

1812—1820 dürfen als die „*musikalischen Sternstunden*“ des Bergischen Landes angesehen werden, das durch den unermüdlchen Eifer von Zuccalmaglio mit dem Kölner Musikleben in Verbindung tritt. — Über „*Franz Wilhelm Sonreck (1820—1900)*“, einen aus Neviges/Elberfeld gebürtigen Orgelbaumeister, sprach K. Dreimüller, München. Sonreck, der in Düsseldorf das Orgelbauerhandwerk erlernt hatte, baute später Orgeln u. a. in Münster, Amsterdam und Köln, wo er um 1850 die Orgelbauerfirma Maaß & König (nachweisbar bis 1890) übernahm. Neben dem Bau von neuen Instrumenten erwarb sich Sonreck namentlich durch Umbau und Erweiterung alter Orgeln im rheinisch-westfälischen Raum einen Namen. Die Bedeutung Sonrecks für den Orgelbau liegt darin, daß er Stimmen aus dem Hauptmanual mit Hilfe von zwei Ventilen in ein Nebenmanual ableitet. Diese Register bezeichnet er als „*Verbindungsregister*“, da sie nur in Verbindung mit dem Hauptregister im Manual und Pedal gebraucht werden können. Ferner schafft er eine Synthese von Tradition und Fortschritt, indem er Schleif- und Kegellade miteinander verbindet. Noch weitere Neuerungen im Orgelbau z. B. Zylindergebläse, Kolbenlade und Zungenregister unter Nachahmung des Orchesterklangs gehen auf Sonreck zurück, der als Orgelbauer, Techniker, Akustiker und Erfinder in weiten Kreisen in Vergessenheit geraten ist. — In einem scharf durchdachten und überaus straff gefaßten Vortrag behandelte J. Sch w e r m e r, Köln, das „*Leben und Wirken Ewald Strässers (1867—1933)*“. Als Höhepunkte in Strässers künstlerischem Schaffen dürfen die Jahre 1910—1914 angesehen werden, nachdem — wie der Referent ausführte — im Jahre 1910 die Uraufführung seiner 1. Sinfonie den ersten Erfolg gebracht hat. — Abschließend befaßte sich H. L e m a c h e r, Köln, mit der Entstehung und Geschichte des Solinger Künstlerbundes, dem die Klingensteinadt auf allen Gebieten der Kunst zahlreiche Anregungen verdankt. Die Verbindung dieser Künstlergruppe zum Kölner Konservatorium, nicht zuletzt durch die Persönlichkeit des Solingers H. Lemacher, erwies sich als sehr förderlich, und in den 20er Jahren wurden Werke von Reger, Unger, Pfitzner und Lemacher aufgeführt. Noch heute besteht der Künstlerbund, doch nicht mehr in der streng organisierten Form wie damals. — Die Vorträge wurden eingeleitet durch Kammermusik von H. Lemacher und E. Strässer. Die Tagung schloß mit einem Sinfoniekonzert in der Festhalle in Solingen-Ohligs, in dem das Städtische Orchester unter Leitung von W. S a a m, Solingen, Werke von Lemacher, Schroeder, v. Schillings und Bruch zu Gehör brachte. — Referate und musikalische Darbietungen zeigten, daß Solingen und seine Umgebung mit Recht als Gebiet der „*singenden, klingenden Berge*“ bezeichnet werden dürfen.

### Besprechungen

The Hymns of the Hirmologium, Part I, Transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stöhr, revised and annotated by C. Höeg. (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta, Vol. VI) Kopenhagen, Ejnar Munksgaard 1952.

Die Übertragung des byzantinischen Heirmologion (Codex H, Athoum) durch zwei Schülerinnen von Egon Wellesz war bis auf die letzte Durchsicht fertig, als die Vorkommnisse am Ende der 1930er Jahre und der zweite Weltkrieg die Arbeit unterbrachen. Jetzt hat C. Höeg die Kanons des ersten Tons (Echos) revidiert und mit einem Kommentar versehen. Dazu hat er andere Handschriften mit verschiedenen Notatio-

nen kollationiert und eine Menge von neuem, teils strittigem Material zum Studium der älteren Formen beigebracht. Für letzteres bieten Jorgen Raadstedts Kopien der ursprünglichen Neumen des ersten Kanons im authentischen und plagalen Ton aus einer großen Auswahl von Handschriften eine solide Grundlage.

Die älteren Stadien der Notenschrift gaben nicht jede einzelne Note einer Melodie, sondern sie waren nur als Hilfe gedacht für Sänger, welche die Melodie schon auswendig wußten. Diese Unbestimmtheit verursacht dem Paläographen große Schwierigkeit. Höeg, der das Problem kühn anpackt, ergeht sich in einer Auseinandersetzung darüber, die dem uneingeweihten Leser kaum etwas sagen wird. Dagegen werden ihm die

letzten Seiten der Einleitung und natürlich die Melodien selbst viel bieten. Es sind 48 Kanons, die meisten bisher in keiner Form veröffentlicht. Die bekanntesten sind der Osterkanon Ἀναστάσεως ἡμέρα und der für Weihnachten Ἐσωσε λαόν, beide von St. Johannes von Damaskus, und ein zweiter für Weihnachten Χριστὸς γεννᾶται von St. Kosmas (alle drei im ersten authentischen Ton), und ein Kanon für Himmelfahrt Τῷ Σωτῆρι Θεῷ von Johannes von Damaskus im ersten Palgaton. Die Worttexte des Heirmologion zeigen viel mehr Abweichungen als die des Sticherarion, und viele Stellen sind fehlerhaft und nicht leicht zu berichtigen. Höeg beweist viel Geduld und Scharfsinn bei der Textkritik. Wenige der Kanons sind dichterisch wertvoll. Viele wiederholen mit kleinen Änderungen die Worte des ursprünglichen Gesangs.

Von Wichtigkeit ist die endgültige Lösung der Frage über den Ursprung der Martyrien (Schlüssel). Codex H. zeigt klar, daß sie den Namen oder die Nummer des Echos darstellen mit abgekürzter Intonationsformel, welch letztere nicht buchstäblich zu nehmen ist. In Codex H. ist die volle Martyrie nur am Anfang des Kanons gegeben; die folgenden Oden haben nur die gekürzte Form. Zum Beispiel im ersten Echos bedeutet „ (doppeltes Apostrophos) nicht, daß die Intervalle von g ausgehend zu lesen sind, sondern es handelt sich um eine Abkürzung von „x und bedeutet, daß d der Anfangston ist. Von früheren Forschern wurden diese Zeichen mißverstanden, aber schon seit 25 Jahren hat sich die obige Deutung durch zahlreiche Versuche als richtig erwiesen.

Im musikalischen Text sind viele kleine Schreibfehler; die meisten kommen immer wieder vor und sind leicht zu berichtigen. Der Irrtum erklärt sich oft daraus, daß der Abschreiber von einem Original in der frühbyzantinischen (Coislin) Notenschrift das genaue Intervall vergessen hatte und, wenn er nur ein ungenaues Zeichen sah (z. B. einen Apostrophos, der in dem Coislinsystem entweder eine fallende Sekunde oder Terz oder Quart bedeuten konnte), oder wenn er ein Zusatzzeichen ergänzen mußte, das sich bei verschiedenen Notengruppen verwenden ließ, das fehlende aufs Geratewohl hinzugefügt hat.

Da nur wenige Hss. des Heirmologion erhalten sind, können wir kaum hoffen, die ursprüngliche Lesart durch Kollation zu

finden (im Sticherarion ist es fast immer möglich), obwohl Höeg vollen Gebrauch von den erreichbaren Quellen gemacht hat. Seine Resultate sind im allgemeinen befriedigend. Die Melodien gleichen in den Hauptzügen dem gregorianischen Gesang, sind aber weniger abwechslungsreich und benützen dieselben Kadenzen und Tonformeln immer wieder. Trotzdem sind sie ansprechend und eindrucksvoll, wenn gut gesungen.

Abweichend von anderen Gelehrten druckt Höeg nirgends ein b, auch an Stellen, wo er zugibt, daß die Melodie es erfordert. Mancher Leser wäre ihm dankbar für Hinweise in dem Punkt. Über die letzte Note einer Hymne, welche früher als Viertelnote gedruckt wurde, obwohl sie in den Hss. bis zum 15. Jahrhundert kein Dehnungszeichen trug, hat Höeg seine Meinung geändert und gibt diese Note als Achtel wieder. Ohne Zweifel wurde die Note aber ausgehalten, denn in späteren Hss. hat sie stets ein Apoderma (Tenuto). Höegs Englisch ist ausreichend. „Bind“ für „Slur“ (Bindestrich) mag amerikanisch sein. „Neumator“ als Bezeichnung für den Notenschreiber klingt vielleicht etwas zu fachmäßig, „Nuance“ für „Shade“ gesucht: die Verwechslung von „alternate“ mit „alternative“ ist wahrscheinlich ein Druckfehler. Um den Druck zu verbilligen, steht der Kommentar jetzt am Ende des Buches, während er in früheren Bänden jeder Hymne direkt folgte. Für den durchschnittlichen Leser, der nur Berichtigungen und Erklärungen braucht, bedeutet das gelegentliche Nachschlagen kaum eine Störung. Einem ernsthaft Studierenden, der eine paläographische Analyse des ersten Kanons in jedem Echos unternehmen will, könnte aber die Geduld reifen. Er müßte fast zwei Exemplare vor sich haben. Abgesehen davon ist an der Anordnung nichts auszusetzen; das Verzeichnis ist vollständig.

Meine Worte konnten nur einen schwachen Begriff vermitteln von dem umfassenden Wissen auf so vielen Gebieten, das der Verfasser entfaltet. Seine vielen Freunde freuen sich über seine wiederhergestellte Gesundheit und Tatkraft.  
(Deutsch von W. T.)

H. J. W. Tillyard, Cambridge

The Hymns of the Hirmologium Part III  
2. Transcribed by Aglaia Ayoutanti.  
Revised and annotated by H. J. W. Tillyard.  
Monumenta Musicae Byzantinae, Tran-

scripta vol. VIII. (Ejnar Munksgaard, Kopenhagen 1956.) Einleitung und 74 S. Noten.

Als im Jahre 1938 der Codex Athos Monasterii Hiberorum 470 als II. Band der Faksimile-Ausgabe im Rahmen der *Monumenta Musicae Byzantinae* erschien, dachte man daran, in den Transcripta-Bänden fortlaufend die Übertragungen der Hymnen in unsere Notenschrift zu bringen. Die Ereignisse des 2. Weltkrieges haben diese Arbeit jedoch verzögert. Nun liegt im VIII. Band der Transcripta-Serie eine Übertragung der Kanones 1—21 dieser Hs. aus der Mitte des 12. Jahrhunderts vor. Es ist ein hervorragendes Werk der reibungslosen Zusammenarbeit von Wissenschaftlern — ein Charakteristikum für die Hrsg. der *Monumenta* und ihre Mitarbeiter. Als Aglaia Ayoutanti im Jahre 1939 — damals noch unter ihrem Mädchennamen Papadopoulou — bei E. Wellesz in Oxford war, legte sie eine vollständige Übertragung der Hs. nieder. Als Tillyard daranging, die Kanones im dritten plagalen Modus herauszugeben, griff er nach den Übertragungen von A. Ayoutanti. Da einige Korrekturen notwendig waren, die durch die neuesten, jetzt geltenden Übertragungsregeln und durch die Fortschritte in der Methode seit 1939 erforderlich wurden, entschloß sich Tillyard, der Einfachheit halber, die 21 Kanones nochmals zu übertragen, doch waren ihm, wie er selbst in der Einleitung betont, die Hinweise der früheren Transkription Hilfe bei allen Unsicherheiten.

Die Änderungen, die im Sinne der letzten Abmachungen der Herausgeber der „*Monumenta*“ gemacht werden mußten, waren jedoch nur gering. Der dritte plagale Modus, der auch Barys genannt wird und der bekanntlich unserem F-dur entspricht, zeigt drei Signaturen, die uns die Melodie von *f* oder *a* beginnen lassen; die Finalis ist immer *f*. Im 3. Plagios besteht eine gewisse Schwierigkeit der Setzung von *b* oder *h* (*b h*). Es ist üblich, gleich die Vorzeichnung *b* zu Beginn vorzuzeichnen. Doch ist auch manchmal ein *h* zu setzen und zwar für die Appoggiatur zu *c'*, dann als Nebennote zu *c'* (*c' h c'*), und wenn eine Phrase dem ersten Modus entspricht (*d' h c' h a*). Es gibt aber auch manchmal Phrasen, welche *b* oder *h* möglich machen; in einem plagalen Modus wird aber in der Regel *b* beibehalten. Die Seiten 77—91, die den Noten nachfol-

gen, bringen einen ausführlichen Kommentar, der für die einzelnen Kanones bzw. Oden getrennt ist. Offen bleibt nur auch hier die Frage, ob es der leichten Übersicht halber nicht vorzuziehen gewesen wäre, den ausführlichen Kommentar am Ende jeder Ode zu bringen. Ein alphabetischer Index der Heirnen und Meloden, sowie ein allgemeiner Index vervollständigen die interessante Arbeit. Maria Stöhr, Wien

The Akathistos Hymn, introduced and transcribed by Egon Wellesz. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Transcripta vol. IX. 68 Seiten Text, 12 Seiten Tabellen und 88 Seiten Noten. (Ejnar Munksgaard, Kopenhagen 1957).

Dieser Band, der im Anhang noch eine Übertragung des Proshomoion Τῷ ἀναστάσει durch Jörgen Raastad bringt, bildet eine Art Fortsetzung und Ergänzung zu der vom gleichen Autor ein Jahr vorher in den *Dumbarton Oaks Papers* erschienenen Studie *The Akathistos*. Die Vorstudien zu dieser Arbeit gehen bis auf das Jahr 1950 zurück, in dem Carsten Hoeg und Egon Wellesz das Kloster Grottaferrata bei Rom besuchten und übereinkamen, daß der Archimandrit Isidoro Croce, der Abt des Klosters, ex officio als Mitglied des Herausgeber-Komitees der *Monumenta Musicae Byzantinae* betrachtet werden sollte. In Grottaferrata liegt als Leihgabe der Laurenziana Florenz der Codex Ashburnhamensis 64, der ein Kontakion enthält, das in Grottaferrata im 13. Jahrhundert geschrieben worden ist. Es ist ein Ms., das die Musik zu dem Prooemium und den 24 Stenzen, den Oikoi, des Akathistos enthält. In einer ausführlichen Einleitung bespricht Wellesz die Frage des Platzes des Akathistos in der Liturgie, die Datierung und Herkunft, den Text, die musikalische Notation, die melodische Überlieferung und Struktur, sowie die Grundsätze des Hrsg. Der Text und die Transkription sind getrennt behandelt, wodurch das Ganze sehr übersichtlich ist. Der Druck ist, dem Niveau des Verlages entsprechend, hervorragend klar und deutlich.

Die zahlreichen Verschreibungen und Fehler der Hs. werden bei der Entzifferung und Übertragung der 97 Seiten des Codex vom Autor untersucht und geklärt. Der Arbeit des Wissenschaftlers Wellesz kommt auch hier wieder zugute, daß er nicht nur Historiker, sondern auch Musiker ist, dessen fei-

nes Gefühl für Stil und musikalische Form und für die hinter dieser stehende Idee dem Übertrager der Neumenschrift die hervorragende Sicherheit gibt. So ist ihm auch Glauben zu schenken, wenn er den Akathistos-Hymnos zu den bedeutendsten Werken mittelalterlicher monodischer Musik zählt und der melodischen Struktur wegen darauf hinweist, daß die Kenntnis der Hymnen der Ostkirche auch weiterhin Zusammenhänge mit so manchen Entwicklungsstadien des westlichen Kirchengesangs ergibt. Jedem Musikwissenschaftler, der sich mit dem Choral beschäftigt, wird die nun vorliegende exakte Übertragung des Akathistos in unsere Notenschrift eine wertvolle Bereicherung seiner Studien sein. Eine klare Inhaltsangabe und ein Generalindex, der nach musikalischen und textlichen Gesichtspunkten sowie nach Mss. und Eigennamen geordnet ist, machen das Buch zu einem wichtigen Nachschlagewerk für den Byzantinisten. Ein Vorschlag für die Herausgabe weiterer Bände der *Monumenta*, die Übertragungen bringen, wäre vielleicht, daß die kommentierenden Bemerkungen gleich der Notenschrift jeder einzelnen Hymne folgen möchten, da der nach der letzten Hymne gebrachte Gesamt-Kommentar die Übersicht etwas behindert. Maria Stöhr, Wien

Karl-Werner Gümpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1956, Nr. 4. Mainz, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag G.m.b.H., Wiesbaden. 158 Seiten.

Neben der Erschließung und vergleichenden Betrachtung musikalischer Denkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts gilt das Interesse der Forschung nun auch in steigendem Maße der Edition und Interpretation von musiktheoretischen Schriften dieser in den „klassischen“ Sammlungen von Gerbert und Coussemaier nurmehr verhältnismäßig wenig berücksichtigten Zeit. Unverkennbar scheint hierbei das Bestreben, diese Traktate nicht nur als Dokumente der „Musikanschauung“ vergangener Epochen, sondern auch — vorab durch Erforschung ihrer Terminologie — als authentische Zeugnisse konkreter musikalischer Lehre und damit als Hilfsmittel zu möglichst adäquatem Ver-

ständnis musikalischer Sachverhalte nutzbar zu machen. Welch überaus hoher Wert bei solchem Unterfangen, trotz aller unleugbaren Vorzüge der Faksimilierung, einer philologisch-kritischen Edition zukommt, vermag vorliegende Ausgabe der musiktheoretischen Opera Conrads von Zabern beispielhaft zu zeigen. An Werken bietet sie außer dem bekannten, nunmehr auf breiterer Quellengrundlage wiederum edierten Traktat *De modo bene cantandi cantum choralem* auch das bisher nicht im Neudruck vorgelegte *Opusculum de monochordo*, für das dem Hrsg. der Nachweis einer Anzahl weiterer, in der musikwissenschaftlichen Bibliographie bisher nicht erwähnter Exemplare der Inkunabel sowie einer (allerdings sekundären) handschriftlichen Quelle gelungen ist. Darüber hinaus erscheint mit dem *Novellus musicae artis tractatus* ein bisher unbekanntes Werk Conrads, das offenbar den Vorlesungen, welche der Magister an drei Universitäten der Rheingegend (Heidelberg, Freiburg i. Br. und wohl auch Basel) sowie an der bayrischen Landesuniversität Ingolstadt hielt, als Leitfaden diente und das neben dem traditionellen Lehrstoff der „*musica plana*“ mit einigen Kapiteln über das Monochord und den „*usus canendi*“ schon die beiden zuvor genannten Werke Conrads in nuce enthält. Hinzu tritt endlich eine noch aus dem 15. Jahrhundert datierende und somit als frühes Beispiel einer Verdeutschung musikalischer Fachausdrücke bedeutensame Übersetzung des Traktates *De modo bene cantandi cantum choralem*. In der Editionspraxis folgt der Hrsg. hauptsächlich den für das „Corpus Scriptorum de Musica“ gültigen Richtlinien. Einen wesentlichen Vorzug gegenüber den Bänden dieser Sammlung bedeutet es jedoch, daß im philologischen Kommentar nicht nur die Textvarianten, sondern auch die zahlreichen textlichen Entlehnungen nachgewiesen werden. Die Traktate Conrads erscheinen durch diese Eruierung der von ihrem Verf. herangezogenen Autoritäten (im Falle des *Novellus musicae artis tractatus* vor allem Johannes Affligemensis und Guido, während die beiden anderen Schriften hauptsächlich Conrads eigene Leistung darstellen) für den aufmerksamen Leser sogleich in einem bestimmten Traditionszusammenhang lokalisiert, und auch für die Identifizierung von Zitaten aus der patristischen und kirchenrechtlichen Literatur wird der über die engeren

Grenzen seines Faches hinaus interessierte Musikhistoriker dem Editor dankbar sein. Der Textedition vorangestellt ist eine ausführliche Einleitung, in welcher der Verf. aus den spärlichen uns überlieferten Daten ein Bild von Leben und Persönlichkeit des an der Universität Heidelberg gebildeten und lange Zeit auch daselbst wirksamen Gelehrten zu rekonstruieren sucht. (Beiläufig vermerkt sei, daß Conrad von Zabern im Artikel *Heidelberg*, MGG VI, 24 ff., nicht erwähnt wird.) Ob nun bereits der 1408/09 an der Heidelberger Universität erscheinende „*Conradus Henzenklaus de Sabernia diocesis Argentinensis*“ (aus Zabern im Elsaß) oder erst der 1425/26 daselbst auftretende „*Conradus Zabern diocesis Spirensis*“ (aus Rheinzabern bei Speyer) mit dem Musiktheoretiker identisch ist, wagt der Verf. zwar nicht zu entscheiden, doch hebt er die Verschiedenheit dieser beiden Persönlichkeiten und damit der beiden Möglichkeiten für Conrads Herkunft und vermutliches Geburtsdatum deutlich hervor (Hüschens Angaben in MGG II, 1631 f. werden dadurch berichtigt), und es ist wohl nicht zu verkennen, daß der Verf. dem auf Zabern im Elsaß deutenden Zeugnis des Elsässer Humanisten Wimpheling (dessen Heidelberger Studienjahre mit der Tätigkeit Conrads daselbst zusammenfallen) gewichtige Bedeutung beimißt. Für besonders wertvoll möchten wir indes den nachdrücklichen Hinweis auf Conrads theologische Wirksamkeit halten, welcher sich der Magister, als Prediger der Universität Heidelberg, in seinen jüngeren und mittleren Jahren vornehmlich gewidmet zu haben scheint und als deren Zeugnisse einige von 1447 datierende Predigten sowie ein um 1450 verfaßtes deutsches Lehrgedicht noch erhalten sind. Diese theologische Wirksamkeit steht für die Verfasser der frühesten auf Conradus bezüglichen biographischen Notizen (Wimpheling, Trithemius, Trefler) im Vordergrund, und von ihr aus erhält auch Conradus seit etwa 1460 dokumentarisch nachweisbare musiktheoretische Tätigkeit ihr besonderes Gepräge, das sich außer in der für Conrads Lehrweise charakteristischen, von Trefler rühmend erwähnten „*humilitas*“ wohl auch schon in den Einleitungskapiteln des *Novellus musicae artis tractatus* bekundet, verzichten diese Kapitel doch auf die hier üblichen antiken „*exempla*“ von Nutzen und Wirksamkeit der Musik ebenso wie auf den Katalog ihrer vornehmlich aus

Gestalten antiker Mythologie sich rekrutierenden „Erfinder“. Auch findet sich — überraschend wohl gerade bei einem an Universitäten vorgetragenen Werk — nur ein flüchtiger Hinweis auf die Musik als Disziplin innerhalb der „*artes liberales*“, ausführlich dagegen ihre aus Schriften der Hll. Augustinus und Bernhard von Clairvaux geschöpfte theologische Rechtfertigung als „*scientia*“, die, weil sie „*iucunditas spiritualis*“ und „*devotio erga Deum*“ erwecke, für den Gottesdienst notwendig und daneben auch als „*sincera delectatio*“ geistlicher Personen von Nutzen sei. Noch stärker beherrscht der Gedanke eines Wirkens „*ad commune profectum ecclesiasticum*“ Conrads Lehre von der über ein bloß „richtiges“ Singen hinausgehenden „guten“ und damit Gott wohlgefälligen Ausführung des liturgischen Gesanges. Überzeugend zeichnet der Verf. das Bild Conrads als eines Verfechters des im 15. Jahrhundert von einzelnen Klöstern und Ordenskongregationen (wie etwa der von Bursfelde) ausgehenden Gedankens kirchlicher Selbstreform: das Bild des wandernden Magisters, der, eifrig die im kirchlichen Gesang eingerissenen Mißstände bekämpfend, zahlreiche Kollegiats- und Kathedralstifte sowie auch Klöster in einem etwa durch die Städte Basel, Straßburg, Speyer, Mainz, Koblenz, Trier, Frankfurt a. M. und Würzburg umschriebenen Raum besuchte und seinen Vortrag jeweils durch Heranziehung des nach seinen Angaben eigens hergestellten und von ihm als Hilfsmittel für den Unterricht propagierten Monochordes anschaulich zu gestalten bestrebt war.

Von diesem Conrad eigentümlichen Gedanken der „Reform“ sondert Verf. mit Recht die vorwiegend im *Novellus artis musicae tractatus* sich manifestierende Tradition der „Lehre“, deren überkommenen Bestand Conrad nicht antastet. An Einzelheiten dieser „Lehre“ behandelt der Verf. in einem als *Einführung in die Terminologie der Traktate* betitelten Abschnitt vor allem Conrads Sätze über die Hexachord-Mutation und ihre in dieser Formulierung anderweitig nicht nachweisbare dreifache Klassifikation (Mutation „*ratione vocum*“, „*ratione signi*“ und „*ratione utriusque*“, jeweils belegt durch Beispiele aus dem Repertoire gregorianischer Melodien). Zum Vergleich sei hier auf die zwar nicht in ihrer Terminologie, wohl aber in der Tendenz zu subtiler Unterscheidung ähnliche Klassifika-

tion in den Musiktraktaten von Nicolaus Wollick sowie auf die Polemik Glareans gegen solche, seiner Meinung nach unnötig komplizierte Distinktionen hingewiesen; auch sei die Übereinstimmung des vom Verf. auf S. 161 (Schluß von Fußnote 6) zitierten Satzes (Anonymus, 15. Jh.) mit dem von K. W. Niemöller (*Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat*, Köln 1955, S. 200 f.) interpretierten Ausführungen Wollicks beiläufig vermerkt. Eine vom Verf. als wünschenswert angeregte Untersuchung der zur Lehre von den Kirchentönen gehörigen Termini hätte ebenfalls daselbst (S. 225 ff.) anzusetzen. Darüber hinaus können aber auch viele andere Anregungen zu musikhistorischer Forschung von dem (durch das Fehlen gliedernder Striche zwischen Haupttext und Fußnoten in seinem typographischen Bild leider manchmal etwas beeinträchtigten) Editionswerk ausgehen. So weisen z. B. einige Zitate aus handschriftlich überlieferten anonymen Traktaten wieder einmal auf diese vielfach noch ungehobenen Schätze musiktheoretischer Überlieferung hin. Auch die Erwähnung jener „*vor allem in kirchlichen Regeln, Statuten, Ordinarien, Synodalerlassen, Konzilsakten und theologisch-disziplinarischen Schriften niedergelegten Tradition*“ durch den (hierin wie auch auf philologischem Gebiet dem Freiburger Kirchenhistoriker Johannes Vincke besonders verpflichteten) Verf. verdient wohl beachtet zu werden. Endlich mag die Neuausgabe eines speziell mit dem „*usus canendi*“ sich befassenden Traktates es vielleicht nahelegen, entsprechende Abschnitte oder gelegentlich eingestreute Äußerungen in Lehrschriften späterer Autoren einer vergleichenden Durchsicht zu unterziehen, insbesondere wo diese (wie etwa bei Wenzeslaus Philomathes oder Cyriacus Schneegaß) auch auf die Wiedergabe mehrstimmiger Musik Bezug nehmen und hierbei mit Aussagen über Hervorhebung von Imitationsmotiven (Schneegaß, *Isagogae Musicae libri duo; De elegantia canendi, observationes*, Nr. 2; übereinstimmend mit Hermann Finck, *Practica Musicae*, lib. IV, Vorrede: „*Meminisse et illud proderit, si in initio cantus elegans fuga occurrerit, hanc voce clariore et explanata magis profereudam quam alioqui usu receptum est, et sequentes voces, si ab eadem fuga quam prior cecinit ordiantur, simili modo continuandas esse: Hoc in omnibus vocibus, cum novae fugae occurrunt, observandum*

*est, ut possit audiri cohaerentia et omnium fugarum systema*“) oder affektiv bedingte Modifikationen des Vortrages (Schneegaß, l. c., observatio Nr. 7; vgl. auch Tinctoris, *Coussemaker*, *Scriptores IV*, 18 b) wertvolle, die gegenwärtige Vorliebe für „objektive“ Wiedergabe einigermaßen in Frage stellende Fingerzeige liefern.

Bernhard Meier, Tübingen

Anton Malecek: Beiträge zur Geschichte der Wiener Lautenmacher im Mittelalter. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 5/6 — 1946/47.) 23 S., 6 Abb.

Die Frühzeit des Lautenbaus im europäischen Kulturraum liegt noch weithin im Dunkel. Für eine zusammenfassende Darstellung dieses bislang wenig beachteten, aber angesichts der lange Zeit dominierenden Stellung der Laute in der Musikgeschichte zweifellos beachtenswerten Forschungsgebietes sind noch mancherlei Vorarbeiten nötig. Einen grundlegenden Beitrag solcher Art für die Stadt Wien stellt die vorliegende, an für die Musikforschung entlegener Stelle erschienene Publikation dar. Zu der kleinen Zahl der bisher aus dem 14. Jahrhundert bekannten Lautenmacher (drei in Prag und je einer in Venedig und Nürnberg) gesellen sich durch sie in Wien die Lautenmacher Konrad (um 1380) und Nikolaus (1397). Aus dem 15. Jahrhundert trägt der Verf. zahlreiche archivalische Nachrichten zusammen über die Lautenmacher Peter, Hans und Erhard Volrad, Heinrich Zinzendorffer, Wolfgang N. (?), Jorg Walddeker, Friedrich Egkenfelder und Lorenz Wildfang. Auch über spätmittelalterliche Wiener Lautenisten und andere Musiker sowie über einige Saitenmacher bringt die verdienstvolle Studie unbekanntes Quellenmaterial und bereichert damit das Wissen um die musikgeschichtliche Entwicklung Wiens in dem Zeitabschnitt zwischen Walter von der Vogelweide und Hans Judenkünig.

Adolf Layer, Dillingen

Walter Kolneder: Aufführungspraxis bei Vivaldi, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955. 122 S.

Aus dem umfangreichen originalen Handschriften-Material der sogenannten Durazzoschen Sammlung legt der durch mehrere Publikationen als Kenner der Musik Vivaldis ausgewiesene Verf. hier Materialien zur Aufführungspraxis vor. Die Musikwissenschaft, einst die kräftigste Wortführerin im

Kampf um einen sachlicheren, unromantischen Vortrag barocker Musik, hat heute Not, die Geister, die sie rief, wieder los zu werden. Soviel Kenntnissreiches und Geistvoll-Musikalisches auch über den kantablen Vortrag, die weitgehend dem Ausdruck, dem „Affekt“ dienende Verzierungskunst des Barock seither geschrieben worden ist: im Grunde gilt noch immer ein mechanisch-metronometreues Zeitmaß, ein der Registerdynamik der Orgel oder des Cembalos nachgebildeter Klangstil als Inbegriff eines stielechten Vortrags aller spätbarocken Musik. Gegen solche von einem barockbegeisterten Dilettantismus willig aufgegriffene Vereinfachung bietet die Studie Kolneders sicheres und umfangreiches Rüstzeug. Allein die weite Skala der Bezeichnungen, über die Vivaldi zur Abstufung des Tempos und der Dynamik verfügt, die instruktiven, deutlich auf Rubatovortrag bzw. Crescendo oder Diminuendo hinweisenden Beispiele könnten dafür genügen. Wertvoll sind auch die Proben für Vivaldis Diminutions- und Verzierungspraxis und die Angaben über Besetzung und Ausführung des Basso continuo. Die längst bekannte, hier erneut eindringlich erhärtete Tatsache, daß das Partiturbild im Barock nur in bestimmten Fällen eine präzise Formulierung des Klangwillens darstellt, wirft die Frage auf, wie weit denn unsere heutige Editionstechnik mit ihren großenteils von Werke Beethovens und der Romantiker abgeleiteten Kategorien „Urtext“ und „Endfassung“ den Kompositionen der vorangehenden Zeit — die Partituren Mozarts und Haydns nicht ausgenommen — überhaupt gerecht werden kann. So führt K.s Untersuchung weit über das Werk Vivaldis hinaus und bedeutet einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis der Musizierformen überhaupt.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben. Nebst beigefügtem Charakter. 1789. Eingeleitet und hrsg. von Walther Engelhardt. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 21). Köln 1957. Arno Volk-Verlag. 37 S.

Obwohl die Selbstbiographie von Neefe, dessen musikgeschichtliche Bedeutung nicht zu unterschätzen ist, bereits in der Neuauflage von A. Einstein vorliegt (*Lebensläufe deutscher Musiker II: Chr. G. Neefe*, Leipzig 1915), hält es W. Engelhardt für zweckmäßig, nochmals eine Neuveröffentlichung,

nummehr jedoch unter Heranziehung sämtlicher Originalhandschriften, zu veranstalten. Während F. Rochlitz für seinen Abdruck der Niederschrift Neefes (AmZ I, 1799) lediglich die Hs. Stuttgart verwendete, liegt nunmehr eine Ausgabe unter zusätzlicher Berücksichtigung der späteren, Änderungen enthaltenden Hs. Kiel vor. Durch deutliche Kennzeichnung hebt der Hrsg. die Abweichungen der beiden Handschriften hervor. Diese Abweichungen gehen nur im letzten Teil der Niederschrift über das übliche geringe Maß hinaus, indem zwei größere Absätze (aus der Hs. Kiel) Aufklärung über Neefes Tätigkeit 1783 und 1784 geben. Obwohl die vorliegende „Urtextausgabe“ wesentlich Neues kaum bietet, stellt sie die quellenkritisch bestfundierte Publikation der Selbstbiographie von Neefe dar.

Richard Schaal, Schliersee

Robert L. Tusler: *The Style of J. S. Bach's Chorale Preludes*. University of California Publications in Music, Vol. 1, No. 2, pp. 83—150. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1956.

Tusler widmet den chorale gebundenen Orgelwerken J. S. Bachs eine Studie, die sich auf „den rein faktischen Aspekt, welcher sich in der Musik findet“, stützt. Damit ist zugleich Weg und Ziel, aber auch Begrenzung gegeben. In sechs Kapiteln führt der Verf. in die Problematik dieses Zweiges der Bachschen Musik ein, wobei besonders seine praktischen Erfahrungen als Organist im Vordergrund stehen.

So erscheint das 1. Kapitel über „Die Barock-Orgel in Deutschland“ bemerkenswert wegen der Schlüsse, die T. aus Einzelbeobachtungen zieht. Er tritt einer Registrierung im romantischen Sinne ebenso entgegen wie der Versuchung, sich durch moderne Errungenschaften im Orgelbau zu Tempeln und zu Registerballungen verleiten zu lassen, die der Natur der Barock-Orgel widersprechen.

Im Kapitel über die „Choralmelodien“ ist der Hinweis auf die Wechselbeziehung interessant, die zwischen dem Anfang des Chorals und dem der kontrapunktierenden Stimmen besteht.

Seinem 3. Kapitel legt T. die typologische Ordnung der Bachschen Choralbearbeitungen (*Chorale Preludes*) von W. Apel (*Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1951, S. 534) zugrunde, wobei er den 8. Typus, die *Choral-Variation*, je nach der Satztech-

nik der einzelnen Variationen den anderen sieben Typen zuteilt. In der Absicht, allen außermusikalischen „Deutungen“ auszuweichen, gelangt T. bei der Besprechung einzelner *Chorale Preludes* gelegentlich zu einigermaßen banalen Wendungen (man vgl. z. B. die Ausführungen über „*Adi wie nichtig, adi wie flüchtig*“, S. 100—102!).

Nach allgemeiner gehaltenen Ausführungen über den „*harmonisch-kontrapunktischen Stil*“, wendet sich T. der „*Ornamentik*“ zu (Kapitel 5), und zwar mit der Absicht, dem Spieler knappe, brauchbare Regeln in die Hand zu geben. (Ergänzend weisen wir auf W. Emerys Studie „*Bach's Ornaments*“, Novello and Co Ltd, London 1953, hin.)

Das 6. Kapitel, „*Rhythmisches Gerüst und melodische Figuren*“, vermittelt wertvolle Erkenntnisse für die spezifisch Bachsche Kompositionstechnik. Geschickt ausgewählte Notenbeispiele veranschaulichen in allen Kapiteln die Untersuchungsergebnisse.

Leider ist die im „*Anhang*“ gebotene Aufstellung der nach Typen geordneten Choralbearbeitungen unvollständig und teilweise fehlerhaft. Befremdlich erscheint, daß T. im Jahre 1956 noch W. Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis* (Leipzig 1950) ignoriert und die einzelnen Stücke nach der Peters-Ausgabe bezeichnet. (Im Literaturverzeichnis vermißt man auch so grundlegende deutsche Werke wie F. Dietrichs *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, oder auch G. Frotschers *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1935.) In der Aufstellung schied eine Einordnung der *Choralvariationen* aus praktischen Gründen aus. Bei den „*Cantus firmus Chorales*“ sind (S. 142) „*Gott der Vater wohn uns bei*“, Peters VI, 65, bei den „*Chorale Fugues*“ (S. 143) „*Durch Adams Fall*“, Peters VI, 56, und „*Vom Himmel hoch, da komm ich her*“, Peters VII, 68 — letzteres irrtümlich bei den „*Chorale Motets*“ (mit falscher Seitenzahl) eingeordnet und dort zu streichen —, schließlich bei den „*Chorale Fantasias*“ noch einmal „*Christ lag in Todesbanden*“, Peters VI, 43, und „*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*“, Peters VII, 4, zu ergänzen.

Die Studie, mit viel Fleiß zusammengetragen, hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Im besonderen scheint dem Ref. die Methode des Verf. bedenklich, die *Bach'schen* Choralbearbeitungen unabhängig von den zugrundeliegenden Texten und deren Gehalt zu betrachten. Paul Kast, Tübingen

Christl Schönfeldt: *Die Wiener Philharmoniker*. Wien (1956), Bergland-Verlag (Österreich-Reihe. Bd. 25/26). 112 S.

Das kleine Büchlein schöpft aus dem Archiv der Wiener Philharmoniker. Nach einer zusammenfassenden Einführung in die Geschichte des Orchesters folgt eine Auswahl aufschlußreicher Dokumente aus der Feder zahlreicher prominenter Künstler, die mit den Philharmonikern beruflich in Berührung gekommen sind. Unter dem Schrifttum über den Gegenstand nimmt die vorliegende Veröffentlichung auf Grund der sorgfältigen Quellen-Auswahl vor allem den Musikfreund, nicht weniger aber auch den Kenner gefangen.

Richard Schaal, Schliersee

Anny von Lange: *Mensch, Musik und Kosmos. Anregungen zu einer goetheanistischen Tonlehre*. Band I. Novalis-Verlag, Freiburg i. Br. 1956. 376 S.

Man könnte ein Buch esoterisch anthroposophischen Charakters, ohne ungerecht zu sein, mit dem Satz abtun, die Wahrheit der Sekten und Konventikel sei nicht die Wahrheit der Wissenschaft; denn wo der Maßstab der Wissenschaft nicht gilt, sind die Übereinstimmungen mit wissenschaftlichen Resultaten so zufällig wie die Abweichungen. Den Ausschlag gibt nicht, ob die aus dem Schutt der Jahrhunderterte gesammelten Symbole, Mythen und Phantasmen richtig oder falsch interpretiert werden, sondern daß ihnen noch unmittelbar ein Wahrheitsgehalt für unser Denken zugeschrieben wird. Es wäre also ein müßiges Unterfangen, die Grenze von Einsicht und Irrtum bestimmen zu wollen; wohl aber kann man nach der Methode und den Voraussetzungen des Buches fragen.

Inhalt des Buches sind Kontemplationen über das Wesen der Musik (15 ff.), Anweisungen zum musikalischen Hören (81 ff.), eine Intervall-Lehre (145 ff.) und eine Theorie der Tonarten (243 ff.). L. teilt „*Hör-Erlebnisse*“ mit, in denen sich das „*Wesen*“ der musikalischen Phänomene zeigen soll. Die Methode krankt an dem Fehler, daß harmonische und melodische Tonbeziehungen aus ihren geschichtlichen Zusammenhängen gerissen und die Resultate der Abstraktion von der Geschichte zu „*ewigen Wesenheiten*“ (der Tonstufen, Intervalle und Tonarten) hypostasiert werden. Warum z. B. repräsentieren nach L. die Tonstufen *d* und *h*, bezogen auf den Grundton *c*, das „*Wollen*“, *e* und *a*

das „Fühlen“, *f* und *g* das „Denken“ (150 ff.)? Offenbar hört L. in *d* und *h* die auf den Grundton „gerichteten“ Penultimae der Tenor- und Diskantklause, in *e* und *a* „romantisch sentimentale“ Terzen und Sexten und in *f* und *g* den „harmonisch logischen“ Zusammenhang zwischen den Hauptstufen der Tonart. — Vom unkritischen Gebrauch der Termini und der Literatur zeugt etwa der Satz: „Die Untertonreihe ist ein von altersher bekanntes Phänomen“ (50). Sie ist kein „Phänomen“, denn wir hören sie nicht, und der Irrtum, daß sie „von altersher bekannt“ sei, entstand vermutlich durch Verwandlung einer Hypothese, mit der v. Thimus (den L. nicht nennt) Platons Timaios-Skala zu erklären versuchte, in eine Tatsache.

L. setzt voraus, Musik sei Ausdruck oder Mitteilung geistiger Inhalte. Das kann besagen, sie sei der Ausdruck für alles, was wir mit ihr (als einem Mittel) ausdrücken können, kann aber auch heißen, sie sei der Ausdruck eines geistigen Inhalts, der „sich“ unmittelbar in ihr mitteilt. Entweder betrachtet man also, wie Schering, die Musik als Gegenstand der Symbolforschung, oder man unternimmt es, wie L., ihr „Wesen“ zu deuten. Doch erweist sich L.s Gedanke, daß die toten wie die belebten Dinge, der Mensch wie der Kosmos, in der Musik unmittelbar ihr Wesen ausdrücken, als tautologisch: Was sich in der Musik mitteilt, kann nicht sie selbst, sondern muß etwas von ihr zu Unterscheidendes sein. Das Wesen der Dinge aber muß, um sich in der Musik unmittelbar ausdrücken können, ein musikalisches Wesen sein. (Daß die Sphären „tönen“, heißt nicht, daß sie Klänge hervorbringen, sondern daß Musik ihr Wesen sei.) Demnach teilt sich in der Musik das musikalisches Wesen der Dinge mit, und das musikalisches Wesen der Dinge ist das, was sich in der Musik mitteilt.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Briefe der Freundschaft. Johannes Brahms — Klaus Groth. Hrsg. von Volquart Pauls, Westholsteinische Verlagsanstalt Boysen u. Co., Heide in Holstein 1956, 168 S. (In den Druck gegeben von Olaf Klose).

Was Klaus Groth, der niederdeutsche Dichter und Sprachgelehrte, im Leben von Johannes Brahms bedeutet hat, ist — jedenfalls für die größere Öffentlichkeit — spät ans Licht gekommen. Max Kalbeck hat in seiner großen Lebensbeschreibung (seit 1904)

einige Angaben gemacht, auch Briefstellen eingeflochten. In der vielbändigen Briefwechsel-Reihe der Deutschen Brahms-Gesellschaft (seit 1906) ist der Name Groth noch selten anzutreffen. Wichtige Aufschlüsse brachte die Groth-Biographie von Geert Seelig (Hamburg 1928), den entscheidenden Schritt vorwärts tat jedoch Heinrich Miesner im großen Brahms-Gedenkjahr (100. Geburtstag) mit seiner schönen Studie: *Klaus Groth und die Musik* (Heide 1933). Hier kommt der Dichter selber mit seinen bis dahin wenig bekannten Aufsätzen *Musikalische Erlebnisse und Erinnerungen an Johannes Brahms* (beide aus der „Gegenwart“ 1897) mit Miesners Erläuterungen zu Worte. Zugleich wurde über den (unvollständig erhaltenen) Briefwechsel Brahms-Groth in einer ersten, zusammenfassenden Übersicht berichtet.

Diese Briefe waren 1909, zehn Jahre nach dem Tode des Dichters, mit dessen Nachlaß von der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel übernommen worden. Dafür hatte in zielbewußtem Sammelleifer der Landesbibliothekar Volquart Pauls gesorgt; er war Groth-Forscher. In seinen letzten Lebensjahren bereitete er die Stücke mit einer vortrefflich unterrichtenden Einführung und mit sorgfältigem Kommentar zum Druck vor, den er selber jedoch nicht mehr erlebte. Ihn zu besorgen, wurde nun das Verdienst seines Nachfolgers Olaf Klose.

Als ich zu Beginn der 1930er Jahre in Hamburg den greisen Julius Spengel besuchte, um von ihm, der für Brahms mit dem dortigen Cäcilienverein künstlerischer Wegbereiter gewesen war, die Erinnerungen eines der letzten Augen- und Ohrenzeugen unmittelbar zu hören, sagte dieser bescheiden: „Ich darf mich nicht als Brahms' Freund bezeichnen lassen. Es war sehr schwer, mit ihm befreundet zu sein.“ Auch für Groth ist dies nicht leicht gewesen, soweit der nun vorliegende, lückenhafte Briefwechsel erkennen läßt. Es bedurfte der hingebenden, durch Jahrzehnte bewahrten Treue des holsteinischen Dichters, um allmählich eine Freundschaft aufzubauen, die — in der tieferen Wesensähnlichkeit der beiden stammverwandten Männer begründet — ihren schönsten Ausdruck in der künstlerischen Vereinigung des Lyrikers mit dem Komponisten: im Liede finden sollte.

Die Nahrung dieser Freundschaft ist offenbar aus dem Geistigen und Wesenhaften geflossen, wie es dem Naturell beider ent-

sprach. Von hier aus wurden die Entfernung zwischen Wien und Kiel sowie die oft langen Zwischenräume der Begegnungen überbrückt. Nach dem ersten, unergiebigen Zusammentreffen in Düsseldorf 1856 hat sich der Musiker durch den plattdeutschen *Quideborn* und durch die hochdeutsche Ergänzung, die Gedichte der *Hundert Blätter* (1853), betroffen und bereichert gefühlt, so sehr, daß er später an Groth schreiben konnte, seine Dichtung sei „wie ein Bestes in unser Fleisch und Blut übergegangen“ (1872). Der Dichter hat sich in langsamem Besitzergreifen mit der Brahms'schen Tonwelt vertraut gemacht („Ich behorche jeden Ton, bis ich alles erfaßt habe.“) Die schriftliche Verbindung beginnt nach näherer persönlicher Bekanntschaft 1868, in der Anrede wagt Groth ein „Mein lieber Brahms!“, dieser schreibt zunächst noch „Verehrter Freund!“ Zum „Du“ ist es erst 1878 gekommen.

Brahms' immer eilige, knappe Zeilen an Groth machen nur einen kleinen Teil des Schriftverkehrs aus und scheinen wenig zum Thema „Briefe der Freundschaft“ auszusagen. Hier, wie auch sonst, ist es nötig, zwischen den Zeilen zu lesen, Andeutungen auszuspinnen. Dann wird aber doch hinreichend deutlich, daß der „ewig Abwesende“ dem Menschen Groth nahegestanden hat und sein Schaffen in freudiger Dankbarkeit genossen, ja bewundert hat. Zögernd ist er an die Komposition seiner Texte herangegangen — in der Besorgnis, die gleiche Höhe im Musikalischen nicht zu erreichen.

Groth, der „herzliche, stille Mensch“, fühlte sich wohl in die Lage versetzt, offener, betonter und vor allem häufiger von seiner Verbundenheit zu sprechen. Er war, soweit man bei seiner angestammten Zurückhaltung davon sprechen kann, der werbende Teil, dem seine Frau Doris, die häusliche Brahms-Sängerin, beim Briefschreiben warmherzig zur Seite stand. Aufschlußreich für seine geduldige Freundeshaltung sind Äußerungen wie „Sie haben hier einen Herd, nicht bloß im wirklichen Sinn, auch in dem bildlichen, daß ein Feuer für Sie immer brennt, und gewiß nicht ohne weiter zu wärmen und zu leuchten“ (1872). Oder später: „Ein stilles Stübchen oben steht immer für Dich bereit“ (1881). Die Verehrung für den Künstler Brahms spricht aus den Worten des fast 70jährigen: „Ein Lied von Dir zu meinem Text ist mir immer ein Orden pour le mérite“ (1887).

Gewiß hat Miesner in seinem Buche die ersten Ergebnisse des Briefwechsels, der wenige Monate vor Brahms' Tode endet, schon vorweggenommen, aber doch nur die ersten. Das Beste solcher originalen Lebensäußerungen im fixierten Niederschlag ist durch nichts zu ersetzen, und welche Auskünfte sie zu geben vermögen, ist nicht abzusehen, weil sich auch die Fragestellung der Wissenschaft unabsehbar wandelt. Wollte man gegenwärtig unter zahlreichen Aufschlüssen einen herausgreifen, so könnte man darauf hinweisen, daß in Kiel, mit dem Hause Groth als Mittelpunkt (der „Kajüte“ oder „Klausnerei“), damals eine Brahms-Gemeinde entstanden ist wie in Leipzig und Berlin bei Herzogenberg, in Wien bei Billroth, in Bern bei Widmann usw. Man gewinnt einen neuen Eindruck davon, wie fest und sicher Brahms' Lebenswerk von den Gemütskräften des gebildeten Bürgertums mitgetragen worden ist. Unerschöpflich sind die Briefwendungen, in denen Groth und Frau Doris ihren Dank für Freude und Erhebung aussprechen, für sich selber und für den ganzen Kieler Brahms-Kreis. In ihm wurde durch eigenes Musizieren, durch unermülich wiederholtes Vorsingen, durch genaues Studium der Klavier-Auszüge ehrlich angeeignet, was man ganz und gar zu besitzen wünschte. Es wurde (wie es schön oder unschön hieß) „gebrahmt“, bis alles „durchempfunden“ war. Man bildete sich nicht ein, alles zu „verstehen“, aber man bemühte sich, Köstliches mitzuerleben, und erreichte es auch, zuweilen bis zur Tränenseligkeit. Der Weg zum Tonkunstwerk wurde noch ganz vom Gefühl her beschriften. Das hat Brahms nicht bemängelt: er bezeichnete seinen Freund Groth in verzwickter Neckerei gern als „unmusikalisch“ — und also zu den Leuten gehörig, für die er komponiere.

Kurt Stephenson, Bonn

Rudolf Quoika: Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren. Merseburger Verlag, Berlin 1956. 160 S.

Zu den wesentlichen Aufgaben der deutschen Ostforschung gehört die Untersuchung deutscher Einflüsse in den Musikkulturen der überwiegend slawischen Länder Mittel- und Osteuropas. Die bisher bekannten Resultate dieser Forschungen sind Dokumente eines begreiflichen Willens, die Bedeutung deutscher Kultur im Osten hervorzuheben und im Bewußtsein der Deutschen wach zu halten. Niemand wird dem

deutschen Wissenschaftler nationale Gefühle eines berechtigten Stolzes nachtragen, niemand die Leistungen seiner Nation absprechen wollen. Die (nichtdeutsche) Umwelt hat jedoch das Recht, von ihm, wie von jedem Forscher anderer Nationalität, neben Wissen und Einsicht vor allem die Einhaltung der Regel „sine ira et studio“ zu fordern.

Einige in den Nachkriegsjahren erschienene Arbeiten zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens veranschaulichen, wie schwer es einigen deutschen Musikforschern fällt, emotionell bedingten, tendenziösen Methoden zu entgehen. Bei den komplizierten nationalen und kulturellen Verhältnissen dieser Länder ergibt sich ja vorerst die Frage, ob eine Scheidung von deutschen und nicht-deutschen Leistungen wissenschaftlich einwandfrei überhaupt möglich ist. Verf. der hier besprochenen Schrift verneint dies, allerdings nur in einer Bemerkung (190, S. 81). Diese Tatsache versucht er durch Hervorheben des wohlbekannten „deutschen Böhmens“ zu umgehen und faßt die böhmische Geschichte nicht historisch-objektiv, sondern utilitaristisch auf: sie ist dem Deutschtum „zuträglich“ oder „abträglich“ (vgl. S. 20). Bedauerlicherweise ist Verf. in den meisten seiner historischen Postulate keineswegs auf der Höhe der heutigen Geschichtsforschung. (Man lese z. B. nach, was auf S. 11 über die böhmische Wahl vom Jahre 1526 gesagt wird.) Seine utilitaristische Einstellung legt Verf. bereits in der Einleitung bloß: „Leider hat das nationale Erwachen der Nationen alle guten (?) Ansätze verwischt, wenn nicht gerade vernichtet, nationale Kulturen begründet und die Völker damit aus der angebahnten utraquistischen Symbiose herausgeschält.“ Dem Historiker sind die „guten Ansätze“ der „angebahnten Symbiose“ nur allzu gut bekannt.

Ebenso wird auch der Musikwissenschaftler gut daran tun, die musikgeschichtliche Darstellung gründlich nachzuprüfen. Allein die Aufzählung der überaus zahlreichen Mißverständnisse, unrichtig interpretierten Quellen, Verdrehungen und dezidierten Fehler würde, ohne Berichtigung und Kommentare, mehrere Seiten in Anspruch nehmen, ja, wohl eine eigene Studie erfordern. Wir wollen uns an dieser Stelle damit begnügen, einige besonders charakteristische Beispiele in Auswahl zu bringen.

Verf. teilt seinen Stoff in drei große Abschnitte ein: 1. Einstimmigkeit, 2. Zeitalter der Fuge 1550—1750 und 3. Zeitalter der Sonate 1750—1930 (warum 1930?). Zu Beginn des ersten Abschnittes teilt er (ohne seine Quellen zu nennen) mit, daß Peter von Olmütz und Ernst von Pardubitz sich als „Choralkomponisten“ betätigt haben. Wir nehmen an, daß mit dem ersten („*Regni bohemiae cancellarius*“, vgl. *Fontes Rerum Boh.* IV, 93, 116 u. a. O.) wohl Bischof Jan Očko von Vlašim (der allerdings nicht „Komponist“ war), mit dem zweiten Jan von Jenstein gemeint ist. An Akririe ist dem Verf. allerdings in diesem Abschnitt nicht viel gelegen. So hat der Synodalbeschluß von 1412 nichts mit dem Gesang der Geistlichen (S. 19) zu tun, sondern erlaubt den Volksgesang von vier tschedischen Liedern. So schrumpfen die „tschedischen Kirchenlieder mit ursprünglich deutschen Texten“ bei näherer Betrachtung auf ein Lied, das erwähnte, zusammen, und ebenso sind die „deutschen Städte“, die einen „Literaturchor“ (= Literatendor) besaßen, erst hundert Jahre später deutsch geworden. Über das Brüdergesangbuch von 1531 erfahren wir (S. 20) u. a.: (Weisse) „sagt in der Vorrede, daß ein altes Kantional . . . und das tschedische Gesangbuch vom Jahre 1501 (ihm) als Muster dienten“, obgleich „fast alle Lieder auf lateinische Vorlagen zurückgehen“. Keine dieser Behauptungen trifft zu, da Weissé — wie bekannt — keine Ausgabe nennt und seine Melodien größtenteils auf tschedische Vorlagen zurückgehen.

Um das Repertoire an deutschen Musikern zu erweitern, zählt Verf. (S. 21) unter den „landsmännischen Zeitgenossen“ des (bekanntlich aus Altdorf stammenden) N. Herman auch „Johann Horn“ (Jan Roh) auf, der durchaus kein Deutscher war. (Zu den Zeitgenossen Hermans gehört angeblich auch der 120 Jahre später geborene Pilsener Christian Reimann.) Die Bezeichnung „deutsch“ wird hingegen (S. 43) bei dem als „Gesamtedition der Lieder der Brüderunität“ bezeichneten deutschen Gesangbuch von 1566 vergessen, und dessen tschedische Vorbilder von 1561 und 1564 werden verschwiegen. Die hier unter den Herausgebern genannten „M. Thamm“ und „Johannes Gertzky“ sind wohl Druckfehler; dasselbe nehmen wir von der Edition der Lieder J. G. Brauns an, die Verf. 1685 erscheinen

läßt (1. 1661, 2. 1675). Die *Lobklingende Harfe* des Antonius Konias (1730) hätte als Übersetzung der *Cythara nového zákona* (1727) bezeichnet werden müssen.

Etwas verwirrend beginnt die Darstellung der „frühen Polyphonie — frühen Homophonie“. In dem bekannten Zitat aus der Königssaaler Chronik des Peter von Zittau sieht Verf. „eine Parallele zum ausklingenden Minnesang“ (?) und bringt „die Kunde vom *Cantus fractus vocibus daher mit dem musikalischen Umschwung um 1360 in Beziehung*“. Das genaue Gegenteil hat bereits 1906 (*Geschichte der Musik in Böhmen* I, 155—159) R. Batka nachgewiesen. (Die Aussage der Chronik „*olim tantumdem perfectis musicis usitatus*“ beweist zur Genüge, daß es sich nicht um eine neue Art des Gesanges handeln konnte.) Nach einem anderen Zitat derselben Chronik war „*am vielsprachigen Hof (Karls IV.) Deutsch Verbindungssprache. Die Deutschen waren wohl auch für die künstlerischen Belange maßgebend, was auch Peter von Zittau wiederholt zum Ausdruck bringt*“ (S. 40). Die Quelle (Fontes Rer. Boh. IV, 320) besagt allerdings nichts dergleichen: „*Ut autem hominibus benignius possit convivere (sc. regina Bianca) linguae Teutonicam incipit discere et plus in ea solet se quam in lingua Boemico exercere; nam in omnibus civitatibus fere regni et coram rege communior est usus linguae Teutonice quam Boemice ista vice.*“

Über die frühe deutsche Mehrstimmigkeit in Böhmen erfährt man nur wenig. Immerhin: „*Der Prager Codex XI E 9 zeigt wenigstens die deutsche Entwicklung in Böhmen auf.*“ Er stammt aber bekanntlich aus Straßburg und enthält, neben zwei Kompositionen Machauts und 34 Stücken italienischer und niederländischer Meister, nur sechs deutsch textierte Sätze, die mit Böhmen und Mähren nichts zu tun haben. Neu ist die Feststellung des Verf., daß „*unter Karl IV., dem Mönch unter den Kaisern (?) . . . am flachen Lande die mensurierte Musik eingeführt wurde.*“ (S. 40) Eine Angabe der Quellen wäre wünschenswert gewesen. Wir erfahren auch nicht, ob es Deutsche waren, die sich auf diese Weise betätigten. Sicher ist hingegen, daß der „*Königgrätzer Speculnik*“ nichts mit dem hier behandelten Stoff zu tun hat.

Die Abschnitte über Renaissance und Humanismus (43 ff.) halten sich an R. Wolkan *Geschichte der deutschen Literatur in*

*Böhmen* (Prag 1894). Neues erfahren wir im Kapitel *Kirchen- und Schulmusik* (44 ff.) Da taucht „*in Mähren ein langgesuchter Musiker auf, der Hugenotten-Pfarrer Josquin ab Holtze, der . . . seit 1598 in Mährisch-Schönberg nachweisbar ist. Hier schrieb er eine anscheinend verschollene ‚Musica‘, die in Olmütz und Prossnitz erschienen war . . . 1631 verlegte Josquin in Stettin mit einem Hochzeitschor . . . ein weiteres Werk.*“ Wir nehmen an, daß Verf. die 1561 in Prossnitz erschienene, tschechische *Muzyka* meint, die allerdings nicht verschollen (Nationalmuseum Prag, 27. F. 24), sondern — wie bekannt — sogar herausgegeben ist (durch O. Hostinský, Prag 1896). Wie aber konnte „*Josquin ab Holtze*“ 1598 ein 1561 erschienenes Werk schreiben, noch dazu im Knabenalter, wie der Druck von 1631 hinreichend beweist? Meint Verf. aber eine andere, deutsche „*Musica*“, dann hätte er darüber eingehend berichten müssen.

An gleicher Stelle (S. 47) begegnen wir „*dem Falkenauer Philipp Avenarius-Habermann, geb. nach 1564 . . . der 1570/1 im Kloster Amorbach die Orgel spielte . . . Seine ‚Cantiones sacrae‘ — Nürnberg 1572 — . . . sind weit bekannt geworden.*“ Dann war Avenarius ein Wunderkind, ein fünfjähriger Organist? (Vgl. Eitner QL., I, 246). Verf. hat früher (Mf. 1954, 419) Avenarius als „*aus Eger stammend*“ bezeichnet.

„*Ein neues Fühlen und Denken, das schon um die Jahrhundertwende eingesetzt hatte, begründet (S. 51) das Zeitalter der Fuge. Die Formgestaltung betreiben aber nicht die Leute der späten Gotik, sondern neue Männer, die überall am Werke sind und vor allem mit den bildenden Künstlern in steter Fühlung bleiben. So wird die Renaissance gerade (!) in Böhmen ein Vorläufer des Barock.*“ Die meisten Deutschböhmern wandern allerdings „*teils freiwillig*“ (zwei: Gregor Pesthin und Virgilius Haugk), „*teils zwangsläufig (!) ins Reich*“ ab. „*Immer wieder begegnet man in Deutschland berühmten Persönlichkeiten, die aus dem Raum der Sudetenländer stammen*“ (S. 54). Die hier aufgezählten Namen lassen an Berühmtheit einiges zu wünschen übrig. Als „*Hauptvertreter der musikalisch-nationalen Symbiose*“ erscheint Harant von Polschitz, der „*zwischen den Nationen mit vielleicht (!) deutschen Neigungen (!) steht*“ (S. 55). Ein noch unschuldigeres „*Beispiel nationaler Durchdringung*“ ist „*Wenzel Nikolaides Vod-*

nansky", dessen *Cantiones evangelicae* in Wittenberg erschienen. Ob Johann Sixt von Lerchenfels (S. 57) ein Deutscher war, läßt sich mit gutem Grund bezweifeln.

Der Abschnitt über Böhmens Barockmusik enthält eine verdienstvolle, aus Dlabacz' Künstlerlexikon kompilierte Aufzählung biographischer Daten. Tanzmusik, Musikkollegien, Lautenkunst, Orgelbau und Schloßmusik werden in Kurzkapiteln erwähnt. Unter den Musikern von Bedeutung begegnet uns (S. 69—70) in der Kremsierer Kapelle „wohl auch der berühmte Bläser Johann Christian Pez/Pecelius, Pezold“. Wir nehmen bis auf weiteres an, daß Verf. Johann Christoph Petzold (geb. 1639 in Calau), Christian Petzold (gest. 2. 7. 1733 in Dresden) und den in Böhmen nachweisbaren Johann Pecelius zu einer Person verschmolzen hat (vgl. Eitner QL., VII, 399, 403, Riemann Lexikon, 11. Aufl. 1929, II, 1379 und Grove, *Dictionary* 1954, VI, 697). Die Mitteilung von Fétis (*Biographie universelle*, VII, 19), Johann (Christoph) Pezelius sei aus dem Prager Augustinerorden geflohen, um in Bautzen evangelischer Stadtmusikant zu werden, hat bereits Eitner, wohl mit Recht, angezweifelt. Die vom Verf. Pez/Pecelius/Petzold zugeschriebene „*Musikalische Neujahrs-Belehrung (Breslau 1671)*“ (S. 70, Anm.) glauben wir mit Paul Konwalynkas *Musikalischer Neujahrs-Belehrung (Brieg 1671)* gleichstellen zu dürfen.

Über G. Finger erfahren wir, daß er „1685 Kapellmeister König Jacobs II. in London wurde, 1702 aber nach Deutschland zurückkehrte und Kammermusiker der Königin Sophie wurde. Von 1717 bis 1723 ist Finger Kurpfälzischer Konzertmeister und schreibt Kammermusik und Opern für Mannheim und Düsseldorf, und bald wird ein ungemain reichhaltiger Katalog mit *Arbeiten des Mährens* gefüllt.“ So weit unter Berufung auf W. Senns Aufsatz (MGG IV, Sp. 220 ff.), wo bewiesen wird, daß Finger niemals Kapellmeister Jacobs II. und nur kurze Zeit in dessen Kapelle gewesen ist und daß weder Kammermusik noch Opern für Mannheim und Düsseldorf bekannt sind. So gut wie alle erhaltenen Werke Fingers entstanden in England.

„*Das Zeitalter der Sonate*“ bringt es mit sich, daß Verf. der Nationalität der Komponisten erhöhte Aufmerksamkeit widmet. Das „*deutsche Land Böhmen*“ kommt hier abermals ins Bild: „*Die angeborene Musikali-*

*tät in den Stammesteilen der Deutschen in Böhmen und Mähren steht erhaben (!) in der Geschichte und macht beide Länder zu einem deutschen Italien*“ (!) (S. 79). „*J. W. A. Stamitz ist Sprachinseldentscher*“, denn in Deutsch Brod „*vollzog sich damals der Wandel zum Deutschtum*“ (S. 82). Die offizielle österreichische Statistik zeigt (nach der großen Germanisierungswelle im 19. Jahrhundert) in Deutsch Brod neben 5683 tschechischen nur 43 deutsche Einwohner auf. Nach des Verf. Kurzbiographie des Meisters, „*dessen musikalische Laufbahn . . . die der deutschen Musiker in Böhmen ist*“, betätigte sich Stamitz als „*Schul- und Kirchenmusiker, dann (im) adeligen Orchester*“ und schließlich kam „*die Wanderschaft*“. Wir wollen Verf. fragen: Wo in Böhmen war Stamitz Schul-, Kirchen- und Orchestermusiker?

Fils, „*dessen Herkunft noch im Dunkeln liegt*“, ist „*sicher Deutscher aus Böhmen*“, Georg Zarth, „*ein Deutscher bajuwarischer Abstammung aus Böhmen*“. Woher weiß Verf. dies? Aus Nachweisen macht er sich jedenfalls nicht viel: „*Wir wissen wohl, daß Stamitz Deutscher war, können aber mit wenig Sicherheit sagen, ob die Bendas, trotz aller Nachweise (!), absolut (!) zu den Tschechen gerechnet werden müssen*“. Wir würden Verf. raten, zumindest F. Bendas eigenen Lebenslauf zu lesen, bevor er sich auf ihm allem Anschein nach unbekannte Gebiete begibt. Statt solcher Spekulationen wäre es verdienstvoller gewesen, die zahlreichen Fehler, die sich in die Kurzbiographien (S. 86—104) eingeschlichen haben, zu eliminieren. Einige Beispiele: Josef A. Stefan, geb. „1726 in Böhm. Kamnitz“, gest. „vor 1800“ (geb. in Kopidlno, gest. 12. 4. 1797, Wien), „*Gottlieb*“ Černohorský (Bohuslav = Gottlob), J. N. Maxant nicht 1833, sondern 19. 12. 1838 verstorben, J. B. Krumpholtz nicht 1745, sondern 8. 5. 1742 geboren. „*August Wittaschek*“ heißt Johann Nepomuk Witasek und war kein Deutscher. Mit den „*Ultraquisten*“ „*Wenzel Tomaschek, Hugo Worzischek und August Wittaschek*“ (die alle Tschechen waren) erreicht Verf. das „*romantische Zeitalter*“. Die Nationen scheiden sich, zum Leidwesen des Verf., dem nationale Kulturen (außer der deutschen) nicht behagen. Er folgt weiter auf unproblematischen Wegen den deutsch-böhmischen Musikern, Musikwissenschaftlern und Volksliedsammlern bis zum Jahre 1945.

Camillo Schoenbaum, Dragörf

Hermann Stephani: Zur Psychologie des musikalischen Hörens. Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Band IV. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1956. 29 S.

Stephani zeigt, wie schon in seinem Buch über *Grundfragen des Musikhörens* (1926), den Reichtum unseres Tonsystems an Tonbeziehungen und wendet sich mit anklagendem Pathos gegen die Atonalität, die ihn auf zwölf beziehungs- und unterschiedslose Tonstufen reduziert habe.

Die musikalische Wirklichkeit ist uns nicht akustisch gegeben, sondern wird erst in unserer Tonvorstellung und durch unsere Tonphantasie konstituiert (2, 6, 12, 19 ff.). Doch sind die Tonhöhenunterschiede zwischen pythagoreisch und harmonisch rein gestimmten Intervallen nach St. äußere Zeichen für Unterschiede der Tonbedeutungen; und Tonbedeutungen beruhen auf Tonbeziehungen. So hören wir z. B. die große Terz *e* der C-dur-Skala, wenn sie Melodieton vor *f* ist, als (höhere) pythagoreische Terz, wenn sie dagegen Teil eines Durdreiklanges ist, als (tieferer) Naturterz. Die pythagoreische Stimmung der großen und kleinen Terz entspricht dem von Ernst Kurth beobachteten Leittoncharakter der Dur- und Mollterz, weil die Durterz *e* und die Mollterz *es* über *c* in pythagoreischer Stimmung ihren Ziel-tönen *f* bzw. *d* näher kommen als in harmonisch reiner Stimmung (8).

Die reine Stimmung soll dem harmonisch-homophonen, die pythagoreische dem linear-polyphonen Stil entsprechen (9 ff.). Doch ist das Wesen der Harmonik weniger im einzelnen Akkord (im homogenen Klang) als in der funktionalen Akkordverbindung zu suchen; die harmonisch reine Stimmung der Durterz entspricht nur der „ruhenden“ Tonikaterz, während die Dominanterz, entstanden aus dem Subsemitonium der melodischen Diskantklausele, Leittoncharakter hat, also als pythagoreische Terz zu hören wäre. Demnach wird St.s Zuordnung der reinen Stimmung zum harmonischen Stil schon der Dominantfunktion nicht gerecht. Allen Tonstufen der temperierten Skala schreibt St. eine prinzipiell unendliche Zahl von Tonbeziehungen, also auch von Tonbedeutungen (Tonqualitäten) zu (11 ff.): Die Tonstufe *b=ais* z. B. kann als *b* in unserer Tonvorstellung zweite Quinte unter *c*, Naturseptime über *c* oder Quinte über *es* (als rein gestimmter kleiner Terz zu *c*) sein, als *ais* große Terz oder vierte Quinte über *fis* usw.

In seiner Polemik gegen die Atonalität (23 ff.) meint St.:

1. Eine Musik ohne Grundton sei eine Musik ohne Tonbeziehungen, also sinnwidrig. Aber Tonbeziehungen — wie die Oktav-, Quint- und Terzverwandtschaft oder die Leittonbeziehung — werden durch die Tonalität, d. h. durch die Festsetzung eines Grund- oder Haupttons, nicht konstituiert, sondern nur modifiziert: *e* vor *f* ist im *c*-Modus ein schwächerer Leitton als *h* vor *c*, aber Leitöne sind *e* und *h* vor *f* und *c* auch, ohne daß *c* als Grundton fungiert.

2. Der Unterschied zwischen *gis* und *as*, *cis* und *des* usw. — also das diatonisch-chromatische Tonsystem — werde durch die Atonalität verleugnet. St. beruft sich auf H. Eimerts *Atonale Musiklehre* (1924); aber Eimert irrte sich. So beginnt z. B. Anton v. Weberns atonale *Bagatelle*, op. 9, Nr. 1, mit dem Ton *d* im Cello; im Abstand von Achteln folgen der obere Leitton *es* in der Bratsche und der untere Leitton *cis* in der ersten Geige; nach einem Viertel setzt die zweite Geige mit *c* ein — der Ton *cis*“, bezogen auf *d*, wird also enharmonisch verwandelt in *des*“, bezogen auf *c*“.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Ingeborg Weber-Kellermann: Ludolf Parisius und seine Altmärkischen Volkslieder. Akademie-Verlag, Berlin 1957. 793 S.

Vor 100 Jahren begann der damalige Kreisrichter in Gardelegen, Ludolf Parisius, die Volkslieder seiner altmärkischen Heimat aus dem Munde des Volkes aufzuzeichnen. Die romantische Schwärmerei für das vom Volk bewahrte Kulturerbe war inzwischen in ernsthaftes wissenschaftliches Interesse umgeschlagen und hatte zur systematischen Sammel- und Forschungsarbeit geführt, als deren erste Früchte bereits einige größere allgemeine und landschaftliche Volksliedveröffentlichungen vorlagen, wie die von Erk-Irmer, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Simrock, Dithfurth u. a. Angeregt durch diese Vorbilder, sammelte Parisius in den Dörfern seiner Heimat den Liedschatz der Bauern, Dienstboten und Bettler. Ein Aufruf zur Mitarbeit, den er 1857 in Prutz' „Museum“ veröffentlichte, blieb ungehört. Er blieb allein mit seinem Bemühen, von der Stadt aus in seinen Mußestunden das Material zusammenzutragen, das einen Überblick über das Volkslied und seinen Bestand in der Altmark geben sollte. Nur bei der Aufzeichnung der Melodien fand er

eine Stütze in dem Rechtsanwalt Kretschmann aus Burg.

Abgesehen von zehn Liedern, die er dem erwähnten Aufruf von 1857 voranstellte, und von 21 Balladen, die er 1879 in den Jahrbüchern des altmärkischen Geschichtsvereins veröffentlichte, konnte er sein reiches Material nicht herausgeben. Die Sammelstätigkeit und bald auch jede weitere Arbeit an seinem Material mußte er einstellen, als er nach seiner Amtsenthebung wegen politischer Betätigung 1864 sich mehr und mehr der Politik widmete und als Landtags- und Reichstagsabgeordneter immer weniger Zeit für seine volkskundlichen Studien hatte.

So übertrug er schließlich seinem jüngeren Vetter, dem Pastor Max Parisius, die Aufgabe, das stattliche Archiv zur Publikation bereitzustellen. Anfang der 80er Jahre lag das Werk druckfertig vor. Es gelang aber nicht, dafür einen Verleger zu finden, der es ohne Zuschüsse des Autors drucken wollte, obwohl sich namhafte Volksliedforscher und später auch das Volksliedarchiv sehr dafür einsetzten. Schließlich konnte es 1921 vom Volksliedarchiv in Halle erworben und der Universitätsbibliothek Halle einverleibt werden. Eine Kopie befindet sich im Freiburger Volksliedarchiv.

Nach diesem von Max Parisius für den Druck vorbereiteten Manuskript der Hallenser Universitätsbibliothek ist die vorliegende Ausgabe hergestellt. Die Hrsg. plante zunächst eine unveränderte Edition, ließ sich jedoch bald von der Erkenntnis leiten, daß eine solche den heutigen Anforderungen der Volksliedforschung nicht genügen würde. Parisius war noch von dem Wunsche beseelt, mit seiner Liedersammlung die Erneuerung des Volksgesanges in seiner Heimat anzuregen. Dieser Zweck ist heute illusorisch geworden. Was Parisius noch vor 100 Jahren als letzte Reste lebendiger Überlieferung einsammeln konnte, ist heute nicht mehr als historisches Dokument einer restlos geschwundenen Überlieferung. So ist auch seine Sammlung nur aus historischer Sicht zu werten. Sie belegt den Liedschatz und die Musikpflege auf dem Lande in der Zeit der Wandlung von „*patriarchalisch-bäuerlicher Gesittung zu mehr oder weniger industriell bestimmter Lebensform*“ (S. 1). Daraus leitet die Hrsg. die Berechtigung ab, die Anordnung des Werkes nach anderen Gesichtspunkten vorzunehmen, als der Sammler und sein Neffe geplant hatten. Während diese die

Lieder nach Gattungen und Brauch ordneten, faßt sie sie nach den Fundstätten und Gewährsleuten zusammen. Man erhält so einen Einblick in die Verteilung des Liedschatzes nach den einzelnen Interpreten und den Dörfern und Städten, in denen Parisius als Sammler tätig war, wodurch vor allem die soziologischen und landschaftlichen Bedingungen des Materials und die individuellen Varianten klar hervortreten. Während in der alten Anordnung die Varianten eines Liedes zusammenstehen, trennt die Hrsg. sie nach den Interpreten. Ihre Sammlung wird dadurch umfangreicher, gewinnt aber nach der Seite der soziologischen Aufgliederung an Wert. Eine Gliederung nach Gattungen ist daneben im Register gegeben und im Text ausführlich erläutert und analysiert. Parisius war ein gewissenhafter Sammler. Er unterließ es, die ihm diktierten Lieder zu bearbeiten oder zu „verbessern“, wie es zu seiner Zeit allgemein Brauch war. Er versah dagegen die einzelnen Stücke mit Kommentaren und Anmerkungen, verwies auf andere Varianten in seiner Sammlung und aus anderen Volksliedveröffentlichungen. Stets gab er den Gewährsmann an. Damit nimmt seine Sammlung zu ihrer Zeit eine Sonderstellung ein. Parisius' Anmerkungen sind den Liedern beigegeben; die Hinweise auf andere Quellen, auf den heutigen Stand der Forschung gebracht, erscheinen im angehängten Kommentar. Hier finden sich auch Verweise auf die Melodievarianten, soweit die Singweisen in der Parisius-Sammlung notiert sind. Das ist bei 221 Stücken der 782 Nummern der Fall. Die Edition der Melodien besorgte Erich Stockmann, der auch im Textteil einen analytischen und kritischen Beitrag beisteuert. Auch er bemüht sich, wie die Hrsg. der Liedertexte, um eine dokumentarische Wiedergabe der Quelle. Änderungen, Zusätze und Auslassungen sind besonders gekennzeichnet, so daß die Originalgestalt der Quelle leicht zu rekonstruieren ist. Insbesondere sind die Notierungen gelegentlich transponiert, um den Vergleich mit anderen Quellen zu erleichtern. Beiden Hrsg. ist für ihre gewissenhafte Arbeit zu danken, die einen wertvollen Beitrag zur deutschen Volksliedforschung und ein wichtiges Quellenwerk für die Zusammensetzung und Gliederung des Volksliedschatzes einer norddeutschen Landschaft darstellt, von der wir bisher nur sehr lückenhaft Kenntnis hatten.

Fritz Bose, Berlin

Fray Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, XI), hrsg. von M. S. Kastner, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1957, 286 S. Die Herausgabe der *Declaración* des Bermudo erfüllt ein altes Anliegen der Musikwissenschaft und innerhalb ihrer speziell der Renaissanceforschung. Der schwierige Zugang zu dem Werk hatte es seit Kinkeldeys (*Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910) eingehender Behandlung einiger ausgewählter Kapitel — Kinkeldey bildet noch heute die maßgeblichste Literatur über Bermudo — mit Ausnahme von Spanien auf ein verhältnismäßig totes Gleis abgestellt. Wo Bermudo behandelt wurde, da zumeist unter Berufung auf Kinkeldey und unter Zitierung der dort angegebenen Stellen. Da Kinkeldey sich wesentlich nur den Kapiteln gewidmet hatte, die Aufschluß über Tabulaturwesen, Klavierspiel und -komposition der Zeit gaben, lebte Bermudo — sehr zu Unrecht — wesentlich auch nur als Gewährsmann für diesen Teil der Historie weiter. Erst jetzt wird es möglich, die ebenso gewichtigen wie interessanten übrigen Teile dieses Werks zu untersuchen und auszuwerten. Es ist dabei noch kaum zu übersehen, was an neuen oder die alten bestätigenden Erkenntnissen gewonnen werden kann, da wir in ihm tatsächlich eine musikalische Enzyklopädie der Renaissance-Epoche vor uns haben, und dank Bermudos umfassender Bildung und Belesenheit nicht nur der spanischen (wenn auch vornehmlich dieser), sondern auch zugleich der niederländischen, französischen und italienischen Musik der Epoche, deren wesentliche Vertreter ja bei Gelegenheit aufgeführt und mit wertenden Epitheta eingeordnet werden (z. B. Buch 4, Cap. 14). Die *Declaración* behandelt kurz gesagt alles, was der Zeit an Musik wichtig war: Liturgica, Ästhetica, Komposition, Instrumentenkunde, Musiktheorie, Notation, Lehre. So kann die Instrumentenkunde nun vielleicht, gelegentlich der Darlegungen über Vihuela, Gitarre, Bandurria und Harfe (Buch 4), die längst notwendige Klärung des Zusammenhangs zwischen Klavier- und Zupfinstrumenten dieses Zeitraums weiter vorantreiben, und der Historiker mag, speziell im 1. Buch, Aufschlüsse über die Geschichtsauffassung dieser Periode gewinnen. Unerschöpfliches Material bietet sich dem Ästhetiker, nicht nur in bezug auf Manie-

ren, auf deren Bedeutung schon Kinkeldey hingewiesen hatte, auf Geschmacks- und Stilprinzipien und Spielweisen, die Kastner in seinem Nachwort hervorhebt, sondern z. B. auch in bezug auf Fragen des Tempos und mehr: auf Bedeutung und Zielrichtung der Musik als Ganzes. Speziell im 20. Kapitel des 1. Buchs wird eine interessante geschichtliche und ästhetische Auseinandersetzung zwischen den Auffassungen des Mittelalters und der Renaissance geboten. Daß für den Geistlichen Bermudo die Gesangsmusik, mit ihr zugleich auch der Sänger, und mit dieser Musiziergattung Liturgica im Vordergrund stehen, daß als erste Aufgabe der Musik „*que nos enseña a servir dios*“ (Buch 1, Kap. 8) erkannt ist, wird uns nicht wundern. Die Vorbildlichkeit des mehrstimmigen, polyphonen, geistlichen Vokalsatzes gilt ja für die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien besonders und hat dessen ganze Kompositionsweise stärker bestimmt als in anderen Ländern. Bei Bermudo wirkt dieses Vorbild so stark nach, daß er den Spieler förmlich beschwört, keine Stücke zu spielen, die direkt für das Monochord geschrieben seien, da sie viele Fehler enthielten (Buch 4, Kap. 43) (!), und daß er das Glosieren, besonders von guten Vokalsätzen, innerhalb der Intavolierung verbieten will. Um so interessanter ist, welche Freiheiten dem Instrumentenspieler dann doch gewährt werden, wenn ihm z. B. erlaubt wird (Buch 4, Kap. 43), seine abgesetzten Werke „*por su consolucion y contentamiento*“ doppelt so schnell zu spielen wie das Original! Hier wird ein Hinweis, zugleich eine Bestätigung für das heutige System der Kürzung der instrumentalen Notation geboten, gewiß aber ohne generelle Gültigkeit, da es ausdrücklich heißt: wenn „*le* (dem Spieler) *pareciere, que la musica es pesada*“. Wir erfahren hier außerdem, wie frei das Absetzen unter Umständen gehandhabt wurde und wie völlig es den Inhalt der Stücke verändern konnte. Der um die spanische Musik des 16. Jahrhunderts so verdiente Herausgeber hat der *Declaración* ein Nachwort beigesteuert, das eine kurze Einführung in das Werk darstellt, die biographischen Daten zusammenfaßt und zugleich auch auf die in der *Declaración* enthaltenen musikalischen Werke Bermudos hinweist. Wenn er feststellt, daß Bermudo unter Tiento „*nicht nur das strenge Imitationsstück versteht, sondern ebenso Kompositionen präluidenthafter Na-*

tur", so entspricht das aufs genaueste unserem Versuch der Definition des Tiento (*Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw X, 1953, S. 257). Hier stehen eben Früh- und Spätformen des Ricercars zu einem bestimmten Zeitpunkt bei einem und demselben Meister nebeneinander, während M. A. Cavazzoni z. B. nur erst die Frühform vertritt. Von einer „Auffassung“ des Begriffes Tiento bei einzelnen Meistern kann da weniger die Rede sein, als von Vertretern bestimmter Entwicklungsphasen einer Gattung gesprochen werden muß. Der polyphone Satz gewinnt eben allmählich so den Vorrang, daß er gewisse Gattungen völlig umprägt.

Margarete Reimann, Berlin

Johann Mattheson: Große Generalbaß-Schule oder: Der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, 1731. Praktischer Teil I, neu hrsg. und bearbeitet von Wolfgang Fortner, Edition Schott, Mainz (1956), 48 S.

Erst kürzlich hat Fritz Oberdoerffer in dieser Zeitschrift (X, 1957, S. 62) darauf aufmerksam gemacht, daß Matthesons *Organistenprobe* (1719), in zweiter Auflage *Große Generalbaßschule* (1731) genannt, nicht die Grundzüge der Generalbaßbegleitung lehren will, sondern die Improvisation über einen Generalbaß. Mithin wendet sich Mattheson an den Fortgeschrittenen; ihm will er die letzten Raffinessen beibringen, um jede Situation meistern zu können. Man muß Mattheson noch heute bescheinigen, daß er sich dieser Aufgabe mit großem pädagogischen Geschick entledigt hat. In seinen 24 „*Probstücken*“, die mehrsätzigen Sonaten oder Suiten entstammen könnten oder als Charakterstücke zu deuten sind, kommen praktisch alle Schwierigkeiten vor, denen selbst ein Generalbaßspieler par excellence nicht immer aus dem Stegreif gewachsen sein wird: ungebräuchliche Tonarten, komplizierte Rhythmen, Schlüsselversetzungen u. a. mehr. Daß er sogar eine Komposition für Generalbaß an zwei Klavieren zur Schulung des sauberen Zusammenspiels beigesteuert hat, ist originell; hier müssen beide Spieler ihre Improvisationen gut aufeinander abstimmen. Der didaktische Wert dieser Stücke wird noch durch einleitende Erklärungen erhöht, die auf schwierige Stellen hinweisen. Außerdem hat Mattheson gelegentlich die Ausführung in den Beispielen selbst angedeutet.

Fortner macht nun dankenswerterweise diese Generalbaßübungen dem heutigen Studenten wieder zugänglich und füllt damit eine Lücke, die jeder Pädagoge beim Unterrichten schmerzlich empfinden mußte. Seine Ausgabe beschränkt sich auf die 24 „*Probstücke*“ mit den dazugehörigen Kommentaren, die in ein verständliches Deutsch übertragen und auf das Wesentliche konzentriert werden. Auf Grund dieser Anweisungen hat der Hrsg. noch einige Stellen in den Beispielen ausgeführt. Sie sind im kleinen Stich wiedergegeben, so daß der Urtext der „*Probstücke*“ stets sichtbar bleibt. Wenn dieses Heft, dessen Inhalt auch jedem fortgeschrittenen Studenten der Musikwissenschaft geläufig sein sollte, in der Praxis die Verwendung finden würde, die es verdient, kämen wir in der stilgerechten Interpretation der Musik des Hochbarocks einen guten Schritt weiter.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 2. Jahrgang 1956, hrsg. v. Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Mülller. Kassel: Stauda-Verlag 1957. XVI u. 275 S.

Die Hrsg. dieses Jahrbuches möchten das „ganze Gebiet der Liturgiewissenschaft aller Bekenntnisse“ (Geleitwort) umfassen: ein gewaltiges Unternehmen, das durch das rasche Aufblühen dieses theologischen Spezialfaches in den letzten 40 Jahren bedingt ist. Die Weite der Konzeption erfordert die Betonung der Varietas der Beiträge. Was außerhalb dieser Publikation erscheint, hat Konrad Ameln in seinem Literaturbericht zur Hymnologie zusammengestellt, der gegenüber den von Urbanus Bomm OSB im Archiv für Liturgiewissenschaft besorgten Referaten zur Kirchenmusikgeschichte auf jede Kritik fast völlig verzichtet und damit die Titelanreihung bevorzugt. So sind 234 Nummern zusammengelassen, die das Jahrbuch als wichtige bibliographische Nachschlagemöglichkeit ausweisen.

Wahrscheinlich wird sich in den nächsten Jahrgängen eine einheitlichere Anlage des Ganzen herauskristallisieren. Dieses Mal stehen in allzu bunter Anordnung in den Kleinen Beiträgen etwa zwei Arbeiten zur Reformationsgeschichte, darauf zwei über Liederhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, ein Literaturbericht über das (hochmittelalterliche) Problem des Choral-dialektes, Untersuchungen zu einem fran-

zösischen Gesangbuch von 1539 usf. Hier fehlt noch eine präzise Planung, die auch sorgfältigere Beachtung des Gewichtes der Abhandlungen zeigen müßte. Bei manchen Arbeiten — sie sind natürlich in der Minderzahl — scheint es, als ob die Verf. nur Wackernagel und Zahn zu Vergleichen heranziehen wollten. Die kritische Haltung, die mit vollem Recht gegenüber nicht ausreichenden hymnologischen Veröffentlichungen eingenommen wird, sollten die Hrsg. auch auf die Auswahl der anzunehmenden Arbeiten anwenden!

Als vielleicht gewichtigster Beitrag dieses Bandes möge die Miszelle *Die Lieder der Ebersberger Handschrift, jetzt Clm 6034* von Rudolf Stephan angeführt sein, die an ein paar Blättern (83–90) der Münchener Handschrift in exakter und fruchtbarer Weise wenige Lieder untersucht, diese aber mit allen gebotenen Möglichkeiten. Der Ertrag der Ausführungen lautet: sowohl bei der Übersetzung als auch bei der Paraphrase braucht die originale Melodie nicht mehr zu erklingen — es gibt Vorbilder, wie man rhythmisch wenig korrekte Aufzeichnungen rhythmisieren kann. Damit bereichert Stephan seine in der Zeitschrift für deutsches Altertum erschienenen Abhandlungen zur spätmittelalterlichen Liedgeschichte. Franz A. Stein teilt ergänzend hierzu nähere Einzelheiten über das wohlbekannte „Moosburger Graduale“ als Liedquelle mit, ohne daß im Hinblick auf Liederbücher des 15. Jahrhunderts Parallelen aufgezeichnet würden. Walter Wiora demonstriert an der Vielfalt der europäischen Stile das produktive Umsingen deutscher Kirchenliedweisen. Ausdrücklich bezeichnet er seine Studie als Einführung, weshalb wieder als Desiderat zu betonen wäre, daß diese Frage in einem größeren Zusammenhang behandelt werden möge. Diese wenigen Titel mögen hier genügen, weil sie für andere Arbeiten stehen können, die sich ähnlichen Fragen widmen. Nachhaltig wirken die noble Objektivität und überlegene Sachkenntnis, mit der Walter Lipphardt seine beiden Literaturberichte zu so strittigen Fragen wie „deutscher Choralidialekt“ und frühchristliche bzw. „altrömische“ Kirchenmusik ausstattet. Als willkommene Beigabe muß das Faksimile des zwischen 1523 und 1524 entstandenen Achtliederbuches angesprochen werden, dem K. Ameln eine Einführung widmet.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Elsevier's Fachwörterbuch für Kinotechnik, Ton und Musik in sechs Sprachen, zusammengestellt und nach dem englischen Alphabet angeordnet von W. E. Clason. R. Oldenbourg Verlag, München, 1956. 948 S.

In der Reihe der Elsevier'schen Fachwörterbücher in sechs Sprachen liegt nun der Band für Kinotechnik, Ton und Musik vor. W. E. Clason, der Leiter der Übersetzungsabteilung der Philips-Werke in Eindhoven, hat ihn bearbeitet. Das Schwergewicht liegt also bei Akustik und Kinotechnik, aber — wie es im Vorwort heißt — bei der Zusammenstellung der akustischen Begriffe wurde der Bearbeiter „bald gewahr, daß man dabei unversehens in die Musik gerät“ und so sind „in angemessenem Umfang“ auch musikalische Begriffe aufgenommen.

Für den Musikwissenschaftler liegt das Werk zunächst also lediglich an der Nahtstelle zwischen seinem engsten Fachbereich und technischen Grenzgebieten, die sich freilich derart entwickelt haben, daß sie früher oder später auch die ureigensten Fragen der Musikwissenschaft beeinflussen werden. Man braucht kein Prophet zu sein, um voraussagen, daß eine Erfindung wie das Magnetophon der Musikwissenschaft einmal ganz neue Denk- und Forschungsmöglichkeiten eröffnen wird, und damit muß der Musikwissenschaftler die Voraussetzungen des Magnettonverfahrens, seine elektronischen wie akustischen Hintergründe ebenso kennen lernen wie die der philologischen Methoden.

Das ist mit einem Handbuch der Magnetontechnik und Elektroakustik allein nicht getan, denn auf diesen Gebieten wird ja nicht nur in unserem Lande, sondern auf der ganzen Welt gearbeitet, man muß also über ein Verstehen der Begriffe und Zusammenhänge in der eigenen Sprache hinaus auch Schrifttum lesen können, das über diese Dinge in anderen Sprachen erscheint oder diese Begriffe in anderen Sprachen verwendet. Hier aber kann das vorliegende Fachwörterbuch sehr gute Dienste leisten. Es ist geschickt und wohlthuend übersichtlich angelegt: 3200 Begriffe der Kinotechnik, Akustik, Tontechnik und Musik erscheinen nach dem englisch/amerikanischen Alphabet angeordnet, neben jedem Begriff findet sich eine knappe englische Definition und daneben folgen dann die entsprechenden Ausdrücke des Französischen, Spanischen, Italienischen, Niederländischen und Deutschen. Alphabetische Register in den einzel-

nen Sprachen am Schluß des Werkes, die auf die numerierten Begriffe des vom Englischen ausgehenden Hauptteils verweisen, eröffnen von jeder Sprache aus mühelosen Zugang. Um in dem aufgenommenen Wortschatz nach dem Anteil musikalischer Begriffe zu fragen, der natürlich weit unter einem Drittel liegt: berücksichtigt sind vor allem die Instrumente und deren Teile, ferner deren Spieltechniken, musikalische Formen und Begriffe der Musiktheorie in begrenztem Umfang und, besonders hervorzuheben, die Terminologie der Orgelpfeifen, wozu der Bearbeiter selbst freilich einschränkend bemerkt, „daß die Arbeit von Jahren erforderlich gewesen wäre, um alle Bezeichnungen in der Weise zu definieren, daß man sie in diesem Werke hätte aufnehmen können. Aus diesem Grunde sind nur die wichtigsten, international bekannten Bezeichnungen für Orgelpfeifen zu finden.“

Daß die englischen Definitionen der musikalischen Begriffe weitgehend dem *Penguin Dictionary of Music* entnommen sind, also nicht einem der großen wissenschaftlichen Lexika, ist vielleicht durchaus kein Nachteil: die Erklärungen sind knapp und allgemeinverständlich. Auch sollte nicht allzu sehr stören, daß, nach der Bibliographie zu urteilen, die Wahl der zu Rate gezogenen musikalischen Literatur, wenn man vom Riemannschen Lexikon und ein, zwei anderen Titeln absieht, etwas wunderlich gewesen zu sein scheint. Für die Begriffe seines engsten Bereiches gibt etwa Apels *Harvard Dictionary* zumindest für das Englische, Französische, Italienische und Deutsche dem Musiker detailliertere Übersetzungen. Der Wert dieses Elsevier'schen Fachwörterbuches für die Musikwissenschaft liegt daher in den Grenzgebieten. Solange es kein mehrsprachiges Fachwörterbuch der Musik und dieser ihrer Grenzgebiete gibt, werden wir also beim Lesen fremdsprachigen Schrifttums dankbar und gerne zu Clasons Werk, das übrigens vom Verlag mustergültig gedruckt und ausgestattet wurde, greifen können.

Helmut Reinold, Köln

George C. Schoolfield: *The Figure of the Musician in German Literature*. The University of North Carolina Press. 1956. XV und 204 S.

In der stattlichen Reihe *Studies of the German Languages and Literatures* der Universität von Nord-Carolina wird eine zum Buch erweiterte Dissertation über den Musiker

in der deutschen Literatur geboten. Diese Arbeit könnte als ein schönes Beispiel musikwissenschaftlicher Forschung auf internationaler Basis gewertet werden. Einleitend gibt der Verf. einen kurzen Überblick über den Musiker in der deutschen Literatur bis zur Romantik, wobei er weitgehend auf der Arbeit von H. Fr. Menck (*Der Musiker im Roman*, Heidelberg 1931, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Heft XVIII) fußt, leider noch ohne die in den dreißiger Jahren durch H. J. Mosers Arbeiten gewonnene Kenntnis der bedeutsamen Romanliteratur Daniel Speers. Sch.s Einleitung dient im wesentlichen zur Klassifizierung des Musikers, dessen soziale Stellung naturgemäß auch in den zeitgenössischen literarischen Schöpfungen bedeutsamen Wandlungen unterworfen ist.

Die Hauptuntersuchungen der Arbeit gelten den Musikergestalten der Romane und Novellen von W. H. Wackenroder über Tieck, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff, Storm, Wolzogen, Th. und H. Mann bis zu Hermann Hesse (nur einige Namen aus der Vielzahl), die er in vier Abschnitten behandelt: *Romantik, Biedermeier und poetischer Realismus, Die Zeit der Wagner-Nachfolge, Die Zeit der Musikwissenschaft*. Daß die beiden ersten Hauptstücke vorwiegend literarischen, das dritte und vierte musikalischen Gesichtspunkten folgen — wenigstens, was die Namengebung betrifft — begründet der Verf. mit „*the peculiar relation between literature and music in Germany*“, und es wirkt auch überzeugend, wenn man überlegt, daß Wackernagel (Berglinger) und Hoffmann (Kreisler) gewissermaßen „sich selbst“ schreiben, während Thomas Manns Leverkühn und Hesses Josef Knecht z. B. ausgesprochen Gestalten eines spekulativen Intellektualismus sind.

Bedeutsam wird der bereits vom Verf. in der Überschrift des vierten Hauptstücks ausgesprochene Einfluß musikwissenschaftlicher Erkenntnisse gerade auf die beiden letztgenannten Werke. Gewiß sind sie — nach Ansicht vielleicht allzu strenger Wissenschaftler — nicht immer richtig angewandt; aber das spielt in einer literarischen Schöpfung doch wohl nur eine sekundäre Rolle, das Bemühen um die Auseinandersetzung und Bewertung der Forschungsergebnisse ist eine nicht zu übersehende Tatsache. Wenn man hingegen bedenkt, daß nur zwei Generationen zuvor Brachvogel seinem Friede-

mann Bach selbsterfundene Lieder unterschieden konnte, die noch heute in Rundfunkanstalten allen Ernstes als Friedemanns Schöpfungen angepriesen und gesungen werden, so scheint das viel bedenklicher.

Das Erfreuliche an Sch.s Arbeit ist die leidenschaftslose, objektive Darstellung in knappen, klaren Sätzen, in denen die wesentlichen Züge der musischen Romangestalten herausgeschält werden. Immer geht der Verf. von den Voraussetzungen aus, die der Autor selbst mitbringt, wie weit er selber Musiker war (E. T. A. Hoffmann), wieviel oder wiewenig er Musik vergangener und gegenwärtiger Zeit rezeptiv verarbeitet (Mörrike), um dann den Romanhelden selbst zu beleuchten und dabei bedeutsame soziologische und psychologische Seiten zu erhellen.

Die Darstellung verdiente eine Übertragung ins Deutsche und dadurch weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu werden, zumal m. W. zu diesem Thema noch nirgends zusammenhängend Stellung genommen worden ist. Hinzu kommt, daß die Wertung und Interpretation unserer eigenen Schöpfungen durch einen Ausländer, also einen nicht am Geschehen Beteiligten, einen höchst bedeutsamen Spiegel darstellen, ein Forum, dessen Urteilsspruch der eigenen Forschung dienlich sein kann, um sie vor der Gefahr des Subjektivismus zu bewahren, ihr neue Impulse zu verleihen; eröffnen sich doch hierdurch manchmal ganz neue Perspektiven.

Christiane Engelbrecht, Kassel

Die Chansons von Gilles Binchois, hrsg. von Wolfgang Rehm. B. Schott's Söhne, Mainz (1957). 14 u. 73 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler Band II).

Seit W. Gurlitts grundlegendem Aufsatz über *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts* (Kongreß-Bericht Basel 1924) ist das Fehlen einer Gesamtausgabe der weltlichen Werke des Gilles Binchois, „*père de joyeuseté*“ und „*burgundischen*“ Chansonkomponisten *par excellence*, schmerzlich empfunden worden. Teilpublikationen waren oft kaum erreichbar, teilweise auch wenig zuverlässig und konnten jedenfalls nur eine mehr oder minder subjektiv begründete Auswahl bieten. Endlich liegt nun, aus der Dissertation des Hrsg. erwachsen, eine sorgfältige und gut

ausgestattete Ausgabe aller überlieferten Binchois-Chansons (einschließlich einiger zweifelhafter bzw. anonymen, aber wahrscheinlich Binchois zuzuschreibender Werke) vor. Ein solches Unternehmen bedarf der Rechtfertigung um so weniger, als erst jetzt der Gesamtüberblick das Bild eines eigentümlich konservativen und engen, in dieser Begrenzung aber bis zur äußersten Verfeinerung, gelegentlich bis zum Umschlagen in kunstgewerbliche Routine entwickelten Stils ganz erkennen läßt.

Das Vorwort bietet nach einer kurzen, zuverlässigen Biographie einen gedrängten Überblick über Form, Satztechnik (gegliedert nach Funktion und Zusammenklang der Stimmen) und Chronologie der Werke. Die überzeugende Abgrenzung von Melodik und Rhythmik der (älteren) Prolatio-Sätze gegen die der (jüngeren) Tempus-Kompositionen könnte auch für die Formuntersuchung fruchtbar gemacht werden: während die Prolatio-Rondeaus zur gelegentlich fast mechanischen Reihung kurzer Klausel-Abschnitte neigen (Nr. 3, 18, 21, 43), selten über die normale Rondeau-Zweiteiligkeit hinaus geformt sind (Nr. 33 ist als Ausnahme genannt, vgl. S. 7\* Anm. 36 der Ausgabe) und höchstens ein raffiniertes Kombinationsspiel mit wenigen melodisch-rhythmischen Formeln vorführen (Nr. 45) oder eine rhythmische Formel in Zeilen-Reihung variieren (Nr. 7), zeigen die jüngeren Werke innerhalb des Rondeau-Schemas eine deutliche Tendenz zur Ausbildung klar überschaubarer, vergleichsweise statischer Formen. In Nr. 1 sind die Zeilenanfänge verwandt, die letzte Zeile greift z. T. notengetreu auf die erste zurück; Nr. 4 zeigt eine ähnliche Verwandtschaft einzelner Zeilenanfänge, dazu ist die vierte Zeile im Superius eine melodische Paraphrase der zweiten; Nr. 8 baut sich aus vier gleichlangen Zeilen auf, deren zweite und vierte durch gleiche Anfänge aufeinander bezogen sind; noch deutlicher wiederholt Nr. 19 bei fünf fast gleichlangen Abschnitten die zweite als letzte Zeile; in Nr. 26 werden Textzeile 1–3 im Superius durch rhythmisch identische (zweite Zeile) bzw. melodisch transponierte und erweiterte Wiederholung (dritte Zeile) miteinander verknüpft; Nr. 46 verbindet, entsprechend der steigenden Aufzählung des Textes, die zweite und dritte Zeile durch sequenzierte Wiederholung; ähnlich sind in Nr. 47, die aus fünf gleichlangen, auftaktigen Zeilen und einem analogen Nachspiel besteht, die

reimenden Zeilen 3 und 4 verbunden. Genaue Einzeluntersuchungen werden hier noch manche Einzelheit aufdecken können. Der Abschnitt über *Die Stimmen der Chansons* legt besonders klar und überzeugend die Funktion und den Wandel des Contratenors vom alten Vagans über den „Tiefschlüssel-“ zum jüngeren „Kombinations-“ Contratenor dar. Die charakteristisch geringe Rolle der Imitation wird gebührend betont. Leider bleibt dabei das burleske „*Files a marier*“ unerwähnt. Der Satz fällt so sehr aus dem Gesamtwerk heraus, daß Zweifel an seiner Echtheit trotz der guten Überlieferung (Vat. Urb. lat 1411, verwandt mit den Binchois-Handschriften Esc. und Mü<sub>1</sub>) aufkommen können. Der Abschnitt *Harmonik* wendet sich gegen Besslers quasi funktionsharmonische Deutung von Binchois' „*Adieu, jusques*“ (*Bourdon und Fauxbourdon*, 57) und möchte, gestützt auf die Klausellehre der Theoretiker (zitiert wird Cochläus 1507), eine tonale Deutung der Zusammenklänge bei Binchois (weniger bei Dufay) weitgehend leugnen: „Der Begriff der ‚Harmonik‘ im 15. Jh. schließt den modernen Begriff der ‚funktionalen Harmonik‘ vollkommen aus.“ Das scheint zum mindesten zweifelhaft: die Berufung auf die Theoretiker ist kennzeichnend für jenen dogmatischen Historismus, der trotz der Arbeiten von Handschin (*Der Toncharakter*) und Wiora (*Der tonale Logos*) dem „modernen“ Ohr die harmonikalischen Funktionen als Hörfehler unterschrieben möchte, wobei die methodische Grundfrage, in welcher Relation Theorie und Praxis einer Zeit stehen, geflissentlich übersehen wird. (Daß der Theorie die Mittel und der Wille zur Erfassung zeitgenössischer musikalischer Phänomene fehlen können, ist schließlich nicht undenkbar.) Bei aller gebotenen Vorsicht wird man doch sagen müssen, daß Kadenzfolgen (um nur diese zu betrachten) wie die in „*Adieu, jusques*“ (Hauptkadenzen nach c bei Finalis g), „*Bien puist*“ (g d d g), „*Je ne fai tousjours*“ (a d a d), „*Mon doux espoir*“ (g g d d d g), „*Mort en merchy*“ (f c f f), „*Seule esgarée*“ (c c g g c c g c) oder „*Dueil angoisseus*“ (c f f c c f) (bezeichnenderweise sämtlich jüngere Werke in Tempus-Notierung) ein deutliches Streben nach tonaler Geschlossenheit und funktionaler Spannung erkennen lassen. Der stil- und quellenkundlich fundierten Chronologie der Werke wird man nur zustimmen können; die abschließende aus-

gezeichnete Zusammenfassung betont die „*kammermusikalische*“, intime und verfeinerte Sprache Binchois' und stellt sie in Gegensatz zu Dufays expansiverer und vielseitigerer Chansonkunst.

Die Editionstechnik folgt den allgemein anerkannten Regeln. Statt des Mensurstrichs verwendet der Hrsg. den für die Musik des frühen 15. Jahrhunderts zweifellos angemesseneren Taktstrich. Ligaturen und Kolorierungen sind bezeichnet, Verkürzung (1:4) und sämtliche Zusätze des Hrsg. kenntlich gemacht. Problematisch scheint lediglich die Akzidentiensetzung. Der Hrsg. vermeidet es grundsätzlich (ohne Begründung), die Akzidentien für die Parallel-Kadenz mit doppeltem Leitton zu ergänzen, obwohl sich zahlreiche Beispiele vollständiger Akzidentiensetzung in den Werken selbst finden (Nr. 1, T. 10/11, 14/15, 24/25, 28/29; Nr. 2, T. 30/31; Nr. 3, T. 12/13; Nr. 12, T. 7/8, 14/15; Nr. 21, T. 3/4; Nr. 37, T. 6/7, 27/28; Nr. 41, T. 20/21; besonders schlagend Nr. 18, T. 10 und Nr. 36, T. 4, wonach die genau entsprechenden Kadenzen Nr. 18, T. 7 und Nr. 36, T. 23 zu ergänzen sind). Ähnlich muß in vielen Kadenzen nach a im Tenor bzw. Contratenor h zu b erniedrigt werden, wie es oft vorgeschrieben ist (Nr. 17, T. 18/19; Nr. 22, T. 14/15; Nr. 25, T. 11/12, 25/26; Nr. 28, T. 18/19; Nr. 44, T. 6/7, 22/23, 37/38) und wie es der Hrsg. selbst einmal tut (Nr. 48, T. 24/25).

Die Textunterlegung folgt so genau wie möglich den Quellen. Einige Ligaturen könnten noch berücksichtigt werden (Nr. 50, T. 14, 29), eine Ungeschicklichkeit (Nr. 29, T. 2–4) ist ebenfalls leicht zu ändern. In Nr. 46, 2. Strophe, 2. Zeile ist nach „je“ „[vous]“ zu ergänzen; in Nr. 49, 1. Strophe muß „*c'est cune fois*“ wohl besser zu „*cescune fois*“ emendiert werden (so schon bei Stainer, *Dufay and his Contemporaries*).

Der ausführliche und zuverlässige Kritische Bericht gibt erschöpfende Auskunft über Text- und Musikvarianten. Gelegentlich wünschte man sich einige zusätzliche Bemerkungen, so über das Akrostichon in „*Rendre me vieng*“ (vgl. Reese, *Music in the Renaissance*, 87) und die Verwendung der Tenores von Nr. 30 und 45 als Basse danse. Der bloße Hinweis auf genaue Nachweisungen in der Dissertation des Hrsg. (S. 9\* Anm. 52) ist bei der Mühseligkeit der Beschaffung maschinenschriftlicher Dissertationen etwas unpraktisch.

Das Neuausgaben-Verzeichnis in der guten (Auswahl-)Bibliographie wird ergänzt durch einige S. 14\* Anm. 81 genannte Titel. Darüber hinaus seien an Neuausgaben erwähnt H. Riemann, *Hausmusik aus alter Zeit*, Leipzig 1906; J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation*; H. E. Wooldridge, *Oxford History* Bd. II; Ch. v. d. Borren, *Compositions inédites de G. Dufay et de G. Binchois*, Anvers 1922 (Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, LXX, Série 6, x). Abschließend seien einige Ergänzungen (Akzidentien außerhalb der Parallelkadenzen mit doppeltem Leitton; zu diesen vgl. oben) und Berichtungen gegeben:

Nr. T.

9	42	Tenor: besser <i>fis</i> (analog Superius, T. 40)
19	25 <sup>2</sup>	Tenor: #
23	4 <sup>2</sup>	Contra: } b
	6 <sup>4</sup>	Contra: }
	8 <sup>1</sup>	Superius: }
24	22 <sup>3</sup>	Contra: <i>d</i> , nicht <i>e</i>
	Text	2. Strophe, 4. Zeile „ses“, nicht „se“
28	7 <sup>3</sup>	Superius: #
30	29 <sup>2</sup>	Contra: b
34	22 <sup>1</sup>	Superius: „ <i>fruit</i> “, nicht „ <i>fait</i> “
37	20 <sup>4</sup>	Contra: muß wohl <i>d'</i> heißen; Tenor 20 <sup>3</sup> #
40	12 <sup>4</sup>	Tenor: #
	32 <sup>2</sup>	Tenor: <i>h</i> ; im Superius ist Tr 87 ( <i>d'</i> ) sicher die bessere Lesart
43	17 <sup>4</sup>	Superius: Sechzehntel, nicht Achtel
45	15	Superius: Bindestrich „ <i>en-plou</i> “ streichen
46	Text	3. Strophe, 4. Zeile „ <i>veux</i> “, nicht „ <i>deux</i> “
50	14	Superius: Bindestrich „ <i>de-tor</i> “ streichen
56	14 <sup>3</sup>	Tenor: Achtel, nicht Viertel
58	11 <sup>1-2</sup> , 20 <sup>1</sup>	Superius: b
60	1	Superius: Bindestrich „ <i>Je-cui</i> “ streichen.

Ludwig Finscher, Göttingen

Domenico Cimarosa: *I Traci Amanti*, Ouvertüre für Streichorchester, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner, hrsg. v. Franco Michele Napolitano. (Part.), Verlag Guglielmo Zanibon, Padua 1956 (N. 4115), 15 S.

Der neben Giovanni Paisiello (1740—1816) einst gefeierte Komponist der spätheapolitanischen Opera buffa Domenico Cimarosa

(1749—1801) ist in der Gegenwart nur noch durch seine Oper *Il Matrimonio Segreto*, die seinerzeit auch Hanslick bewundert hat, weiteren Kreisen bekannt. Um so dankenswerter ist die Neuausgabe der Ouvertüre zu *I Traci Amanti*, die allerdings in keiner Weise wissenschaftlichen Ansprüchen genügt.

Das Drama giocoso *I Traci Amanti* gelangte 1793 in Neapel zur Erstaufführung. Die Ouvertüre vermittelt einen lebendigen Eindruck von dem heiter-kapriziösen Charakter der Cimarosaschen Musik, deren Stärke im melodischen Einfall liegt. Die Komposition hat Sonatenform. Der in einem fünftaktigen Vordersatz und in einem sechstaktigen Nachsatz reizvoll gestaltete Hauptgedanke wird vom Nebengedanken in der Art Mozarts durch einen Halbschluß auf der Wechseldominante getrennt. An Stelle einer Durchführung bringt die Oboe I, begleitet von Fagott und Streichern, ein neues Thema, das in einen Halbschluß auf der Dominante mündet, anschließend folgt die (verkürzte) Reprise. Nach einer Kadenzfermate, zu deren Ausführung der Hrsg. leider keine Vorschläge macht, obwohl solche auch in wissenschaftlichen Ausgaben, z. B. in der Neuen Mozart-Ausgabe, mitgedruckt werden, folgt in der Koda nochmals das Hauptthema.

Ein Vergleich mit einem handschriftlichen Exemplar aus dem Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zeigt deutlich, daß es sich bei diesem Neudruck nicht nur um eine Neuausgabe im üblichen Sinne, sondern um eine sehr gewagte Bearbeitung handelt. Es mag schon sonderbar scheinen, daß der Hrsg. mit keiner Silbe die Quellen erwähnt, auf die sich seine Neuausgabe stützt. Bei den heutigen Neuausgaben wird selbstverständlich das Notenbild in jeder Hinsicht der modernen Notationsweise angeglichen und manche Änderung stillschweigend vorausgesetzt. Doch in der vorliegenden Ouvertüre erlaubt sich der Hrsg. Freiheiten, die entschieden zu weit gehen. Für die willkürliche Wahl der dynamischen Bezeichnungen seien einige Beispiele angeführt. Auftakt zu T. 1: *ff* = Zusatz des Hrsg., T. 4: *pp* statt *pia assai*, T. 8: *pp*, T. 88: *pppp* (!) = Zusätze des Hrsg. T. 8: *Allegro molto* nebst  $\phi$ , in der Quelle steht nur  $\phi$ , sind ebenfalls Ergänzungen, dagegen wird T. 4: *Andante sostenuto* im Neudruck nicht berücksichtigt. Die in der Quelle T. 8 gegebene Spielanweisung *Sempre à mezza voce e staccato* hat

der Hrsg. in *pp leggerissimo sempre stacc.* nebst Staccato umgeändert. Daß T. 13 in der Dresdener Quelle völlig fehlt, wird ohne jegliche Anmerkung hingenommen; diesen fehlenden Takt hat der Hrsg. vermutlich analog T. 19 ergänzt. Ferner läßt sich T. 57 der Neuausgabe im Dresdner Ms. nirgends finden, wahrscheinlich liegt auch hier eine Ergänzung analog T. 69 vor. In den T. 31—47 sind die Violini II einfach zur Viola-Stimme umgeschrieben, obwohl in der Dresdener Vorlage ausdrücklich *Vla. col Basso* zu lesen steht. Darüber hinaus begegnen auch die T. 53/54 der Trompeten und T. 156/161 von Oboi I, II und Fagott nicht im Ms.

Es ließen sich noch zahllose Beispiele für die freizügige Bearbeitung anführen, die sich auch auf die Phrasierung bezieht. Selbst wenn der Hrsg. das Werk durch den Neudruck nur für die Praxis hat zugänglich machen wollen, so bleibt doch solch eine Umarbeitung recht fragwürdig, zumal durch Vertauschen und Hinzufügen von Stimmen ein völlig falsches und verzerrtes Klangbild zustande kommt. Mit Leichtigkeit hätte der Hrsg. seine sämtlichen Zutaten durch Klammern, Kleinstich und Schrägdruck mit entsprechenden Vermerken kenntlich machen können. Der Ausgabe ist erfreulicherweise eine biographische Skizze auf dem Titelblatt beigelegt; irrtümlich vermeldet diese 2 Timpani statt 2 Corni (!). Es zeugt ferner von einer wenig sorgfältigen Korrektur, wenn auf der Umschlagseite und bei den Notizen zum Leben Cimarosas *Cimarosa Domenico*, auf der folgenden Seite hingegen *Domenico Cimarosa* steht.

Renate Federhofer-Königs, Graz

Baldassare Galuppi (1706—1785): Sinfonia (della Serenata) per orchestra d'archi e due corni, bearbeitet und hrsg. von Ettore Bonelli. Padova (1956), Zanibon. Von dem Gesamtwerk Galuppi sind seine Opern und seine Klaviersonaten bekannt geworden, während sein kirchenmusikalisches Schaffen zurückgetreten ist und seine Orchesterkompositionen kaum beachtet worden sind. Eine eingehende Betrachtung der Sinfonien Galuppi — abgesehen von der kurzen Erwähnung in Tutenbergs Dissertation aus dem Jahre 1927 *Die Sinfonik Johann Christian Bachs* — ist bisher noch nicht vorgelegt worden, weil sich vermutlich eine Untersuchung und Unterscheidung von

Opern- oder Oratorien-Ouvertüren und selbständigen sinfonischen Orchesterwerken, die beide Sinfonia genannt werden, als zu schwierig und zeitraubend erweisen. Lediglich Eitner gibt in seinem Quellen-Lexikon Hinweise, wo Sinfonien Galuppi aufbewahrt werden, während die anderen bisher erschienenen Werkübersichten keine Orchestersinfonie anführen. Um so verdienstvoller ist es, daß der Verlag Zanibon — nach einer persönlichen Mitteilung Ettore Bonellis — zwei selbständige Sinfonien Galuppi, die Sinfonia in D-dur und die Sinfonia (della Serenata) in F-dur, deren letzte hier zu besprechen ist, nach Quellen des Carrer-Museums in Venedig veröffentlicht hat.

Bonelli versucht, Bearbeitung und Herausgabe zu vereinigen. Dankenswerterweise beschränkt er sich darauf, die Artikulation ohne allzu große Gewaltsamkeiten zu modernisieren und im Kontrabaßpart offenbar die Baßstimme der Quelle geringfügig zu kürzen und damit etwas zu vereinfachen. Hinzugefügte dynamische Zeichen werden durch runde Klammern, Notenergänzungen durch Kleinstich herausgehoben und zusätzlich durch eine Fußnote kenntlich gemacht. Die historische Echtheit des Personalstils läßt es allerdings geratener scheinen, auf die Zusätze in den Hornstimmen im Mittelteil des 3. Satzes bei der Aufführung zu verzichten, wenn auch die vom Bearbeiter vorgeschlagene Abwechslung musikalisch bejaht werden darf. Diese Zutaten berechtigen jedoch kaum zu dem schlecht und fehlerhaft übersetzten Hinweis, daß der Name des Bearbeiters in Programmeinführungen neben dem des Komponisten genannt werden müsse.

Die Sinfonia (della Serenata) erweist sich in ihrer durch Anreicherung kleiner Motive gewonnenen Thematik, in ihrer freien Formgebung — der 1. Satz, ein Allegro, ist mehr rondoartig als sonatenhaft aufgebaut —, in ihrer Terzen- und Sextenseligkeit sowie in ihrer leicht dahinfließenden und reizvollen Melodik als ein Musterbeispiel der italienischen vorklassischen Orchestermusik und kann den Collegia musica empfohlen werden.

Zwei Druckfehler: S. 6, oberste Akkolade, Takt 7, im 1. Doppelgriff der Violine 1 muß es *a*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup> heißen; S. 11, oberste Akkolade, Takt 2, im Kontrabaß muß ein Achtel statt des Viertels stehen.

Hubert Unverricht, Köln

Willem de Fesch: Sechs Sonaten für Violine mit Basso continuo. Erstes Heft: Sonate I—III, Hrsg. von Waldemar Woehl. (Hortus Musicus 127), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1956). Partitur (23 S.) mit Stimmen.

Diese bereits vor genau 25 Jahren im Bärenreiter-Verlag von W. Woehl vorgelegte Neuausgabe der Sonaten von Willem de Fesch (aus op. VIII) ist nunmehr — wiederum in zwei Heften — völlig unverändert in die Reihe „Hortus Musicus“ (als Nr. 127 und 128) übernommen worden. Ebenfalls dieser Edition beigefügt wurde die gründliche Vorrede von 1931, in der Fragen der diversen Besetzungsmöglichkeiten und, darüber hinaus, der Aufführungspraxis überhaupt ausführlich abgehandelt und selbst solche Gebiete wie Artikulation und Ornamentik nicht unberücksichtigt gelassen werden. Inzwischen sind diese Fragen immerhin schon derart ins allgemeine Bewußtsein, zum mindesten jedoch in das Bewußtsein der Kenner und Liebhaber der alten Musik gedrungen, daß das Vorwort beinahe schon wieder „historisch“ geworden ist. Dank den verschiedenen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte ist de Fesch als Komponist relativ schnell bekannt geworden — und zwar vollkommen zu Recht, weil seine Kunst wirklich viel Lob verdient. Das gilt auch von den hier vorliegenden drei Sonaten, die nur einen Teil seines Opus VIII bilden (als Datum des Londoner Erstdrucks hat der de Fesch-Forscher Van den Bemt das Jahr 1736 festgestellt). Weitere Neudrucke von einzelnen Stücken aus demselben Werk sind von den Verlegern Schott (1911), Ricordi (1914), Eschig (1925, Paris) und De Ring (1937—1943, Antwerpen) veranstaltet worden.

Werner Bollert, Berlin

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band IV, Kammermusik ohne Generalbaß, 12 Fantasien für Querflöte, 12 Fantasien für Violine 1735, 3 Konzerte für 4 Violinen C-dur / G-dur / D-dur, hrsg. von Günter Haußwald. Kassel und Basel 1955. Bärenreiter-Verlag.

Literatur für Soloinstrumente (insbesondere für Flöte) „senza basso continuo“ stellt naturgemäß durch ihren Verzicht auf harmonische Impulse erhöhte Ansprüche an die melodische Erfindung, an den Rhythmus und nicht zuletzt an ihre formale Gestaltung. Wohl immer haben die Komponisten solcher Stücke um und nach 1700 (Hotteterre, J. S.

und C. Ph. E. Bach usw.) mit dem Gedanken, dem Musikliebhaber „eine angenehme Unterhaltung zu geben“, auch pädagogische Ziele verfolgt. Ebenso sind Telemanns Fantasien aus diesen beiden Bestrebungen heraus zu verstehen, sie sind gewissermaßen „Etüden“, wiewohl von hohem musikalischem Gehalt, wenn auch nicht immer gleichwertig. Die zwölf Flötenfantasien erfahren hier ihren ersten Neudruck. An ihrer Echtheit dürften nunmehr, nach den überzeugenden Ausführungen des Hrsg., keine Zweifel mehr bestehen. Unter Beibehaltung des Formbegriffs der Fantasie sind vornehmlich zwei Formstrukturen erkennbar, diejenige der Kirchensonate und der temposteigernde Typ der Satzfolge Andante-Allegro-Presto. Mit diesem Werk wie mit den zwölf gleichnamigen (und ebenso aufgebauten) Stücken für Violine erweist sich Telemann erneut als echter Mittler zwischen vergehendem Letztbarock und aufkeimender Empfindsamkeit, wovon nicht nur Satzbezeichnungen wie *soave*, *dolce*, *piacevolmente* zeugen, sondern auch ein gefühlsbetonter Zug mit bedeutensamen Synkopen oder affektvollen Sprüngen, wenn er z. B. in der 11. Flötenfantasie den 2. Satz, ein Adagio, mit *à e' cis'' gis''* einleitet, während der „Etüden“-Charakter gerade in den schnellen Sätzen zuweilen sichtbar zutage tritt; Sprünge, manchmal bis zur Undezime, unterbrochen von Sechzehntel-Passagen oder sequenzierender Dreiklangsthematik, beherrschen das Notenbild. Die Violinfantasien sind durch die Möglichkeit kontrapunktischer Arbeit und Doppelgrifftechnik nicht so ausschließlich an die melodische Linie gebunden, und Telemann macht von beidem auch reichlich Gebrauch. Die drei „Konzerte“ für vier Violinen haben schon öfters in guten Neuausgaben vorgelegen. Sie gehören zur „Quadro“-Literatur der Zeit und sind eigentlich Sonaten mit langsamer Einleitung. Die Instrumente werden oft paarweise geführt mit reicher kontrapunktischer Verarbeitung voller spritziger Kleinmotive, manchmal aber auch in weitem Bogen verströmend. Auch hier liegt die Empfindungstiefe wieder in den Adagio- und Grave-Sätzen, C. Ph. E. Bachsche Stimmungsbilder zuweilen vorausnehmend. Mit welcher verantwortungsbewußter Sorgfalt der Hrsg. den Band redigiert hat, bezeugen Notenbild und kritischer Bericht, sowie seine Ausführungen und Zusätze. Im Vorwort gibt er einen wertvollen Überblick über die con-

tinuolose Literatur der Zeit vor und um Telemann. Abbildungen aus den Vorlagen bereichern die schöne Ausstattung des Bandes.  
Christiane Engelbrecht, Kassel

Johann Christoph Pepusch: Sechs Triosonaten für Violine, Oboe und Basso continuo. II. Sonaten IV—VI hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. (Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe 2: Kammermusik Heft 2). Leipzig und Wiesbaden o. J. (1957), Breitkopf & Härtel.

Wie der Hrsg. im Vorwort betont, hat er aus ca. 20 noch verfügbaren Triosonaten Pepuschs die sechs wertvollsten für eine Neuausgabe ausgewählt (über die Sonaten I—II vgl. H. Wirth in *Mf.* IX, 122). Sie verdienen in der Tat eine Wiederbelebung, da sie in glücklicher Weise leichte Spielbarkeit und frische Melodik vereinigen. (Erfahrungsgemäß kann es für Freunde häuslichen Musizierens nicht genug Literatur dieser Art geben.) Alle sechs Sonaten zeigen das Formprinzip der Kirchensonate mit der Satzfolge langsam—schnell—langsam—schnell, wobei vor allem Pepuschs langsame Kopfsätze das musikalische Schwergewicht in sich bergen. Hier standen ihm wirklich köstliche Eingebungen zu Gebote, während die schnellen Sätze ein wenig flüchtig und musikalisch kurzatmig konzipiert sind. Trotzdem bleiben die Stücke ein hübscher Gewinn für die Hausmusikliteratur, vom Hrsg. mit wertvollen aufführungspraktischen Ratschlägen für die ad libitum-Besetzung der Melodieinstrumente versehen.

Die Zusätze des Hrsg. im Notenteil sind wohlthuend sparsam, sie beschränken sich im wesentlichen auf Phrasierungs- und Haltebögen, sowie die in der Vorlage fehlenden Verzierungen. Erwähnenswert ist auch der von P. Benary vorbildlich ausgesetzte Continuo.  
Christiane Engelbrecht, Kassel

Johann Joachim Quantz: Triosonate G-dur für zwei Querflöten und Basso continuo. Hrsg. von Hugo Ruf. (Bärenreiter-Ausgabe 3317). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957. Partitur (12 S.) mit Stimmen.

In der Reihe „Flötenmusik“ des Bärenreiter-Verlages, als deren Initiator Hans-Peter Schmitz gelten kann, ist jetzt auch eine der sechs Triosonaten aufgenommen worden, die Quantz während seines Pariser Aufenthalts 1726 geschrieben hat (als op. 3 erschienen sie unter dem Titel *Sonates en*

*Trio pour les Flûtes traversières, Violons ou Hautbois avec la Basse* bei François Boivin). H. Ruf hat seine lediglich für den praktischen Gebrauch bestimmten Zusätze besonders kenntlich gemacht; sonst folgt er getreu dem Erstdruck. Die Flötisten haben hier wiederum ein technisch dankbares Werk für ihr Repertoire hinzugewonnen, das, ohne inhaltlich besondere Überraschungen bereit zu halten, in der Verarbeitung des Materials alle guten Traditionen fortführt und im Schlußsatz (*Vivace*) sogar ein höchst launiges Spiel entfesselt.

Werner Bollert, Berlin

Helmuth Osthoff: Das deutsche Chorlied vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Das Musikwerk. Hrsg. von K. G. Fellerer.) Arno Volk-Verlag Köln o. J. (1955) 70 S. Diese Veröffentlichung erfüllt in vorbildlicher Weise, was der Benutzer von einer Beispielsammlung zur Geschichte einer musikalischen Gattung erwartet. Sie verbindet wissenschaftliche Zuverlässigkeit mit praktischer Brauchbarkeit; sie ist von hohem informativen und künstlerischen Wert und vermittelt manche neuen Erkenntnisse. Nur wenige Wünsche bleiben offen. Der Verf., der mit seinem 1938 erschienenen Werk *Die Niederländer und das deutsche Lied* ein völlig neues Bild vom mehrstimmigen deutschen Lied in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gezeichnet hat, war geradezu prädestiniert, jenen ausgezeichneten und konzentrierten Überblick über die Geschichte der Gattung von ihren Anfängen bis zum Auftreten des begleiteten Sololiedes zu geben, der den ersten Teil der „Geschichtlichen Einführung“ bildet. Wenngleich der dem jüngeren Chorlied gewidmete Teil dem ersten an Wert kaum nachsteht, ist O. hiermit doch weit mehr einem Bedürfnis entgegengekommen, weil eine Geschichte des älteren deutschen Liedes bisher nicht existiert.

Allerdings ist der Titel des Heftes nicht frei von Problematik, und es fragt sich, ob nicht die Bezeichnung „Das mehrstimmige deutsche Lied“ im Titel zweckmäßiger gewesen wäre. Wie aus der Einführung hervorgeht, ist O. sich der Problematik wohl bewußt gewesen. Somit wird der Leser, der, hielte er sich nur an den Titel, leicht auf den Gedanken kommen könnte, daß das mehrstimmige deutsche Lied zu allen Zeiten in chorischer Besetzung gesungen worden sei, auf den richtigen Weg geführt.

Wie O. betont (S. 7), erscheint der reine Vokalsatz, und damit die Möglichkeit der vokalen Wiedergabe, erstmals um 1530, als man dazu überging, sämtliche Stimmen mit Text zu versehen. Dennoch sollte die Bezeichnung „Chorlied“ auf das im reinen Vokalsatz gehaltene Tenorlied des 16. Jahrhunderts ebenso mit Vorbehalt angewandt werden wie auf die begleiteten mehrstimmigen Lieder Schuberts, von denen viele durch „chorische Besetzung gefährdet“ seien (S. 15). Reiner Vokalsatz bedingt also keineswegs immer chorische Wiedergabe. Es sei jedoch hervorgehoben, daß der Verf. nicht allein an mehreren Stellen auf die Alternativen chorisch-solistisch, sondern auch auf die Anweisungen für vokale und instrumentale Ausführung in Liederdrucken des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aufmerksam macht.

Hier aber liegen zum Teil die Anfänge des begleiteten Sololiedes, wie W. Vetter u. a. an H. Chr. Haidens mehrstimmigen Liedern von 1601 nachgewiesen hat (*Das frühdeutsche Lied*, 1928, Bd. I, S. 27 ff.). Einen Hinweis auf diese wichtigen Erkenntnisse hätte man begrüßt.

Mit aller Klarheit, unter Berücksichtigung geistesgeschichtlicher und soziologischer Gesichtspunkte, der Dichtung und des Verhältnisses von Wort und Ton geht O. den großen Entwicklungszusammenhängen nach. Die Epoche des Tenorliedes mit den beiden Hauptmeistern Senfl und Othmayr wird in ihrer grundlegenden Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte gewürdigt; es wird gezeigt, wie das Cantus-firmus-Lied in der evangelischen Kirchenmusik ein Rückzugsgebiet findet, wie das Wirken der Spätniederländer, insbesondere Lassos, zu einem tiefgreifenden Stilwandel führt und mit Hassler wieder ein Höhepunkt im deutschen Schaffen erreicht wird. Das weltliche mehrstimmige Generalbaßlied des 17. und 18. Jahrhunderts nimmt O. nicht für die Geschichte des Chorliedes in Anspruch; dennoch wäre ein Hinweis auf H. J. Mosers *Corydon* (2 Bde., 1933) wünschenswert gewesen. Als ragender Gipfel werden die Choralsätze J. S. Bachs aus der Entwicklung des geistlichen Chorliedes in der Barockzeit herausgehoben, als Höhepunkte im 19. Jahrhundert die weltlichen Chorlieder von Schubert und Brahms. Schließlich wird gezeigt, wie das Chorlied der Gegenwart das Sololied aus seiner mehr als hundertjährigen Vormachtsstellung verdrängt hat.

Mit der Auswahl von 30 Beispielen hat der Verf. vor allem die beiden Blüteperioden im 16. und 19. Jahrhundert sowie die Höhepunkte der Gesamtentwicklung kennzeichnen wollen (s. Vorwort). So erklärt es sich, daß Othmayr, Brandt, Hassler, Schubert und Brahms je zweimal, die übrigen Komponisten aber nur je einmal vertreten sind, nämlich Finck, Stahl, Regnart, Knöfel, Lechner, Eccard, Schütz, Rosenmüller, Reichardt, Zelter, Silcher, Schumann, Mendelssohn, Reger, Hindemith, David, Distler und die schon im Zusammenhang mit der Einführung genannten Meister. J. Walter, M. Praetorius, Albert oder Schein, dessen *Studentenschmaus* leider nicht erwähnt worden ist, hätten vielleicht auf Kosten eines der älteren, mit je zwei Liedern vertretenen Komponisten noch berücksichtigt werden können. Bei einem Teil der Beispiele handelt es sich um Erstveröffentlichungen, darunter um einige von besonderer künstlerischer oder geschichtlicher Bedeutung (z. B. Nr. 10, J. Knöfel).

Den Editionsgrundsätzen des Verf. kann man nur zustimmen. Wiederum haben die für die Publikation von Werken des 15. und 16. Jahrhunderts geltenden Prinzipien des „Erbes deutscher Musik“, denen O. weitgehend gefolgt ist, ihre Zweckmäßigkeit erwiesen. Das gilt ebenso für die Anlage des Notenteils (Vorsatz, Angabe der Verkürzung, Mensurstriche, Akzidentien) wie für die Schreibung älterer Texte. Doch auch die Wiedergabe der Beispiele aus neuerer Zeit ist vorbildlich. Stets ist das Notenbild übersichtlich, weil die Partitur nur bei akkordischen Sätzen auf drei oder zwei Systeme reduziert wird. Die Zahl der unterlegten oder nachgestellten Strophen ist die gleiche wie in den Quellen, die als Vorlage gedient haben. In einzelnen Fällen, wie bei dem Bicinium über das jüngere Hildebrandslied (Nr. 3), wo die folgenden Strophen nach anderen Quellen hätten ergänzt werden können, mag man das bedauern. Vermutlich ist die Ergänzung unterblieben, um Platz zu sparen. Die Quellennachweise und Bemerkungen zu den einzelnen Liedern, die neben dem Kritischen Bericht eines Denkmälerbandes wohl bestehen können, sind von ganz besonderem Wert. Sehr zweckmäßig ist es, daß die Einführung (wie in anderen Heften der Reihe) nicht damit belastet worden ist. Die Bemerkungen beziehen sich u. a. auf Herkunft und Form der Texte sowie auf Stil, Technik und Form der

Kompositionen. Eine Literaturlauswahl und ein größeres Verzeichnis von Neuausgaben sind eine wesentliche Hilfe für den Benutzer. Kurt Gudewill, Kiel

Henricus Albicastro: Zwölf Concerti A 4, op. 7. Hrsg. von Max Zulauf (Schweizerische Musikdenkmäler, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Band 1), Bärenreiter-Verlag Basel, 1955. 150 S.

Mit dieser Ausgabe konnte die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft einen jahrzehntealten Plan verwirklichen: sie legt damit den ersten Band einer eigenen Denkmäler-Reihe vor. Wie ihr Präsident, Ernst Mohr, in seinem Vorbericht ankündigt, ist es deren Ziel, Werke jener Komponisten schweizerischer Nationalität zu veröffentlichen, die „*musikgeschichtlich nicht nur ein beschränkt nationales Interesse beanspruchen dürfen und deren allgemeine Geltung die Herausgabe einer Werkauswahl im Rahmen einer Denkmäleredition rechtfertigt*“. Solchem Vorhaben können wir nur Erfolg wünschen. Der erste Band erfüllt den Zweck einer Denkmälerausgabe im wahren Sinne des Wortes: sind doch die Quellen zu den hier veröffentlichten Konzerten Albicastro, wie auch zu den meisten seiner übrigen Werke, wahrscheinlich zum größten Teil im letzten Kriege vernichtet worden. Jedenfalls gilt das für die bei Estienne Roger erschienenen Drucke, die bisher singular bei den Bibliotheken Hamburg und Darmstadt nachgewiesen worden waren. Zum Glück haben sich die vernichteten Hamburger Quellen zu einem Teile in Photokopien des Musikseminars der Baseler Universität erhalten. Nach diesen Photos sind die zwölf Concerti A 4, op. 7, im vorliegenden Bande ediert worden.

Obwohl bereits Joseph von Wasielewski (*Die Violine und ihre Meister*) und besonders Gustav Beckmann (*Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*; vgl. auch Artikel Albicastro in MGG) auf die Bedeutung Albicastro aufmerksam gemacht hatten, waren bisher nur verschwindend wenige seiner Werke in Neuausgaben zugänglich. Fast möchte man meinen, daß er mehr der klangvollen Italianisierung seines Namens wegen — er hieß eigentlich Heinrich Weißenburg — als auf Grund eingehender Kenntnis und Würdigung seiner Werke in zahlreichere neuere Darstellungen eingegangen ist. Die vorliegende Publikation ermöglicht

zum ersten Male eine umfassendere Beurteilung wenigstens eines Teiles seines Schaffens. Hiernach vermögen wir die älteren Urteile, die Albicastro in der Geschichte der Violinmusik um 1700 einen eigenen Platz neben Giuseppe Torelli und Giulio Taglietti einräumen möchten, zu bekräftigen und zu modifizieren. Die zwölf Concerti gehören jener Sonderart an, die im Unterschied zum Concerto grosso auf die Teilung des Orchesters in verschiedene Klanggruppen und bis zu einem gewissen Grade auch auf solistische Elemente verzichtet, dafür um so mehr einen vollen Streicherklang pflegt. Demgemäß rechnen sie sicher auf große, chorische Besetzung der einzelnen Stimmen. Man möchte sie als vollstimmig gesetzte Kirchensonaten bezeichnen (es wäre deshalb richtiger gewesen, die originale Bezeichnung „*Organo*“ für die Continuostimme auch in der Neuausgabe beizubehalten). Auch die alte Angabe, nach der Albicastro kein Musiker vom Fach gewesen sei, scheint sich in den Werken zu bestätigen. Sie tragen manche Spuren eines genialen Dilettantismus. Zu wirklicher Originalität erheben sie sich vor allem dort, wo die formalen, die traditionellen Bindungen am geringsten sind: während ihre fugierten Partien nur wenig eigenes Gepräge besitzen und bisweilen kaum über einen hinlänglich glatten Schulkontrapunkt hinausführen, zeigt sich ihre Eigenart deutlich in den freieren Sätzen, den auf starke dynamische und bewegungsmäßige Kontraste ausgehenden, meist „*spiritoso*“ oder „*affettuoso*“ anhebenden Einleitungssätzen und jenen Allegrosätzen, die sich frei aus der violinistischen Figuration entfalten. Im Dienste dieser Ausdruckskunst steht die Harmonik, die oftmals überraschend unkonventionell erscheint (vgl. etwa den kräftigen Zugriff des verminderten Septakkordes im ersten Takt des achten Konzerts). Wie die Tonarten der zwölf Konzerte in bestimmter, fast systematischer Weise wechseln (F, d, C, c, g, B, h, D, G, e, A, f), so unterscheiden sich auch die Charaktere der einzelnen Konzerte deutlich. Sie zeigen die vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten ihres Komponisten.

Der Editor hat sich bei seiner Arbeit von der Aufgabe leiten lassen, sowohl den Forderungen der Wissenschaft als auch der Praxis zu genügen: er bietet — man möchte sagen, nach dem Vorbild der sogen. „*Urtextausgaben*“ — das originale Bild des Druckes von Roger, mit geringfügigen Berichtigungen

und Ergänzungen, die teils in dem knappen, nur eine Seite füllenden Kritischen Bericht, teils im Text selbst kenntlich gemacht sind. Eine schlichte Generalbaß-Aussetzung ist hinzugefügt. Vielleicht müßte man dem Praktiker noch mehr entgegenkommen und ihn darauf hinweisen, daß Albicastro mit der Diminutions- und Verzierungskunst seiner Violinisten gerechnet hat und im notierten Text vor allem einiger langsamer Sätze (z. B. dem „Grave“ des ersten Konzerts) kaum mehr gibt als das harmonische Gerüst, über dem es zu improvisieren gilt. Vorschläge für solche Diminutionen, dem Vorwort oder dem Notentext selbst beigelegt, scheinen uns fast wichtiger als die Aussetzung des Generalbasses.

Der Rogersche Druck ist in vieler Hinsicht inkonsequent, vor allem, was die dynamischen- und Tempo-Bezeichnungen, die Artikulation und die Generalbaßbezeichnung betrifft. Eine Neuausgabe wird hier kaum in allen Punkten die gewünschte Logik erreichen können. Wenn man allerdings erst einmal mit solchen vereinheitlichenden Ergänzungen beginnt — und man kommt in einer kritischen Ausgabe ohne diese Maßnahme kaum aus —, so darf man es nicht bei Teilmanipulationen bewenden lassen, da sie das Bild eher stören als klären (vgl. z. B. die dynamischen Bezeichnungen auf S. 1 der Ausgabe). Über nachlässige Bezeichnungsweise und nur kursorischen Gebrauch der Tempoangaben, etwa im 1. Teil des 9. Konzerts, würde man zumindest im Kritischen Bericht eine Bemerkung erwarten (Takt 7 ist *Grave*, Takt 13 *Adagio*, Takt 14 *Allegro* zu ergänzen). Auch wäre es wünschenswert, wenn der gleiche Sachverhalt im Kritischen Apparat bzw. in der typographischen Gestaltung des Notentextes auch immer gleichartig wiedergegeben würde. Die zahlreichen Nachlässigkeiten des Druckes z. B. in der Setzung der Artikulationsbögen wären besser stillschweigend berichtigt worden (S. 105, Takt 59; S. 106, Takt 75; besonders auch im *Allegro* des 10. Konzerts, S. 120 ff.). Warum die „Urtext-Gläubigkeit“ schließlich so weit geht, daß mehrere Errata des Originaldrucks nur im Kritischen Bericht, nicht aber im Notentext selbst richtiggestellt werden, ist kaum zu verstehen (z. B. 1. Konzert, Takt 110; 2. Konzert, Takt 43; 12. Konzert, Bezifferung Takt 1, 4, 13). Die Ausgabe lehnt sich im Format und im Druckbild an die Bände des „Erbes deutscher Musik“ an. Zu begrüßen wäre in Zukunft

die Mitteilung einiger Faksimileproben der Quelle: gerade in unserm Falle könnten sie zur näheren Datierung vielleicht wichtige Aufschlüsse geben.

Das Vorwort der Hrsg. legt sich bescheidene Beschränkung auf und führt kaum über die bekannten, auf Walthers Lexikon zurückgehenden Angaben über Albicastro hinaus, läßt das Leben dieses talentvollen Dilettanten also weiter im Dunkel. Auch auf den Versuch, wenigstens einige seiner Werke genauer zu datieren, wird verzichtet. Hier würde man mit Hilfe der datierten Verlagskataloge Estienne Rogers (vgl. O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers*, London 1946, S. 19) wahrscheinlich zu brauchbaren Ergebnissen gelangen. Doch ist allein schon die Publikation dieser in den Originalquellen selbst verlorenen Werke ein Verdienst, das von der Musikwissenschaft wie von den zahlreichen *Collegia musica*, die hier eine wertvolle Bereicherung ihres Repertoires finden können, gewiß dankbar begrüßt wird.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Johann Sebastian Bach: Johannespassion, kleine Partitur (Breitkopf & Härtel). Der Verlag Breitkopf und Härtel hat für die Johannespassion das gesamte Aufführungsmaterial neu herausgegeben. Die Textrevision besorgte Gerd Sievers, den Continuo bearbeitete Günter Raphael. Die kleine Studienpartitur ist ein verkleinerter Abdruck der großen und bis auf geringfügige Einzelheiten identisch mit dem Text der alten Bachausgabe (Rust).

Hermann Keller, Stuttgart

Biagio Marini: Sonata per due violini (und Basso continuo). Hrsg. von Werner Danckert. (Hortus Musicus 143). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957. Partitur (7 S.) mit Stimmen.

Dieses schöne und bedeutende Stück Biagio Marinis aus der Drucksammlung von 1655 (op. 22, Venedig, bei Francesco Magni) hat bereits Luigi Torchi im Rahmen seiner *Arte musicale in Italia* (Vol. 7, S. 42 ff.) in einer nicht fehlerfreien Ausgabe veröffentlicht. Es liegt, von W. Danckert noch nach Stimmbüchern der Stadtbibliothek Breslau eingerichtet, nunmehr neu vor: berichtigt und mit sorgsamem Continuo-Aussetzung. Reines Zierwerk und virtuose Passagen darf man hier ebensowenig erwarten wie die gehäuferten technischen Schwierigkeiten (Doppel-

griffe, Scordatura) des Marinischen op. 8 von 1629. Dafür weiß Marini, wie nur wenige seiner Zeitgenossen, durch andere und stärkere Vorzüge voll auf zu entschädigen: ein geistiges Prinzip wird jetzt ganz deutlich, die kantablen und polyphonen Elemente werden wunderbar aufeinander abgestimmt, miteinander verknüpft. Form und Inhalt sind kongruent geworden. Möge dieses kleine Heft dazu beitragen, die Kenntnis von diesem Meister zu fundieren und auf weitere Proben seines Schaffens auszu-dehnen.

Werner Bollert, Berlin

Gabriel Plautz: *Missa super „Se desio di fuggir“ ad quinque voces inaequales*. Hrsg. von Adam Gottron, Düsseldorf 1957, Musikverlag Schwann.

Adam Gottron, der sich durch seine wissenschaftlichen Arbeiten als profunder Kenner der Musikgeschichte der Stadt Mainz und des Rheingaus ausgewiesen hat, macht mit dieser Neuausgabe fürs erste den Chören ein sehr klingvolles und nicht zu schwieriges Werk zugänglich. Dann aber wird damit auch ein wertvoller Beitrag geleistet für die Kenntnis der Geschichte der Meßkomposition im 17. Jahrhundert, die in ihrer Gesamtheit bis heute noch der eingehenden Darstellung bedarf. Nachdem seit der cäcilianischen Reformbewegung die Meister der altklassischen Vokalpolyphonie in praktischen Neuausgaben reichlich bevorzugt worden waren, ist es erfreulich, daß mit der Herausgabe dieser Messe von Plautz auch einmal das Schaffen der bisher wenig beachteten Kleinmeister des süddeutschen Frühbarock berücksichtigt wird. Weitere Veröffentlichungen und Untersuchungen werden erst festzustellen haben, in welchem Umfang diese Komponisten das Vorbild des italienischen, in Sonderheit des venezianischen Stils, dessen Kenntnis sie sich meist durch persönliche Studien erwarben, im eigenen Schaffen zu verarbeiten wußten.

Über Plautz, dessen Lebensdaten bisher nicht näher bekannt waren, unterrichtet ein kurzer biographischer Hinweis im Vorwort. Er wurde zu Laibach geboren und kam 1612 als Hofkapellmeister nach Mainz. Er starb 1641; seine Fertigkeiten als Komponist vielstimmiger Chormusik wurden mit einem ehrenden Nachruf im Sterbepuch besonders gerühmt. Sein einziges gedrucktes Werk *Flosculus vernalis* erschien 1622 in Aschaffenburg. Dieser Sammlung von 26 Chorwerken ist die vorliegende Messe entnom-

men, die nach den in den Bibliotheken von Uppsala und Basel vorhandenen Stimmbüchern (die Angabe bei Eitner wird damit um einen Fundort ergänzt) zum ersten Mal in einer praktischen Neuausgabe geboten wird. Zur Ausgabe selbst wäre noch ergänzend zu bemerken, daß statt des allgemeinen Hinweises auf die Transposition um eine kleine Terz nach unten die Beigabe der Incipits vor jedem Satz wünschenswerter gewesen wäre. Ebenso würden gegebenenfalls weitere Hinweise auf die Notation im Original (Ligaturen!) in einem Revisionsbericht den Wert der Ausgabe für Studienzwecke noch erhöhen. Auch scheint die Akzidentiensetzung in einigen Fällen unklar; so müßte z. B. im Agnus Dei, Takt 2, und analog dazu auch im Baß, Takt 5, ein Auflösungszeichen gesetzt werden. Den Chören sei dieses wertvolle Werk für Liturgie und Konzert empfohlen.

August Scharnagl, Regensburg

Johann Zach: *Zwei Sinfonien für zwei Geigen und Baß*. Hrsg. von Adam Bernhard Gottron. (Hortus Musicus 145.) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956. Partitur (16 S.) mit Stimmen.

Erst durch Karl Michael Kommas Heidelberger Dissertation ist der tschechische, später in Mainz wirkende Komponist Johann Zach (1699—1773) ins volle Licht der Musikforschung gerückt worden, und bald nach Beendigung des 2. Weltkrieges haben mehrere Verleger nun auch Werke dieses Meisters veröffentlicht. Diese Editionen allein haben es jedoch bisher nicht vermocht, sein Bild und seine Bedeutung für die Entwicklung des neuen Stils zureichend zu klären; ebenso sollte man die Frage nach den tschechischen Ursprungselementen seiner Musik (von denen Komma und neuerdings auch Rudolf Quoika sprechen) vielleicht in einem größeren Zusammenhange nochmals ventilieren.

Gottrons Edition liegen Manuskripte der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt zugrunde, die lediglich in der Abschrift des Hrsg. die Vernichtung durch die Kriegereignisse überdauert haben. Von den zwei dreisätzigen Triosinfonien trägt die erste in G-dur das Datum 1755; aus derselben Zeit dürfte wohl auch die zweite in D-dur stammen. Beide Werke, die die traditionelle Besetzung der Triosonate gleichsam weiterführen, sprechen durch ihre frische Art für sich; daß die Themen in der Erfindung nicht sonderlich originell sind,

kann man Zach kaum zum Vorwurf machen. Wir wissen, daß er, von Mainz aus, 1746 einen Urlaub nach Italien erhielt, und wirklich sind hier italienische Anregungen deutlich bemerkbar. Der Generalbaß hat einen Teil seiner eigentlichen Funktion, die am meisten noch im langsamen Mittelsatz der ersten Triosinfonie durchscheint, schon eingebüßt. Damit verbunden ist eine gewisse Primitivität im Satztechnischen, wie ja auch die Durchführung allenthalben noch recht schematisch angelegt ist. Doch ist Zachs musikalische Ader so stark, daß man an diesen unproblematischen Stücken — sowohl beim Spielen als auch beim Hören — seine Freude haben wird.

Werner Bollert, Berlin

Giovanni Battista Mocchi: Krippenkantate „Kommt all hierzu, ihr Engeln“. Hrsg. von Paul Winter. (Bärenreiter-Ausgabe 1591). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956. Partitur 19 S. Giovanni Battista Mocchi (um 1620—1688) ist als Komponist vor allem wohl deshalb in Vergessenheit geraten, weil von seinem Werk nur wenig auf uns gekommen ist. Erst Alfred Einstein hat in seinem Aufsatz *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher* (SIMG IX, 1907/08, S. 354 ff.) ein genaues und zutreffendes Bild von Mochis Persönlichkeit und seinem Wirken entworfen; er war es auch, der als erster dieses kleine deutsche Weihnachtsspiel erwähnt hat: die Krippenkantate „Kommt all hierzu“ für zwei Solostimmen (Alt bzw. Mezzosopran und Baß), zwei Violinen und Basso continuo. Das Werk, das formal denkbar einfach gegliedert ist und auch inhaltlich wie interpretatorisch keinerlei Schwierigkeiten bereitet, gehört — obwohl es von einem Italiener stammt — doch zu jenen typisch deutschen Erzeugnissen, die durch Schlichtheit und Innigkeit des Tones anrühren: wie es seit jeher gerade dem weihnachtlichen Stoff- und Gedankenkreise zukam. Zwar geht im Mittelteil sein Inhalt ein wenig über den Rahmen eines echten Krippenspiels hinaus, trotzdem bleibt der Gesamtzusammenhang gewahrt. Das kleine Werk enthält genügend Hinweise auf szenische Möglichkeiten; man darf fast als sicher annehmen, daß es zu seiner Zeit am Neuburger bzw. Düsseldorf Hofe szenisch aufgeführt worden ist. P. Winter, dem für seine Neuauflage das Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek München vorgele-

gen hat, gibt dementsprechende Anleitungen für die Ausführung und stellt im übrigen anheim, ad libitum zwei Blockflöten und einen einstimmigen Frauenchor (für die Engel) mit heranzuziehen. Innerhalb der zahlreichen Haus- und der kleinbesetzten Kirchenmusiken für die Weihnachtswochen kann diese anspruchslose und dennoch sehr spezifische Schöpfung durchaus ihren Rang behaupten. Werner Bollert, Berlin

W. A. Mozart: Klaviersonaten. Urtext. Nach Handschriften, alten Abschriften und den Erstausgaben hrsg. und mit Fingersatz versehen von Walter Lampe. Neue verbesserte Ausgabe 1957. 2 Bände. IX u. 303 S. 4 S. Anhang. G. Henle-Verlag, München-Duisburg.

Von Mozarts Klaviersonaten sind bislang vier Urtextausgaben erschienen: die alte der Berliner Akademie, eine des Verlages Peters, eine von Nathan Broder (Theodor Presser Company, Bryn Mawr, Pennsylvania) und die des Henle-Verlages, die nun in 3. verbesserter Auflage vorliegt. In meinem Buch *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* habe ich die Eigenschaften verschiedener Ausgabentypen (wie Faksimile-Ausgaben, kritische, Bearbeitungs- und Urtextausgaben) dargelegt. Ich muß hier darauf verweisen. Für die letzten ist jedenfalls bezeichnend, daß sie eine Art Idealform erstreben. Daraus ergibt sich die Tatsache, daß sie sich an manchen Stellen voneinander unterscheiden. Gründe und Folgen seien an einigen Beispielen aus dem vorliegenden Werk erörtert.

Ein Grund besteht darin, daß bei der Geschwindigkeit, mit der Komponisten wie Mozart schreiben, Stellen z. B. bei ihrem zweiten Auftreten oft abgekürzt und ohne Bezeichnung erscheinen. Da alle Urtextausgaben praktische Bedeutung erstreben, erhebt sich die Frage, ob und inwieweit man da ergänzen und angleichen darf. In meinem Referat über die Urtextausgabe der Violinsonaten von Mozart (Mf X, 583) habe ich betont, daß die Henle-Ausgaben in solchen Ergänzungen immer vorsichtiger und zurückhaltender werden. KV 311 (284c) bringt in Satz I in den Takten 29 und 33, 59 und 63, 92 und 96 die gleiche Figur dreimal paarweise. Die Eigenschrift schreibt im ersten und dritten Falle jeweils die 1. Figur mit, die 2. ohne Staccatozeichen; in T. 59 fehlt der Staccatopunkt. Die sehr unzuverlässige Erstausgabe von Heina, Paris, gibt

völlig unverständliche Bezeichnungen. Neuere Ausgaben, auch Broder, gleichen alle sechs Fälle einander an. Ich glaube, die Henle-Ausgabe hat recht, wenn sie nur in T. 59 das Staccatozeichen ergänzt. Der Wechsel der Phrasierung innerhalb der Paare ist sinnvoll und von Mozart beabsichtigt. In KV 330 (300h), Satz III, T. 1, hat die Eigenschrift ein Staccatozeichen, das in der Erstausgabe fehlt. Die Frage ist, ob man das Zeichen an allen ähnlichen Stellen (z. B. in T. 3) ergänzen soll, oder nur bei der Wiederholung in der Reprise. Broder tut das erste; die dann nötigen und von ihm gebrauchten Klammern komplizieren das Notenbild. Die Henle-Ausgabe ergänzt nur in der Reprise; daß das ohne Klammer geschieht, halte ich für unbedenklich.

Gründe der Verschiedenheit liegen oft in Undeutlichkeiten der Quellen und in der Notwendigkeit ihrer Interpretation. Wenn Legatobögen genau zwischen zwei Noten aufhören, muß man sich im Druck für eine Lesart entscheiden. Das tun schon die Erstausgaben; für Mozart ist aber höchst unwahrscheinlich, daß er Korrekturen in unserem Sinne gelesen hat. Manchmal läßt sich eine Entscheidung durch die Verhältnisse an parallelen Stellen begründen; oft wird sie zur Frage des Ermessens. Wollte man solche Dinge etwa durch Klammern oder andere Hilfsmittel anzeigen, so würde das Notenbild unklar. Das tut auch keine Urtextausgabe; das ist Sache des Revisionsberichtes kritischer Ausgaben.

Zwei ähnliche Fälle seien kurz erörtert. In KV 281 (189f), Satz II, T. 68, hat Mozart im Diskant zunächst einen Legatobogen geschrieben, entsprechend der Parallelstelle T. 10. Dann hat er diesen Bogen zugunsten einer anschließenden synkopischen Bindung mit fünf schräg liegenden dicken Strichen getilgt. Sie ähneln in keiner Weise irgend einem seiner Staccatozeichen; die Erstausgabe hat bezeichnenderweise auch keine solchen. Alle späteren, mit Ausnahme der neuen Henle-Ausgabe, setzen ganz unberechtigt Staccatozeichen ein. Die bei Mozart wahrscheinlich schreibtechnisch bedingte Doppelbehaltung von Zweiklängen ist in vielen Fällen nicht Anzeichen einer polyphonen Strebung und darf ohne weiteres abgeändert werden. In KV 283 (189h), Satz III, T. 158 ff., muß sie bleiben, um Mozarts Stimmführung deutlich zu machen. Um die Beobachtung solcher Fälle, zu denen auch die

originalen Notenbalken gehören, ist die Henle-Ausgabe in besonderem Maße besorgt.

Ausschlaggebend für den Notentext ist dann die richtige Beurteilung des Wertes der Quellen. So sind für Mozart die um 1799 erschienenen Oeuvres completes kaum mehr authentische Quelle, wenn Eigenschriften und Erstausgaben aus Mozarts Lebenszeit vorliegen. Sie enthalten zahlreiche Änderungen und Zusätze, die wahrscheinlich von ihrem Herausgeber stammen. Alle Urtextausgaben sind von der richtigen Einschätzung der Quellen abhängig. Die vorliegende neue Ausgabe des Henle-Verlages zeigt die gewissenhaften Bemühungen, alle nur irgend erreichbaren Quellen heranzuziehen. Gegenüber der ersten Ausgabe von 1948 konnten durch Benutzung neuer, bisher unbekannter Quellen Fortschritte gemacht werden. So liegt ihr wohl das umfangreichste bislang bekannte Quellenmaterial im Vergleich mit allen anderen Ausgaben zugrunde. Es ist vollständiger auch als das von Broder in seiner Ausgabe von 1956 benutzte, die sich für mehrere Werke noch mit der alten Akademie-Ausgabe als Hauptquelle begnügen mußte. So kommen viele neue richtige Lesarten zum Vorschein. Das wieder zugänglich gemachte Widmungsexemplar Mozarts von KV 457 für seine Schülerin Therese von Trattner ist, wenigstens für den 1. und 3. Satz, eine bessere Quelle als die Erstausgabe, erst recht als die Oeuvres completes. Satz I, T. 53, enthält in der Erstausgabe einen deutlichen Stichfehler, der bislang immer verkehrt verbessert worden ist. Das Widmungsexemplar und nach ihm die Henle-Ausgabe bringen die richtige Lösung, die auch in höherem Maße der Parallelstelle T. 150 entspricht. In T. 125 ist die dynamische Bezeichnung im Widmungsexemplar deutlich ein *fp*, das in der Erstausgabe fehlt. Wohl nach den Oeuvres completes machen die späteren Ausgaben daraus ein *sf* mit folgendem *p*. das ist sicher ein Zusatz; denn der ganze Satz enthält sonst nie das Zeichen *sf*. Die Achtelpause am Schluß von T. 17 in Satz II wird in allen Ausgaben als „überzählig“ weggelassen. Das Widmungsexemplar zeigt wieder, daß durch nicht genaues Übereinanderschreiben des Akkordes des 2. Viertels ein Stichfehler entstanden ist. Tatsächlich ist die Achtelpause richtig. Am weitesten unterscheidet sich die Henle-Ausgabe von

den bisherigen in KV 309 (284 b). Die Quellenlage war bislang schlecht; die Erstausgabe Heina ist unzuverlässig, die Oeuvres können kaum als Quelle gelten. Hier ist es gelungen, eine Abschrift aufzufinden, die aus dem Kreise um Schubert stammt, höchstwahrscheinlich auf Leopold Mozart zurückgeht und vielleicht sogar Verbesserungen von Mozarts Hand aufweist, und diese Verbesserungen betreffen gerade die Fehler der Erstausgabe. Interessant ist auch, daß hier alle Vorschläge des ersten Satzes konsequent und gleich bezeichnet sind, was in keinem Druck der Fall ist. In Verbindung mit der Erstausgabe ergeben sich so wertvolle Kontrollmöglichkeiten. In Satz I, T. 2, und an entsprechenden Stellen haben weder Abschrift noch Erstausgabe Legatobögen; sie etwa aus den Oeuvres zu ergänzen, liegt kein Grund vor. In Satz II, T. 38, heißt im Erstdruck die letzte Note  $b^2$ , nicht  $c^3$  wie in der Abschrift. Im Vergleich mit der Parallelstelle T. 58 scheint  $c^3$  richtig. In T. 40 steht das  $f$  bei Taktbeginn, nicht erst beim zweiten oder einem späteren Achtel; das ist sicher richtig; wie soll bei p-Anschlag das lange  $c^2$  des Diskants wirksam bleiben? Im Erstdruck ist an der Verschiebung wohl Platzmangel schuld. Die sorgfältige Bezeichnung der T. 75–78 bereitet in der Abschrift viel besser auf den Schluß vor als die Vergrößerung der Erstausgabe und die Veränderungen der Oeuvres. Die Sonate gewinnt so in vielem ein reineres und sichereres Bild als in den bisherigen Ausgaben.

Urtextausgaben streben nach einer idealen Lesart des Textes. Sie sind von Stand und Anforderungen der Textkritik, auch vom Auftauchen neuer Quellen abhängig. Weg und Wandel von der Akademieausgabe über die ersten Henle-Ausgaben und die von Broder bis zu dieser neuen Ausgabe des Henle-Verlages sind bezeichnend.

Paul Mies, Köln

Henry Purcell: Die Nacht, Gesänge für eine hohe Stimme und Streichinstrumente. Hrsg. von Herbert Just. (Hortus Musicus 141). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956. Partitur (11 S.) mit Stimmen.

Unter dem Titel *Die Nacht* hat H. Just in diesem Heft drei Sologesänge von Purcell vereinigt, die verschiedenen Werken des englischen Meisters entnommen sind. Die erste Nummer (*Die Nacht*) entstammt der Oper *The fairy queen*, die zweite (*Mond-*

*finsternis*) dem *Yorkshire feast song*, während die dritte (*Didos Abschied*) das Schlußstück von *Dido and Aeneas* darstellt. Die Texte sind jeweils in der Originalsprache und in der deutschen Fassung des Hrsg. abgedruckt, der im Musikalischen die Vorlage der Purcell-Gesamtausgabe sozusagen ungeprüft übernommen hat (eine Ausnahme bilden lediglich die Takte 35–44 des Dido-Gesanges, für welche Dents Edition verbindlich geworden ist). Abgesehen also von manchen Fragwürdigkeiten, die bei der beinahe ausschließlichen Verwendung des Notentextes der Purcell-Gesamtausgabe nicht zu vermeiden waren, ist die Auswahl sehr zu begrüßen, handelt es sich doch um Stücke, die in der Großartigkeit der Haltung, in der Kühnheit des Ausdrucks eindringlich für das Genie Purcell zu zeugen vermögen.

Werner Bollert, Berlin

Joseph Haydn: Messe B-dur („Schöpfungs-Messe“). Faksimile nach der im Eigentum der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Urschrift. Veröffentlichung des Joseph Haydn-Instituts Köln. G. Henle-Verlag München-Duisburg 1957.

Der Musikpraxis und der Musikwissenschaft harrt noch viele Arbeit, die Probleme um J. Haydn und sein Werk endgültig zu lösen. Manches steckt noch in den Anfängen; und manches aus dem 19. Jahrhundert überkommene Urteil werden wir revidieren müssen (vgl. meinen Aufsatz über *Haydns geistliche Lieder* in *Musica sacra* 1957, Heft 4). So gibt es bislang noch keine Faksimile-Ausgabe eines größeren Werkes von Haydn (siehe meine Zusammenstellungen in *Musikhandel* 1953, H. 7–8; 1954 H. 2, 5; 1956 H. 7–8). Daß das Haydn-Institut eine solche vorlegen kann, verdankt es demselben Stifter, der der Bayerischen Staatsbibliothek den Ankauf des Autographs ermöglichte. Es ist ein großes und schönes Geschenk für die Freunde von Musikhandschriften; zugleich ist es neben Mozarts Requiem das einzige Faksimile einer ganzen Messe. Kein Bibliothekstempel, keine Beischriften verunzieren die wundervolle Altersschrift Haydns: klein, geordnet, vorsichtig, gelegentlich etwas zitternd.

W. Virneisel hat in einer kurzen Erläuterung die Geschichte der Eigenschrift und Eigenheiten der Notenschrift Haydns behandelt. Wie aus jedem Faksimile, kann auch die Wissenschaft aus diesem Nutzen ziehen. Hier sei kurz zusammengestellt, was

sich aus dieser Handschrift über Haydns Staccatozeichen erkennen läßt. Jede Herausgabe von Werken des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts muß sich mit diesem Problem auseinandersetzen, ehe einigermaßen Klarheit geschaffen ist. Selbst für Mozart scheint mir trotz der in Nr. 10 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten der Gesellschaft für Musikforschung zusammengestellten Lösungen das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Die Schöpfungsmesse gibt zu folgenden Beobachtungen Anlaß: Die Staccatozeichen reichen vom unbezweifelbaren Punkt über alle Zwischengrößen bis zum über 5 mm langen Strich. Punkte stehen nur beim Portamento in Verbindung mit einem Legatobogen z. B. Seite 2, Takt 7 (= 2/7), 26/2. Kleine Striche finden sich vorwiegend bei Tonwiederholungen und bei kurzen Notenwerten, so 2/9 bei Tonwiederholungen im ff; 6/8 bei Sechzehntel-Triolen; 16/3—4 bei Achteln in verschiedenen Längen; 29/9 und 56/5 bei Achteln und Sechzehnteln. Überhaupt sind bei kurzen Notenwerten die Striche im allgemeinen kürzer als bei langen. 88/3 sind sie bei Tonwiederholungen in Sechzehntel-Triolen ganz kurz; 94/4 haben die vier aufeinanderfolgenden Achtel der 1. Violine etwas längere Striche; der Strich auf einem einzelnen Achtel der 2. Violine im selben Takt ist erheblich länger, trotzdem auch hier vier Achtel im gleichen Rhythmus erklingen. 98/4—5 sind die Striche auf den Achteln kürzer als auf den Vierteln; bei der Wiederholung dieser Stelle 98/10—11 und 104/9—10 ist dasselbe der Fall. Allgemein läßt sich also sagen, daß kurze Noten kurze Striche, längere Noten längere Striche erhalten.

100/9 ff. haben die Viertelnoten lange Striche, die tonwiederholenden Achtel der 1. Violine kurze, die einzeln stehenden, durch Pausen getrennten Achtel der Bläser mittellange Striche. Das entspricht dann auch der Feststellung, daß einzelne Noten im allgemeinen längere Staccatozeichen erhalten als Reihen oder Tonwiederholungen. Beispiele sind 3/3—6 mit einzelnen Achteln der 1. Violine, während in 3/2, 3, 5 deutliche Portamentopunkte stehen; 3/1 hat bei wiederholten Achteln kleine Striche; 10/2 mit langem Strich bei einem einzelnen Achtel; 43/1 mit langen Strichen bei Vierteln. Gelegentlich kommen an der gleichen Stelle, bei gleicher Struktur Striche verschiedener Länge vor, so 50/3 kleine Striche auf Achteln der

1. Violine, längere auf Achteln der Viola, noch längere auf solchen der 2. Violine. Ist das vielleicht eine Folge der an einer Rasur erkennbaren Veränderung?

Seltsamerweise sind die Staccatostriche in der Generalbaßstimme oft länger als in den anderen Instrumenten, so 1/8; 2/10 (im selben Takt 2/9 ist der Unterschied geringer); 4/3—5; 5/8—9; 58/3; 91/4. In den Schlußtakt des Credo S. 67 sind die Striche in allen Instrumenten groß, im Baß bis über 5 mm. Hier herrscht ff. Es ist aber durchaus nicht so, als ob im ff die Striche durchweg länger wären als in anderen Stärkegraden. Im Credoschluß handelt es sich aber um Viertel, d. h. längere Noten. 26/4 hat der Baß auf jedem Achtel ein Staccatozeichen; die drei ersten sind bei Tonwiederholung klein, das vierte und fünfte sind ziemlich lang, das letzte wieder kleiner. Ich glaube kaum, daß Haydn eine dreifach verschiedene Ausführung der Achtel vorschwebte! Dabei haben die übrigen Instrumente die letzten drei Achtel Unisono mit dem Baß, aber mit Legatobogen!

Ob man nach diesen Feststellungen verschiedene Absichten für die Ausführung bei Haydn anzunehmen hat, oder ob die längeren Striche auf Baßnoten, Einzelnoten und längeren Noten Eigentümlichkeiten der Schreibmethode oder psychologischen Einflüssen zuzuschreiben sind, soll aus diesem Einzelwerk nicht entschieden werden. Aber zwei Einzelfälle seien aufgeführt und versuchsweise gedeutet. 25/2 und 41/12 stehen im Generalbaß über den Vierteln Punkte und Striche zugleich. Jedesmal steht dabei unisono. Hier handelt es sich nicht um Staccatozeichen, sondern um die Schreibgewohnheit, die Ziffer 1 mit einem Punkt zu schreiben (i). Schon zu Haydns Zeiten sind daraus Mißverständnisse entstanden; und das wäre hier besonders leicht, da diese Zeichen über den Noten stehen, während die sonstige Bezifferung unter ihnen angebracht ist.

Schwer erklärbar ist 1/3; der Baß hat Achtel mit Strichen, die Streicher Achtel z. T. mit Portamentbögen; dieses Portamento aber hat teilweise ausgesprochen lange Striche. Dazu kommt, daß bei der Wiederholung 2/1 nur Staccatostriche stehen. Ob hier ein Schreibfehler Haydns vorlag? Oder ob er sich über die Ausführung selbst nicht ganz im klaren war? Oder ob er zu Anfang der Messe etwas Besonderes beabsichtigte? Vergleichbare Stellen fehlen. Tatsächlich

gibt es solche nur einmal auftretende Zeichen. Im Benedictus S. 80 ff. und nur hier findet sich das Zeichen v. Es steht im ersten Thema und seinen Wiederholungen nur in der melodieführenden Stimme bei einer melodischen Vorhaltbildung, die in einigen Fällen auch als langer Vorschlag hätte geschrieben werden können. Es kann sich nur um ein Akzentzeichen handeln, das hier nur im p und pp auftritt. Sonst, auch im Benedictus, braucht Haydn als Akzentzeichen fz. Nur aus einer Fülle solcher Beobachtungen lassen sich zwingende Schlüsse auf die Absichten der Komponisten in ihrer Notation ziehen. Es ist bekannt, daß die zeitgenössischen Stecher solche Unterschiede so gut wie nie beachteten. Die Frage inwieweit der Komponist mit den einzelnen Zeichen feste, rationale Vorstellungen verband, ist schwer zu ermitteln: Bei einer Fülle von Zeichen vom Punkt bis zu 5 mm Länge fast aussichtslos.

Paul Mies, Köln

G. B. Sammartini: Notturmo a Quattro für Flöte, 2 Violinen und Baß (Violoncell). Partitur. Herausgegeben von Günther Rhau. (Collegium Musicum, Nr. 109.) Wiesbaden 1956, Breitkopf & Härtel. 11 S.

Dieses wohl Sammartinis op. 9 entnommene und, wie aus gewissen graphischen Eigentümlichkeiten ersichtlich, originalgetreu wiedergegebene Werk zeigt alle Vorzüge des Meisters, wie sie kürzlich Karstädt in seiner Besprechung der A-Sinfonie (Mf. X, 1957, S. 583) hervorgehoben hat. Das musikalisch frische, zur Gattung des zweisätzigen Divertimentos gehörige Werkchen zeigt feine Klangverbindungen und -abstufungen; selbst der Baß setzt zeitweilig aus. Ein 2. Thema ist nicht klar erkennbar. Bei deutlich abgegliederter Reprise beharrt die „Durchführung“, angesichts der zwar nicht amorphen, aber doch von figurativen Elementen durchzogenen thematischen Substanz, mehr bei einem reizvollen Spiel mit Ähnlichkeitszügen. Geschickte kanonische Wendungen, harmonische Kühnheiten (S. 2, Takt 12/13) und Orgelpunktwirkungen (S. 10/11) beleben den Satz.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Philipp Förtsch: Siehe, um Trost war mir sehr bange. Musikalische Andacht für dreistimmigen Chor (2 Soprane und Baß), 2 Violinen, 2 Violen und Generalbaß. Herausgegeben von Harald Kümmeling. Berlin (1957), Merseburger.

Ein ansprechendes Werk im Stil Buxtehudes mit einem eindrucksvollen Rahmenchor und einer sechsstrophigen, weniger inspirierten Aria für alle Stimmgattungen über gleichbleibendem Continuo. Das Stück ist ebenso anziehend für kleinere Kirchenchöre, wie es unsere bislang nicht eben profunde Kenntnis der Werke Förtschs vertiefen hilft.

Der Hrsg. hat die von Förtsch offenbar stereotyp angewendete Form Tuttichor — Arie für alle Stimmgattungen — Chor da Capo mit dem Terminus „Musikalische Andacht“ belegt, der wohl als Unterbegriff der Gattung Kantate verstanden werden will. Offenbar haben die in letzter Zeit verstärkt einsetzenden Forschungen auf diesem Gebiet eine genauere Fassung des noch recht vagen Terminus „Kantate“ und seiner Untergliederung wünschenswert erscheinen lassen. Trotzdem sollte man darauf bedacht sein, nicht in begriffliche Haarspalterei zu verfallen. Ist eine Kantate, die anstelle des Dacapo etwa einen Schlußchoral setzt, keine musikalische Andacht? Außerdem wäre zu klären, welche der neu zu fassenden Termini die liturgische Stellung des Stücks und welche seine Form zu kennzeichnen haben.

Wenngleich wir die vom Hrsg. in verständlicher Wertschätzung gewählte Bezeichnung Förtschs als eines Komponisten „ersten Ranges aus der Zeit des Hochbarock“ lieber den Allergrößten dieser Zeit vorbehalten gesehen hätten, so dürfen wir doch auf die angekündigten Veröffentlichungen weiterer geistlicher Werke Förtschs neugierig sein. Die Qualität der Neuausgabe entspricht der editorischen Absicht, „vor allem der Praxis, aber auch der Wissenschaft“ zu dienen, vollauf.

Alfred Dürr, Göttingen

## Mitteilungen

Professor Dr. Leo Schrade (bisher an der Yale University, New Haven, Conn. U.S.A. tätig) hat den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Basel als Nachfolger von Jacques Handschin angenommen. Die deutsche Musikwissenschaft begrüßt Schrade, der 1937 Deutschland verlassen mußte, wieder in Europa und dankt ihm für seinen Entschluß zur Rückkehr.

Professor Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen) hat den Ruf auf den ordentlichen