Gesamtplan ordnen sich auch die Kataloge ein, die einen Ausgaben- und Schallplattenkatalog einschließen. Diese einzelnen Sektoren sind den verschiedenen Mitarbeitern, ausschließlich Schülern von D., zugeteilt. Innerhalb dieser Sektoren bleibt sich die Anlage im wesentlichen gleich. Einer knappen Einführung in die Problematik der Quellenlage, der im Text gelegentliche kritische Kommentare zu den Quellen zur Seite treten, folgen die Dokumente selbst und Auszüge aus ihnen. Ihre Anordnung erfolgt in den verschiedenen Sektoren nach jeweils der Sachlage entsprechendem, wechselndem Prinzip. Daß des Hrsg. Hand wie im Gesamtplan so auch in der Arbeit der Schüler sichtbar wird, kennzeichnet den Charakter solcher Werkstättenarbeit. Ihre Vorteile liegen auf der Hand. Bei zunehmender Notwendigkeit von Spezialkenntnissen und immer schwierigerer Zugänglichkeit des Materials beginnen die wissenschaftlichen Aufgaben für den einzelnen ins Unerfüllbare zu wachsen. Bei solcher Gemeinschaftsarbeit wird Zeit gespart und zugleich, bei, wie hier, günstig aufeinander abgestimmtem Team und kundiger Steuerung durch eine leitende Hand, Einheitlichkeit der Darstellung gewahrt. Hier könnte sich vielleicht eine künftige wissenschaftliche Arbeitsweise ankündigen. Materialsammlungen dieser Art, die nur zum Ziel haben wollen, „à fournir au travailleur, outre un catalogue thématique de l'oeuvre, une masse de documents, de textes, de citations, de références groupés suivant un plan“, ist über dieses Ziel hinaus eine besondere Wirksamkeit verliehen. Aus der Reihung der

Listen, Indices und Quellen, die auf jede subjektiv gefärbte historische wie psychologische Deutung des Mannes wie des Werks, der Zeit wie ihrer Umgebung verzichten und nur das sachliche, nüchterne Datum und Faktum zum Leser sprechen lassen, formt sich diesem wie von selbst ein Lebens- und Werkabriß des Meisters, wahrhaftiger und unbestechlicher als aus mancher möglichen späteren Biographie — allerdings auch lebloser und liebloser und damit auch wieder nicht die reine Wahrheit bietend.

Verkennen wir auch die Nachteile nicht, die sich hier aus einer Richtung schon andeuten! Sie bestehen besonders darin, daß ein zukünftiger Biograph sich durch die Lieferung solchen Materials auch eingeengt sieht. Der Antrieb zu eigener Forschung und Entdeckung in Bibliotheken und Archiven, die vielleicht — trotz zweifellos minutiöser Genauigkeit der Autoren — manches nur seiner Deutung Wertvolles noch bergen mögen, wird gehemmt. Keine Forschung wandelt gern auf vorgetretenen Pfaden. Andererseits kann der Druck, speziell bei hs. Quellen, nie ganz das Original ersetzen. Das Optimum wäre immer, daß einer aus der Werkstatt selbst ans weitere Werk ginge. Ihm wird das beste Gelingen beschieden sein.

Durchschreiten wir kurz die einzelnen Sektoren, um die Leistung der verschiedenen Mitarbeiter aus der Anonymität zu heben! Weg- und zielweisend sind ihnen allen die wertvollen Vorarbeiten von A. Tessier gewesen, derer der Hrsg. im Vorwort gebührend gedenkt und die auch im Text öfter aufgewiesen sind. Dieses Vorwort bietet neben der Zielsetzung des Gesamtwerks auch einen, soweit wir übersehen können, vollständigen Abriss der bisherigen Geschichtsschreibung über Delalande. Die Einführung, gleichfalls von Dufourcq, zeichnet in drei gesondert betitelten Abschnitten in nuce Leben, Wirken und Werk des Meisters, wie es in einer künftigen Biographie zu betrachten sein wird. Von besonderem Wert scheint der Ref. die sichere Führung durch das Labyrinth der höfischen Institutionen (*la chambre, la chapelle, l'écurie*), durch das sie sich einst selbst mühsam hindurchgearbeitet hat, und die Abgrenzung der Aufgaben der *Officiers du roy*. Hier wird sich mancher Interessent des 17. und 18. Jahrhunderts — und durchaus nicht nur „l'amateur éclairé“ — Rat holen können. Der biographische Teil, der dankenswerterweise auch endgültig die

Namenschreibung von Delalande festlegt, klärt vor allem den Amtsbereich des Meisters und gibt, mit Aufzeichnung der z. T. schon bekannten Verwandten (Rebel), Freunde (Danican-Philidor, Destouches) und Schüler (Colin de Blamont) dem künftigen Biographen wichtige Hinweise für den Einfluß von und auf Delalande. Im Werkabriß scheint uns der Wertungs- und Deutungsversuch am schwächsten. Hier fehlen einfach noch Einzeluntersuchungen und Einzelergebnisse, die wiederum nur erzielt werden können, wenn das kostbare Werk des Meisters erst selbst einmal in einwandfreien Ausgaben zur Verfügung steht. Wie es damit bis jetzt bestellt ist, zeigt der Ausgabenkatalog zur Genüge! Bach, Händel, selbst Lully zu beschwören, hat wenig Sinn, sofern noch nicht geklärt ist, was allgemeine barocke Zeitsprache, was Persönlichkeitsausdruck von Delalande darstellt. Wenn Delalande mit der Komposition des Ordinariums jäh bricht — wird das nicht auf höhere Ordre zurückgehen? — Mit diesen Ausführungen Dufourcq schließt der biographische Teil und die eigentliche Dokumentensammlung beginnt.

Die hs. Quellen zur Biographie stellt M. Benoit nach dem Plan a) der Künstler, b) der Mensch auf der Basis des frühen Artikels von Tessier (*La carrière versaillaise de Delalande*, Revue de musicologie, 1928, S. 134) und dem *Discours* von Tannevot (Paris, Bibliothèque Nationale, Vm¹ 1117, t 1) zusammen. Wertvolle neue Ergebnisse für die Genealogie von Delalande, die in einer Tabelle beigefügt ist, und für seine Lebensverhältnisse sind die Folge. Besondere Mühe wird auf den Versuch gewandt, die Aufgabe des *Compositeur de la chapelle* zu klären, eines der vielen Titel des Meisters. Seine verschiedenen Ämter sind ihrerseits in einer Tabelle zusammengefaßt.

Die gedruckten Quellen besorgte O. Vivier. Sie gruppiert nach den Quellen selbst, so daß zunächst die gewichtigen Jahrgänge des *Mercure galant*, *Nouveau Mercure*, *Mercure* und *Mercure de France* in chronologischer Folge auftreten und die weniger bedeutenden Periodica ans Ende gerückt sind. Der *Mercure de France* liefert vor allem Nachrichten über die Wirkung von Delalande nach seinem Tod, wogegen die übrigen Quellen Leben, Karriere und Werk betreffen. Zur Vervollständigung sind Auszüge aus tabellarischen, literarischen und wissenschaftlichen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts (z. T.

später veröffentlicht) beigefügt, die Delalande und sein Werk besonders im Spiegel seiner Zeit und des späteren 18. Jahrhunderts erkennen lassen. Leitseil für die Erforschung dieses Sektors bot der Zettelkatalog von Peyrot.

Dokumentarische Grundlagen für das Werk, getrennt nach geistlichem und weltlichem Bezug, stellen M. Bert und S. Spycet auf. In beiden Fällen tritt der Titel- und thematische Katalog ergänzend und den nicht geringsten Teil des Gesamtwerks darstellend, hinzu. Für die geistlichen Werke gelingt es Bert, eine bisher auch Tessier unbekanntes Quelle, das *Ms. Avignon*, aufzuspüren und mit ihm zehn bisher unbekanntes, bis jetzt verschollene Motetten. Vereinzelt gibt sie auch aus zeitgenössischen Sammelwerken bekannt. Damit dürfte das gesamte geistliche Werk mit 71 Nummern, z. T. in verschiedenen Fassungen, vorläufig festliegen. Die Stücke sind mit Ausnahme einiger kleinerer, unbedeutender Werke alle desselben Typs. Es handelt sich um Chormotetten mit Soli und Orchester für die Messen des Königs. Die Aufstellung des Themenkatalogs mag bei der unverbindlichen Motivarbeit, die das französische 17. und 18. Jahrhundert charakterisiert, speziell mühevoll gewesen sein. Er verzeichnet jeweils auch die Themen der einzelnen Versets.

Den Abschluß bildet das Material für das weltliche Werk, das aus Suiten, Balletten, Divertissements und Noëls besteht. Hier besonders hat Dufourcq mit seinem mühevollen Versuch, die Originalgestalt der Suiten von Delalande aufzuspüren, helfend mit eingegriffen. Weniger seine Hypothesen, denen wir nur sehr bedingt zustimmen vermögen, als die Quellenlage, die ihm so große Schwierigkeiten bereitet, sind eine reine Bestätigung unserer eigenen Arbeit über die französische Suite (*Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Regensburg, 1940). Schade, daß sie zur Klärung nicht zu Rate gezogen ist! Sie hätte den Herausgebern manche müßige Anstrengung erspart. Das Original der Soupersuiten von Delalande aus den vorhandenen Sammlungen der verschiedenen Schreiber erkennen zu wollen, scheint uns vergebliches Tun. Solche Sammelwerke stellen reine Ad-hoc-Zusammenstellungen dar. Die Suiten des Ms. Bauyn, die vielen Lautensammlungen, selbst die Ordres von Couperin sprechen ebenso für sich wie die Tatsache, daß Delalande für seine

Tafelmusiken seine Ballette und Divertissements geplündert hat. Das Tanz- und Spielstück der Zeit — und das französische *par excellence* — ist für den Benutzer eben nur Material, dessen Handhabung (hier Reihung) derselben Willkür unterliegt wie die Umwandlung in Parodien und Pasticcios. Daß diese Sammlungen, selbst die Sammlung von Philidor von 1703, des Autors Meinung wiederzugeben bemüht sind, ist wenig wahrscheinlich. Das „*Recueilli et mis en ordre par*“, das sich, wie so oft auch hier, in den Titeln findet, hat primär Geltung. So erklären sich die „*Augmentations*“, Umstellungen und Betitelungen und die Koppelung mit Kompositionen anderer Verfasser. Die Sammlung von 1703 wird folglich den Spielbrauch des Hofes des Comte de Toulouse eher widerspiegeln als die originale Soupersuite von Delalande, die dieser selbst, je nach der besonderen Situation der Soupers, nach Bedarf variiert haben wird. Dagegen unterschreiben wir blindlings Dufourcqs Vermutung, es habe vielleicht am Hof ein „*Catalogue du grand maître de la bouche*“ existiert, aus dem dann — wir ergänzen — die Suitenfolgen zusammengestellt wurden. Es liegt schon der Affektenanpassung der Zeit höchst nahe, daß die Folge der Stücke während der Tafelmusik der Folge der Platten und Weine und der ihnen entsprechenden Konversation angegliedert wurde, doppelt bei streng geregelttem höfischem Zeremoniell. Der Anzahl der Gänge und Pausen zwischen ihnen wird eine entsprechende Anzahl von Stücken entsprechen haben. Wo die Pausen zwischen den Speisenfolgen länger waren oder die Konversation die Musik ohnehin zudeckte, erübrigte sich auch ein Festhalten an derselben Tonalität, die in der Frühzeit ohnehin nur Ordnungsprinzip war. So könnte sich die auch tonartlich bunte Zusammenstellung erklären. Viel wahrscheinlicher aber ist, daß die Schreiber, die ja für eigene Verwendungszwecke schrieben, sich um die höfische Soupersuite — so sie ihre genaue Folge überhaupt kannten — gar nicht kümmerten, sondern die Stücke bunt neben- und durcheinanderschrieben, um sich aus diesem Material ihre eigenen Bedarfssuiten zu formen. Daß dabei die Schreiber, wie der von 1745, oft einfach das gesamte Material einer Sammlung übernahmen, lag um so näher, als diese ja zugleich meist die einzige Art der Veröffentlichung darstellte.

So erscheint uns auch die Divergenz zwischen der Suiten- und Souperzählung des Ms. C P Rés. 581 kein allzu großes Problem. Die Sammlungen von 1727 und 1736 haben vermutlich ihre Suiten aus den seit 1703 vermehrten Stücken der Soupers, die auch außerhalb der höfischen Verwendung in Umlauf gewesen sein mögen — der Titel der Sammlung von 1727 läßt es vermuten — zusammengestellt, ohne entweder das ganze Material zu kennen oder es verwenden zu wollen, ohne auch, wie oben dargetan, die Reihenfolge der Soupersuiten, so sie ihnen bekannt war, beizubehalten. Der Kopist der Sammlung von 1745 (vielleicht schon der von 1736) hat dann nach seiner Kenntnis — woher er sie besaß, mag dahingestellt bleiben — die Herkunft der Stücke zugefügt. Die Bezeichnung „*arrangement*“ in der „*Table générale*“ der Sammlung von 1745 beziehen wir auf die Anordnung des Schreibers, nicht Delalandes.

Wir haben die Geduld des Lesers in Anspruch genommen. Dennoch bleibt die Sorge, der entsagungsvollen Begeisterung, die hier für einen großen Meister am Werk war, und den vielen Problemen, die die Ordnung des Materials aufwirft, nicht Genüge getan zu haben. Erfüllung kann erst eine zukünftige Monographie bringen. Zitieren wir den Hrg.: „*La musicologie française* — wir möchten verbessern: *européenne* — *attend ce livre!*“
Margarete Reimann, Berlin

Hans Joachim Moser: Dietrich Buxtehude. Der Mann und sein Werk. Verlag Merseburger Berlin, 1957. 90 S.

Diese kleine Monographie ist anlässlich von Buxtehudes 250. Todestag erschienen und jenen, „*die ihn freudig singen, spielen und hören*“, zgedacht: der Autor möchte damit vielleicht andeuten, daß es sich nicht um einen Beitrag zur Forschung im engeren Sinne handelt. In der Darstellung des Stoffs ist diese neue Arbeit mit W. Stahls kleinem Buxtehude-Buch von 1937 vergleichbar, das im einzelnen aber ausgewählter und dabei sorgsamer gearbeitet sein dürfte, während z. B. die zahlreichen Werkbetrachtungen bei M. des öfteren nicht einmal einen oberflächlichen Eindruck werden vermitteln können (z. B. S. 76 „*Laudate Dominum*“), sich gelegentlich in der (ungenauen) Aufzählung von Takten erschöpfen (S. 74 „*O Gottes Stadt*“: inwiefern soll der Phrasenbau der Sonata durch die Gruppierung in

2, 2, 2, 2, 6; 2, 2, 4; 2, 2, 12 [14!] Takte „lehrreich“ sein?) und statt eigener Beschreibung eine Besprechung aus der Tagespresse (anlässlich einer Aufführung des betreffenden Werkes) heranziehen (S. 64 „Wachet auf“). Was M.s Buxtehude-Buch von dem Stahls grundlegend unterscheidet, sind die geistesgeschichtlichen Aspekte, die den Sachverhalt durch bemerkenswerte Formulierungen zu umschreiben versuchen: wenn z. B. die freien Orgelwerke „die Unruhemomente kosmischen Werdens und Wachsens uns zu ehrfürchtigen Ohrenzeugen erhabener Frühstimmung werden lassen“ (S. 49) oder das „Trotz, Trotz, Trotz dem alten Drachen“ der Babarie aus „Jesu, meine Freude“ „etwas Althansisches — wenn man so sagen dürfte 'Störtebeckerisches'“ erkennen lassen soll (82) und v. a. die „Ur-Buddenbrooks“ (63), „weiland Heinrich der Löwe“ (66), Schiller (69), Wichern (72) und selbst die „spanische Reitschule“ (65) und der „Johannesfinger“ (74) bemüht werden — „zur Einprägung einer großen christlichen wie tonkünstlerischen Gestalt“ (8).

Dietrich Kilian, Göttingen

Walter Serauky: Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Werk. III. und IV. Band. Georg Friedrich Händel als Meister des Oratoriums. Die großen Oratorien, die letzten Opern, Orchesterwerke, Orgelkonzerte, Kammermusikwerke, Werke für ein Solo-Instrument. III. Band: Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluß des Samson (1738 bis 1743). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956.

Chrysanders dreibändige Händel-Biographie von 1867, die 1919 unverändert neuaufgelegt wurde, ist Torso geblieben. Vom III. Band, der die Darstellung des „Übergangs zum Oratorium, Vollendung und Ende (1738 bis 1759)“ enthalten sollte, ist nur die erste Hälfte erschienen, die bis 1740 reicht. Daher fehlt eine ausführliche Darstellung der Werke Händels von diesem Zeitpunkt an, und damit die Besprechung der Hauptwerke, da eine solche die Darstellungen von Leichtenritt, Müller-Blattau u. a. nicht mit erwünschter Einläßlichkeit bieten. Es ist das verdienstvolle und große Unternehmen des Verf., diese Lücke zu schließen. Später sollen zwei vorausgehende Bände die Darstellung Chrysanders überholen und dem neueren Stand der Forschung anpassen, gleich wie der vorliegende Teil des Gesamtwerkes bereits einen Abschnitt seines Vorgängers —

den III. Band des Chrysanderschen Werks — in bezug auf die Forschungsergebnisse ergänzend wiederholt. Mit dem Gesamtplan übernimmt die neue Publikation von dem verdienten Händelforscher auch die Art der gleichzeitigen Darstellung von Leben und Werk, was im Falle dieses Meisters nahe liegt, da in seiner Entwicklung periodenweise je ein bestimmtes Schaffensgebiet im Vordergrund steht, für die Zeit vor 1740 die Oper, nach diesem Zeitpunkt das Oratorium. Serauky geht es dabei um die Darstellung des „Gesamtphänomens Händel“, die sich jedoch insofern von früheren Betrachtungen unterscheiden soll, als er einen „modern wissenschaftlichen Standpunkt“ einnehmen und die „humanistischen Elemente“, sowie die „Vorstöße zu einem musikalischen Realismus“ herausstellen will. Gleichzeitig verspricht er eine Analyse der Gesellschaftssituation Englands in Händels Zeit. Das neue Händelbild soll außerdem unserem heutigen Fühlen entsprechen. Nach einer Einleitung behandelt der Verf. den Stoffkreis Händel von 1738 bis 1743 in drei Büchern, von denen das erste „Händels Wiederaufleben nach der Aachener Kur“, das zweite „Händels Lebensstil“ und das dritte „Des Meisters ‚Oratorienweg‘ in der Zeit von Messias und Samson“ beschreibt. Für das Leben Händels verläßt sich der Verf. auf die Vorarbeiten anderer und trägt kaum nennenswert Neues bei, denn was er im Anschluß an den kompilierenden Bericht bietet, die verstärkte Betonung der gesellschaftlichen Situation Englands, geht über das, was er bei Chrysander, Flower, Young, Bredenförder u. a. gefunden hat, kaum hinaus und läßt Händel nicht in neuem Lichte erscheinen. Zitate, deren wissenschaftliche Fundierung verdächtig ist, sind nicht zweckdienlich (S. 622). Auch in manchen anderen Punkten wird man sich nicht immer der Auffassung des Verf. anschließen können. So überzeugt nicht, daß Händel seine Naturalisierung als Engländer nur ins Werk gesetzt habe, um Angriffen wegen seines Ausländerturns zu entgehen, hatte er doch in Rom den Verlockungen zum Übertritt zur katholischen Kirche widerstanden. Auch daß Händel die englische Sprache nur unvollkommen beherrscht habe, ist nicht die volle Wahrheit, da seine englischen Briefe, wie E. Dent sagt, „in einem sehr anständigen Stil geschrieben“ sind. Stark betont wird in der neuen Darstellung Händels Deutschtum (S. 32,

37 f., 47, 214, 252, 420, 624 ff., 702). Es ist wohl verfehlt, „Gefühlstiefe“ „titanisches Sichaufbäumen gegen ein schweres Schicksal“ und „Rezeptionsfähigkeit“ generalisierend und ausschließlich für den Deutschen zu beanspruchen, ebenso wie es verfehlt wäre, den Vorwurf des „deutschen Mangels an Anpassungsfähigkeit“ auf alle Deutschen zu übertragen. Wieviel treffender und Händel näher ist doch die Charakterisierung Burneys mit Ausdrücken, wie „musical excellence“ und „model of perfection“, was wohl, wenn schon generalisiert werden soll, wiederzugeben ist mit „deutscher Gründlichkeit“! Das Beste, was in dieser Beziehung über den Meister gesagt worden ist, bleibt immer noch das Urteil des Literarhistorikers Heinrich Scherer vom Jahre 1883: „Vertritt Bach die reine deutsche Kunst, so hat Händel von den Italienern gelernt. Wurzelt jener im Vaterlande, so ist dieser ein Weltbürger. Schön prägt sich in beiden der Gegensatz und die Ergänzung nationaler und internationaler Persönlichkeiten aus, der so oft in der Geschichte unserer Kunst und Bildung wiederkehrt. So standen Luther und Hutten, so Spener und Leibniz, Klopstock und Lessing nebeneinander.“

Der Untertitel des neuen Werkes, *Händel als Meister des Oratoriums*, läßt eine gründliche Darstellung auch der Anfänge des Händelschen Oratoriums erwarten. Eine eindrückliche Darstellung des eigenartigen Sachverhalts, wie durch äußere Umstände aus der Masque das Oratorium wurde, und eine eingehende Besprechung der prinzipiellen Bedeutung dieses Wandels vermißt man jedoch; die Hinweise darauf sind kaum genügend. Wünschbar wäre auch, daß dem selbst für Händel außergewöhnlichen Maß der Entlehnungen in *Israel* mehr Beachtung geschenkt worden wäre, denn mit der Erklärung aus erschlafener Inspiration ist es wohl nicht getan. Betrachtet man das Parodieverfahren in *Israel*, so gewinnt man den Eindruck, daß Händel hier nicht in erster Linie als Komponist, sondern als Schöpfer einer neuen Musikgattung am Werke ist, sozusagen als musikalischer Regisseur, für den die Musik nur Hilfsmittel zur Verwirklichung seiner neuen Ideen ist.

Der Besonderheit des *Messias* wird ebenfalls keine Beachtung geschenkt. Sie besteht doch wohl darin, daß dieses Werk nicht in der darstellenden Haltung anderer Oratorien und auch der Oper beharrt, son-

dern mit seinen wiederholten „Behold“-Anrufen sich an das Publikum wendet und dieses gewissermaßen in das Oratorium einbezieht. Es darf nicht vergessen werden, daß das Werk ursprünglich den Titel *A Sacred Oratorio* trug und daß die jetzige Bezeichnung erst kurz vor der ersten Aufführung gewählt wurde. In diese Richtung deutet auch das vielzitierte Händel-Wort an Lord Kinnoul (S. 702). Bei diesem Werk von „Akten“ und „Scenen“ zu sprechen, geht doch wohl nicht an, und man wird dem Verf. nicht folgen können, wenn er in der Chorsuite Nr. 22 bis 24 des *Messias* die Darstellung einer „religiösen Volksbewegung“ sehen will. Die große Linie der Entwicklung, die sich in den ersten Oratorien Händels vollzieht, wird nicht mit der nötigen Schärfe gesehen, und die Darstellung bleibt oft unklar und verschwommen.

Dankenswert und in vielem besser geglückt ist die Einzelbesprechung der Werke. Hier bietet der Verf. viele gute und manchmal feinfühligere Beobachtungen. Die meisten Werke, mit Ausnahme des *Serse*, werden Nummer für Nummer durchgegangen und dabei auch die verschiedenen Fassungen einzelner Stücke mit einbezogen. Die reichliche Beigabe von Notenbeispielen ist zu schätzen. Fleißig werden die Charakterisierungen früherer Autoren, wie Chrysander, Kretzschmar, Leichtentritt, Steglich u. a. mitgeteilt. Das Urteil des Lesers wird allerdings durch den Umstand gestört, daß an etwa 21 Stellen im Text und weiteren 30 in den Anmerkungen der Name „Schmoor“ an Stelle von „Kretzschmar“ steht, worüber die Notiz in der Anmerkung auf S. 10 nicht genügend hinweghilft. Leider kommt es beim Zitieren auch zu sinnstörenden Abschreibefehlern, so liest man auf S. 745 „g-moll-Fuge“ statt „g-moll-Folge“, und ob der Verf. seine Vorgänger immer richtig verstanden hat, scheint nicht immer sicher zu sein — vgl. die von ihm erwähnten „Gewißheitsquarten“. Den eigenen Beschreibungen des Verf. folgt man gern, wenn man auch seinen Interpretationen öfters nicht zustimmen kann. Zuweilen verrät ihm Händels Musik mehr als anderen Sterblichen. Woher er z. B. weiß, daß Manoah Israels Jugend auffordert „alljährlich“ das Gedächtnis Samsons zu feiern, ist nicht ersichtlich. (S. 924). So einläßlich die Analysen sind, so werden andererseits doch gelegentlich kleine Züge nicht beachtet, die zu größerer Klarheit hätten führen können,

so beispielsweise die melodischen Entsprechungen in den einzelnen vom Verf. als verschieden charakterisierten Abschnitten der Erlöser-Arie (Nr. 43) im *Messias* (S. 804 f.). Im Chor Nr. 59 des *Samson* eine Da-capo-Arie zu sehen, geht wohl auch nicht an (S. 899). Die Interpretation R. Seilers für das *Halleluja* aus *Messias* — wiedergegeben auf S. 794 — wird man zur Kenntnis nehmen und sich seine Gedanken machen über Ort und Zeit, in denen sie entstanden sind. Mit Händels Werk hat sie wenig zu tun. Aber auch dem Verf. wird man nicht folgen können, wenn er glaubt, der Chor Nr. 60 aus *Samson* entspreche Händels Vorstellung vom Völkerfrieden, wozu der Scheringsche Ausdruck „*Untereinander*“ (gemeint ist zweier gegnerischer Völker) in „*Synthese*“ zurechtgebogen wird. Gelegentlich kommt es zu Zusammenstößen zwischen dem „*modern wissenschaftlichen Standpunkt*“ und dem, was nach des Verf. Ansicht unserm heutigen Fühlen entspricht, und es entstehen Situationen, wo dem Autor nichts übrig bleibt, als die Zuverlässigkeit der Quellen anzuzweifeln. So für die Frage der Chorbesetzung, wo ihm die Zahlen des 18. Jahrhunderts verdächtig scheinen und wo die „*demokratische*“ Interpretation der Werke Händels gerne unseren politischen Versammlungen realistischer entsprechende Ziffern fände. — Wie gering ist doch das Vertrauen, das S. in die Wirkung der Musik Händels hat! — Das Gleiche gilt, wenn er mit Kretzschmar, dem doch sonst der Vorwurf des Mangels an Werktreue nicht erspart bleibt, den Effekt Händelscher Arien von der Stimmgewalt der Ausführenden abhängig macht. Öfters wird die Übernahme Händelscher Themen und Motive durch spätere Komponisten berührt, und nicht immer sind die Behauptungen einleuchtend. Der „*Nachweis*“ der Händel-Reminiszenz in Chopins op. 37, No. 1, (S. 241) überzeugt so wenig wie die Gegenüberstellung von Beethovens „*Dona nobis pacem*“ mit Händels „*and He shall reign*“ aus dem *Hallelujah* (S. 799). Man steht unter dem Eindruck, daß dieser umfangreichen Darstellung eine Zeit längeren Ausreifens hätte gegönnt werden sollen. Der sprachliche Ausdruck ist oft umständlich, mit vielen Flickwörtern und entbehrlichen Beiwörtern belastet. Viele Formulierungen entbehren der Klarheit und müssen als unglücklich bezeichnet werden. Ermüdende Wiederholungen — manche fast wörtlich —,

unbestimmte Hinweise auf schon Gesagtes und noch zu Sagendes, die wenig nütze sind, könnten fallen gelassen werden. Falsche Satzstellungen (S. 916, Z. 14) und Satzmißgeburten (S. 23, 7. Z. v. u., S. 619, Z. 33 f., S. 244, Z. 14) wären auszumerzen, dazu einige Druckfehler (z. B. sollte S. 9, Anm. 4, „Bach-Tagung im Rahmen der Deutschen Bachfeier“ statt „*Bearbeitung*“ stehen, S. 24 „Anchor“ statt „*Angel*“, eigentlich müßte es heißen: „*Crown* and *Anchor*“ statt „*Angel* and *Crown*“, S. 29 „*Guernsey*“ statt „*Gurnsey*“, S. 248 „*Wolpoles*“ statt „*Wolpones*“, S. 255 „mit“ statt „*mir*“, S. 706 „*Alt*“ statt „*Art*“, S. 769 „*One*“ statt „*one*“, S. 887 „*Redeemer*“ statt „*Bedeemer*“, S. 255 „164“ statt „165“, S. 833 „*bright*“ statt „*bringht*“, S. 863 „*einthematische*“ statt „*1-stimmige*“). Eine Reihe von Begriffen wird nicht ganz zutreffend oder irrig verwendet. „*Devisen-Arie*“ z. B. wird beschränkt auf die Devisen-Arie ohne Vorspiel (S. 641, 906). Devisen-Arien mit Vorspiel sind aber bei Händel auch zu treffen, so im *Allegro* Nr. 7, 15, 26, 34, 35, 47, in *Samson* Nr. 6 und 7. „*Cembalo-Arie*“ steht statt Ritornell-Arie (S. 912). Berlioz' „*Idee fixe*“ ist kein Ostinato (S. 86). Auf S. 88 ist wohl nicht von „*Quarten mit threnodischer Bedeutung*“ im Sinne Kroyers die Rede. Der *Stilo concitato* „*entspricht*“ nicht nur „*unserem Orchester-Tremolo*“ (S. 855). „*Pifa*“ ist eine abweichende Schreibung für „*Piva*“, was Sackpfeife heißt. Darum ist nicht an die Schalmei und nicht an kleine Flöten zu denken, und Chrysansers Instrumentierungs-Vorschläge fallen damit dahin (S. 719 f.). Das Notenbeispiel auf S. 692 beginnt nicht mit einer „*Intrade*“, sondern mit einem Tusch, einer „*Fanfare*“. Auf S. 904 handelt es sich nicht um einen „*Hoquetus*“, sondern um ein Chor-Stakkato. „*Oratory way*“ hat Müller v. Asow korrekt übersetzt, und der Vorschlag des Verf. „*Oratorienweg*“ ist ein Anglizismus und seine Anwendung Geschmacksache (S. 673). Leichtentritts „*Chor-Rhetorik*“ ist in vielen Fällen vorzuziehen. „*Chor-Epik*“ trifft man seltener (S. 657). „*Dissenter*“ heißt Andersdenkender und nicht „*Freidenker*“ (S. 24). Auf S. 915 ist nicht von „*Völkerpsychologie*“ die Rede, sondern allenfalls von „*Völkerkunde*“. Befremdlich ist sodann die völlig verwirrete Verwendung des Begriffs „*demokratisch*“, bald politisch, oft parteipolitisch, bald soziologisch, bald psychologisch (S. 13, 39, 47, 794 u. ö.). Unter „*Humanismus*“ versteht der Verf., was

Humanitätsidealismus heißt (S. 6, 7, 174 f., 633, 637, 859, 893).

Ein empfindlicher Mangel des Buchs ist angesichts des Fehlens einer Bibliographie, daß die Namen aus den Literaturzitaten nicht ins Register aufgenommen sind.

Weckt so die Lektüre des Seraukyschen Werks diese und andere Widersprüche, läßt es viele Wünsche unerfüllt und muß man darum bedauern, es nicht vorbehaltlos empfehlen zu können, so kann die Publikation dennoch dazu führen, daß sich Forscher, Musiker und Publikum in verstärktem Maße mit den Werken Georg Friedrich Händels befassen, und damit wird das Buch eine verdienstliche Mission erfüllen.

Arnold Geering, Bern

Paul Mies: Franz Schubert. Hrsg. im Auftrage des Deutschen Schubert-Ausschusses von Walther Vetter. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1954. 225 S.

Da der Referent zugleich Hrsg. der Schubert-Monographie von Paul Mies ist, bekennt er sich der Arbeit gegenüber in begrenztem Umfange als befangen. Aus seinen eigenen Beiträgen zur Schubert-Forschung, dem *Schubert* in Bückens *Großen Meistern* und dem *Klassiker Schubert*, geht hervor, daß er von Form und Inhalt einer literarischen Erfassung des Gesamtphänomens Franz Schubert eine in wesentlichen Punkten andersgeartete Auffassung hat als Paul Mies. Abgesehen von der autoritativen Stellung, die Mies seit langem in der Schubert-Literatur genießt, war es aber gerade dieser abweichende Standpunkt, der den Unterzeichneten veranlaßte, sich für die Publizierung der vorliegenden Arbeit einzusetzen. Die Erscheinung Schuberts ist so vielseitig, daß sie von einem Gesichtspunkte aus, und sei er noch so umfassend, nicht erschöpfend beleuchtet werden kann. Es wäre allzu billig, eine Leistung wie die M.sche mittels Verwendung von auf sie nicht passenden Maßstäben nur deshalb zu kritisieren, weil man selbst diese Maßstäbe praktiziert hat; in unseres Faches Hause sind viele Wohnungen, und auch in der von M. bezogenen Wohnung läßt sich's leben.

Das Buch ist durchaus gemeinverständlich gehalten; es hat wissenschaftliches Format und stammt von einem speziellen Sachkenner. Eine eigentliche Biographie ist es nicht. Das im engeren Sinne Lebensgeschichtliche wird auf rund 20 Seiten abgehandelt. Das liegt nicht an der Unergiebigkeit des Schubertschen Le-

bens, wie sie in der Vergangenheit zwar mitunter behauptet worden ist, jedoch nur von unverbesserlichen Laien, für welche sich das Leben eines großen Künstlers mehr in seiner Länge als in seiner Tiefe und wesentlich in einer Fülle aufzählbarer äußerer Tatsachen erschöpft. Wie ungemein ergiebig Schuberts Leben im Gegenteil ist, wird durch eine durchaus andersgeartete neuere Darstellung bewiesen, die Harry Goldschmidt kürzlich vorgelegt hat: einen fast 400 Seiten umfassenden Band, der sich auf die biographische Darstellung beschränkt: „*Der scheinbar so wenig wechselvolle und ereignisarme Lebensweg Franz Schuberts verläuft*“ nach Goldschmidts einsichtsvoller Meinung „*in Wirklichkeit so intensiv und inhaltsreich, daß er gar nicht eng genug im Zusammenhang mit den geschichtlichen Kräften seiner Zeit... gesehen werden kann.*“ Freilich trifft das nahezu auf jeden wirklich großen, universalen schöpferischen Künstler zu; alle Großheit erweist sich letztlich als ein Produkt und eine Synthese aus jenen vielschichtigen Kräften, die der sich unablässig regende Geist des genialen Menschen aus den zeitgenössischen (und geschichtlichen!) Vorgängen zu saugen befähigt ist.

Natürlich weiß dies auch M. Er widmet diesen Kräften sogar nachhaltiges Interesse, und er macht den Leser mit ihnen vertraut. Dabei bedient er sich jedoch nicht der Synthese, sondern auf sieben Kapitel: *Unterricht*, *Bilder* rückt nicht die Organik der Schubertschen Persönlichkeit in den Vordergrund, sondern er blättert gewissermaßen ihre einzelnen Erscheinungsformen auf und verteilt sie, gesondert, auf sieben Kapitel: *Unterricht, Bildung; Freunde, Frauen; Goethe, Beethoven; Widmungen; Politik; Alltag, Reisen; Schubert als Mensch, Kritiker, Künstler*. Das ist instruktiv, man kann es auch volkstümlich nennen. Dem Leser werden die verschiedensten und die bequemsten Möglichkeiten in säuberlicher Aufbereitung geboten, Möglichkeiten, um zur Persönlichkeit des Meisters vorzustoßen.

M.s Standpunkt gegenüber dem Schaffen Schuberts ist klar umrissen, phrasenlos, wissenschaftlich gegründet. Alles geschwätzige Hineindeuten fehlt. Die große (aber keineswegs lange) C-dur-Sinfonie wird verhältnismäßig ausführlich, die h-moll-Sinfonie erquickend nüchtern, die anderen Sinfonien werden mehr in Bausch und Bogen gewürdigt: diese Proportionen stimmen. Über Schuberts

Lied und seine Problematik hat M. Wesentliches zu sagen; hier spricht ein Spezialist — Spezialist nicht in verengendem und verengtem Sinne, sondern einer, der vom Sondergebiet zum Gesamtwerk vorstieß, um alsdann vom Gesamtwerk her das Spezialgebiet zu beleuchten. Zustimmung liest man die Mehrzahl der knappen Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Beurteilungen des Schubertliedes. Schroffe Polemik fehlt, aber vorsichtige Konzessionen werden nicht gemacht. Der Liedabschnitt ist der bei weitem umfangreichste des Werk-Kapitels. Auch diese Proportion ist richtig.

Das Schlußkapitel, welches die Verleger, die ersten Drucke, die zeitgenössische Kritik behandelt und den Abriß eines Literaturverzeichnis bringt, atmet ebenfalls den welt-offenen, praktischen, wissenschaftlichen Geist des Autors. Eine Reihe gut gewählter Abbildungen ergänzt den Text.

Der Einführung des Verf. geht ein Geleitwort des Hrsg. voraus; das vorliegende Referat will Ergänzung dieses Geleitwortes sein. Walther Vetter, Berlin

August Bickel: Johann Christoph Vogel, der große Nürnberger Komponist zwischen Gluck und Mozart 1756/88. Nürnberg 1956, Glock und Lutz. 21 S.

Die hübsch ausgestattete kleine Schrift bringt aus Anlaß von Vogels 200. Geburtstag einen kurzen Überblick über sein Leben, seine Persönlichkeit und sein Schaffen und endet mit einer Beschreibung der Aufführung, die der *Démophon* des Meisters am 3. Juli 1955 im Rahmen des *Festival des Images* in Epinal erlebt hat. Man muß dem Verf. Recht geben: Es wäre, zumindest vom Standpunkt des Musikforschers aus betrachtet, sehr wünschenswert, wenn das neu hergestellte Aufführungsmaterial in Deutschland zu weiteren Aufführungen des praktisch vergessenen Werkes benutzt würde und dieses gleichsam als Vertreter der unendlich vielen von der Bühne verschwundenen Opern aus der Zeit der großen Französischen Revolution den Geist der französischen Gluck-Schule noch einmal aufleuchten lassen könnte. Aber den vom Verf. ersehnten „Ehrenplatz in den Spielplänen“ wird es so wenig erobern wie Cherubinis gleichzeitig entstandene, gleichnamige Oper, so wenig aber auch wie etwa Mozarts *Idomeneo*. Diese Werke wurden ja nicht „zu Unrecht vergessen“, sondern sie sind mit dem Geist

ihrer Zeit, dem sie trotz aller „überzeitlicher“ einzelner musikalischer Schönheiten und dramatischer Feinheiten als Dramentypen stärkstens verhaftet sind, versunken. Eher wäre hier und da eine Wiederbelebung des Instrumentalkomponisten Vogel denkbar; er gehörte ja zu den zahlreichen deutschen Musikern, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Kapellen der französischen Aristokratie bevölkerten und mit eigenen Kompositionen versorgten.

Schade, daß der Verf., der nicht nur ein rührender Anwalt seines Helden, sondern auch ein genauer Kenner von dessen Werken (weniger von denen der Umwelt!) zu sein scheint, seine Darstellung nicht durch ein die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des schon mit 32 Jahren verstorbenen Meisters veranschaulichendes Werkverzeichnis abgeschlossen hat! Anna Amalie Abert, Kiel

Ursel Niemöller: Carl Rosier (1640—1725). Kölner Dom- und Ratskapellmeister. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 23). Köln 1957, Arno Volk-Verlag. 245 S.

Die Stadt Köln ist das wichtigste kulturelle Sammelbecken des nordwestdeutschen Raumes. Sie ist Kreuzungspunkt — wozu sie schon die geographische Lage begünstigt — von West-Ost und Süd-Nord. Hier begegnen sich fränkische und sächsische Einflüsse, darüber hinaus aber ist die Stadt auch Schnittlinie zwischen dem französisch-burgundischen und dem deutschen Kulturbereich. Was die Nord-Süd-Achse betrifft, so reichen sich hier romanisch-italienische und niederländische Kultur die Hand, ist Köln doch eine römische Gründung, und mit den Niederlanden bestanden lange Zeiten hindurch engste kulturelle Bindungen.

Auch in musikalischer Hinsicht bietet Köln ein reizvolles Bild. Es ist ein nicht zu missendes Glied deutscher Musikkultur. Schon hat die Forschung begonnen, sich mit der musikalischen Vergangenheit Kölns zu beschäftigen. Aber noch sind mehrere Teilstrecken des musikalischen Lebensweges dieser Stadt durch Einzeluntersuchung aufzuhellen. So z. B. ist das erste Viertel des 18. Jahrhunderts im Musikgeschehen Kölns bisher nur wenig erforscht worden. Diese Lücke auszufüllen, war ein Ziel, das sich U. Niemöller in ihrer hier vorliegenden Dissertation gesteckt hat.

Rosier ist ein tüchtiger, ja ausgezeichneter Musiker, jedoch keine geniale Begabung. Aber gerade deshalb ist sein Leben und Wirken eine getreue Spiegelung, eine typische Vertretung des Musiklebens Kölns und des Rheinlands im 17. und 18. Jahrhundert. Aufgabe der Musikgeschichte ist es, Leben und Werke der Großmeister, aber auch die großen Zusammenhänge des Musikgeschehens eines Landes, eines Kontinents einer immer verfeinerteren Analyse und einer stets vertieften Deutung zu unterziehen. Dazu kommt noch die Durchleuchtung der Kleinräume, der „Landschaften“. Deren Musikgeschehen aber baut sich zum größten Teil auf dem Wirken von Kleinmeistern auf. Die Erforschung der Landschaft ist notwendige Ergänzung der Erforschung der Großmeister und der umfassenden Zusammenhänge.

Das Buch N.s besteht aus fünf Hauptteilen, in denen Leben und Tätigkeit Rosiers, die Musikpflege der Stadt Köln im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, die Werke Rosiers einer exakten Beschreibung unterzogen werden. Teil IV und V sind Anhangsteile.

Rosier ist sehr wahrscheinlich in Lüttich im Dezember 1640 geboren, also Niederländer. Nachdem er, im Violinspiel ausgebildet, in jungen Jahren (1664—1675) als Geiger und Vizekapellmeister an der Kurfürstlichen Hofkapelle in Bonn (auf dessen Musikgeschichte und Musikleben N. eingeht) und von 1675 ab in den Niederlanden vermutlich als reisender Geigenvirtuose gewirkt hat, kommt er im Jahre 1699 nach Köln. Diese Stadt wird zu seiner wichtigsten Lebensstation, bekleidet Rosier dort doch nahezu ein Vierteljahrhundert (er stirbt im Dezember 1725) die erst mit seinem Amtsantritt geschaffenen Posten eines Kapellmeisters am Dom und an der Ratskapelle, den für das Musikleben Kölns wichtigsten Institutionen. Zweifelsohne ist der Lebenslauf Rosiers ein Beleg dafür, daß zwischen Köln, den Rheinlanden und den Niederlanden rege kulturelle Beziehungen bestehen.

Im II. der Schilderung des Musiklebens Kölns gewidmeten Hauptteil analysiert N. die dieses Musikleben tragenden Institutionen. Dom, Rat und Gereonskirche sind hierfür von besonderer Wichtigkeit. N. interessiert sich einmal für die wirtschaftlichen Grundlagen dieser Institutionen, dann für die materielle und soziale Stellung der an ihnen tätigen Musiker. Die aufführungspraktisch wichtige Zusammensetzung der Klangkörper wird eingehend erörtert. Es wird auf die Aufgaben

der Musiker, das Repertoire, das das Kölner Musikleben trägt, hingewiesen.

Der III. über 50 Seiten umfassende Hauptteil bringt Ausführungen über das kompositorische Werk Rosiers. Es besteht aus Motetten aus der Bonner Zeit 1667 und 1668 (op. I und II), Messen und Motetten aus der Kölner Zeit, zwischen 1700 und 1721. Diese beiden Gruppen von Vokalmusik umrahmen Rosiers instrumentales, in die Niederländer Zeit 1679—1700 fallendes Schaffen. N. zeigt das musikalische Opus Rosiers im Rahmen der musikgeschichtlichen Situation. Die Werke selbst werden einer gewissenhaften formalen, strukturellen und stilistischen Analyse unterzogen. So gewinnt der Leser einen aufschlußreichen Einblick in die Musikgeschichte Kölns und der Rheinlande, nunmehr was die musikalischen Denkmäler dieser Landschaft betrifft.

Mit Recht stellt N. die Motetten und Messen Rosiers in das Kraftfeld der Auseinandersetzung zwischen *stile antico* und *stile moderno*, wie sie sich in der Kirchenmusik des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollzieht. Zum rein vokalen chorischen Klangkörper treten das Orchester, Bc. und Vokalsoli; zur polyphon-imitatorischen gesellt sich die monodische Schreibweise unter Zuziehung des konzertierenden Prinzips. Rosiers Motetten und Messen sind typische Vertreter des damals ganz allgemein den *stile antico* ablösenden *stile misto*. Seine Vokalwerke spiegeln das Zurückweichen des motettisch-imitatorisch-polyphonen und das Vordringen des monodisch-konzertanten Stils unter Mitwirkung französischen Einflusses wider (Betoneung der Wortverständlichkeit). — Die Instrumentalmusik Rosiers liegt in drei Sammlungen von Einzelstücken vor: Die *Antwerpse Vrede-Vreught*, 1679, die *Pièces choisies*, 1691, und die *Quatorze Sonates*, 1700. Alle diese Werke sind typische Vertreter der Instrumentalmusik, wie sie in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland bestand. Sie markieren drei wichtige Entwicklungsphasen derselben. Zuerst liegt eine lose Folge von Tanzsätzen vor, die erst für eine Aufführung jeweils ausgewählt und zusammengestellt werden, ein Formprinzip, wie es in Frankreich gebräuchlich war. Rosiers Beitrag hierzu ist die *Antwerpse Vrede-Vreught*. Ihre jeweiligen Aufführungen bestehen in einem nichttanzmäßigen Einleitungssatz, einer Intrada, welcher Ansätze zur Stilisierung aufweisende Tanzsätze folgen. Hier zeigen sich auch in der Besetzung

französische Einflüsse: Streicherklang in Orientierung an Lully. Dann entwickeln sich unter italienischem Einfluß Formen von schon in der Niederschrift konziserer Faktur: Nicht-tanzmäßiger Einleitungssatz mit nachfolgenden Tanz- oder tanzfreien Sätzen, was dem Formprinzip der it. Sonata da camera entspricht. Rosiers Beitrag hierzu sind die *Pièces choisies*. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts zeigen sich bei weiterer formaler Konzentration — Rosier trägt hierzu die *Quatorze Sonates* bei — in den einzelnen Sätzen konzertierende Elemente. Rosier versucht — in seinen *Quatorze Sonate* wird das besonders deutlich sichtbar — die Instrumentalformen auszuprägen und in ihrem spezifisch instrumentalen Charakter zu verselbständigen, so u. a. durch Stilisierung in den Tanzsätzen und durch Verwendung einfacher Tempobezeichnungen für die übrigen Sätze.

Im 4. Kapitel des III. Hauptteils „Zur Melodiebildung bei Rosier“ werden seine Melodien nach Vokal- und Instrumentalmusik aufgeteilt. Die Melodiebildung der Vokalmusik wird bei Orientierung an den die Barockmusik betreffenden Forschungen H. H. Ungers und A. Schmitz' mit Hilfe der Kategorie der rhetorischen Figuren analysiert. Dazu wird noch auf die Tonmalerei aufmerksam gemacht: Alle diese Wege begehrt Rosier, um greifbare Deutlichkeit zu erzielen. Rosier mochte zu den rhetorischen Figuren im Zuge der „Anlehnung an stilistische Vorbilder“ greifen. Man darf hier aber auch von einer Frucht seines Bildungsgangs sprechen, kannte er doch die lateinische Sprache, was aus den in dieser Sprache abgefaßten Widmungen zu op. I und II hervorgeht. Der humanistische Bildungsgang mit Rhetorik als Lehrfach war in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert durchaus nichts Außergewöhnliches.

In dem Rosiers Instrumentalwerken gewidmeten Abschnitt wird eine wesentliche Verwandtschaft zwischen den „Themen“, „der unkomplizierten und ungekünstelten Melodik gewisser Sätze“ Rosiers einerseits und der damals in Lied und Tanz anzutreffenden Melodik andererseits festgestellt und an Hand von Beispielen glaubhaft gemacht. Es wird versucht, konkrete Erklärungen, bzw. Unterlagen zu beschaffen für „den Schein des Bekannten, des Vertrauten“. Damit wird aber quasi handgreiflich gezeigt, inwiefern Rosiers Musik nicht mit kunstmusikalischen Maßstäben gemessen werden darf. Seine Musik — und zwar sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalmusik — ist Gebrauchsmusik.

Ein gewisser Mangel an stilistischem Glanz wird wettgemacht durch die große philologische Sorgfalt, mit der N. ihre Dissertation abgefaßt hat. Jeder Teil wird untermauert durch umfassende Berücksichtigung der für ihn relevanten Literatur, dann aber auch durch ständige Rückverweise auf das Quellenmaterial. Dieses besteht bei der Besprechung des Werkes von Rosier (Hauptteil III) in Originalen, Kopien und in den Partiturabschriften, die von seinen sämtlichen Werken im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln vorhanden sind. Die Darstellung seines Lebens und der Musikpflege in Köln (Hauptteil I und II) basieren auf gründlichen in Köln, Düsseldorf, Bonn, Amsterdam und Den Haag vorgenommenen Archivstudien. Konsultiert wurden dabei Protokolle, Rechnungsbücher, Register, Einwohnerverzeichnisse usw. Es leuchtet ein, daß deshalb die Ausführungen in Teil I und II auch für die Musiksoziologie von großem Interesse sein könnten. Ihr ist gerade mit philologisch exakten Situationsschilderungen nicht unwesentlich gedient.

In Ergänzung zu dem bisher über Rosier und das Musikleben in Köln und dem Rheinland Gesagten werden noch als Hauptteil IV und V ein „Allgemeiner Anhang“ und ein Noten-anhang hinzugefügt. Hauptteil IV bringt u. a. eine Genealogie der Familie Rosier, eine Liste der Kölner Musiker im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, dann Textnachweise, Bibliographie und Fundortnachweis der Werke, Quellenverzeichnis, Literaturverzeichnis usw. Abschnitt V enthält Notenbeispiele aus dem Opus Rosiers.

Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß N. im Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1957, „Ausgewählte Instrumentalwerke“ von C. Rosier herausgegeben hat. In dieser Ausgabe, dem Band 7 der „Denkmäler Rheinischer Musik“, sind die drei vorhin erwähnten Gruppen der Instrumentalmusik Rosiers durch je ein Beispiel vertreten.

Der an der Kultur- und Musikgeschichte Kölns und des Rheinlands Interessierte wird nicht ohne Gewinn zur Dissertation N.s greifen. Hans Conradin, Zürich

Wilhelm Dilthey: Von deutscher Dichtung und Musik. Zweite, unveränderte Auflage. B. G. Teubner in Stuttgart/Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1957. XII und 468 S.

Es scheint, als sei man nicht nur in der Musikwissenschaft, der geistesgeschichtlichen Me-

thode müde geworden, und Diltheys Buch *Von deutscher Dichtung und Musik*, das vor einem Vierteljahrhundert mit Enthusiasmus aufgenommen worden ist, trifft heute auf unverhohlene Gleichgültigkeit. So sinnlos posthume Kritik an einem Werk wäre, das so viel gelobt, gelesen und abgeschrieben worden ist wie D.s Fragment oder Skizze einer Geistesgeschichte der deutschen Musik von Schütz bis Beethoven, so notwendig dürfte die Frage nach den Gründen des stillen Absterbens der geistesgeschichtlichen Methode sein. Wer sie für überholt hält, ohne sich um ihren Problem- und Wahrheitsgehalt bemüht zu haben, gibt ihr gerade Recht; denn er erklärt, ohne es zu wollen, den Sturz der Geistesgeschichte nach geistesgeschichtlicher Methode und gerät in den Zirkelschluß des Historismus, daß auch die These von der geschichtlichen Bedingtheit allen Denkens und Handelns geschichtlich bedingt sei. (Die Meinung, die Musikwissenschaft sei zum Positivismus zurückgekehrt und setze eine Arbeit fort, die vor vierzig Jahren abgebrochen worden sei, ist bloßer Schein, mag auch das äußere Bild der Stoffhäufung und Beschränkung auf kleine Probleme dem Positivismus ähnlich sein; denn es fehlt der Glaube, auf den sich die biographische Methode des Positivismus stützte, die Überzeugung, die das Motiv und gute Gewissen des Sammeleifers war: daß ein Kunstwerk aus seiner Entstehungsgeschichte zu erklären sei.)

Das Mißtrauen gegen das „geistesgeschichtliche Verstehen“ scheint vor allem auf drei Erfahrungen zu beruhen: Erstens ist es unverkennbar, daß auch für den, der vom Marxismus kaum mehr als den Namen weiß, der „Ideologieverdacht“ seinen Schatten über den „Geist“ wirft. Zweitens wird es offenbar durch genauere Kenntnisse nicht leichter, sondern immer schwieriger, die Dokumente der Vergangenheit zum Reden zu bringen, und so scheint man sich schließlich damit begnügen zu müssen, Tatsachen festzustellen, ohne sie „verstehen“ zu können. Drittens ist die Kontinuität der Geschichte und damit der Begriff der Geschichte selbst zweifelhaft geworden, und die Bemühung, „Geschichte zu verstehen“, endet in der Skepsis, daß uns, genau genommen, die Tatsachen der Vergangenheit um nichts begrifflicher werden, wenn wir sie als einen vernünftigen Zusammenhang statt als bloße Folge paradoxer Wendungen denken.

Die geistesgeschichtliche Methode beruht, nach Rudolf Unger, auf der These, daß alle Einzelercheinungen „Auswirkungen des Gesamtgeistes“ einer Epoche oder des „Zeitgeistes“ seien. Ob der Geisteshistoriker wie Hegel die „Vernunft in der Geschichte“ erkennen oder wie D. den geschichtlichen „Lebenszusammenhang“ verstehen will, ob er ein Kunstwerk als „sinnliches Scheinen der Idee“ oder als „Organ des Lebensverständnisses“ begreift — in allen ihren Formen scheint die Geistesgeschichte der nüchternen Empirie und der Skepsis gegen die Metaphysik zum Opfer zu fallen. Doch verliert der Begriff des Gesamtgeistes einer Epoche nicht allen Sinn, wenn man ihm das metaphysische Fundament entzieht, denn man kann ihn als Abbeviatur für die Gesamtheit der Zusammenhänge und Wechselwirkungen verstehen, durch die alle Bereiche der Wirklichkeit miteinander verbunden sind, kann also an ihm festhalten ohne Vorentscheidung für ein erstes Prinzip, sei es ein geistiges, vitales oder ökonomisches, aus dem alle Einzelercheinungen abzuleiten seien. Allerdings ist nicht zu leugnen, daß ein zusammenfassender Begriff, wie der des Zeitgeistes, eine Versuchung bedeutet, Schwierigkeiten wie etwa den Widerspruch zwischen einem moralisch illegitimen Ästhetizismus und einem ästhetisch illegitimen Moralismus zu verdecken: Die Tatsache, daß die Schwäche des einen die Stärke des anderen sein kann, ist weder durch eine formale Trennung der Aspekte noch durch eine Reduktion auf den einen und unteilbaren Zeitgeist aus der Welt zu schaffen. Eine andere Gefahr der geistesgeschichtlichen Methode, die auch D. nicht immer vermieden hat, ist die Tendenz, ein Kunstwerk in seinem religiösen Gehalt aufgehen zu lassen, weil die Religion dem Geist oder Lebenszusammenhang der Geschichte näher sei als die Kunst.

„*Le poème le plus beau est-il autre chose qu'une relique?*“ Der berühmte Satz von Anatole France gewinnt eine neue und zwielichtige Bedeutung. Wurde die Ästhetik der festen Normen und Dogmen, die über Kunstwerke der Vergangenheit urteilte, ohne sie „geschichtlich“ verstanden zu haben, von der geistesgeschichtlichen Methode abgelöst, die zu verstehen suchte, ohne zu urteilen, so scheint es heute die Konsequenz eines extremen Historismus zu sein, daß wir nicht nur auf Urteile verzichten müssen, sondern sogar auf die Möglichkeit zu verstehen. Die Kunst-

werke der Vergangenheit sind dann wahrhaft Reliquien — nicht Dokumente von Menschen, wie die biographische Methode des Positivismus den Satz von France verstand, sondern Versteinerungen vergangenen Lebens. Auch wenn wir sie mit genauer Kenntnis und Sorgfalt restaurieren: sie reden nicht.

Das geistesgeschichtliche „Verstehen eines Lebenszusammenhangs“ ist immer Erfassen einer Kontinuität, Zueignung der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart, Rückblick des gebildeten Bewußtseins auf den Weg, auf dem es zu sich gekommen ist. „Der Geist muß die Erinnerung an sein Durdleben der verschiedenen Erdenzeiten in seinen Besitz verwandeln“ (Jacob Burckhardt). Die Kontinuität der deutschen Musikgeschichte ist D.s Programm und Thema: „In der Musik allein zeigt deutsche Kunstübung eine stetige Entwicklung, nur hier setzt jeder große Künstler die Arbeit der vorangegangenen Zeiten fort“ (191). Die Musik ist ein „Organ des Lebensverständnisses“, und sofern die Religion dem Lebenszusammenhang der Geschichte enger verbunden ist als die Kunst, kann Musik als Ausdruck und Dokument „religiöser Lebenszustände“ verstanden werden (217); so ist Bach „die höchste Darstellung des protestantischen religiösen Bewußtseins“ (218), er und Händel „sind die Organe, durch welche wir die religiöse Welt der großen protestantischen Zeiten in letzten Tiefen verstehen“ (207). D. sucht den inneren Zusammenhang der deutschen Musikgeschichte in der Entwicklung des religiösen Bewußtseins. Der Satz allerdings, daß durch das „christlich-religiöse Bewußtsein das Gottesgefühl zu einem mystischen Erleben des Unendlichen“ erhoben worden sei (197), zeigt, wie das religiöse Bewußtsein des 17. oder 18. Jahrhunderts im gebildeten Bewußtsein des 19. Jahrhunderts die festen Umrisse verliert, wie D., um die Geschichte als Kontinuität zu begreifen, das Vergangene „in seinen Besitz verwandelt“. Der Satz ist andererseits die Voraussetzung der These, daß der „adäquate Ausdruck des religiösen Bewußtseins“ die Polyphonie sei (198), und nur aus der Verbindung und Verflechtung der Begriffe deutsch-polyphon-religiös ist es zu verstehen, daß D. meint, Haydn habe in seinen Oratorien „zusammengenommen, was seit Bach geschehen: die Kunst der Fuge, die Macht des Chors von Händel, Mozarts Zusammenklingen verschiedener Stimmen“ (259), während doch der Traditionsbruch um 1740

kaum zu leugnen ist, an dem die Konzeption einer religiös begründeten Einheit der deutschen Musikgeschichte scheitert.

Carl Dahlhaus, Göttingen

The British Union-Catalogue of Early Music printed before the Year 1801. A Record of the Holdings of over One Hundred Libraries throughout the British Isles. Editor: Edith B. Schnapper. 2 vols. London 1957, Butterworths Scientific Publications. Bd. 1: XX, S. 1—583, Bd. 2: XX, S. 585—1178.

Das Dezennium 1948—1958 wird in die Geschichte der Musikwissenschaft als Epoche großer bibliographischer und enzyklopädischer Standardwerke eingehen. Neben grundlegenden thematischen Katalogen u. a. für Bach (Schmieder, 1950), Beethoven (Kinsky-Halm, 1955), Haydn (van Hoboken, 1957 ff.), Reger (Stein, 1953), Schubert (Deutsch, 1951), neben weiteren umfassenden quellenkundlichen Publikationen von W. Boetticher (Lasso, 1958), H. C. Robbins Landon (Haydn, 1955), A. Loewenberg (*Annals of Opera*, 2. Auflage 1955), C. Sartori (mehrere bibliographische Arbeiten) u. a. sind vor allem die Bibliothekskataloge von Å. Davidsson über die Bestände schwedischer Musikbibliotheken, ganz besonders sein *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés dans les bibliothèques suédoises* (Uppsala 1952) und sein Katalog der Musiktheoretica in schwedischen Bibliotheken (1953) zu nennen. Die Kongreßbibliothek in Washington begann mit der Herausgabe eines Katalogs ihrer musikalischen Neuerwerbungen (einschließlich Schallplatten), nachdem sie ihre alten Musikbestände in dem allgemeinen monumentalen *A Catalog of books represented by Library of Congress printed cards* (Washington 1942 ff.) mitgeteilt hatte (soweit von diesen Beständen gedruckte Katalogkarten angelegt worden sind, was seit etwa 1898 der Fall ist). Schließlich bleibt als umfassendstes bibliographisches Unternehmen das *Internationale Quellenlexikon der Musik* zu erwähnen, dessen erster Band vor der Veröffentlichung steht.

Sieht man von Blumes Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1949 ff.) als nicht ausschließlich dem bibliographischen Bezirk zugehörigem Werk ab, so bedeutet der *British Union-Catalogue of Early Music* nach Eitners *Quellenlexikon* zweifellos den Höhepunkt bisheriger musik-

bibliographischer Publikationstätigkeit eines einzigen Landes. Die Leistung erheischt um so mehr Respekt, als Großbritannien infolge der Kriegsergebnisse nicht geringe finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten zu überwinden hat. Das Ergebnis der Bemühungen um die Erschließung der englischen Bibliotheksbestände ist für viele andere Nationen, deren Voraussetzungen für die Katalogisierung ihrer Musikalien günstiger sind, geradezu beschämend. Man höre und staune, daß die finanzielle Basis des englischen Unternehmens der Freigebigkeit eines Privatmannes, des Widmungsträgers Gerald Cooper, zu danken ist. Zuwendungen machten neben einigen wenigen Privatmäzenen der British Council, der Pilgrim Trust und der rührige Verlag Butterworth.

Die Anregung zum englischen Gesamtkatalog stammt von O. E. Deutsch (vgl. dessen *A Plea for a British Union Catalogue of Music* in *Journal of Documentation*, Juni 1945). D. R. Wakeling griff die Gedanken auf und legte sie erweitert in der „Musical Times“ (September 1945) vor. Als Erfolg dieser Anregungen kam ein Treffen aller Interessierten und die Konstitution eines Exekutivkomitees zustande, welches später in einen Rat umgewandelt wurde. Als Hrsg. des Katalogs wurde 1946 O. E. Deutsch vorgesehen. Nach dessen Rücktritt (August 1950) übernahm Edith B. Schnapper das wichtige Amt. Nach ca. zehnjähriger Redaktionstätigkeit begann 1955 der durch Herausgabe des in Bibliothekskreisen hoch geschätzten *British Union-Catalogue of Periodicals* mit der Materie der Gesamtkataloge wohlvertraute Londoner Verlag Butterworth mit den Druckvorbereitungen. Bemerkenswert ist, daß der Council als verantwortliches Führungsgremium des Katalogs um diese Zeit aus Zweckmäßigkeitsgründen in eine regelrechte *Company limited by guarantee* umgewandelt wurde. Das Amt des Präsidenten übernahm C. B. Oldman, dem als Schatzmeister C. Hopkinson und als Sekretär A. Hyatt King zur Seite standen. Ein technisch beratendes Komitee von Fachleuten war verantwortlich für die Aufstellung der Katalogisierungsregeln und für die Vorarbeiten.

Der Katalog hat sich die Verzeichnung der in englischen Bibliotheken vorhandenen, vor 1801 gedruckten Musikwerke zur Aufgabe gemacht. Handschriften und Drucke nach 1800 sind also ausgeschlossen worden; darin unterscheidet sich der Katalog von

ähnlichen Unternehmungen sehr wesentlich. Unberücksichtigt bleiben mußten ferner Theoretica mit Ausnahme von solchen Publikationen, in deren Anhang oder Beilage praktische Musikwerke veröffentlicht sind. Die Theoretica selbst sollen in einem geplanten Supplementband erscheinen. Grundlage für den Gesamtkatalog bildeten naturgemäß die reichen Bestände des British Museum, dem in neuerer Zeit bekanntlich die Bibliothek Paul Hirsch und die Queen's Music Library angegliedert worden sind. Dadurch wird auch verständlich, daß W. Barclay Squire's 1912 erschienener zweibändiger Katalog (Supplement 1940) eine günstige Ausgangsbasis für den vorliegenden Gesamtkatalog bot. (Daß dieser nicht nur ein Fundstellenverzeichnis für Musikdrucke in englischen Bibliotheken, sondern gleichzeitig ein Führer durch die einschlägigen Sammlungen des British Museum ist, hätte im Vorwort nicht versichert zu werden brauchen; es liegt als selbstverständlich in der Natur des Katalogs begründet, der ja ein Führer durch die Sammlungen aller berücksichtigten Bibliotheken ist.) Die Liste der übrigen aufgenommenen Bibliotheken ist ungemein reichhaltig. Es handelt sich insgesamt um nicht weniger als 104 Institute. Der Herausgeberin unbekannt gebliebene kleinere Sammlungen können, falls ihr Wert es ratsam scheinen läßt, in dem geplanten Supplement berücksichtigt werden. Verständlicherweise waren der Bearbeiterin aus mehreren Gründen in der Auswahl der Bibliotheken Grenzen gesetzt.

Wer Titelaufnahmen in größeren und kleineren Bibliotheken durchgeführt hat, weiß von den Schwierigkeiten solcher Bemühungen. Kleinere Institute konnten daher nur bis zu einem gewissen Grade berücksichtigt werden. Vergleiche zweier Ausgaben desselben Werks aus verschiedenen Bibliotheken mußten aus Zeitgründen unterbleiben. Aus diesen Gründen weist das Vorwort den Katalog ausdrücklich als ein *Fundortverzeichnis*, weniger als ein „*exact work of bibliographical reference*“ aus. Man mag diese Einschränkung ebenso wie den Verzicht auf die vollständige Erfassung der Liederblätter-Massen des späten 18. Jahrhunderts bedauern, Verständnis für diese notwendige Maßnahme dürfte mehr oder weniger aber doch jeder einsichtsvolle Benutzer aufbringen. Die Titelaufnahmen sind ein Musterbeispiel für gewissenhafte Verzeichnung in Kurzform. Ein Werk von solchem Umfang kann die zahlreichen Werk-

titel zwangsläufig nicht in ausführlichster Form, wie bei diplomatisch getreuen Titelwiedergaben, ansetzen. Um so mehr beeindruckt das Verfahren, im Hauptteil alles zum Verständnis Notwendige, auch die alte Sprachform der Titel, zu bringen. Auf den Titel folgen die Angabe der Seitenzahl und, in Kursivdruck, die Verlagsangabe, Jahreszahl, Format, Bemerkungen und Sigel der besitzenden Bibliothek schließen sich an. Nicht nur für den bibliographischen Laien, sondern auch für den Fachmann wären Erläuterungen zu den Abkürzungen für die wichtigen Formatangaben in einer kleinen Übersicht zu Beginn des Katalogs nützlich, um so mehr, als die englischen Formatangaben nicht mit denjenigen aller anderen Länder übereinstimmen. Daß „s. sh.“ die Abkürzung für „single sheet“ (einzelnes Blatt) ist, sollte angegeben sein, während die Abkürzung „obl. fol.“ für „oblong folio“ (Querfolio) auch außerhalb des englischen Sprachgebiets enträtselt werden kann. Anonyma ohne charakteristisches Schlagwort und ohne Hrsg. sind unter dem Schlagwort der betreffenden Form verzeichnet (z. B. *Masses*, *Motets* usw.), die übrigen alphabetisch eingeordnet. Unter dem betreffenden Komponisten bzw. dem sachlichen Ordnungswort sind die Werktitel alphabetisch verzeichnet, bei umfangreichen Verzeichnissen nach Sachgruppen, denen ein Inhaltsverzeichnis vorausgeht. Dagegen ist innerhalb der Formklassen chronologisch gegliedert worden. Von der Möglichkeit, nach den Nummern thematischer Kataloge zu gliedern, hat die Bearbeiterin erfreulicherweise Gebrauch gemacht. Zahlreiche Verweise erleichtern das Suchen. Von größtem Nutzen ist das 73 Seiten umfassende, dreispaltig in kleiner Type gedruckte Register, welches abschließlich mit Text versehene Werke berücksichtigt und die Aufgabe hat, von den Titeln der Drucke auf die Komponisten bzw. (bei anonymen Titeln) auf die Schlagworte zu verweisen (anonyme Lieder sind im Hauptteil des Katalogs nicht unter dem Liedtitel, sondern unter dem Schlagwort des Textanfangs zu finden).

Der Gesamtkatalog bereichert naturgemäß nicht nur unsere bibliographischen Kenntnisse, sondern gibt der Musikwissenschaft auch bisher unbeachtetes oder weniger beachtetes Material bekannt. Verständlicherweise tritt der Stoff zur englischen Musikgeschichte in den Vordergrund. Man braucht nur die Namen englischer Komponisten nachzuschla-

gen, um sogleich den großen Nutzen des Katalogs auch für die Werkbibliographie festzustellen. Von den Komponisten anderer Nationen sind ganz besonders Deutsche, Franzosen und Italiener reich vertreten. Spanische Musikdrucke sind demgegenüber relativ wenig nachweisbar. Daß der Umfang der Eintragungen für die Großmeister selbständigen Katalogen gleichkommt, überrascht nicht. Höchst nützlich sind die Titelzusammenstellungen unter Form-Schlagworten. Für die geistliche Musik des 16. Jahrhunderts ist das Werk eine Fundgrube ersten Ranges. Die Erforschung der weltlichen englischen Vokalmusik des 18. Jahrhunderts wird durch gute Übersichten wesentlich gefördert. Auffallend spärlich vertreten sind italienische musikdramatische Werke.

Der *British Union-Catalogue of Early Music* ist ein höchst bewundernswerter großer Wurf auf musikbibliographischem Gebiet. Die Voraussetzung war nicht nur der Quellenreichtum englischer Bibliotheken, sondern in ebenso hohem Maß das wissenschaftliche und organisatorische Können aller verantwortlich Beteiligten. Richard Schaal, Schliersee

Anthony Baines: *Woodwind Instruments and their History*. London, Faber and Faber limited. (1957). 382 S. mit 33 Abb. und zahlr. Zeichnungen.

Die englische Musikwissenschaft zeichnet sich durch eine Reihe eingehender Spezialstudien zur Instrumentenkunde aus, die durch die umfassende vorliegende Studie eine bedeutende Bereicherung erfährt. Die Beschränkung des Themas auf eine an Bau und Ansatz so vielfältige Instrumentengruppe erweist sich als ein Gewinn an Materialfülle, Durchleuchtung und Ergebnissen, die in dieser Dichte einen Überblick von bisher nicht erreichter Breite ergeben.

Als Gründungsmitglied der Galpin-Society und Herausgeber ihrer Zeitschrift hat der Verf. zu den historischen Fragen ein ebensolches Verhältnis gewonnen, wie er es zur gegenwärtigen Praxis während einer 15 Jahre währenden Zugehörigkeit als Fagottist zum „London Philharmonic Orchestra“ und späterer Orchesterleiter erwerben konnte. Das eigentümliche Leben dieser Gruppe des Orchesters wird so aus der Kenntnis eines Praktikers vermittelt, der die technischen Möglichkeiten des Ansatzes wie die baulichen Besonderheiten sicher beurteilen kann.

Das zeigt sich schon im 1. Teil des Buches „*The Woodwind-Instruments Today*“. Nach einer allgemeinen Betrachtung der Wirkungsweise der Fingerlöcher und Klappen folgen Erklärungen zu den akustischen Gegebenheiten, Schwingung der Luftsäule, Entstehung des Tones, Obertöne und ihr Einfluß auf die Klangfarbe. Das Anblasen und Atmen führen zu den technischen Fragen der Praxis mit den Besonderheiten der Doppelzunge, Flatterzunge und des Vibratos.

In den folgenden Kapiteln werden die einzelnen Instrumente nach Konstruktion, Stimmung, Material und Anblaseart nacheinander behandelt, wobei sich der Verf. nicht nur auf die im Orchester üblichen Instrumente beschränkt. Ein anregendes Kapitel ist der Blockflöte und der Schalmeei gewidmet, deren nordkatalanische Unika Tiple und tenora in den Cbla-Bands noch in Gebrauch sind. Eine Betrachtung der Dudelsackarten beschließt das Kapitel Oboen, das sich durch eine umfassende Erklärung der Klappensysteme auszeichnet. Zwischen die hohe Gruppe der Doppelpfeifinstrumente und ihre tiefen Vertreter Fagott und Kontrafagott ist die Klarinette mit ihren Abkömmlingen, den Saxophonen, eingefügt, wiederum mit interessanten Einzelheiten der verschiedenen Systeme. Den 1. Teil beschließt das Kapitel über die Fagotte und Kontrafagotte mit eingehenden Einzelheiten über die verschiedenen französischen und deutschen Bauweisen. Der Verf. verweist sich gegen die Feststellung, der Kontrafagott-Ton sei aufdringlich, wie in Instrumentationslehren behauptet wird, und verweist gerade hier auf die Wichtigkeit des richtigen Blattes.

Der geschichtliche 2. Teil des Buches beschäftigt sich zunächst mit den verschiedenen Arten der vorgeschichtlichen Flöten. Ihr Gebrauch bei kultischen Gelegenheiten wird beleuchtet. Ein Vergleich mit den heute noch bei den Exoten gebräuchlichen Flöten führt zu einem Abschnitt vergleichender Instrumentenkunde, in dem die Forschungen von Kirby, Gaisseau und Kunst zusammengefaßt werden. Die frühen Rohrblattinstrumente, in ihrer Entstehung auf eurasische Ursprünge zurückgehend, werden in ihren primitiven (chinesischen, japanischen, ägyptischen und griechischen) Formen behandelt. Aus ältesten Zeugnissen und gegenwärtigem Gebrauch entsteht ein vielfältiges Bild von der Frühgeschichte der Flöten und Oboen, die dann im Kapitel über die mittelalterliche

Blasmusik charakterisiert wird. Bemerkenswert ist die Einfügung der Zinken in die Betrachtung die „*by virtue of its ‚woodwind‘ finger technique and its place in music*“ mit aufgenommen sind. Das ist eine Abweichung vom allgemein üblichen Einordnungsprinzip, das die Zinken als typische Grifflochhörner mit trompetenähnlichem Ansatz zur Horngruppe rechnet. Bildzeugnisse, Traktate von Tinctoris bis Mersenne, Inventarverzeichnisse, erhaltene Exemplare geben die Grundlage für die Betrachtung der Instrumente des 16. Jahrhunderts. Diminutionsbeispiele von Della Casa, 1584, ein Satz für 5 Krummhörner aus Holbornes Pavan-Sammlung, ein anderer für 6 Schalmeei aus einem Polidor-Ms. geben Zeugnis aus der Spielpraxis. Mit dem Instrumentarium im 18. Jahrhundert, im wesentlichen dem Bestand des Mozartorchesters, ist bei den meisten Instrumenten die Entwicklung abgeschlossen. Das letzte Kapitel, *Mechanization*, beschäftigt sich mit dem Bau von Holzblasinstrumenten und der Verbesserung der Klappensysteme und Bohrungen. Nicholson, Boehm, Triébert, Heckel, Almenraeder werden in übersichtlicher Darstellung gewürdigt. Ein Anhang mit den Namen altenglischer Instrumentenmacher, Ratschläge zur Erhaltung der Instrumente, eine ausführliche Bibliographie, ein Glossar technischer Ausdrücke und ein sorgfältiger Index erhöhen den Wert dieser nützlichen Monographie. Reiche Bebilderung, Notenbeispiele, graphische Skizzen, Griffstabellen, photographische Wiedergaben durch Anwendung von X-Strahlen, statistische Tafeln bieten eine Reihe von Hilfsmitteln. Die Untersuchung darf als zur Zeit beste und umfangreichste Studie über die Holzblasinstrumente und ihre Geschichte gelten. Georg Karstädt, Mölln

Richtlinien zum Schutze alter wertvoller Orgeln. Weilheimer Regulativ. Zugleich der kurzgefaßte Bericht über die Arbeitstagung der Orgeldenkmalpfleger in Weilheim/Teck vom 23. bis 24. April 1957. Berlin, Merseburger 1958, 40 S.

Im Verlauf der Arbeitstagung wurde nachgewiesen, daß die Orgel ein wichtiges Anliegen der Denkmalpflege ist. Wichtige Richtlinien zum Schutz alter Orgeln sind das Ergebnis. Sie sind von besonderer Bedeutung, da unsere Zeit den Wert historischer Orgeln wieder schätzen gelernt hat. Auf den musikgeschichtlichen Denkmalwert der alten Orgeln weist W. Gurlitt hin, indem er fest-

stellt, daß den Orgeln von „*klangtypischer Bedeutung*“ derselbe Wert wie den Denkmalern der bildenden Kunst beizumessen sei. Einstimmung und Temperierung dieser Orgeln sind eng verbunden mit den Fragen um die historische Stilbildung der Orgelkompositionen. — R. Utermöhlen berichtet, daß in Hannover bereits seit 30 Jahren eine Orgeldenkmalpflege besteht. Ähnliches kann auch R. Reuter über die Orgeldenkmalpflege in Westfalen nachweisen. Daß der Klang der alten Orgeln noch heute den gottesdienstlichen Anforderungen entspricht, ist das Ergebnis des Referats von H. Böhringer über Denkmalpflege und Gottesdienst. Zusammenfassend über die Bedeutung der Orgeldenkmalpflege für den Orgelbau der Gegenwart kann W. Supper feststellen, daß das richtige Erkennen der alten Orgel die Möglichkeit gibt, eine neue Orgel „*als Ganzheit*“ zu bauen. So mögen diese wertvollen Hinweise dem Orgelbau unserer Zeit wichtige Richtlinien geben. Thekla Schneider, Berlin

Altbayrische Orgeltage. Tagungsbericht über das vierte Orgeltreffen der Gesellschaft der Orgelfreunde zugleich das zweite Treffen Altbayern in Freising vom 11. bis 15. September 1956. Bearbeitet von Rudolf Quoiika. Herausgegeben von Walter Supper. Berlin, Merseburger 1958, 48 S.

Die Altbayrischen Orgeltage in Freising waren vor allem der Orgelkunst der Orgellandschaft gewidmet. Im Mittelpunkt stand die „*arteigene, klangschöne Orgel*“. „*Zur Ganzheit des Instruments Orgel gehört die absolute Bezogenheit von Orgel und Raum.*“ Daß sie in klanglicher und architektonischer Hinsicht unbedingt erforderlich ist, weist W. Supper in seinem aufschlußreichen Vortrag nach. So stand die ganze Tagung unter dem Motto des „*Ganzheitsgedankens*“. Die Grundlagen und Grundfragen der altbayrischen Orgelkultur werden von R. Quoiika in einem geschichtlichen Überblick eingehend behandelt und bis auf die heutige Wandlung im Orgelbau sinnvoll ergänzt. Zur Vervollständigung des Bildes der „*arteigenen Orgel*“ werden in dem Referat von H. Böhringer auch die altitalienischen Orgeln herangezogen. Ergänzend zu diesem Orgelideal, das wieder zum wahren Wesen des Instrumentes zurückführt, weist J. von Glatter-Götz nach, daß zwischen den physikalischen und physiologischen Grundlagen der mechanischen Spieltraktur enge Beziehungen bestehen. Raumakustische Fragen, die von großer

Wichtigkeit für den Klang der Orgel sind, werden von P. Frumentius Renner OSB eingehend erörtert. Daß aber auch bei dieser Orgeltagung die Musik nicht zu kurz kam, beweist der Vortrag von A. Reichling über die frühe Orgelkunst im süddeutschen Raum nach Zeugnissen der Tabulaturen des 15. Jahrhunderts. Ferner gaben die zahlreichen Konzerte und Orgelvorführungen ein abgerundetes Bild von der wahren, klangschönen Orgel. Thekla Schneider, Berlin

Constantyn Huijgens: *Pathodia sacra et profana unae voci Basso continuo comitante*. Edidit Frits Noske. Collaboravit Noelle Barker. North-Holland Publishing Company Amsterdam. 1957. Bärenreiter-Verlag Kassel-Basel. XV u. 79 S., 3 S. Faks.

Der Komponist der im Jahre 1647 bei Ballard erschienenen *Pathodia* ist 1596, also im selben Jahr wie Descartes, geboren und 1687, einige Tage nach Lully, gestorben; Huygens ist heute vor allem als „*einer der größten klassischen niederländischen Schriftsteller*“ bekannt (MGG). Die holländische Musikwissenschaft hat sich nach einer Pause von ca. 50 Jahren erneut dieses auch für die Musikgeschichte bedeutsamen Mannes angenommen, und es ist das besondere Verdienst des Hrsg., die verbesserte Neuausgabe der *Pathodia* durch Artikel in der Tijdschrift (XVII) und besonders in Acta Musicologica (XXVII, dazu Nachträge in XXVIII) vorbereitet zu haben.

Leider scheinen, mit Ausnahme dieses einen Drucks, sämtliche Kompositionen von Huygens verloren gegangen zu sein (nach seiner eigenen Angabe waren es mehr als 800. Vgl. Brief Nr. 7251 in der Ausgabe von J. A. Worp). Der Druck — er enthält 20 lateinische Psalmen, zwölf italienische Arien und sieben französische Airs für Sopran und Basso continuo — ist ein „*isolated example of monody in the Netherlands at a time when the Low Countries no longer played a leading part in the European concert*“ (Acta Musicologica XXVII, 113), eine Tatsache, die eine Neuausgabe rechtfertigen kann, zumal die Ausgabe von 1882 (ed. J. P. N. Land) unbrauchbar ist.

Die Probleme der Notation, die in der alten Ausgabe falsch interpretiert sind, hat Noske richtig gelöst. Einige Fehler in seiner Ausgabe dürften auf Versehen beim Druck zurückzuführen sein (S. 78, Takt 2 der Singstimme: letzte Note ist als Viertel statt Ach-

tel zu lesen; S. 49, T. 10 sind die Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen des Bc. sicher nicht beabsichtigt, im Sopran steht versehentlich *cis*“ statt *e*“). Im Kritischen Bericht vermißt man bei Nr. XXV einen Kommentar zur Wiederholung des zweiten Teils („*Ben voi scherzando errate . . .*“, vgl. T. 6 ff. mit T. 13 ff.). Sind nicht im Bc. die Takte 15/16 den Takten 8/9 anzugleichen? Redaktion und Unterlegung des italienischen Textes lassen gelegentlich die nötige Sorgfalt vermissen:

- Nr. XXI T. 8 Text muß „*gio-ia e*“ unterlegt werden;
 Nr. XXII T. 3 Silbentrennung „*e-sci*“;
 Nr. XXX T. 8 muß heißen „*D'ira*“;
 Nr. XXXII T. 7/8 muß heißen „*Non è più insano*“;
 T. 24 offenbar soll „*gua-i*“ zweisilbig deklamiert werden.

Zum Schluß noch eine Bemerkung zum originalen Titel der Sammlung. Man findet ihn vollständig (abgesehen vom Faksimile des Titelblatts), nur etwas verschämt-versteckt im Kritischen Bericht: *Pathodia sacra et profana occupati*. Wie wir in Anmerkung 2 des erwähnten Artikels (*Acta Musicologica* XXVII) erfahren (S. 113), hat Noske sich Vergleichlich um eine Erklärung des Wortes „*occupati*“ bemüht. Huygens war in erster Linie Diplomat, Sekretär zweier Prinzen von Oranien, Schriftsteller und Dichter. In der musikalischen Komposition blieb er — bei allem Respekt vor seinem kompositorischen Können — ein „*nobile dilettante*“. Paßt es nicht ganz in das Bild dieses vielseitigen und bescheidenen Mannes, daß er seinen Namen auf dem Titelblatt der *Pathodia* nicht nennt, sondern diese als das Werk „eines Vielbeschäftigten“ ausgibt?

Gerhard Croll, Göttingen

Giovanni Gabrieli: (1557—1612): Werke für Tasteninstrumente, The keyboard works, hrsg. von, edited by G. S. Bedbrook, Bärenreiter-Edition Kassel, Basel, London, 42 S.

Die Klavierwerke von Giovanni Gabrieli, die hier in einer handlichen Neuausgabe vorgelegt werden, haben z. T. schon früher Veröffentlichung erfahren. Allerdings handelt es sich bei diesen vorausgehenden Publikationen um die dem Laien meist schwer erreichbaren Anthologien von Tagliapietra, Torchi und Wasielewski, so daß diese Neuaus-

gabe in jedem Fall willkommen heißen werden muß. Die Intonationen hatte geschlossen Torchi und in Auswahl Apel in seiner Sammlung *Musik aus früher Zeit* I gebracht. Von den übrigen Stücken erschienen die Nummern 4, 6, 8, 10 in je einer der oben angegebenen Anthologien, die Nummer 2 und 11 sogar in je zweien. Um Erstveröffentlichungen scheint es sich also — soweit Ref. es übersehen kann — nur bei den Nummern 1, 3, 5, 7, 9 zu handeln. Die Notenwerte aller Stücke sind, mit Ausnahme von Nr. 4, gegenüber den früheren Ausgaben um die Hälfte gekürzt. Diese starke Kürzung scheint uns — auch in den Erstveröffentlichungen — manchmal problematisch, besonders wenn man des Hrsg. Anweisung, sich im allgemeinen an ein Andante-Tempo zu halten, mit ihr vergleicht. Ein Stück wie Nr. 11 dürfte in dieser Gestalt den Spieler eher zu einem Presto antreiben!

Da die bereits früher erschienenen Stücke zu ihrer Zeit Würdigung erfahren haben, sei es uns erlaubt, uns auf die Erstveröffentlichungen zu beschränken, besonders da diese erneut die hochinteressante Frage „Original oder Bearbeitung“ aufwerfen. Sie erübrigt sich für Nr. 1, die dem Druck von 1595 entnommen ist; sie drängt sich auf bei Nr. 3, 5, 7, 9, von denen Nr. 3 und 7 dem Ms. Lynar entstammen, das schon mehrfach in dieser Hinsicht Interesse erregt hat. Während das Ricercar Nr. 1 in der Faktur völlig dem auch dem Druck entnommenen Ricercar Nr. 2 gleicht — Liebe zu pausenloser Aufeinanderfolge des oder der Themen, die meist selbst kurz und kleingliedrig sind, so daß im ganzen der Charakter von Enge und Gedankenarmut entsteht —, schaltet z. B. Ricercar Nr. 5 mehrfach längere, tokkatenartige Zwischenspiele zwischen die einzelnen Themeneinsätze und nähert sich damit dem Merulostil. Auch die Akkordbrechung der Themenfortsetzung scheint wenig gabieliisch; es ist bezeichnend, daß sie dem Thema des Ricercars Nr. 4, das mit diesem identisch ist, fehlt! (Leider ist eben zu diesem Ricercar Nr. 4 keine Herkunft angegeben.) Es könnte sich bei Nr. 5 durchaus um eine spätere, nicht-gabieliische Bearbeitung des Themas von Nr. 4 handeln. Derselbe Fall ist zu vermuten bei dem aus dem Ms. Lynar genommenen Ricercar Nr. 3, das bei sonst völlig selbständiger Bearbeitung dasselbe Thema behandelt wie das im Druck erhaltene Ricercar Nr. 2. Hier ist die Faktur allerdings der des

Druckes nahe, nur daß konsequente Einthematik und moderne Akkordbrechung des Zwischenspiels auffallen. Vergleicht man aber die Fantasien Nr. 7 und Nr. 6, so ist eine völlig verschiedene Schreibweise evident. Nr. 7 erscheint so typisch norddeutsch in den Echo-Oktavversetzungen sofort schon des Beginns, den Skalensequenzen des Endes und der Durchführung des Spielmotivs der Mitte, daß es Ref. schwer fällt, an ein Original von Gabrieli (zumindest in dieser Gestalt) zu glauben; es könnte starke Parodierung vorliegen. Es ist zugleich interessant, daß z. B. Nr. 8, die notengetreu sowohl im Ms. Lynar als auch in „*einem Ms. aus Amsterdam*“, wie Tagliapietra leider ungenau angibt, überliefert ist, in der Motivik des Kontrapunkts und seiner zwischenspielartigen Verwertung der Arbeit des Mittelteils von Nr. 7 sehr ähnlich ist. Es dürfte wesentlich sein, das Verhältnis dieses „*Ms. aus Amsterdam*“ zum Ms. Lynar zu kennen, da auch die Tokkata Nr. 10 in ihm in derselben Gestalt wie im Ms. Lynar überliefert ist, diesmal aber Gabrielischer Schreibweise entspricht.

Am Rande sei vermerkt: Das Datum des Transilvano sollte man nicht im Notentext dem Stück begeben, das doch sehr wohl früher geschrieben sein kann, als Diruta es aufnimmt. Zwei Errata sind im Text auszubessern: S. 12, T. 15 muß das 4. Sechzehntel der Mittelstimme a heißen; S. 23, T. 20 fehlt in der Unterstimme die halbe Note h.

Dem Band sind vom Hrsg. einige einführende Notizen beigegeben. Was über Ricercar, Fantasia, Tokkata angedeutet ist, entspricht nicht mehr dem neuesten Stand der Forschung. Als Datum für Gabrielis Ernennung zum ersten Organisten an San Marco nennt MGG 1586, nicht 1585, wie in dieser Ausgabe angegeben.

Diesem englischen Vorwort ist vom Verlag eine Übersetzung angefügt, die alles andere als genau ist. Unter „*vokal-instrumentalen Werken*“ kann sich der Benutzer, besonders wenn er Laie ist, nichts vorstellen; gemeint ist: vokal und instrumental gemischt. So steht es auch im Text. „*Beats in a bar*“ meint die Schlagzeiten eines Taktes, d. h., die schweren Taktzeiten, nicht allgemein „*die Töne*“. „*Unit value*“ des Taktes ist mit „*Übersichtlichkeit*“ kaum hinreichend erfaßt. S. 29 meint die Anmerkung des Hrsg. nicht „*eine Canzonetta, die im kanonischen Stil umgeschrieben wurde*“ (man

hätte für Tasteninstrumente eher das Gegenteil vorgenommen!), sondern eine Canzonetta in freikanonischem Stil, die für Tasteninstrumente umgeschrieben wurde. „*Unless*“ (S. 18) bedeutet kein kausales „*da*“, sondern „*so nicht*“, „*wenn nicht*“. Es muß also heißen, „*so nicht eine ornamentale Kadenz vorgesehen war*“. Größeres Unheil hat der Übersetzer im letzten Abschnitt des Vorworts angerichtet. Hier übersetzt er „*The following compositions have been taken from his uncles Ricercari... Lib. II, 1595*“ (die Sammlung enthält bekanntlich auch Werke von Giovanni) allen Ernstes mit „*Folgende Kompositionen stammen von Gabrielis Orkel!*“! Und anschließend wird der ganze Inhalt des vorliegenden Bandes unter diesem Motto weiter aufgezählt. Das ist sträflich! Der Spieler muß meinen, der Verlag habe ihn genasführt und Werke von Andrea auf dem Titelblatt als Werke von Giovanni ausgegeben. Hoffen wir, daß dieser Spieler englisch lesen und sich im Originaltext orientieren kann! Margarete Reimann, Berlin

Hermann Grabner: Die Kunst des Orgelbaues. Berlin-Halensee und Wunsiedel, Max Hesses Verlag, 1958, 178 S.

Das Buch erscheint in der Reihe von Max Hesses Handbüchern als Band 106 und kann mit Recht als Nachfolger von Hugo Riemanns *Katechismus der Orgel* bezeichnet werden. Hermann Grabner, der lange Jahre eine Dozentur für Orgelbau am Leipziger Institut für Kirchenmusik innehatte, hat hier seine reichen Erfahrungen niedergelegt. Es handelt sich um ein Werk, das dem Musikstudenten, aber auch dem Laien, einen Einblick in den Bau und die Geschichte der Orgel gibt, ohne besondere fachliche bzw. technische oder wissenschaftliche Vorkenntnisse zu verlangen. Der technische Teil bringt einen kurz gehaltenen Überblick über den Aufbau einer Orgel. In den einzelnen Abschnitten werden Pfeifenwerk, Gebläse, sowie Windladen und Traktur behandelt. Die sorgfältige Darstellung ist ausreichend, um über Lippen- und Zungenpfeifen mit ihrer Tonerzeugung, Material und Form, Messuren, Registerbezeichnungen und -anwendung genügend zu unterrichten. Bei der Beschreibung des Gebläses ist auch die historische Entwicklung berücksichtigt. Ferner werden die verschiedenen Windladensysteme der Orgel sowie die verschiedenen Trakturen und Spieltischanlagen beschrieben. Durch einfache Bilder und klare

Zeichnungen werden die Beschreibungen hinreichend erläutert. In einem weiteren Abschnitt wird das Orgelgehäuse in seinen mannigfachen Ausführungsmöglichkeiten dargestellt.

Der historische Teil zeigt die Entwicklung der Orgel von ihren Uranfängen, von der Panflöte her, und befaßt sich mit der Geschichte des Orgelbaus bis in das 20. Jahrhundert. Dann werden die einzelnen Orgeltypen unter Berücksichtigung der verschiedenen Länder erläutert. Man erhält hier ein recht übersichtliches Bild von einzelnen Stilperioden und namhaften Orgelbauern. Recht eindrucksvoll wird die Wandlung des Klangideals bis zur Orgel der Gegenwart gezeigt. Die Darstellung ist frei von jeder Tendenz und vermittelt somit ein objektives Bild des sehr bedeutungsvollen Entwicklungsgangs der Orgel und ihres Klangs, wozu recht charakteristische Orgeldispositionen als Beispiele ausgewählt sind.

Ein Abschnitt über die Orgelbewegung und ihre Auswirkungen führt dann zum Orgelbau der Gegenwart. Die Anführung einer Reihe von neuen Orgeldispositionen gibt vom Orgelbau und Orgelklang der Gegenwart ein klares Bild und damit Anregungen für eine zeitgemäße und zweckentsprechende Fortsetzung beim Bau neuer Orgelwerke. Nach der Beschreibung großer Werke kommen auch die Kleinorgel bzw. das Positiv zur Geltung. Ein abschließendes Sachverzeichnis gibt dem kleinen Werk eine wichtige Ergänzung. Das Buch ist als für den oben angeführten Zweck durchaus wertvoll zu bezeichnen; es legt dem Musikstudenten, Kirchenmusiker und Orgelfreund eine anschauliche Darstellung der Kunst des Orgelbaus und seiner Geschichte vor.

Thekla Schneider, Berlin

Lodovico da Viadana: Drei geistliche Konzerte. Baß u. B.c.

André Campra: „Quam dulce est, inhaerere tibi.“ Alt u. B.c. Erstdruck.

Claudio Monteverdi: „Salve, o regina“, Tenor (Sopran) u. B.c.

Giacomo Carissimi: „Domine, Deus meus.“ Sopran (Tenor) u. B.c. Erstdruck.

André Campra: „Exaltabo te, Deus meus, rex.“ Baß u. B.c. Erstdruck.

Antonio Foggia: „O quam fulgido splendore.“ Sopran (Tenor) u. B.c.

Giovanni Battista Brevi: „Catenae terranae.“ Baß u. B.c.

Tomás Milans: Drei Motetten. Sopran (Tenor) u. B.c., Baß u. B.c. Erstdruck.

(Cantio sacra. Geistliche Solokantaten. Heft 5–12. Hrsg. v. Rudolf Ewerhart. Verlag Edmund Bieler, Köln. 1956–1958).

Mit den vorliegenden Ausgaben lateinischer Solomotetten und -kantaten setzt der Verlag E. Bieler seine verdienstvolle Reihe geistlicher Musik der Generalbaß-Epoche *Cantio sacra* in geschmackvoller Aufmachung und schönem Druck fort. So wie die Musikhistoriker die von R. Ewerhart mit gewissenhafter Quellentreue, sachkundigen Vorworten, zuverlässigen Revisionsberichten und guten Textübersetzungen edierten, „bisher ungedruckten oder schwer zugänglichen“ Werke freudig begrüßen werden, wird auch die große Zahl der bei geistlichen Konzerten und Kirchenmusiken beschäftigten Sänger, die nicht selten um passende Literatur verlegen sind, für die zu vielen Gelegenheiten brauchbaren Veröffentlichungen äußerst dankbar sein.

In den einstimmigen Konzerten „*Cantemus Domino*“ und „*Salve, regina*“ aus den 1602 gedruckten *Cento concerti ecclesiastici* Viadanas (1564–1645) sind Sing- und nichtbezahlter Instrumentalbaß durchweg parallel, hingegen in „*O Jesu, dulcis memoria*“ — als Ausnahme unter Viadanas Konzerten für Baß ausdrücklich als „*Bassus solus Baritonus*“ bezeichnet — bis auf zwei melismenreiche Stellen kontrapunktisch gegeneinandergeführt. Die in der Melodiegestaltung schlichten Kompositionen halten sich in ihrem Aufbau noch vorwiegend an das formale Reihungsprinzip der alten Motette. Im ersten Stück empfiehlt es sich, in den Takten 5, 8, 15 und 39 im B.c. es statt des vorgedruckten e zu spielen, da die harmonisch gleichlautende Akkordfolge der Takte 23 und — transponiert — 7, 12, 21 und 29 die der Harmonik des Werks gemäße Mollterz eindeutig vorschreibt.

Die Motette „*Quam dulce est*“ Campras (1660–1744) ist den *MOTETS A I. II. ET TROIS PARTIES sans symphonie, et avec symphonie, Livre quatrieme* (1. Auflage, Paris 1706) entnommen, sie zeigt in der rhythmischen Konturierung des Instrumentalbasses und der stark verzerrten Singstimmemelodie typische Merkmale französischer Barockmusik. Die sich in drei deutlich voneinander abgesetzten Teilen wirkungsvoll steigende, gehaltvolle Komposition verlangt vom Alt den ungewöhnlichen Ambitus *f* bis *b'*. Nach der Ansicht des Hrsg. „lag kein Grund vor, die verhältnismäßig tiefe Lage des Originals

zu ändern". Sicherlich gibt es Altistinnen, die über eine zum Vortrag dieser Motette erforderliche Stimmtiefe verfügen. Dennoch sollte nicht außer acht gelassen werden, daß die Interpretation des Werks in der originalen Lage, die offensichtlich auf einen Kastratenalt zugeschnitten ist, die hochgespannte Gipfellage des Kastratenalts bestenfalls in eine stimmstarke Mittellage heutiger Konzertaltistinnen verwandelt. Es ist daher grundsätzlich zu fragen, ob derlei Vokalkompositionen nicht doch besser für den praktischen Gebrauch höher transponiert veröffentlicht werden sollten, um die vom Komponisten gewünschte, aus der natürlichen Stimmspannung resultierende dynamische Differenzierung, und damit den Affektgehalt des Werks nicht unnötig zu vermindern.

Der *Seconda raccolta de Sacri Canti . . . de diversis Ecc. Autori . . .* (von L. Calvi 1624 in Venedig herausgegeben) ist die im Vor- und Nachsatz durch freie Dichtung erweiterte Vertonung Monteverdis des liturgischen Textes „*Salve regina*“ entnommen. Ritornellarartige Wiederholungen einzelner Anrufungen und Steigerungen im Tripeltakt mit einleitenden Fanfarenmotiven geben dem großartigen Stück auch eine meisterliche formale Struktur. Die Auszierung des B.c. durch den Hrsg. in den Takten 58 und 124 ist dem Stil Monteverdis gemäßer als die in den Takten 12 und 35; aus stilistischen Gründen empfiehlt es sich ebenso, das *cis* im B.c. der Takte 70 und 98 erst auf den vierten Taktteil zu bringen. Die an die sängerische Interpretation höchste Anforderungen stellende Diminution der Takte 17–21 grenzt zwar den Vordersatz von dem in T. 23 beginnenden Hauptteil deutlich und wirkungsvoll ab, läßt aber zugleich fragen, ob diese originale Verzierungsvorschrift Monteverdis, die — ausschließlich und speziell an dieser Stelle des Werks stehend — musikalisch nicht restlos überzeugen will, nicht als ein Diminutionsvorschlag des Autors zu gelten hat, der entsprechend auch an anderen Stellen der Motette zu berücksichtigen wäre.

Eines der gewichtigsten der neuveröffentlichten Werke ist ohne Zweifel das „*Domine, Deus meus*“ G. Carissimis (1605–1674) aus dem Sammelwerk *Has alteras Sacras Cantiones . . . Unica Voce Contextas, Pars Secunda* des Floridus de Silvestris (1663 bei Ignatius de Lazaris, Rom). Im C-Takt stehende rezitativähnliche Teile wechseln mit arienhaften im $\frac{3}{4}$ -Takt und unterscheiden sich hauptsächlich nur dadurch voneinander, daß in den

Dreiertaktabschnitten der rhythmisierte Instrumentalbaß zuweilen in einem Ostinatomotiv mit der Singstimme korrespondiert. In der Gesamtlage ist die spätere Kantatenform bereits fertig vorgebildet. Das — viele zahlreiche Abschriften bezeugen — schon bei den Zeitgenossen beliebte Werk wird vom Hrsg. mit Recht als „*virtuosos Glanzstück unter die Spitzenwerke der frühen geistlichen Kantate*“ eingereiht. Zu Taktbeginn 103 sollte im B. c. besser *as* statt *g* stehen.

Wie das „*Quam dulce est*“, so entstammt auch das „*Exaltabo te, Deus*“ dem 4. Motetenbuch Campras. Die an vielen Stellen durch die Eigenart der Singstimmführung und die barocke Ausdrucksgestaltung auf Händelsche Baßpartien vorausweisende Komposition erreicht trotz mancher im Detail genialer Züge nicht die konzentrierte Geschlossenheit der vorerwähnten Altmotette.

Die einzige Motette für Solostimme A. Foglias (um 1650–1707) aus dem Ms. 128 der Bibl. des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel zeigt in ihren Arienteilen die starren Schemata einer Da-capo-Form. Die in den anderen Sätzen teils rezitativisch, teils in strengen Motivketten geführte Singstimme wiederholt nach T. 215 die Aria T. 93–112. Die sehr sparsam und nicht immer eindeutig bezifferte Continuostimme der zwar recht kantablen, im melodischen Einfall aber wenig starken und etwas langatmigen Komposition erschwert das Aussetzen des Generalbasses. Harmonische Mehrdeutigkeiten sind somit also unvermeidbar. Dennoch muß der B.c.-Satz der Takte 131–136 und 145–151 als nicht sonderlich glücklich bezeichnet werden. Querständige Wirkungen, die E. z. B. in T. 213 unnötigerweise zu vermeiden anheimstellt, sind in der Musik jener Zeit häufig anzutreffen. Ein von Taktteil zu Taktteil vorgenommener Wechsel von *g* und *gis* in den Takten 130–132 aber dürfte kaum in der Absicht des Komponisten gelegen haben. Der mit rühmenswürdiger Quellentreue arbeitende Hrsg. ist durch das mit einem Kreuzchen bezifferte *e* in T. 131 offensichtlich zu der sonderbaren B.c.-Gestaltung verleitet worden. Vielleicht liegt hier auch im Autograph ein Schreibfehler vor, wie aus der Parallelstelle der Reprise geschlossen werden könnte. Der Übergang von T. 150 zu 151, wo der Baß in Verbindung mit der Singstimme zweifelsfrei auf den D-dur-Akkord hinleitet, gibt den Schlüssel zu einem möglichen, besseren B.c.-Satz. Das *gis* in T. 150.

das entsprechend T. 131 konsequent beibehalten wird, ist hier harmonisch geradezu widersinnig.

Mit der Solomotette „*Catenaе terrenaе*“ des Italieners G. B. Brevi, über dessen Lebensdaten bisher wenig bekannt ist, macht E. ein dankbares Werk für koloraturgewandte Bassisten zugänglich, das den (1692 in Venedig gedruckten) *Metri sacri, Motetti a voce sola, Libro Primo, Opera Seconda* entnommen ist. Der nachhaltige Eindruck der temperamentvollen Komposition kann durch den in diesem Werk stilkundig und musikalisch mitschöpferisch ausgestalteten Generalbaß nur vertieft werden. Eine beachtliche künstlerische Leistung des rührigen Hrsg.!

Die Sopranmotetten „*Quem vidistis, pastores*“ und „*Sanctum, et terribile nomen ejus*“ sowie die Baßmotette „*Dominus regnavit*“ Tomas Milans' (vermutlich 1685–1759) aus der Hs. 539 der Biblioteca Central de la Deputación de Barcelona zeigen im ersten Werk noch leichte Anklänge an frühe monodische geistliche Konzerte, im zweiten und dritten dagegen deutliche Parallelen zur zeitgenössischen neapolitanischen Kirchenmusik. Besonders auffällig in diesen schätzenswerten Proben der nicht sehr zahlreichen Solomotetten des Kleinmeisters spätbarocker spanischer Musizierkunst ist die vorwiegend auf dem Imitationsprinzip fußende starke kontrapunktische Verflechtung von Singstimme und Instrumentalbaß. Herbert Druх, Köln

Christoph Bernhard: Was betrübst du dich, meine Seele. Geistliches Konzert für Alt, Viola da braccio (Violine), Viola da gamba (Viola oder Violoncello) und Basso continuo. Hrsg. Bruno Grusnick. Kassel, Basel, London o. J. (1957), Bärenreiter. 11 S.

Christoph Bernhard: Aus der Tiefen ruf ich, Herr, zu dir. Geistliches Konzert für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo. Hrsg. Bruno Grusnick. Kassel, Basel, London, o. J. (1957), Bärenreiter. 15 S.

Der Hrsg. legt zwei Psalmvertonungen Bernhards vor, die, wie er vermutet, noch unmittelbar unter den Augen von Heinrich Schütz entstanden sein dürften und die den Stil der *Symphoniae sacrae* fortsetzen. Beim erstgenannten fällt die formale Geschlossenheit in die Augen, die durch die Kürze des gewählten Textes (Ps. 42, 12 — nicht 6!) veranlaßt worden sein mag, während das zweite durch ausgesprochen virtuose Behandlung der Singstimme gekennzeichnet ist.

Die Neuausgabe bietet zum originalen Notentext eine solide Aussetzung des Generalbasses, zudem ist das erstgenannte Konzert der Singstimme (im Original ist offenbar an eine falsettierende Männerstimme gedacht) zuliebe um eine kleine Terz hinauftransportiert. Ein Kritischer Bericht orientiert über die Korrekturen des Hrsg., so daß Praxis und Wissenschaft durch sie in gleicher Weise bereichert werden. Gern wüßten wir nur noch — durch die arge Strapazierung des Begriffs Autograph in früheren Jahrzehnten mißtrauisch geworden —, welcher Anlaß zu der Vermutung besteht, die handschriftlichen Korrekturen in dem herangezogenen Druck stammten „vielleicht von Bernhard selbst“. Schließlich sollte man sich dahingehend einigen, selbstverständliche Akzidenzienzusätze nicht durch Klammern zu kennzeichnen (fühlt der Hrsg. sein Gewissen zu sehr belastet, so mag er im Kritischen Bericht eine Übersicht in Kurzform bieten), werden doch sehr viel einschneidendere Konjekturen ohne Kennzeichnung des Notentextes nur im Kritischen Bericht erwähnt. So scheinen mir im ersten Konzert sämtliche und im zweiten Konzert die meisten Klammern zugunsten der Lesbarkeit entbehrlich, da doch keine echte Alternative besteht. Alfred Dürr, Göttingen

Francesco Maria Veracini: Concerto grande da chiesa o della incoronazione. Elaborazione a cura di Adelmo Damerini. Padova 1958 Guglielmo Zanibon [Partitur u. 12 Stimmen].

Bernhard Paumgartner hat das Werk in der Wiener Staatsbibliothek aufgefunden und in Florenz aufgeführt. Es verdient eingehende Beachtung. F. M. Veracini (Neffe und Schüler Antonio Veracinis) komponierte es zur Krönung Kaiser Karls VI. in Frankfurt 1712 als Großkonzert nach der Kommunion. Dadurch war die Haltung der beiden tragenden Allegro-Sätze festgelegt: mit Trompetenglanz und Paukenschlag in flächigem Aufbau, bei homophon-figurativer Themenführung. Es liegt darin zugleich etwas von der festlich-kraftvollen Breite, die wir an Händel bewundern, die mehr deutsch als italienisch und nicht nur aus Ort und Gelegenheit zu begründen ist, sondern auch aus dem Personalstil des Meisters, der seinen Landsleuten zu eigenwillig schien und Torchi dazu verführt hat, Veracini als den „Beethoven des 18. Jahrhunderts“ zu feiern. Man kann diese Festmusik als ein Concerto grosso für Vio-

line, zwei Trompeten und zwei Oboen ansprechen, wobei freilich die Violine mit doppelgriffiger Fülle ganz in den Vordergrund tritt; der Komponist konnte sich zwei Jahre später zu Venedig im Kunstgeiger-Wettbewerb mit Tartini behaupten, Burney nannte ihn den größten Violinvirtuosen Europas.

Überraschend ist der kurze Zwischensatz, ein Largo-Intermezzo für den Sologeiger, nur vom Streichkörper gestützt; es fällt weniger durch den Rezitativ-Charakter auf, in dem sich die Fermaten häufen und am Ende nur noch mit Generalpausen abwechseln, als durch geballte Ausdrucksharmonik: verminderte Septakkorde und markante Querstände, ein Gegenstück zu Bachschen Kühnheiten und seltsamer Einschub in den musikalischen Prunk, wohl als Insel der Verinnerlichung gedacht, für italienische Ohren dieser Zeit vermutlich schon wieder zu hintergründig, „troppo tedesco“.

Es ist nicht verwunderlich, daß einzelne Werke dieses ganz selbständigen Tonkünstlers in Neuausgaben widererstanden sind, in Deutschland durch Ferdinand David und Josef von Wasielowski, in Italien außer durch Torchio auch durch I. Pizetti; neuerdings wiederum durch Paumgartner, von dem eine (im Vorwort angekündigte) Spezialstudie nähere Aufschlüsse über das Gesamtwirken verspricht. Der Hrsg. und Continuo-Bearbeiter Damerini hat sich für die Violinpartie von dem Geiger Gioacchino Maglioni beraten lassen. Bei festlichen Gelegenheiten könnte das Werk heute wieder vortrefflich Verwendung finden. Kurt Stephenson, Bonn

Georg Philipp Telemann: In dulci jubilo. Weihnachtskantate für Alt, Tenor, Baß, vierstimmigen Chor, Streichorchester, zwei Hörner und Orgel. Hrsg. Fritz Stein. Berlin o. J. (1957), Merseburger. 26 S.

Die Ausgabe dieses schlichten, fröhlichen und mit zwei Hörnern in E apart instrumentierten Werkes bietet dem Praktiker eine willkommene Bereicherung an weihnachtlicher Kirchenmusik von mittlerer, wenn auch nicht zu unterschätzender Schwierigkeit. Für den Wissenschaftler ist die Ausgabe nicht sehr ertragreich, da von den vier nachgewiesenen Quellen (Grimma, Brüssel, Frankfurt, Berlin) leider nur die Berliner Handschrift — und noch dazu ohne Nennung der Signatur — der Ausgabe zugrunde gelegt ist. So möchten wir z. B. gern sicher und nicht nur „wahrscheinlich“ erfahren, ob die Oboenstimmen,

die in der Berliner Handschrift und daher auch in der Neuausgabe fehlen, in den übrigen Quellen aber verzeichnet sind, tatsächlich nur die beiden Violinstimmen verstärken, und in welchen Sätzen. Auch die Revisionsbemerkungen werden durch diesen Tatbestand gegenstandslos; denn möglicherweise hätte sich für die angemarkten zweifelhaften Stellen in den übrigen Quellen eine verlässlichere Lesart gefunden. Auch für manche nicht im Revisionsbericht genannten Partien hätte man sich gern aus den anderen Quellen noch eine bessere Lesart gewünscht, so z. B. für die musikalisch wenig glaubwürdige Harmonisierung des Fragesatzes im Rezitativ Nr. 5, Takt 15. Entsprechendes gilt für den Text, der von der Druckfassung in Neumeisters *fünffachen Kirchenandachten* (4. Jahrgang — nicht IV. Band!) gelegentlich abweicht, ohne daß der Wortlaut der Neuausgabe überzeugt. So etwa:

Neuausgabe, S. 13 f.: „... die Geburt, die Jesus hat, ist mein, durch diesen (sic!) muß auch meine heilig sein.“

Dagegen Neumeister offenbar richtig: „... die Geburt, die Jesus hat, ist rein, durch diese muß...“

Ein weiteres Beispiel:

Neuausgabe S. 14: „... nimmt, was bedrückt mich.“

Dagegen Neumeister: „Nun, was betrübet mich?“

Zumindest hätte also der Textdruck mit Gewinn herangezogen werden können.

Die Kantate wurde nach Vermutung von W. Menke, dem Gewährsmann des Hrsg., für Grimma 1719 komponiert. Auch das scheint nicht sehr glaubhaft. Neumeisters vierter Kantatenjahrgang wurde 1714 für Eisenach geschrieben, Telemann als Kapellmeister von Haus aus hatte ihn in Musik zu setzen. Wenn es auch nicht gesichert ist, daß sämtliche Kantaten des Jahrgangs gleich in diesem Jahre komponiert worden sind, so ist doch nicht anzunehmen, daß Telemann bei seiner unglücklichen Produktivität ausgerechnet den 1. Weihnachtstag übergangen haben sollte, ebenso wenig wie wir annehmen möchten, daß sich der Eisenacher Hof von seinem Kapellmeister ausgerechnet zu diesem Festtage mit einem älteren Werk habe abpeisen lassen. Wenn also die Entstehungszeit nicht gesichert ist, so sollte man doch mindestens als Vermutung „Eisenach 1714“ einsetzen.

Alfred Dürr, Göttingen

Georg Muffat: *Apparatus musico-organisticus*. Zwölf Tokkaten, Ciacona, Passacaglia. Hrsg. von Rudolf Walter. Altötting 1957. Musikverlag Alfred Coppenrath. 95 S.

Eines der bedeutendsten Werke deutscher Orgelkunst wird hier in einem (mit Ausnahme des fehlenden Schlußstückes *Nova Cyclopeias Harmonica* vollständigen) Neudruck vorgelegt, der sich von der bisher allgemein verwendeten Ausgabe von Samuel de Lange (Peters 1888) vor allem in der Notationsweise unterscheidet. De Lange hatte (dem Brauch des 19. Jahrhunderts entsprechend) die Stücke auf drei Systeme notiert und an vielen Stellen Pedalspiel vorgeschlagen, wo dies der Autor nicht vorgesehen hatte. Demgegenüber behält die Neuausgabe die originale Notierung auf zwei Systemen mit Muffats eigener Manual- und Pedalverteilung bei. Da man in den süddeutschen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts nur selten derartig genaue Bezeichnungen findet, geben Muffats Anweisungen wichtige Aufschlüsse über die damalige Praxis des Pedalspiels im Süden, die man der alten Ausgabe nicht entnehmen konnte.

Weniger vorteilhaft ist der Versuch des Hrsg., die Stimmführung der im Original griffmäßig notierten Stücke im Notenbild darzustellen. Da die Tokkaten stilgemäß nicht strengstimmig komponiert sind, kommt er zu keiner befriedigenden Lösung, sondern bewirkt eher eine geringere Übersichtlichkeit des Notenbildes.

Eine besondere Bereicherung der Ausgabe bilden die Faksimile-Abdrucke des originalen Kupfertitels, des Drucktitels und der Vorrede des Salzburger Erstdruckes von 1690 (mit handschriftlichen, vermutlich autographen Eintragungen nach dem im Stift Kremsmünster befindlichen Exemplar) sowie der deutschen Vorrede einer posthumen Wiener Auflage. Das ausführliche Vorwort des Hrsg. enthält, neben Hinweisen auf die Ausführung der Manieren, die Disposition der 1688 von L. Freundt erbauten Passauer Domorgel und eine kurze Zusammenfassung der neuesten Forschungsergebnisse zur Biographie Muffats. Eingehender hierüber hat der Hrsg. kürzlich in dem Aufsatz *Georg Muffat und sein Apparatus musico-organisticus* (Musik und Altar, Jg. XI, S. 116 ff.) berichtet. Die Frage der Anzahl und Reihenfolge der verschiedenen Auflagen des *Apparatus* bedarf noch der Klärung. Möge die neue Ausgabe in Wissen-

schaft und Praxis zur weiteren Beschäftigung mit der süddeutschen Orgelmusik anregen. Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Benedetto Marcello: *Sonata in f-maggiore per violoncello ed orchestra d'archi*. Nuova realizzazione a cura di Rosolino Toscano [Partitur und 6 Stimmen] Padova 1957, Guglielmo Zanibon.

In seinen jüngeren Jahren (um 1710) hat der bedeutende Vokalkomponist B. Marcello auch instrumentale Solostücke geschrieben. Von seinen Cellosonaten schien u. a. eine in F-dur schon dem schottischen Komponisten und fleißigen Hrsg. altitalienischer Kammermusik Alfred Moffat eines Neudrucks (um 1910 bei Schott) wert, wohl weil sie die Tonsprache ihrer Zeit und Gattung gefällig spricht, den Hörer in vier kurzen Sätzen (Kirchensonate) zu unterhalten versteht und den Solisten vor wirkungssichere Aufgaben stellt. Man bedarf ja längst — zur Ergänzung der wenigen klassischen und romantischen Standardwerke für das Violoncell und abseits der vielen Salonstücke — der „alten Meister“ und ihrer gediegenen musikalischen Substanz. Dabei kann auch ein Stück mit durchlaufenen, das von der Kammerkultur im italienischen Barock nur einen schwächeren Abglanz vermittelt, obschon es als Frühwerk der Gattung und als Frühwerk eines Hochbegabten bemerkenswert ist. Die schnellen Sätze zielen auf Brio und Brillanz, die langsamen auf das dem Gesang nachgebildete Tenuto der Streicherkunst. Die Anlage der Sätze (mit Ausnahme des einteiligen Largo) bleibt noch beim Einfachsten stehen: I: T — D :II: D — T :I.

Marcello schrieb die Sonate nur mit B.c. (Cembalo), zweifellos der angemessenen Begleitung für die kleine Studie. Toscano, der Hrsg. der neuen Zanibon-Ausgabe, hat nun den Generalbaß für den massiveren Klang eines fünfstimmigen Streichkörpers ausgearbeitet und diesen dabei teils motivisch beteiligt, teils (als Stütze des Solo-Passagenwerks) akkordisch gerafft, einmal auf Solostimmen verdünnt, oft durch Unterteilung (bis zur Achtstimmigkeit) erweitert und somit Effekte des Concerto einzubauen versucht. Er bemüht sich um minutiöse Einzelwirkungen im Dynamischen und Agogischen, seine Ausgabe will offenbar mit Überraschungen und sensitiven Mittelchen (häufig: „*con espressione*“, „*improviso*“, „*sentito*“) das Letzte an Politur herausholen. Es mag sein,

daß damit ein dankbares Orchesterstück für den neueren Konzertsaal hergestellt wird — schwerlich aber wird unser Musiziergut aus dem Geiste B. Marcellos und seiner Zeit aufgefrischt. Kurt Stephenson, Bonn

J. V. Stamic: Sonata Sol maggiore op. 6a, Violino e continuo (Musica Antiqua Bohemica vol. 28), hrsg. v. Fr. Brož, Einleitung: Jan Ráček, Prag 1956.

Den zahlreichen, oft recht temperamentvollen Diskussionen um J. V. Stamitz zum Trotz, werden seine Werke (von H. Riemanns Ausgaben abgesehen) nur selten neu aufgelegt. Eine Ausnahme bilden die genialen Orchestertrios, in welchen sich Stamitz als Wegbereiter manifestiert. Allerdings ist nicht alles aus seiner Feder gleich wertvoll und persönlich. In seinen Violinsonaten z. B. folgt er italienischen Mustern bis ins kleinste Detail, wie aus dem vorliegenden Werk klar ersichtlich ist. Nur im Menuett-Teil des letzten Satzes merkt man etwas vom (italienisch verzierenden) böhmischen Fiedler. Der Rest ist in Form, Satz und Thematik italienisch-virtuos.

Konzertsonaten dieser Art, deren Fundament außer gelegentlichen, seltenen thematischen Einwürfen nicht viel zu sagen hat, müssen bei praktischen Neuauflagen besonders vorsichtig behandelt werden. Hier ist das Cembalo doch wohl nur ein Akkordinstrument, das — wie alle Generalbaßschulen der Zeit übereinstimmend aussagen — den Solisten stützen soll, nichts weiter. In dieser Hinsicht ist die vorliegende Ausgabe ein Fehltritt der sonst so verdienstvollen Editionsreihe. Dem Hrsg. sind fast alle Fehler unterlaufen, die bei einer solchen Aufgabe möglich sind.

Die Cembalostimme ist in ihrem Versuch, sich thematisch zu beteiligen, ganz merkwürdig gestaltet. Sie kreuzt die Solostimme, spielt Figuren, die gerade dort aufhören, wo der Solist pausiert (1. Satz T. 7, 8, 2. S. T. 12!), andere Figuren sind, will man den Notentext buchstäblich nehmen, am Cembalo unspielbar (2. S. T. 23—26), Verzierungen des Solisten werden im Cembalo verdoppelt (2. S. T. 9 u. a.), in einem Takt schwankt die Stimmzahl der Cembalostimme zwischen Einklang und Fünfstimmigkeit (2. Satz), die Akkorde springen unlogisch auf und ab (ein besonders unschönes Beispiel im „Polka“-Akkompagnement, 2. Satz, T. 19), und zahlreiche Unreinheiten des Satzes, die sich bis zu offenen Parallelen erstrecken (z. B. 2. S.

T. 4 Oktavparallelen und Verdoppelung der Terz im Sextakkord!), lassen diese Ausgabe als kaum brauchbar erscheinen. Auch über die vom Hrsg. hinzugefügte Kadenz ist nicht viel Gutes zu sagen. Dem Vorwort schließlich hätte sowohl in der Besprechung nationaler Aspekte, wie in der Charakteristik der Sonatenform („Die Dreigliedrigkeit des ersten Satzes A—B—A hat dieselbe Struktur, wie in der neapolitanischen *Da capo aria*“) eine gewisse Vorsicht nicht geschadet. Camillo Schoenbaum, Dragö

Serenate Boeme, Partite e Notturmi (Musica Antiqua Bohemica vol. 35, hrsg. von Vratislav Bělský, Einleitung: J. Ráček), Prag 1958, Partitur.

Ein charakteristisches Genre der Haus- und Tafelmusik des 18. Jahrhunderts, die divertierenden Bläserpartien, haben bisher in Neuauflagen nur wenig Platz gefunden. Das ist begreiflich, denn es gibt heute fast keine dilettierenden Bläserensembles mehr, die sich mit häuslichem Musizieren solcher Werke befassen könnten, und für die wenigen professionellen Quartette und Quintette scheint diese naive Kunst zu Aufführungszwecken kaum geeignet. Um so begrüßenswerter ist die Partiturausgabe von vier böhmischen Bläserpartien, einer Serenata in G von Anton Kammel, einer Partita in F von Georg Družecký (dem letzten Vertreter der „heroischen Paukerkunst“), einer Partita in F von F. X. Dušek und einem Notturmo in F von Vinzens Mašek. Das erste Werk fordert eine Oboe, zwei Hörner und Fagott, die anderen zwei Oboen, zwei Hörner und Fagott, also das damals übliche Bläserquintett.

Große und bedeutende Kunstwerke sind es kaum, am ehesten noch das Notturmo von Mašek, das sich auch an Umfang über die ersten drei Werke erhebt und in jeder Hinsicht ein auch für Berufsensembles aufführungswertes Werk ist. Ganz harmlos und unprofilert ist die Serenata von Kammel, deren Kürze ihr größter Vorteil ist. Sehr interessant, ohne doch ein Werk von Rang zu sein, ist Družeckýs Partita, vor allem ihr erster Satz, dessen Thema eine unverkennbare Ähnlichkeit mit böhmischen (tschechischen) Volkstänzen und Liedern aufweist. Auch in den restlichen Sätzen überrascht dieser unbekannt Kompositist durch frische, volkstümliche thematische Erfindung, insbesondere im haydnisch klingenden Schlußallegro. Eine süßliche Dutzendware ist das

Werk Dušeks, von dem man bedeutend bessere und reifere Werke kennt. Allerdings darf man nicht vergessen (der Hrsg. erwähnt es nicht), daß alle Werke aus der Pachtaschen Sammlung, darunter unsere Partita, aus der Zeit 1768–1770 stammen, möglicherweise nur Abschriften noch älterer Werke sind und somit zu des Komponisten Jugendwerken gehören. Am wertvollsten scheint, wie bereits erwähnt, Mašeks Notturmo, über welchem unverkennbar der Geist Haydns und Mozarts schwebt. In diese Richtung weisen nicht nur Melodik und Harmonik, sondern auch die formale Lösung des Finales mit eingeschobenem Adagio und die kompliziertere Satztechnik.

Die vier Werke lassen sich, wo zwei Hörner zur Verfügung stehen, auch mit Violinen und Cello statt Oboen und Fagott besetzen und können auf diese Weise den Bestand an leichter Hausmusik bereichern.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Franz Anton Rössler-Rosetti, Notturmo in D per flauto trav., violino, viola, violoncello, corni in D. (Musica Antiqua Bohemica vol. 32, hrsg. von Vratislav Bělský, Einleitung: Jan Ráček). Prag 1957 (Partitur).

Rössler-Rosetti gehört zu jenen zu Unrecht Vergessenen, die in Musikgeschichten im Schatten der Wiener Großmeister ein kümmerliches Dasein fristen. Die vorliegende Ausgabe eines reizenden Kammermusikwerkes beweist jedoch zur Genüge, daß eine vorsichtige und verständnisvolle Auswahl sicher manche seiner Instrumentalwerke für die heutige Praxis retten könnte. Die drei Sätze des Notturnos folgen, etwa im Sinne des F. X. Richterschen Quartettstils, den besten kammermusikalischen Traditionen der Gleichberechtigung aller Instrumente. Man beachte den Pianoeinsatz der Solohörner im ersten Satz und die einprägsamen, ausgewogenen Solopartien der Flöte und aller Streicher! Mit den Serenaden der Zeit hat dieses Werk, dem zentralen „Ständchen“ (*Romanze*) zum Trotz, jedoch nur wenige Berührungspunkte; vor allem fehlen die dort so wichtigen Menuettsätze (die Einleitung spricht vom „*charakteristischen Serenadengenre*“). Die Sonatenform des ersten Satzes ist, wenn auch „en miniature“, wohl ausgewogen, mit einem voll ausgebildeten Seitenthema (T. 33–45). Ganz in Mozarts Nähe stehen sowohl die klangschöne *Romanze*, wie auch das „*caccia*“-Rondeau mit überraschenden „Versunken-

heitsepisoden“ (z. B. T. 6–8) und einem chromatischen „*Minore*“. Als Ganzheit ein wertvolles Werk, das zahlreiche Aufführungen verdient.

Die Partitur ist vom Hrsg. mit lobenswerter Akribie zusammengestellt, alle eigenen Zusätze sind durch Klammern gekennzeichnet und im Revisionsbericht wird auf die wenigen Abweichungen von der Vorlage aufmerksam gemacht. Die deutliche Hervorhebung der Zusätze des Hrsg., die seit dem 31. Band dieser Edition praktiziert wird, hebt die MAB in die Reihe auch wissenschaftlich durchweg korrekter Ausgaben. Nur den Übersetzungen der Einleitungen sollte noch eine größere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Im vorliegenden Band dürfte der „*Wiener-tschedische Klassizismus vom Typus Haydn und Mozarts*“ wohl ein Übersetzungsfehler sein, da sicherlich die „*böhmische Musik Wiener-klasischer Prägung*“ gemeint ist. Es dürfte auch kein Grund bestehen, den Komponisten in der deutschen Einleitung „*František Antonín*“ statt „*Franz Anton*“ zu nennen. Die Quellen- und Literaturhinweise sind, wie in allen Bänden, wohlfundiert und nützlich.

Camillo Schoenbaum, Dragör

František Xaver Brixl: Concerto Fa maggiore per Organo principale, 2 Corni, 2 Violini, Viola, Bassi e Cembalo. (Musica Antiqua Bohemica, vol. 26). Partitur hrsg. von Jiří Reinberger, Einleitung: Jan Ráček, Prag 1956.

Brixl (1732–1771), von dessen über 440 Kirchenwerken vieles auch außerhalb Böhmens bis in das 19. Jahrhundert hinein gespielt und gesungen wurde, war bisher als Komponist weltlicher Musik so gut wie unbekannt. Viel scheint nicht erhalten zu sein: 2 Sinfonien, Bläserdivertimenti, eine Klaviersuite, 5 Orgel-Cembalokonzerte, zwei Schulopern und einige Präludien und Fugen für Orgel (Auswahl in MAB Bd. 12). Zwei der Orgelkonzerte (G- und F-dur) hat B. Janáček (Lichtdruck, Höör/Schweden 1955) veröffentlicht, das F-dur-Konzert liegt nun auch in einer Neuausgabe der MAB vor. Während B. Janáček sich in seiner Ausgabe auf eine notgetreue Zusammenstellung der Partitur, ohne eigene Zusätze, beschränkt hat, dürfte die MAB-Ausgabe eine wohl nicht unerhebliche Bearbeitung darstellen. Auf einige Ergänzungen, Vereinheitlichungen und Korrekturen macht der Hrsg. im Revisionsbericht aufmerksam; andere, wesentlichere, hat er jedoch allem Anschein nach stillschweigend vorgenommen.

Eine Konstruktion ist vor allem die Cembalostimme, deren Baß ein Resultat der Zusammenziehung der Trommelbaßfiguren der Vorlage ist, was wohl der Aufführungspraxis der Zeit entspricht, hier jedoch überflüssig scheint. Die Generalbaßaussetzung entspricht übrigens nicht immer der (hier ausgelassenen) Bezifferung des Originals (z. B. 3. Satz, T. 3) und scheint in der Frage der Vorschläge eigene Wege zu gehen. So schreibt die Vorlage (1. Satz, T. 38—39) ausdrücklich (einzig mögliche) lange Vorschläge vor, die in der Cembalostimme der Ausgabe beibehalten, in den Violinstimmen jedoch zu kurzen korrigiert worden sind. Schwere wiegt jedoch, daß auch die Solostimme nicht unwesentlich „verbessert“ worden ist, z. T. wohl um den Brixischen Cembalosatz orgelmäßiger zu gestalten. So werden (z. B. 1. Satz, T. 61, 63 u. a.) mehrere Akkordschläge der linken Hand zu gehaltenen Akkorden zusammengezogen. Von solchen und ähnlichen Zusätzen und Veränderungen abgesehen, scheint das Notenbild jedoch notengetreu, und praktisch ist die Ausgabe durchaus brauchbar, allerdings in erster Reihe als Cembalokonzert.

Das Werk ist von musikalisch einfacher Faktur, technisch leicht spielbar, dabei wohlklingend und nicht uninteressant. Neben deutlichen Anklängen an die Konzerte Ph. E. Bachs (1. S. T. 91 ff.) und an die melodische Diktion der Mannheimer (1. Satz, 1. Viol., T. 16 ff.) schreibt Brix Abschnitte (z. B. im Adagio), die melodisch wie harmonisch den Werken des jungen Mozart nahestehen. Die in der böhmischen Musikgeschichtsschreibung verbreitete Annahme, daß Brix Werke dem böhmischen Mozartkult den Weg bereiteten, dürfte wohlbegründet sein. Der letzte Satz des Konzerts (Mannheimer Reminiszenzen T. 25 ff.) bewegt sich leider bedenklich an der Grenze des Naiv-Primitiven. Hier ist sowohl die Orgel, wie das vorgeschriebene „*Allegro assai*“ fehl am Platz. Diesen Einwänden zum Trotz ist Brix Werk jedoch eine Bereicherung der frühklassischen Konzertliteratur.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Josef Mysliveček: Tre Quintetti d'archi. Partitur und Stimmen, Hrsg. von V. Bělský, Einleitung: Jan Racek (Musica Antiqua Bohemica vol. 31), Prag 1957.

Viel Gewichtiges ist bereits über den Einfluß Myslivečeks auf das Mozartsche Werk geschrieben worden (vgl. u. a. A. Einstein, *Mozart*, Stockholm 1947), ohne daß umfangreichere Neuauflagen seiner Werke es er-

möglicht hätten, diesen Komponisten näher kennen zu lernen. Der C-Dur-Sinfonie (Wien, UE 1940) und den Violinkonzerten C (Klavierauszug Kuttenberg 1929) und F (Prag 1948) folgen nun als Werke größerer Besetzung die vorliegenden Quintette. Ihr musikalischer Wert ist bedeutend und läßt uns bedauern, daß Myslivečeks Quartette, Orchestertrios und Sinfonien von gleichem, oft noch höherem Rang, keinen Verleger finden können (der Rezensent hat in dieser Hinsicht einige vergebliche Versuche unternommen). Sätze wie das Allegro con spirito des ersten, das Largo des zweiten und der Kopfsatz des dritten Quintetts gehören zu den besten, die wir auf diesem Gebiet besitzen. Sie beweisen, daß Myslivečeks thematische Erfindung und Kompositionstechnik nur sekundär italienisch beeinflusst sind; das Primäre ist seine aus Quellen böhmischer Volksmusik gespeiste Musikalität, die dem Prager Müller in Italien Ruhm und Popularität sicherte. Aus der Verschmelzung böhmisch-volkstümlicher Elemente mit italienisch-buffonistischer Thematik ergibt sich die heitere, rhythmisch pikante Beschwingtheit seiner Schlußsätze, in denen er Mozart besonders nahe steht. Die vorliegende Ausgabe bedient sich als erster Band der MAB der auch wissenschaftlich einwandfreien Drucktechnik mit Einklammerung der Sätze des Hrsg. und ausführlichem Revisionsbericht.

Eine prinzipielle Frage ist allerdings, inwieweit diese Quintette als Kammermusik gedacht sind. Der Hrsg. schreibt darüber im Revisionsbericht: „Für die kammermusikartige Besetzung spricht die Bezeichnung ‚Quintett‘ und gewissermaßen auch die Besetzung mit zwei Bratschen, welche zur Zeit Myslivečeks nicht sehr üblich war.“ Das ist jedoch ein doppeltes Mißverständnis, denn 1. braucht der Titel nicht authentisch zu sein, 2. ist die Besetzung mit zwei Bratschen gerade für Myslivečeks Orchestermusik (auch in Opern) charakteristisch. Die hier abgedruckten Werke stammen wohl aus dem op. 2 (Boyer, Paris 1780?), das aber bereits 1762 bei Venier als „6 Sinfonie concertanti o sia quintetto (sic), op. 2“ angezeigt wurde (vgl. C. Johansson, *French Music Publishers' Catalogues*, Stockholm 1955). Die Verdopplung der Bratschen kennzeichnet sowohl die „6 Overtures . . . Napier, London“ (1775?) wie auch handschriftlich erhaltene Sinfonien (z. B. Sinfonia in G im Besitz des Rezensen-

ten). Schließlich ist der Satz der vorliegenden Quintette oft ausgesprochen orchestral mit nur seltenen Anflügen von kammermusikalischer Individualisierung der Stimmen. Im kompakten Klang eines Streichorchesters dürften die Werke auch am besten klingen.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Antonín Rejcha: Tre Quintetti per stromenti da fiato, Partitur (Musica Antiqua Bohemica vol. 33, hrsg. von R. Hertl und V. Smetáček, Einleitung: Jan Racek). Prag 1957 (e. 1958).

In der verlässlichen Revision durch praktische Musiker, die Mitglieder des Prager Bläserquintetts R. Hertl und V. Smetáček, erscheinen hier die Quintette op. 88/3, op. 91/9 und op. 91/11 in Partitur. Man könnte die Frage stellen, warum man als Vorlage nicht Jeannot & Cotelles Originalausgabe, sondern die spätere Ausgabe Simrocks (1819/20, nicht „in den dreißiger Jahren“, wie der Revisionsbericht meint, vgl. O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers*, London 1946) benützt hat. Von diesem Einwand abgesehen, kann die Neuausgabe jedoch ohne Vorbehalt gutgeheißen werden, insbesondere, da sie in Partitur ein eingehendes Studium möglich macht. Die Qualität der Rejchaschen Quintette braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, sie ist zur Genüge bekannt. In ihnen steht er Beethoven nahe (vgl. z. B. das *Minuetto* des op. 88/3, insbesondere T. 132 ff.), hier zeigt er sich als Meister des so schwierigen Bläasersatzes in feiner klanglicher Ausgewogenheit. Die Werke sind mit viel Erfolg auf Konzerten (so durch das junge Prager Rejcha-Quintett) erprobt worden.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Johannes Brahms: Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncello op. 114. Faksimile des Autographs und Werkbericht von Alfons Ott, verlegt bei Hans Schneider, Tutzing und München 1958.

Gerade zur 125. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters erscheint diese schöne und wohlgelungene Faksimileausgabe. Ihre besondere Bedeutung liegt darin, daß statt Liedern und Klavierstücken hier zum ersten Male ein geschlossenes, umfangreiches Werk von Brahms in dieser Form vorgelegt wird. Ott findet bezeichnende Worte bei der Beschreibung der Handschrift, wenn er von ihrer „verhaltenen Sensibilität“, der „Frische des Schriftzuges“ spricht und die Formen der Schrift zum Inhalt der Sätze in Beziehung

setzt. Das dankenswert umfangreiche Vorwort berichtet weiter über die „Entstehung des Werkes“ an Hand des Brahms-Briefwechsels, wobei lehrreich ist, wie aus dem Interesse an der Kunst des Klarinetisten Mühlfeld Werke wie op. 114 und 115 entstanden sind. Dem Abschnitt „Die ersten Aufführungen“ sind die Porträtbilder von Hausmann, Joachim und Mühlfeld beigegeben. Das Kapitel „Das Kunstwerk“ gibt Äußerungen der Brahmsliteratur über das Werk wieder und fügt eine kurze Analyse an, unter Hervorhebung der allen Sätzen gemeinsamen Grundelemente. Zuletzt werden die Druckausgaben und Bearbeitungen aufgeführt, auch ein kurzer Vergleich zur Eigenschrift wird gegeben. Die Schilderung der „Handschrift“ bildet den Schluß der in Vorwort und Wiedergabe des Werks mustergültigen Ausgabe.

Hier sei sie benutzt, um leicht kontrollierbare Angaben über das Verhältnis von Eigenschrift und Originalausgabe zu gewinnen. Altmann hat die Frage des Titels seiner Abhandlung *Ist die Originalhandschrift oder der Erstdruck maßgebend?* (Allgemeine Musikzeitung 1940) apodiktisch beantwortet: „Sie müßte eigentlich längst zugunsten des vom Tonsetzer besorgten Erstdrucks entschieden sein.“ Besonders für Brahms belegt er seine Ansicht mit der Tatsache, daß dieser Stichfehler des Erstdrucks in seinem Handexemplar verbesserte. Dieses sei also maßgebend. Altmanns Anschauung ist seinerzeit derart durchgedrungen, daß die kritische Gesamtausgabe der Brahmschen Werke z. T. auf erreichbare Eigenschriften verzichtet, sie z. T. ganz am Rande berücksichtigt. In meinem Aufsatz *Notation und Herausgabe bei einigen Werken von W. A. Mozart, Fr. Schubert und J. Brahms* (Festschrift Schmidt-Görg, Bonn 1957) habe ich nach Photokopien der Cellosonate op. 99 einige Beispiele namhaft gemacht, in denen die Eigenschrift bessere und ursprünglichere Lesarten gibt, in denen die Unterschiede der Originalausgabe kaum auf ein Eingreifen von Brahms zurückzuführen sind, sondern Abschreiber und Stecher zur Last fallen. Beschäftigt man sich mit diesen Problemen, so zeigt sich bei fast allen Komponisten, daß bei Korrekturen im wesentlichen auf die Noten geachtet wird. Daher verbessert Brahms im Handexemplar im wesentlichen nur derartige Fehler. Es sei auch darauf hingewiesen, wie verschwindend gering die Zahl der Schreibfehler in den Handschriften unserer großen Meister ist. Wenn Brahms in op. 114, Satz I, Takt 125,

Klavier rechts das c^2 ohne Auflösungszeichen schreibt, so ist das nach den Regeln der Notation trotz des Kreuzes vor c^1 auch nicht nötig. Daß er es als Vorsichtszeichen später im Handexemplar hinzusetzte, mag aus der Aufführungspraxis gekommen sein. Korrekturen betreffen selten Zeichen der Phrasierung und der Dynamik. Bei der Schnelligkeit des Korrekturlesens, das ja kaum in einem minutiösen Vergleich, sondern in einem Überblicken bestanden hat, werden diese Zeichen viel weniger scharf lokalisiert als bei der Niederschrift, wo die Klangvorstellungen bis ins Kleinste in die Schrift übergehen.

Meines Erachtens ist es nicht schwer, zwischen Stellen zu unterscheiden, in denen der Komponist beim Druck bewußt geändert, und solchen, wo er Abweichungen des Abschreibers und Stechers übersehen, vielleicht sie auch in dem Augenblick nicht für wichtig genommen hat. Für den Interpreten aber sind sie es; denn wie der Komponist im Augenblick der Niederschrift, so muß er beim Spielen in engstem Einvernehmen mit den Eigenheiten des Werks stehen; das kann er aber nur der Notation entnehmen. Zu der ersten Gruppe von Veränderungen gehört die Hinzufügung eines Taktes am Ende des 1. Satzes. Ihr Grund liegt wohl darin, daß Brahms im letzten Takt noch einmal das subdominante f in der Klarinette erklingen lassen wollte. Weder Ott noch Gal in der Gesamtausgabe erwähnen einen Unterschied in Satz I, Takt 170. Die Takte 64, 170 und 195 haben gleiche Struktur, im dritten Fall mit anderer Fortsetzung. In der Handschrift sind die Führungen der linken Hand in 170 und 195 gleich, gering unterschieden von 64. Im Druck entsprechen sich 64 und 170. Das stimmt auch besser mit der Großform des Satzes überein und ist wohl sicher eine Änderung von Brahms.

Recht zahlreich dagegen sind die Verschiedenheiten in den Bezeichnungen. Ich stelle die wesentlichen aus dem 1. Satz zusammen. In der Handschrift stimmt die Bindung in T. 3 der Cellostimme mit der Klarinette in T. 9 und 11 überein. Im Druck ist sie in T. 3 geändert, wie sie die Handschrift in T. 85 bringt. Hier ist aber auch die Dynamik anders. Ich halte die Lesart des Druckes für eine Angleichung, die kaum von Brahms herrührt. Noch weniger dürften die folgenden auf ihn zurückgehen. In T. 15 ist in der Eigenschrift die Achtfigur der Klarinette an die vorhergehende Note angebinden, wie im Cello, T. 17; der Druck aber trennt. Auch

die Ergänzung des Legatobogens der Klarinettenstimme in T. 27 ist mir fraglich. Dagegen dürfte die Ergänzung des Bogens in der Cellostimme, T. 33, entsprechend der Klarinette sinngemäß sein. In T. 60 ist die Anschwellgabel im Druck zu kurz, in T. 64 die Abschwelliggabel; ebenso in T. 70, T. 141 der Klarinettenstimme, in T. 193 die Anschwellgabel in Klarinette und Cello. Im letzten Beispiel spielt der Platzmangel im Druck eine Rolle. In T. 67 fehlt in der linken Klavierhand ein p , in T. 120 ein sf , was gemäß Takt 119 sicher übersehen worden ist. In T. 171–172 fehlt in der linken Klavierhand der Legatobogen. In T. 123–124 wird durch andere Anordnung der Notenbalken das überaus anschauliche und ganzheitliche Bild der Handschrift zerstört.

Aus den folgenden Sätzen sei nur noch ein besonders bezeichnendes Beispiel genannt, schon deshalb, weil es mir beim Durchspielen der Gesamtausgabe als verdächtig auffiel, ehe sich das im Vergleich mit der Handschrift bestätigte. Es handelt sich um die Akzente der melodiewichtigen Terzen der T. 172–178 des letzten Satzes. Die Gesamtausgabe, die dem Handexemplar folgt, hat in T. 172 den Akzent oberhalb des unteren Systems, in T. 173 und 174 unterhalb bei der wiederholten Baßnote; in T. 176–178 stehen Akzente über dem oberen und unter dem unteren System, hier wieder bei den wiederholten Baßnoten. Das Wesentliche für Brahms lag aber in der Hervorhebung der fallenden Terzen, wie die Handschrift eindeutig zeigt: in T. 172–174 stehen die Akzente immer oberhalb des unteren Systems, in T. 176–178 nur zwischen den Systemen. Sie beziehen sich eindeutig nur auf die Terzen, nicht auf die Baßtöne.

Das scheint mir ein eindringliches Beispiel dafür zu sein, wie eng der Komponist bei der Niederschrift eines Werks mit dem Klang und der inneren Struktur verbunden ist. Bei der Korrektur kann solch ein Verhältnis nicht wiedergewonnen werden, höchstens bei sehr scharfem Vergleich Note für Note. Ich bin nicht der Ansicht von Gal, dem Hrsg. des Trios in der Gesamtausgabe, der keine von allen diesen Stellen anführt, sondern sagt: „Der Vergleich der Originalhandschrift ergab nichts von Belang für die Revision.“

Für die Arbeit bei wissenschaftlichen Neuausgaben, für den Interpreten, der die Absichten des Komponisten erkennen will, für den Liebhaber von Handschriften gibt diese schöne Neuausgabe mannigfaltige Belehrung und Freuden.

Paul Mies, Köln

Nikolai Rimsky-Korsakov: Two Duets for two horns. 2 Bl.

Canzonetta for two clarinets. Tarantella. 2 Bl.

Notturmo for four horns. 6 Bl. Alle. London 1958, Verlag Musica rara.

Bei diesen Stücken handelt es sich um ungedruckte Arbeiten aus dem Besitz der Staatsbibliothek Schedrin; ihre Entstehungszeit wird vom Hrsg. Gnesin in die 1880er Jahre gesetzt, als Rimsky-Korsakov an der Hofakademie für Gesang lehrte. Von den zwei Duetten für F-Hörner zeigt das zweite einige originelle satztechnische Züge.

Ebenfalls für Lehrzwecke bestimmt waren wohl die beiden Klarinettenduos im $\frac{6}{8}$ -Takt, von denen die Tarantella (in *g*is!) harmonische Besonderheiten aufweist.

Am wertvollsten ist das leicht tristanisierende Notturmo im Barkarolenton, das aus zwei einander ergänzenden Handschriften zusammengestellt ist. Reinhold Sietz, Köln

Mitteilungen

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu der Mitgliederversammlung einzuladen, die am Sonntag, dem 13. September 1959, 16 Uhr, im Auditorium maximum der Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften in Nürnberg stattfindet. Gleichzeitig mache ich darauf aufmerksam, daß in Verbindung mit der Mitgliederversammlung mehrere wissenschaftliche, künstlerische und gesellschaftliche Veranstaltungen durchgeführt werden, die am Samstag, dem 12. September, 17 Uhr, beginnen und am Montag, dem 14. September, abends enden. Das genauere Programm, sowie die Tagesordnung der Mitgliederversammlung sind den Mitgliedern durch besondere Drucksache mitgeteilt worden. Blume

In der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes in Saarbrücken hat sich im Mai 1959 Dr. Walter Salmen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Der fahrende Musiker im spätmittelalterlichen Europa*.

Die Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ (Vorsitz Dr. H. Reinecke, Hamburg) ist um folgende Mitglieder erweitert worden: Dr. Dagmar Droysen, Hamburg, und Dr. Hans Sandig, Leipzig. Innerhalb der Kommission ist eine „Arbeitsgemeinschaft

Rundfunk und Schallplatte“ ins Leben gerufen worden, die aus den Hamburger Mitgliedern der Kommission besteht und die Aufgabe hat, eine gewisse Kontinuität der Tätigkeit dieser Kommission aufrechtzuerhalten.

The World of Music, das Organ des Internationalen Musikrates, erscheint jetzt in erweiterter Form (französisch, englisch, deutsch) als internationale Musikzeitschrift im Bärenreiter-Verlag.

Die Briefe Wilhelm Furtwänglers sollen jetzt gesammelt und in Auswahl herausgegeben werden. Frau Elisabeth Furtwängler bittet deshalb, die im privaten oder öffentlichen Besitz befindlichen Briefe des Meisters im Original oder in Abschrift oder Photokopie an den

Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden,

Postfach 261

einzusenden. Originalbriefe werden nach Abschriftnahme in kürzester Frist an die Einsender zurückgegeben.

Berichtigung

Zu meinem Artikel *Rätsel um einen Beethoven-Brief* (Die Musikforschung Heft 1 d. J.) schreibt mir Donald W. MacArdle, der Brief enthalte noch ein weiteres Rätsel, nämlich wie er im Jahre 1820 geschrieben sein könne, als die Neunte Symphonie noch gar nicht existierte.

Hier liegt jedoch ein Versehen vor, dessen ich mich schuldig bekennen muß; die Jahreszahl 1820 ist ein Schreibfehler in meiner Maschinenschrift. Der Brief ist — deutlich lesbar und auch in der Umschrift im Gemabuch „Musik und Dichtung“ richtig gelesen — 1826 datiert, in dem Jahr, in dem Schott die Partitur der Neunten Symphonie herausbrachte. Ludwig Misch

Drittes Preisausschreiben

Hierdurch teile ich mit, daß die Jury für das Dritte Preisausschreiben „Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik“ ihre Prüfung bis zum 31. März 1959 abgeschlossen hat. Von den beiden eingegangenen Arbeiten konnte diejenige von Dr. Hubert Unverricht mit dem zweiten Preis ausgezeichnet werden. Der anderen eingereichten Arbeit hat die Jury keinen Preis zuerkannt. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums ist bindend und unanfechtbar. Blume