

**Tübingen.** NN : Hauptvorlesung (2)

Prof. Dr. G. Reichert : Das mehrstimmige Lied bis 1500 (1) — S: Bachs Harmonik (2) — Harmonielehre (2) — CM: Chor (2) — Orchester (durch den Assistenten Dr. G. von Dadelsen) (2).

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk : W. A. Mozart II (4) — Pros (2) — Haupt-S — Notationskunde IV: Tabulaturen (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak : Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts II (2). Privatdozent Dr. F. Zagiba : Die Musik des 16. Jahrhunderts und die Slawen (2).

Privatdozent Dr. W. Graf : Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) — Die Musik der Naturvölker (2) — Musikethnologische Ü (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger : Musikbibliographie II (1).

Lektor Dr. H. Zelzer : Harmonielehre IV (3) — Kontrapunkt IV (3) — Theoretische Formenlehre II (1) — Instrumentenkunde II (1). Lektor F. Schleiffelder : Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2).

**Würzburg.** Dr. H. Beck : Beethoven (1) — Neue Musik (1) — S: Probleme der Stilkritik an der Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Kontrapunkt (1) — CM voc., CM instr. (je 2).

**Zürich.** Prof. Dr. A. E. Cherbuliez : Die nationalen Tonschulen und ihre Bedeutung in der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Sinfonik von Brahms und Bruckner (1) — S: (gemeinsam mit Dr. H. Conradin) Lektüre und Besprechung ausgewählter Kapitel aus den musiktheoretischen Hauptschriften von J.-Ph. Rameau (1).

Prof. Dr. K. von Fischer : Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Bedeutung und Entwicklung der Variationskunst im 18. Jahrhundert (2) — Claude Debussy (1) — Pros: Notationskunde: Einstimmige Musik des Mittelalters und frühe Mehrstimmigkeit bis 1240 (2) — S: Ü zum Musikstil des frühen 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. Gysi : Mozarts Opern (1) — Beethovens Sinfonien (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin : Geschichte der Musikästhetik (2).

— — — *Eidgenössische Technische Hochschule.* Prof. Dr. A. E. Cherbuliez : Europäische Musikgeschichte im Überblick (1) — Bau und Klang der Orchesterinstrumente (1) — Arthur Honegger (1).

## Besprechungen

J. A. Westrup : An Introduction to Musical History (Hutchinson's University Library — Music) Hutchinson House, London 1955. 174 S.

Der Titel des Buches ließe annehmen, es handle sich um eine „Einführung“, wie der Deutsche sie kennt; die Lektüre zeigt rasch, daß etwas anderes vorliegt. Erstens ist nicht an Musikwissenschaft in der weiteren Bedeutung des Begriffs, sondern wirklich an Musikgeschichte gedacht; zweitens bedient sich der Verf., der bekannte Oxforder Ordinarius, nicht jener abstrakt-schulmäßigen Darstellungsweise, die bei uns mit derlei Einführungen zusammenzugehören scheint, sondern er läßt, sooft und soviel wie möglich, gleich die Tatsachen selbst zu Wort kommen, indem er das jeweilige Problem am klug gewählten Beispiel vorführt.

So liegt mehr als nur eine Erörterung der Problematik und Methodik unserer Disziplin vor: die Fülle an Sachmitteilungen ergibt fast schon eine musikgeschichtliche Darstellung selbst, mag ihr auch die chronologische Anordnung und jeder Anspruch auf Vollständigkeit abgehen. Ein Blick auf den Index vermittelt sofort einen Eindruck von diesem Stoffreichtum; rund 750 Sach- und Namensnachweise bilden eine unerwartet hohe Zahl in solchem Zusammenhang. Obwohl die starke Betonung des Stofflichen wenig Raum für systematische und spekulative Ausführungen übrigläßt, sind Prinzipienfragen dem Verf. doch von großer Wichtigkeit. Er vermeidet aber gern kathederhaft-explicite Formulierungen und bedient sich lieber der wie beiläufig eingestreuten Bemerkung, welche die historische Einzelheit in den Zusammenhang einordnet und damit dartut, wie

er sich geschichtliches Verständnis vorstellt. Die Erörterungen beginnen beim Sinn und Umfang der Musikgeschichte (*The scope of the musical history*) und sind hier bestrebt, den Begriff der geschichtlichen Entwicklung frei zu halten von jenem des Fortschritts zum immer Vollkommeneren. Der Überblick über die Natur der musikhistorischen Phänomene — Werke, Komponisten, Interpreten, Institutionen usw. — und der Denkkategorien zu deren Erfassung und Deutung — Handwerksregeln, Form, Stil, Inhalt und Ausdruck, Wert, kulturgeschichtliche und soziologische Gesetzmäßigkeiten usw. — läßt sofort den weitgebildeten und publizistisch erfahrenen Fachmann erkennen, der vieles anzudeuten weiß, ohne sich in allzu weitläufige Spekulationen einzulassen. Meisterlich formuliert ist z. B. der kurze Absatz über die Bewertung des Kunstwerks (S. 15). Schon in diesem Kapitel wird deutlich, daß der Verf. großen Wert auf die Beobachtung der politischen und wirtschaftlichen Faktoren legt. — Das II. Kapitel (*Sources*) vermittelt eine anschauliche Vorstellung von der Vielfalt der musikgeschichtlichen Quellen, angefangen von a) den Werkquellen (wobei uns die Darstellung der Notationsprobleme für den vorliegenden Zusammenhang etwas zu ausführlich scheinen will) über b) historische Berichte zur Musikpflege und c) zeitgenössische Abhandlungen zur Musik, Musiktheorie und Musikgeschichte bis hin zu d) den archivalischen und chronikalischen Quellen — alles durch kennzeichnende Hinweise auf konkrete Stoffsituationen und Hilfsmittel belebt. Bei der Erwähnung bestimmter Quellen, Editionen, Darstellungen und Schallplattenreihen ist verständlicherweise der englische Sprachraum bevorzugt, gar in dem Anhang „*Some recommended books*“ (S. 160—163), der sich ausschließlich auf englische Werke beschränkt; daß jedoch unter den Beispielsammlungen Fellerers Reihe „Das Musikwerk“ nicht erscheint, ebenso jeder Hinweis auf die musikhistorische „Archiv-Produktion“ der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, andererseits aber auch auf die großen Editionsunternehmungen des American Institute of Musicology fehlt, ist doch etwas störend. — Das III. Kapitel (*The historians and the periods*) betrachtet das Problem der Periodisierung der Musikgeschichte wieder in sehr praktisch orientierter Weise, nämlich an Hand

eines Überblicks über die betreffenden Lösungen in den bekannteren musikgeschichtlichen Darstellungen. Dabei waren manche Überschneidungen mit dem I. Kapitel wohl nicht vermeidbar; daß jedoch die Evolutionstheorie und ihr Einfluß auf die Musikgeschichtsschreibung nochmals aufgerollt und jetzt mit sehr ausführlichen Zitaten aus einem außerhalb Englands bestimmt wenig benutzten Werk belegt wird (S. 54 bis 56), läßt vermuten, daß dem Verf. die nachdrückliche Zurückweisung solcher Auffassungen (vielleicht im Hinblick auf englische Verhältnisse?) besonders notwendig scheint. Riemanns „*Generalbaß-Zeitalter*“ zugunsten der „*Barock-Periode*“ mit der Begründung abzulehnen, daß ersteres sich allzu eng von einer satztechnischen Einzelheit, letztere aber von einem Stilbegriff ableite (S. 54), mag hingehen; nicht jedoch, wenn dabei verkannt oder jedenfalls nicht vermerkt wird, daß es dem Leipziger Meister damit wenigstens gelungen war, ein autochthon-musikeigenes und wie kaum ein anderes alle Gattungen umspannendes Merkmal jener Epoche zu finden, während die schillernde Natur des Barockbegriffs den Verf. selbst zu einer skeptischen Bemerkung veranlaßt.

Die Kapitel IV—VIII stellen dasjenige dar, was das Buch am meisten von unseren „Einführungen“ unterscheidet, indem darin versucht wird, Begründungen für die musikgeschichtlichen Phänomene anzudeuten, freilich auch dies, dem Gesamtcharakter der Darstellung entsprechend, nicht in systematischer Anlage, sondern mehr essayistisch, an bunt vermischten praktischen Beispielen ansetzend. Die Einzeltitel (*The social background; The influence of the church; Patronage; The musician and his environment; The influence of taste*) könnten zur Vermutung verleiten, daß es hierbei mehr um äußere Musikverhältnisse als um musikalische Struktur und deren geschichtlichen Wandel geht. Tatsächlich jedoch ist dem Verf. beides wichtig, nur äußert sich die kluge Bescheidung des erfahrenen Lehrers darin, daß er vornehmlich dasjenige berührt, was trotz der gebotenen Knappheit Aussicht auf Faßlichkeit hat. „*Patronage*“ ist übrigens nur im Sinne des *pars pro toto* zu verstehen, indem unter diesem Titel nicht nur Mäzenaten- und Dienstherrentum, sondern ganz allgemein der wirtschaftliche Faktor in der Musikgeschichte erörtert wird.

Ebenso läßt der Titel „*Influence of taste*“ nicht ohne weiteres erkennen, daß hier in Anlehnung an die zeitgenössischen Termini „*gusto*“ und „*goût*“ Stilprobleme im allgemeinen zur Behandlung gelangen; gerade hier empfindet man es als schmerzlich, daß das Notenbeispiel völlig fehlt, die Formulierungen daher notgedrungen in der Sphäre des Allgemeinen verbleiben müssen. Um so konkreter und anschaulicher wirken dafür diejenigen Partien, welche die praktischen Musikverhältnisse, die gesellschaftliche Funktion der Musik sowie die daraus resultierenden Wechselwirkungen zwischen Musikwerk und sozialer Situation betreffen. Da im ganzen somit eine große Tatsachenfülle in lebendigster Weise vor dem Leser ausgebreitet wird, ist es manchmal nötig, sich darauf zu besinnen, daß hier ja „nur“ eine Einführung vorliegt, bei der keineswegs Vollständigkeit zu erwarten, sondern dem Verf. Freiheit bei der Auswahl seiner Exempla zuzubilligen ist. Wenn sich also etwa die Erörterung soziologischer Probleme fast ausschließlich auf die neuere Musikgeschichte stützt, so soll das gewiß nicht heißen, daß für die Deutung mittelalterlicher Musik Gesellschaftsfragen unwichtig wären, sondern höchstens, daß die Exemplifizierung am neueren Material einfacher ist oder dem Verf. näher liegen mag. — Das Schlußkapitel (*The study of musical history*) stellt vollends klar, was ja auch aus der Aufnahme des Werks in die „University Library“-Reihe hervorgeht, daß der Verf. seine Darlegungen hauptsächlich an den Studierenden richtet.

Wir beglückwünschen sowohl den Autor wie den Adressaten: Der junge Leser wird nicht bald einen wärmeren und geschickteren Anwalt für unser Fach finden; er kann sich bei der Lektüre gar nicht dem Eindruck entziehen, daß er hier einem außerordentlich interessanten Stoffgebiet gegenüberstehe und daß es sich verlohne, demselben näherzutreten. Unter den wohlherwogenen praktischen Ratschlägen verdienen besondere Hervorhebung die Hinweise auf die Wichtigkeit des „hörenden“ Partiturenstudiums, der Schulung der musikalischen Vorstellungskraft und der bewußten Pflege des eigenen Urteils. Immer ist die Darstellung von hoher Sachkenntnis getragen, vergißt nie, daß das Bemühen hier einer Kunst gilt, somit zu deren geistiger Bewältigung künstlerischer Fähigkeiten —

neben den intellektuellen — nicht entraten kann, und sie bedient sich endlich einer sehr kultivierten, gelegentlich durch sarkastischen Witz gewürzten Sprache, die ein sehr klares und einfallsreiches Denken spiegelt. Georg Reichert, Tübingen

The „Akathistos“. A Study in Byzantine Hymnography by Egon Wellesz. (An Offprint from *Dumbarton Oaks Papers*. Numbers Nine and Ten. p. 143—174). Harvard University Press, 1956.

Mit Recht wird in den letzten Jahren den Einzelstudien über byzantinische Musik immer mehr Beachtung geschenkt. So ist auch die Untersuchung einer der berühmtesten Hymnen der Ostkirche, des „Akathistos“, ein wertvoller Beitrag für die Musikgeschichtsschreibung, die sich mit der Hymnologie der Ostkirche befaßt. Aus der Publikation von Egon Wellesz, der auf dem Gebiet der Byzantinistik allgemein als hervorragende Autorität gilt, ergeben sich überraschend neue Aspekte. Es zeigt sich, daß schon die Stelle, an der die berühmte Hymne ihren Platz in der Liturgie hat, nicht ganz leicht festzustellen ist: Ursprünglich wurde der „Akathistos“ am Feste Mariä Verkündigung, also am 25. März, gesungen. Aus dem Patmos-Codex des Typikon von Konstantinopel ersieht man, daß die Hymne entweder während der Vigil des Samstags in der Mitte der Fastenzeit oder während jener des folgenden Samstags gesungen wurde. Gegenwärtig wird sie in der Fastenzeit in vier Teilen — am ersten, zweiten, dritten und vierten Samstag während der Matutin — und als Ganzes während der Vigil des fünften Samstags gesungen; dieser wird „Sabbath des Akathistos“ genannt. — Über die Herkunft des „Akathistos“ wurde schon viel geschrieben. Alle Gelehrten stimmen darin überein, daß es eine Hymne zu Ehren der Gottesmutter ist; nur über den Autor und über die Datierung der Hymne gehen die Meinungen auseinander. Nun setzt sich W. in der vorliegenden Arbeit zunächst in seiner gewohnt gründlichen und logisch zwingenden Art mit der Struktur und dem Inhalt der Dichtung und der Musik auseinander, um die Frage zu lösen, ob der „Akathistos“ wirklich als Siegesgesang komponiert wurde und ob die legendäre Deutung seiner Entstehung, d. h. des Zusammenhangs mit der Belagerung Konstantinopels im Jahre 626, oder, wie viele Wissenschaftler meinten, im Jahre 860, angenommen werden kann.



Der „*Akathistos*“ ist ein Kontakion, also eine poetische Form von homiletischem Charakter. Die Stenzen dieser Dichtung sind durch ein Akrostichon, das syrischen und hebräischen Mustern folgt, zusammengefügt. Ursprünglich wurde das Akrostichon aus den Buchstaben des Alphabets gebildet. Ein kurzes Troparion, das metrisch unabhängig ist, wird an den Anfang des Kontakion gestellt: es ist das Prooemium, das in den Mss. auch Troparion oder Koukoulion genannt wird. Der „*Akathistos*“ enthält nun zwei Prooemien, über deren Zusammenhang mit der Hymne bzw. deren Unabhängigkeit von ihr selbst schon vom Beginn unseres Jahrhunderts an die Meinungen der Gelehrten wie Baumstark, Krypiakiewicz und Maas diskutiert wurden. Es tauchte auch schon früher die Meinung auf, daß der Autor des „*Akathistos*“, Romanos, der berühmteste Hymnenschreiber an der Wende des 5. und 6. Jahrhunderts sein könnte. Auf Grund eingehender Untersuchungen der dichterischen und melodischen Form sowie natürlich auch des theologischen und liturgischen Inhalts kommt W. zu folgenden Schlußergebnissen: Es war unmöglich, die Frage der Autorschaft des „*Akathistos*“ zu beantworten, solange das Prooemium Τῆ ὑπεριμάχῳ στρατηγῷ als integraler Teil der Hymne betrachtet wurde. Seit man jedoch weiß, daß das „Sieges“-Prooemium erst später hinzugefügt wurde, weist alles auf Romanos als den Autor der Hymne hin. Man darf sich durch die Tatsache, daß der Name Romanos nur in einem Ms. vorkommt, nicht verwirren lassen, meint W. Alle die Hss. und auch die Typika und Synaxaria sind zu einer Zeit geschrieben, als das ursprüngliche Prooemium von der Hymne noch getrennt war, und das spätere, das Siegesprooemium — man mag es jetzt St. Germanos zuschreiben — der Hymne noch nicht hinzugefügt worden war. Der Autor, der sich dann auch noch der Frage „*Was wissen wir von der Musik des Akathistos?*“ zuwendet, beschreibt nun jene Hss. mit den musikalischen Zeichen und stellt fest, daß wir sagen müssen, daß die früheren Mss. eigentlich aus verhältnismäßig später Zeit (13. und 14. Jahrhundert) stammen. Er weist aber auf das Fragment des Cod. Coislin 220 in Paris (12. Jahrhundert) hin, das uns durch Vergleich der Neumenzeichen zu der Vermutung kommen läßt, daß der Schreiber die Notation von einem aus dem 10. oder 12. Jahr-

hundert stammenden Kontakion oder vielleicht sogar von einem aus dem 9. Jahrhundert, das zum Gebrauch für die Fastenzeit bei der Hand war, abgeschrieben hat.

Weiter weist W. noch auf den berühmten Codex Ashburnham L 64 der Laurentiana Florenz hin, der inzwischen im Faksimiledruck im Rahmen der *Monumenta Musicae Byzantinae* erschienen ist. Eingehende Detail-Untersuchungen der verschiedenen textlichen und musikalischen Versionen und Varianten runden die Arbeit W.s ab und machen so diese Publikation zu einem wertvollen Beitrag für den Musikhistoriker, der sich besonders mit den Problemen der Musik der Ostkirche beschäftigt.

Maria Stöhr, Wien

Musik. Hrsg. von Rudolf Stephan. Das Fischer-Lexikon. Fischer-Bücherei. Frankfurt a. M. 1957. 382 S.

Einem Werk dieser Art gerecht zu werden, ist nicht leicht. Denn einerseits hat der Verf. alles Recht, auf die „gebotene Kürze“ hinzuweisen, andererseits fordert man von einem Lexikon als „Allbuch“ umfassende Unterrichtung. Im voraus sei gesagt, daß die Persönlichkeit des Verf. Gewähr dafür bietet, daß alles Sachliche in Ordnung ist. Unsere Kritik geht daher nur auf die Ordnung der Artikel und das System der Auswahl. Was will der Verf.? „*Grundlagen und Entwicklung der abendländischen Musik*“ dem Leser nahebringen. Er schließt (mit Recht) Biographien aus. Er legt die Artikel „teils systematisch, teils historisch“ an oder kombiniert, wo nötig, beide Darstellungsarten. „*Die musikalischen Gattungen (und ihr Stil) stehen dabei im Vordergrund.*“ Das leuchtet ein. Nicht aber, daß die „*Musikgeschichte*“ nicht in einem eigenen Artikel vertreten ist, sondern „*Anfänge der Musik*“ und „*Alttertum*“ nur die „*Vorgeschichte der europäischen Kunstmusik*“ geben. Die Begründung dafür, daß keine geschichtlichen „*Epochen*“, sondern nur „*musikalische Sachgruppen*“ erscheinen, ist nicht stichhaltig. Sie geht von der wohlbekanntenen Herkunftsverschiedenheit der Benennungen der einzelnen Zeitabschnitte aus. Aber was hätte den Verf. verpflichtet, diese problematischen Bezeichnungen zu wählen? Das hat z. B. Riemann in seinem Lexikon (Artikel „*Musikgeschichte*“) vermieden und diese dennoch musterhaft dargestellt. Der Verf. aber hat sich einer Möglichkeit, „*die gewaltige*



Stoffmasse . . . der Geschichte der europäischen Musik einigermaßen überschaubar zu halten“, begeben. Dennoch „war die Beschränkung auf das Wesentlichste (besser: Wesentliche) und Grundlegende oberstes Prinzip der Darstellung“.

Sehen wir zu! Ausgeschieden ist die „Volksmusik“, die als Grundschicht für die Erkenntnis der europäisch-abendländischen Musik wesentlich ist. Sie sei dem Band „Völkerkunde“ vorbehalten. Damit hat der Verf. auf die Einbeziehung der Polarität Kunstmusik — Volksmusik verzichtet und eine wesentliche Lücke zugelassen. Die Artikel „Tanzmusik“ und „Unterhaltungsmusik“ bieten keinen Ersatz dafür. Bei den „Instrumenten“ kommt es nun zu (für den Leser) unverständlichen Kennzeichnungen: „in die Kunstmusik eingeführt“ (S. 76/77), „in der Kunstmusik nicht eingebürgert“ (ebenda), „Karnevalsinstrument“ (S. 78), „Instrument der Landstreicher“ (ebenda), „im Hochgebirge beliebt“ (S. 81), „Instrument der Hirtenvölker“ (S. 95), „in die Kunstmusik eingeführt“ (S. 99), Dudelsack als Volksinstrument (S. 100), Harmonium „fand in die Kunstmusik nur ganz gelegentlich Eingang“ (S. 102), Mund- und Ziehharmonika „haben zur Kunstmusik bisher kaum etwas beigetragen“. Von dem Bereich der Musik, in den sie wirklich gehören, ist aber in dem Lexikon gar nicht die Rede! Demgegenüber sei auch das Gute und Gelungene gern hervorgehoben. Die Kompositionsgattungen des Kontrapunkts, der Fuge, der Variation sind sachgemäß dargestellt, ebenso etwa Ouvertüre und Sinfonie, Oratorium und Oper. Die Kategorien der Musik (Harmonik, Melodik, Rhythmik, Instrumentation, Notation) sind behandelt, ebenso die wichtigsten Besetzungsformen (Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik, Lautenmusik, Tanzmusik) und die Arbeitsgebiete Akustik, Musikwissenschaft, Tonpsychologie, Musikästhetik. Bei den sachlich recht guten Beiträgen von Dahlhaus fällt nur gelegentlich, etwa bei Harmonik, Kontrapunkt, Melodik (hier nur ein Beleg!) die Kargheit der Literaturangaben auf; bei „Tonsystem“ fehlt A. Kutz „Musikgeschichte und Tonsystematik“ (Berlin 1943). Aber auch die Auswahl dieser Artikel weist Lücken auf. Bei den Grundkategorien fehlt die Dynamik. Neben Sonate und Sinfonie vermißt man die Darstellung

der Suite und muß sie aus den Ausführungen auf S. 124, 288, 329 etwas mühsam zusammenlesen. Dagegen ist im Rahmen eines Lexikons der Artikel „Lied“ m. E. viel zu lang und zu fachlich; der Artikel „Ouvertüre“ wiederum ist musterhaft knapp. So stehen Gutes und weniger Gelungenes immer wieder nebeneinander. Die alte Teilung der Bereiche in Kirchen-, Kammer- und Theatermusik ist in den beiden letzteren aufgenommen. Aber der Artikel „Kirchenmusik“ fehlt. Er hätte die so disparaten Artikel „Offizium“, „Messe“, „Passion“ und (da nun eben ein Artikel Mittelalter fehlt) auch die in einem Lexikon für den oft zitierten „Leser“ recht verwunderlichen Artikel „liturgisches Drama“, „Tropus und Sequenz“, „Organum“ entbehrlich machen können. Doch sei die Qualität des Artikels „Motette“ dabei keineswegs übersehen. Das Buch könnte an innerer Folgerichtigkeit gewinnen, wenn die Musikinstrumente ausgeklammert würden (vgl. die ausgezeichnete Darstellung W. Stauders in den Humboldt-Taschenbüchern) und dafür „Musikgeschichte“ und „Volksmusik“ hinzukämen. Auch wäre das Vorwort auf Einzelheiten der Sprache (Modus, spezifisches Milieu, Habitus, detaillierte Einblicke) erneut zu überprüfen. Sätze wie „Die Idee einer objektiven Musikgeschichte würde gebieten, daß der Musik aller Jahrhunderte die gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden sei“ und die Folgerung „zwischen beiden Forderungen müßte vermittelt werden“ sind wirklich nicht in Ordnung.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Aspects inédits de l'art instrumental en France des origines à nos jours sous la direction de N. Du fourcq, La revue musicale, numéro spécial No. 226, Paris 1955, 197 S.

Das Ziel des Bandes wird in einem knappen Vorwort vom Hrsg. folgendermaßen umrissen: Nicht soll eine Gesamtsicht der französischen Instrumentalmusik dargeboten werden, sondern einem größeren Leserkreis sollen unter bestimmten, neuen Gesichtspunkten gewisse wesentliche Kapitel der französischen Musikgeschichte, die das einzelne Instrument oder das Instrumentensemble zur Achse wählen, nahegebracht werden. Herzpunkt der Betrachtungen bildet selbstverständlich das klassische Zeitalter Frankreichs, die Periode 1650—1750, da es

„conditionne toute l'évolution de l'art instrumental en France“. Da nun jedes Instrument in irgendeiner Form auftritt und die einzelnen Artikel, so weit das möglich war, chronologisch geordnet sind, erhält der Leser, der zu kombinieren versteht, dennoch auf die unverbindlichste Weise einen Einblick in die Gesamtentwicklung, die sehr wohl auch den Fachhistoriker zu interessieren vermag. Leider verbieten die in sich voneinander unabhängigen und völlig geschlossenen einzelnen Aufsatzthemen der Ref., den Band als Ganzes zu behandeln, so daß jeder Artikel für sich zur Sprache kommen muß.

J. Perrot referiert in *Les origines de l'orgue carolingien* über die Ursprünge der karolingischen Orgel und bietet eine knappe Übersicht über die Entwicklung des Instruments bis zum 10. Jahrhundert. Aus der Beschreibung, die der Autor der *Gesta Caroli* von der Orgel liefert, die Karl d. Gr. besaß, folgert Perrot, daß es sich bei dieser um eine pneumatische Orgel mit Bälgen (wie sie sich bis ins 3. Jahrhundert hinauf verfolgen läßt) und mehreren Registern gehandelt habe, nicht also um einen Hydraulos. Diesen Hydraulos lehnt Perrot auch für das Orgelwerk ab, das der venezianische Priester Georgius 826, unter arabischen Einflüssen, für Ludwig den Frommen herstellte, da der Hydraulos auch für Byzanz zu diesem Zeitpunkt bereits überholt gewesen sei. Diese Auffassung steht der jüngst von Th. Schneider vortragenen (*Organum hydraulicum*, Mf. VII, 1, 1954) entgegen, die den Hydraulos hier noch vereinzelt lebendig sieht, wie die Betrachtungsweise beider Verf. auch in bezug auf die Orgel von Aquincum differiert, die nach Perrot „de toute évidence“, pneumatisch war, was nach Schneider keinesfalls erwiesen ist. Die Zeugnisse über die außerordentliche Wirkung dieser frühen Orgeln, ihre ausschließlich weltliche Verwertung, ihr Zusammenwirken mit anderen Instrumenten, ihren Umfang und ihre Tastenform sind im allgemeinen die bekannten. Interesse verdient die hydraulische Alarmsirene, die Perrot nach Muristus schildert, wogegen das Kuriosum des Mundgebläses der von Muristus beschriebenen Orgel nur an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man ein sehr kleines Orgelwerk voraussetzt.

A. Machabey bietet — auf so knappem Raum bewundernswerte — *Aperçus historiques sur les instruments de cuivre*, die

alle Entwicklungsstadien des Typus wenigstens anrühren und bis zur Herstellung eines Blechblasinstruments im 18. Jahrhundert, nach einer zeitgenössischen Radierung, allen Interessen gerecht werden. Leider ist der Begriff „*Instrument de cuivre*“ instrumentenkundlich nicht rein gefaßt, da er einmal den Begriff des Blechblasinstruments umschließt, hier im wissenschaftlichen Sinn sich nach der Art der Klangerzeugung orientierend, so daß folgerichtig Saxophon und Sarrusophon ausgeklammert sind, andererseits sich doch auch auf das Material bezieht, da Pauke und Becken eingeschlossen sind. Daß die historische Betrachtungsweise sich wesentlich auf französische Quellen stützt und die Systematik auch weiterhin französischer Anschauung verpflichtet ist (Verwendung des unscharfen Terminus „Bügelhorn“ für die entsprechenden Gattungen, Identifizierung von Saxhorn und Tuba), ist naheliegend. Horn- und Trompetentypen sind, wie es ihnen zukommt, einer Familie zugeordnet, wesentlich unterschieden nur nach Maßgabe des Konus. (Dennoch sähen wir eine Instrumentengruppe wie die Zinken lieber unter Horn als unter Trompete abgehandelt.) Der Schwierigkeit der Terminusbedeutung der Busine ist ebenso hinreichend gedacht, wie der Vorrang der Trompeten- vor den Horn-typen durch ihre weiterreichenden Aufgaben deutlich gemacht wird. Dieser Vorrang erweist sich auch in der Fabrikation, die bei silbernen Trompeten Goldschmiede vorsah, wogegen sie sonst in Händen der Kupferschmiede lag, für die Machabey eine Anzahl Namensnachweise, natürlich französischer Herkunft, zu geben vermag. Neues schließlich wird zur frühen militärischen Funktion der Trompete zugetragen, dank der kürzlich aufgefundenen und entzifferten Mss. des Toten Meeres.

Ch. van den Borren unterrichtet auf knappen drei Seiten über die mittelalterliche *Utilisation du clavicorde, du clavecin et de l'épinette jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, d. h. zugleich über das Vorkommen der verschiedenen Klavierinstrumententypen dieses Zeitraums wie über die ihnen zustehende Literatur. Der Schwerpunkt liegt auf dem Hervorheben der bekannten Schwierigkeit, den Instrumenten einmal bestimmte Musizergattungen rein zuzuordnen, wie zum anderen die Mannigfaltigkeit der vorhandenen Termini für die beiden Saiteninstrumente mit Klaviatur auf diese zu verteilen. Hier

könnten nur terminologische Untersuchungen einmal weiterhelfen, die ja eben erst ein Zweig der Musikgeschichte zu werden beginnen.

Fr. Lesure hat sich in seinen *Notes sur la facture du violon au XVI<sup>e</sup> siècle* zum Ziel gesetzt, den Violinbau des französischen 16. Jahrhunderts einzukreisen. (Der Leser sei zur Ergänzung auf den entsprechenden Aufsatz in Bd. 7 von *The Galpin Society Journal* verwiesen.) Die Autorschaft Tieffenbruckers für den Violinbau, und damit sein Einfluß auf Frankreich, wird ebenso abgelehnt wie die Priorität der lothringischen Fabrikation der Renault und Médard zugunsten gleichzeitiger Arbeit und Entdeckung vieler Bauer. L. kann eine große Anzahl von französischen Violinbauern, besonders seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Paris nachweisen, eine regelrechte Pariser Schule also, die die Violine bereits als vierköpfige Familie, neben den Pochetten herstellt. Eine „*Façon de Paris*“ ist damit eindeutig belegt, ohne daß sich die Unterschiede zur „*Façon italienne*“ vom Autor vorerst klären ließen.

N. Dufourcq betrachtet den Zeitraum zwischen 1635 und 1685 in bezug auf die Funktion des französischen Organisten im Gottesdienst in *De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV et de leur participation à l'office*. Hauptquelle für die Untersuchung ist das Pariser Zeremoniale von 1662, dessen genau spezifizierte Anweisungen noch strenge Bindung an den Cantus firmus und das liturgiegerechte Orgelspiel erkennen lassen und trotz auch hinreichend gebotenen Freiheiten die Selbstherrlichkeit des Organisten noch im Zaum halten. Die erhaltene Musik dieser Periode läßt doch aber auch vielfach Abweichungen von dieser strengen Forderung verzeichnen, die in der Praxis häufig geübt worden sein werden. Die Anstellungskontrakte einiger bedeutender französischer Organisten (Ch. Richard von St. Jacques de la Boucherie, H. Dumont von St. Paul — hier wird das Antrittsdatum von 1640 auf 1643 verbessert — N. Lebègue von St. Merry und M. Burat von St. Séverin) helfen das Bild vervollständigen. Es zeigt, bei starker Beanspruchung des französischen Organisten, der bei fast allen Ämtern intonierend, alternierend, interludierend und postludierend tätig zu sein hatte, die Orgelmusik auf hohem Stand, zugleich, gemessen

an den kargen Gehältern, das beträchtliche Berufsethos der Organistenschaft.

M. Benoit beschäftigt sich in *Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne* mit den musikalischen Beziehungen von Spanien und Frankreich am Ende des 17. Jahrhunderts. (Für das 16. Jahrhundert ist der Fragenkomplex jüngst von S. Kastner aufgegriffen worden mit *Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle*. [Anuario musical, Bd. X, 1955]). Die späte Inangriffnahme dieses Gebiets durch die Musikwissenschaft erklärt sich bei den naheliegenden und höchst aufschlußreichen Ergebnissen, die zu erwarten sind, nur durch die relativ späte Entdeckung der Bedeutung der spanischen Musik für diesen Zeitraum überhaupt. Es werden hier aber vorerst, wie auch bei Kastner, weniger die gegenseitigen Einflüsse in der Musik selbst nachgewiesen, als historische Belege für ihre präsumtive Existenz beigebracht. Es handelt sich um die Liste und teilweise um die Biographien der Musiker, die mit Marie-Louise von Orléans gelegentlich ihrer Vermählung mit Karl II. von Spanien nach Madrid zogen. Der bedeutendste unter ihnen ist Michel Farinelli, Gatte einer Tochter von R. Cambert, Sänger, Violinist, Tanzmeister, der nach seiner Rückkehr nach Frankreich bis zum „*Conseiller du roi*“ aufsteigt. Von den übrigen Musikern, häufig Vertreter alter Musikernamen wie Dumanoir, Charpentier, kann die Autorin nur die wenigsten bis jetzt hinreichend identifizieren. (Ob z. B. der Violinist Le Roux Beziehungen zum Clavecinisten desselben Namens hat?)

L. Boulay gibt in *La musique instrumentale de Marin Marais* einen Abriß über Leben und Instrumentalwerk von M. Marais, der einen Extrakt einer umfassenden, in Arbeit befindlichen Monographie über diesen Meister darstellt, die eine seit langem fühlbare Lücke füllen wird, handelt es sich doch bei Marais, dem großen Vertreter des Goldenen Age von Frankreich, nicht nur um einen bedeutenden französischen Musiker, sondern um einen der Großen überhaupt, wie François Couperin oder Delalande. Selbst dieser kurze Einblick in die Biographie und das Instrumentalwerk von Marais genügt, um dem Leser das fühlbar zu machen. Die Biographie läßt zunächst noch vieles offen. Auch Marais' Schülerschaft bei Sainte-Colombe scheint uns nach dem gebotenen Be-



leg durchaus nicht erwiesen, da „suivre ses traces“ sich auch einfach auf Werkkenntnis und entsprechende Einflußnahme beziehen kann. Die französische Vorliebe für Chromatik in dieser Zeit, deren Ursprung der Verf. in England zu finden meint, ist übrigens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert allgemeines Zeiteigentum und gilt für alle Stilarten aller Länder.

M. Rollin behandelt die Lautensuite von Ch. Mouton, *La suite pour luth dans l'œuvre de Charles Mouton*, die ihre erste Bearbeitung durch Lindgreen erfuhr, dann aber von Brunold, der bereits eine vollständige Übertragung des Werks von Mouton vorgenommen hatte, die Ref. seinerzeit selbst benutzen durfte, für die Musikwissenschaft wiederentdeckt wurde. Rollin will eine Art Vollendung der Suite in Moutons Werk erkennen, die der Ref., im Vergleich mit der Suitenumgebung des Meisters, von der man sie nicht lösen kann, mehr das Spätstadium der französischen Lautenkunst überhaupt zu repräsentieren scheint. Die Anschauung der Autorin über den Sinninhalt des Begriffs Suite — sie sieht ihn wesentlich aus den einschränkenden Bedingungen des Lauteninstrumentes geboren — wie auch manche Einzelheit, so z. B. Bedeutung der Betitelung der Stücke, kann Ref. nicht teilen. Sie kann hier nur auf ihre frühere Arbeit verweisen, wo sie alle diese Probleme bereits einer umfanglichen Untersuchung mit ziemlich eindeutigen Ergebnissen unterzogen hat. (*Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite . . .*, Regensburg 1940.) Sie möchte auch bezweifeln, ob es tatsächlich die Aufgabe der Übertragung ist, „à essayer de reconstituer un contrepoint que les luthistes exprimaient spontanément“, doppelt bei einem Spätstil, den die Autorin selbst z. T. als „mélodie accompagnée“ definiert. Selbst Tessiers Übertragung des viel älteren Werkes von D. Gaultier scheint der Ref. mehr als problematisch.

P. Citron weist in *Autour des folies françaises* das Thema der Folies Françaises von Couperin verblüffend als Kontrapunkt zum Thema der Folies von Corelli nach, eine Bindung, die in Anbetracht von Couperins großer Liebe zur italienischen Musik im allgemeinen und zu Corelli im besonderen, wie zu schillerndem Geheimspiel, nicht von der Hand zu weisen ist. Daß Titelinhalte und Musik in dieser Suitenreihe besonders eng verschmolzen sind, so sehr man sich sonst

hüten muß, allzuviel in die Titel hineinzu-  
deuten — eine Gefahr, der auch der Verf. zu erliegen scheint —, ist gleichfalls evident. Die Entsprechung von Musik und Empfindung indessen bedarf im Zeitalter der Affektenlehre, der Frankreich so stark unterworfen war wie die übrigen Länder, kaum noch einer Bestätigung. Belege, wie sie hier nach der *Rhétorique des dieux* von Gaultier, nach M. A. Charpentier, nach Mersenne usw. geboten sind, finden sich in Deutschland wie in England z. B. zuhauf. Sie helfen allerdings das Bild vervollständigen, das aber durchaus nicht nur für Frankreich typisch ist. Auch ist W. Landowska kein Vorwurf zu machen, wenn sie beim Spiel von Suitenreihen Couplets umstellte oder wiederholte. Das, wie die Mischung mit Sätzen anderer Autoren, war selbstverständlicher Zeitbrauch und beweist nur, wie wenig verbindlich die Reihenfolgen den Komponisten selbst gewesen sind. Es sei allerdings zugegeben, daß nicht jede Reihe solche Abwandlungen gleich gut verträgt. (Vgl. M. Reimann, *Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Mf. VII, 4). Die Bezeichnung „Variation“ — Couperin selbst vermeidet sie — ist im üblichen Sinn wohl überhaupt auf diese Suitenreihe wenig anwendbar. Couperin hat hier, wie auch in seinen 1<sup>re</sup> und 2<sup>e</sup> Parties, einen kostbaren Spezialtyp der Variation geschaffen, wie er sich später ähnlich am ehesten bei Schumann wiederfindet. Analogie zu den Goldbergvariationen von Bach kann Ref. beim besten Willen nicht entdecken.

M. Barthélemy unterzieht *L'ordiestre et l'orchestration des œuvres de Campra* einer Betrachtung. Er zeigt die größere Verfeinerung und Differenzierung auf, mit der Campra das etwa 40 Mann starke Orchester Lullys, das dieser schon in der Teilung des *Petit* und *Grand cœur* von 10 und 30 Instrumenten gekannt hatte, handhabt. Besonders reizvoll sind die konzertierenden Effekte, die Campra mit neuartigen Gegenüberstellungen hervorzurufen versteht. Im ganzen fällt die zunehmende Schlankheit des Klangs, bei betonter Oberstimme, betontem Baß und nachlassenden Mittelstimmen auf, der sich ja auch im Verschwinden der Tenorbratsche dokumentiert, die für Lully zur Erzeugung der typischen Fünfstimmigkeit noch unerläßlich gewesen war.

E. Borreels *Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephthe de Montéclair (1733) et de*

*la symphonie des éléments de J. F. Rebel* (1737) bieten eine Ergänzung zum vorausgehenden Artikel, in der Betrachtung eines wenig späteren Zeitraums. Der Leser lernt — entgegen ihrem scheinbar primitiven Aspekt — die große Differenziertheit einer Opern- und Ballettpartitur des frühen 18. Jahrhunderts kennen (überzeugend ist das Instrumentationsbeispiel der Chaconne) und mit ihr die fast völlige Unmöglichkeit, diesen Partituren mit heutigen Mitteln gerecht zu werden, um so weniger, als sie nur andeuten und nur bei feinstem Kenntnis der Praxis der Zeit ergänzt werden können. Die Symphonie *Les éléments* von Rebel père liefert zugleich eine für die Zeit hochtypische Programmgebung und Programmverwirklichung.

M. Lemoine unternimmt in ihrer Studie *La technique violonistique de Jean-Marie Leclair* den interessanten Versuch, anhand der Darlegung der violinistischen Technik von Leclair „*la connaissance de l'œuvre*“ und „*la définition du style*“ zu vermitteln, ein Zweck, der dank genauer Aufstellung der notwendigen Untersuchungspunkte und dank treffend gewählter, einleuchtender Beispiele tatsächlich gelingt — was durchaus nicht allzu nahe lag. Das gesamte Violinwerk Leclairs wird, trotz Grenzsetzung bei der 9. Lage und obwohl die G-Saite noch nicht als expressive Melodiesaite entdeckt ist, als bedeutender Markstein auf dem Weg zu Paganini deutlich und zugleich die Eigenbedeutung der Musik als personelle Leistung des Künstlers Leclair fühlbar.

J.-F. Paillard gibt in *Les premiers concerts français pour instruments à vent* einen ersten Ein- und Überblick über die Entwicklung des französischen Konzerts für Blasinstrumente im Zeitraum von 1727 bis 1750. In Frage kommen die Komponisten Blavet, Boismortier, Corrette, Buffardin, Leclair, Naudot, von denen Corrette als der mit dem bei weitem umfangreichsten Repertoire, Leclair als der bei weitem leistungskräftigste hervortreten. Eine Werkliste dieser Meister mit ihren Fundorten wird vorausgeschickt. Die Form dieser Konzerte, die als Typ in Frankreich merkwürdigerweise dem Violinkonzert voraufgehen, von dem sie gleichwohl die Gestalt entlehnen, entspricht im allgemeinen, wie zu erwarten, dem italienischen Vorbild Vivaldis, mit wenigen Ausnahmen, die sich noch an den älteren Kanzontyp anschließen. Hier zeigt Frankreich

das allgemein bekannte Bild. Erste und letzte Sätze nähern sich Vivaldis Verschmelzung von Reprisen- und Rondoanlage, die bis zur Nachahmung seiner vorzugsweise fünf Tuttis gehen kann und erst durch Leclair dem klassischen Konzertsatz entgegengeführt wird. Die Tonarten scheinen im allgemeinen, mit Rücksicht auf den Instrumententyp, vorsichtiger gehandhabt als in Italien. Im Thematischen wird begrifflicherweise französischer Eigenstil am ehesten da erreicht, wo die Sätze Tanzcharakter annehmen. (Das gilt, wie schon in Italien, vornehmlich für die Mittel- und letzten Sätze.) Die reinste Assimilierung des italienischen Vorbildes gelingt auch hier Leclair, der sich, dank vorliegenden Untersuchungen, immer mehr als ein bedeutender Meister heraushebt. Die Gesamtentwicklung geht deutlich vom allbeherrschenden Triosatz aus und führt zum Konzert für 4—7 Stimmen, das am eigenständigsten auftritt, wie zum reinen Solotyp, für den vornehmlich die Flöte verwandt wird. Beachtliche Virtuosität ist aber auch bereits von Fagott und Oboe gefordert. Im ganzen ist starke Abhängigkeit von Italien nicht zu übersehen. Daß sich hier den Spielern eine Fundgrube guter, alter Musik eröffnet, sei nur am Rande mit Dank vermerkt.

H. Gil-Marchex' Darstellung der *Langage pianistique des compositeurs français* sieht ihren Zweck in nichts Geringerem als in der Feststellung von „*ce qui constitue le langage pianistique des compositeurs français*“ und „*d'en montrer à toutes les époques les apparences diverses*“. Eine Zielsetzung, die so tief ins Historisch-Philosophisch-Psychologische hinabreicht, kann in so engem Rahmen — das erkennt der Autor selbst — keine Erfüllung finden. Ob ein solches Thema, in Anbetracht der großen Schwierigkeiten, die sich vorläufig noch der Kritik von Personal- wie Nationalstilen entgegenstellen, überhaupt erschöpft werden kann, sei dahingestellt. Das mindert das Interesse nicht, das der Leser solchem Versuch entgegenbringen muß. Gil-Marchex bemüht sich, einmal die Gründe für die große Lücke aufzudecken, die in der französischen Klavierkomposition zwischen den beiden Gipfeln des 18. und 20. Jahrhunderts klafft, alsdann eine mehr ästhetische als historische Einfühlung in die Klavierkunst der Fauré, Chabrier, Debussy, Ravel vorzunehmen, in der er mit Recht den zweiten Höhe-

punkt erkennt. Saties Einfluß auf die jüngste Moderne wird zugunsten der Wirkung von Fauré und Ravel ebenso zurückgedrängt wie V. d'Indys Bedeutung für die Klavierpädagogik. Ein kurzer historischer Gang zwischen den beiden Gipfeln bietet eine ange deutete Übersicht über die Gesamtentwicklung der französischen Klavierkomposition und des französischen Klavierspiels, die unzählige Fragestellungen aufrührt, die sehr wohl ein tieferes Eingehen auf Einzelnes rechtfertigen würden, das aber hier, wie die Dinge liegen, zu einem Essay über den Essay führen und den Charakter einer Rezension sprengen müßte. Ob z. B. die späte Eroberung des Klaviers in Frankreich nicht ein Beweis dafür ist, daß die Wendung zum Genialisch-Pathetischen, die den Sturm und Drang, der sich bald zur Klassik klärte, um in der Romantik mit anderen Vorzeichen wieder aufzubrechen, das Klavier als Ausdrucksmittel geradezu fordern hieß (man denke z. B. an Haydns sogenannte Sturm und Drangsonate in c), im tiefsten Grunde fremd geblieben ist? Dem französischen Nationalcharakter spricht der Autor selbst als wesentliche Eigenschaften „*clarté, précision, concision, équilibre*“ zu, und wir stimmen ihm bei. Wie schnell hatte die französische Revolution, die ein Teil dieser geistigen Umwälzung war, sich selbst in klar umgreifbare Begriffe gebannt, und wie kühle, klare Köpfe sind die Wortführer dieser Revolution z. T. selbst gewesen! Es dürfte kein Zufall sein, daß der zweite Höhepunkt der französischen Klavierkunst eben in das 20. Jahrhundert fällt und in ihren wesentlichen Vertretern mit der Absage an den letzten großen Ausläufer dieser Gesamtbewegung, an Wagner, zusammenfällt. Die dunkle Prognose, die der Autor für die Weiterentwicklung der Klavierkomposition aufstellt, können wir nicht teilen. Nichts läßt bis jetzt voraussehen, welche Positiva an neuen Klangmöglichkeiten durch Zwölftonmusik und *Musique concrète* dem Klavier gewonnen werden können. Es ist noch nicht allzu lange her, daß gegen Hindemith, anläßlich der Verwendung des Klaviers in seiner Suite 1922, derselbe Vorwurf erhoben wurde, den der Verf. glaubt, der *Musique concrète* machen zu müssen — und wie wenig hat diese Verwendung der modernen Klavierkomposition geschadet!

Den Abschluß bildet O. Viviers Aufsatz über *Innovations instrumentales d'Edgar Varèse*, wo versucht wird, Voraussetzung und Arbeitsweise von Varèse vorzustellen. Die moderne Betrachtungsweise von Varèse, die stark von mathematischen und physikalischen Studien beeinflusst ist, wird deutlich gemacht. Varèse will das Tonmaterial als gesetzte, zu beobachtende und zu verwertende Ordnung eingesetzt wissen, aus der das temperierte System eine willkürliche Auswahl getroffen hat, die als solche abzulehnen ist. Die Verf. müht sich, darzustellen, wie sehr Varèse dem Wert des Klanges an sich, als Kompositionswert, nachspürt — man kann ergänzen: wie die moderne Malerei dem Wert der Farbe als Bildwert —. Es wird klar, daß Varèse Form nur als Resultat der geeigneten Verwertung des Werkstoffes anerkennen kann. (Aus anderer Richtung als Hindemith kommend, scheinen sich die Gedankengänge dennoch öfter mit denen von Hindemiths Harmonielehre zu berühren.) Vermittels einer kurzen Werkübersicht werden diese Zielsetzungen dann an den Kompositionen konkretisiert, und soweit Beschreibungen das erreichen können, auch transparent. Nirgends fehlt aber das klingende Beispiel so wie hier. Man spürt, wo Werkanalysen ihre Grenzen haben. Daß es sich bei den Klangerneuerungen von Varèse vornehmlich um Verwirklichungen an Blasinstrumenten und am Schlagzeug handelt, ist ebenso prototypisch wie die Art der Verwendung des Klaviers auch hier. Was die reine Musik von diesen erregenden Expeditionen in die Welt des Klanges an sich, an denen ja auch die *Musique concrète* einen nicht unwesentlichen Anteil hat, bleibend profitieren wird, ist abzuwarten. Jedenfalls charakterisieren sie unser Jahrhundert.

Margarete Reimann, Berlin

Richard Petzold: Robert Schumann. Sein Leben in Bildern. Bildteil von Eduard Crass. Leipzig 1956, VEB Bibliographisches Institut. 48 S., 145 Abbildungen.

Dieses Gedächtnisbuch erfüllt seinen Zweck in bester Weise. Die *Sichtung* zieht ehrlich und kritisch die Bilanz der heute noch wirksamen Lebenswerte des Schumannschen Werkes, und gibt beherzigenswerte Hinweise auf zu Unrecht Vergessenes. *Entfaltung, Entwicklung und Ausbreitung* stellen auf 25 Seiten in fruchtbarem Ineinander biographischer, ästhetischer und musikhistori-



scher Elemente, unter zeitbedingter Betonung des soziologischen Moments, ein lebendiges Bild Schumanns hin, als einer der „*charakteristischsten und zugleich charaktervollsten Persönlichkeiten der deutschen Musikgeschichte*“. Eine knappe Zeittafel schließt sich an. Besondere Hervorhebung verdient der Bilderteil (mit genauen Quellenangaben). Er bringt manches so gut wie unbekanntes Bild und viele für die Umwelt Schumanns bezeichnende Dokumente, bei denen man nur — trotz der klaren Wiedergabe — die verkleinerte Form — so in Nr. 22 (Chorkonzert bei Thibaut) und 51 (Gewandhauskonzert) — bedauert. Reinhold Sietz, Köln

Eberhard Otto: Max Reger, Sinnbild einer Epoche. Wiesbaden 1957, Breitkopf & Härtel, 100 S.

Der Verf., weithin bekannt durch seine umfangreiche musikpädagogische Tätigkeit in Regers Heimatstadt Weiden, hat sich die Aufgabe gestellt, in einem handlichen Büchlein ein möglichst umfassendes Bild der Musikerpersönlichkeit Regers und ihrer Stellung als „*Brücke zwischen den Jahrhunderten*“ zu geben. Er ist sich darüber klar, daß es bereits zahlreiche Veröffentlichungen über Reger gibt, die sich jedoch mehr „*an die Adresse reifer und fortgeschrittener Musiker*“ richten. Bisher aber fehlte eine kurze, übersichtliche Darstellung neuesten Datums, aus der Liebhaber und Schüler Nutzen ziehen können. Hinzu kommt der Wunsch, eine „*grundsätzlich negative Beeinflussungstendenz*“ der letzten Jahre in ihre Schranken zu weisen. Zweifellos ist man bisher, mit Ausnahme einiger hervorragender Spezialarbeiten und der großen, noch nicht wieder aufgelegten Biographie von Fritz Stein, ein wenig summarisch mit Reger verfahren. Die heute übliche generelle Ablehnung des 19. Jahrhunderts, die häufig auf zu geringer Kenntnis der geistigen Strömungen jener Zeit beruht, hat zumindest den jüngeren Reger mit einbezogen, und so ergibt sich heute eine ähnliche Situation wie zu Regers Lebzeiten, in denen Gegnerschaft und Zustimmung sich schroff gegenüberstanden. Erst die voranschreitende Gesamtausgabe des umfangreichen Lebenswerkes (Breitkopf & Härtel) wird zur Klärung der geschichtlichen und zukünftigen Stellung des Komponisten beitragen können. Sie wird Zeugnis ablegen von einem tief in der klassischen Tradition verankerten Schaffen, das

sich in den letzten Jahren eines kurzen Lebens frei emporschwang und in sich viele Keime neuer Entwicklung trug.

Otto arbeitet an Hand des Lebenslaufs von Reger die besondere Eigenart des Meisters heraus, die „*in klarem Gegensatz zum eigentlichen musikalischen Glaubensbekenntnis seiner Generation*“ gestanden hat. Abgesehen von der genial hervorbrechenden Orgelmusik (auf S. 82 hätten die von Reger sehr geschätzten und für ihn auch stilistisch bedeutsamen Werke von Mendelssohn und Schumann noch erwähnt werden können), hat Reger doch vor allem der Kammermusik neues Leben eingehaucht, und gerade von dieser sein ganzes Schaffen bestimmenden Kunstgattung ist der große Einfluß auf die Nachwelt ausgegangen, selbst wenn manche Komponisten der Gegenwart dies nicht wahr haben wollen. Der Verf. versäumt sogar nicht, unter Zitierung von J. Rufer und H. H. Stuckenschmidt, Regers mögliche Wirkung auf die Zwölftonkomposition an einigen Beispielen (S. 80) zu erörtern. Seine von tiefer Ehrfurcht getragene Darstellung sollte von allen denen gelesen werden, denen Reger noch nicht vertraut ist. Sie wird, da sie keine Probleme wälzt und sich in schlichten Worten an die Bereitschaft des Herzens wendet, Regers Musik manchen neuen Freund zuführen können und die alten Verehrer seiner Kunst in ihrem Glauben stärken.

Helmut Wirth, Hamburg

Carl Nemeth: Franz Schmidt. Ein Meister nach Brahms und Bruckner. Zürich, Leipzig, Wien 1957, Amalthea-Verlag, 291 S.

Dieses Buch beabsichtigt, auf Grund einer „*Vielfalt neuer Quellen . . . ein umfassendes Gesamtbild des Meisters und seiner Zeit*“ „*in wechselwirkendem Ineinandergreifen von Biographie, Schaffen und Umweltbeleuchtung*“ (S. 9, 10) zu zeichnen. Die den größeren Teil des hervorragend ausgestatteten Werks beanspruchende biographische Schilderung bringt (z. T. belangvolle) Briefe, Aussprüche und Bilder und gibt viele aufschlußreiche, wenn auch keineswegs immer erfreuliche Einzelheiten über die Musikzustände der letzten Vergangenheit (nicht nur Österreichs), die dafür sprechen, wie schwer der Weg dieses Meisters, trotz aller äußeren Ehrungen, war, dem der Verf. „*aus jetziger Perspektive in der Symphonik eindeutig die Stellung des Vollenders der klassisch-romantischen Tradition*“ (S. 272) zugestanden

den wissen möchte. Die Werke Schmidts erfahren (so in der Diskussion der beiden Opern und der Darstellung des Orgelschaffens) eine ausreichende Beschreibung, die allerdings in ihrer kundigen Analyse sich von der schärfer historisch eingestellten Schau in der knapper gefaßten Arbeit von Andreas Liess (Graz 1951) abhebt, der auch eine durchaus lesenswerte Sammlung der Selbstzeugnisse des Meisters bot, zu der N. einiges nachträgt. Werkübersicht, Aufführungstafel und Literaturlauswahl sind vortrefflich. Die Diskographie führt außer der zweimaligen Wiedergabe der Vierten Symphonie und der einmaligen Reproduktion des Klavierquintetts nur die sechsmalige (!) Aufnahme von Schmidts berühmtester Melodie an, des Zwischenspiels aus *Notre Dame*. Die meisterhaften *Variationen über ein Husarenlied* fehlen leider, und für eine Wiedergabe des riesenhaften, in Deutschland kaum bekannten Oratoriums *Das Buch mit sieben Siegeln* dürfte sich wohl kein Produzent finden lassen. Vielleicht trägt das gut geschriebene Buch dazu bei, das Interesse auch in Deutschland für einen Musiker zu beleben, der mindestens zeitlich „ein Meister nach Brahms und Bruckner“ war.

Reinhold Sietz, Köln

Richard und Gertrud Koebner: Vom Schönen und seiner Wahrheit. Eine Analyse ästhetischer Erlebnisse. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin 1957. 128 S.

Die philosophische Ästhetik ist schon oft totgesagt worden, und wenn sie dennoch gegen das Mißtrauen von Psychologen und Historikern ihr Recht behaupten will, ist die Rücksicht auf Historie und Psychologie eine notwendige Voraussetzung ihres wissenschaftlichen Charakters. Das Buch von R. und G. Koebner erfüllt diese Bedingung nicht: die Verächter der philosophischen Ästhetik unter den Musikhistorikern werden ihr Vorurteil bestätigt finden, wenn sie lesen, daß die „Ausbildung“ der thematisch-motivischen Arbeit ins 17. Jahrhundert „falle“, daß „die“ Harmonik auf dem „konventionell festgelegten temperierten System der reinen Töne“ beruhe, daß eine Änderung der „Gefühlslage“ nur durch eine harmonische Modulation „Bestimmtheit gewinne“ oder daß einzig die Polyphonie „eine persönliche, seelische Welt erschließe“ (114 f.). Die Methode des Buches ist die phänomenologische (11). Ein Phänomenologe fragt

nicht, wie ein Gegenstand naturwissenschaftlich oder historisch bestimmt werden kann oder wie er wirkt, sondern wie er uns im „Erlebnis“ als Phänomen gegeben ist. Sein Erkenntnisziel ist das „Wesen“ eines Phänomens, das er nicht von einer Mehrzahl von Gegenständen als gemeinsames Merkmal abstrahiert, sondern an einem einzelnen Gegenstand „erschaut“; d. h. sein Verfahren ist intuitiv, nicht induktiv. Historische Kenntnisse haben nur die negative Bedeutung, Fehler auszuschließen; die Geschichte liefert den Stoff zu „eidetischen Variationen“, durch die das identische Wesen eines Phänomens von seinen zufälligen Merkmalen getrennt werden soll. — Als Teil der kunstwissenschaftlichen Methode ist die Phänomenologie eine Selbstverständlichkeit (oder sollte es sein), auch wenn sie nicht bei ihrem philosophischen Namen genannt wird; denn ohne eine Anschauung vom Wesen einer Sache wird das vergleichende Verfahren der Stilkritik zur bloßen Statistik des Durchschnittlichen. Als ausschließliche Methode aber ist die Phänomenologie eine Versuchung zur Willkür einer „Wesensschau“, die das, was sie „ausklammert“ — die Geschichte und Theorie einer Kunst — gar nicht mehr kennt.

Neu an dem Buch von K. ist der Versuch, aus dem Begriff der „ästhetischen Gegenwart“ ein System ästhetischer Begriffe zu entwickeln. Der Ausdruck „Gegenwart“ bezeichnet, sofern ich die vage Terminologie verstehe, die Kontinuität von Inhalten des Bewußtseins; und da die Gegenwart von Inhalten des Bewußtseins sowohl Gegenwart der Inhalte als auch Gegenwart des Bewußtseins ist, zerteilt sich die Gegenwart in ein „doppeltes Jetzt“ (21). Schon der erste Ansatz aber zeigt die Willkür des Verfahrens: Das ganz Abstrakte und Leere, der Zeitbegriff „Gegenwart“, wird zum „Grund“ und „Wesen“ des Konkreten gemacht und das Konkrete zur bloßen Äußerung. „Der Gegenstand spricht zu uns von seiner Stunde“ (33). In dem Begriff der „Gegenwart“ fließen drei Momente unklar zusammen: 1. der in der Sache (z. B. der musikalischen Komposition) begründete Zusammenhang der Phänomene; 2. die Zeit als „Anschauungsform“; 3. die Einheit der Wahrnehmung des Gegenwärtigen, der Erinnerung an das Vergangene und der Erwartung des Zukünftigen beim musikalischen Hören. („Die Zeit der Distinktionen

ist vorbei“, sagte Kierkegaard und nach ihm Heidegger). Die „Phänomenologie“ fischt im Trüben der Äquivokationen.

Formeln wie „Anwesenheit des Seins“ (81), „Symbol des Seins“ (83), „Aussprache eines Jetzt“ (86), „Aufblick zu einem Sein, das seinen Sinn verschweigt“ (93) verraten die Nähe Heideggers — oder auch nur des Gerüchtes von Heidegger, denn ein Buch, in dem von einer „Bereitung ästhetischer Stunden“ die Rede ist oder der Geschmack als „Sinn für Ordnung und Reinlichkeit“ bestimmt wird (67), verhält sich zur Existenzphilosophie wie das Kunstgewerbe zur Kunst.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Walter Georgii: Die Verzierungen in der Musik, Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg i. Br. 61 S. mit zahlreichen Notenbeispielen.

Der Vorzug dieses Büchleins liegt in seiner Kürze, seiner Ausrichtung auf die Praxis, seiner klugen Auswahl der Beispiele, die fast alle aus der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts genommen sind, und seiner undogmatischen Haltung. Vielleicht haben wir jetzt überhaupt die Periode einer starren Dogmatik in der Ornamentik überwunden? Georgii findet gute allgemeine Formulierungen: „Im Barock treibt Kraft, im Rokoko Anmut zur bewegten Linie“; in vielen Fällen überläßt er dem Leser die Entscheidung zwischen zwei oder mehr Möglichkeiten. Vielleicht geht er darin manchmal zu weit, so wenn er beim Thema des D-dur-Rondos von Mozart (KV 485) auch die Möglichkeit offen läßt, die kleinen Nötchen zwischen den Hauptnoten zu bringen. Diese Art der „Appoggiatura“, die schon Couperin kennt und die auch in Deutschland Eingang fand, aber nur von einigen Theoretikern (Quantz, L. Mozart) und erst spät und unter Vorbehalten gebilligt wurde, bedeutet ein zärtliches Hinsinken, wie wir es aus galanten Rokokobildern kennen, und kommt mit Vorliebe am Schluß einer Phrase vor (etwa bei Bach im 2. Takt des Air aus der D-dur-Suite), dürfte also in Mozarts Rondo schwerlich angebracht sein. Auch daß G. bei kurzen Vorschlägen gestattet, sie vor der Hauptnote auszuführen, muß bedenklich stimmen: die zwei Prallernötchen im Thema des 1. Satzes der Schubertschen Sonate op. 42 sind wohl unbetont, aber auf den guten Taktteil zu spielen, ebenso das kleine Nötchen c im 1. Takt

des Adagios der Sonate op. 2, Nr. 1 von Beethoven (♯, nicht ♮, wie in den meisten neueren Ausgaben steht) — eine Möglichkeit, die G. nicht in Betracht zu ziehen oder nicht anzuerkennen scheint. Sehr gut bemerkt er, daß im 2. Thema des 1. Satzes der Sonate op. 10, Nr. 1 von Beethoven der Doppelschlag, der über der Note steht, besser voranzunehmen ist, also



(Ich würde, um die Nebennote c nicht zu betonen, die folgende Ausführung vorziehen:



In der Frage, ob der Triller mit der Haupt- oder Neben-Note zu beginnen habe, gibt Georgii mutig den vielfach heute noch anzutreffenden starren Standpunkt auf, daß vor den Wiener Klassikern jeder Triller mit der Nebennote zu beginnen habe. Ich habe in meinem Aufsatz *Ornamentik — einmal anders gesehen* (Neue Zeitschrift für Musik 1956, Heft 11) die These aufgestellt, daß überall da — aber auch nur da —, wo statt des Trillers sinngemäß ein Vorhalt stehen könnte, der Triller mit der Nebennote zu beginnen habe, und ich wäre dankbar, wenn meine Kollegen diese These auf ihre Richtigkeit und Tragfähigkeit prüfen wollten. Für manche Leser wäre eine ausführliche Behandlung der Frage erwünscht, ob und wann bei Mordenten, Doppelschlägen und Trillernachsschlägen die diatonische, wann die chromatische Untersekunde benützt werden soll? Ist der Anfang der Orgeltoccata in d-moll von Bach mit a-g-a oder a-gis-a zu spielen? Viele derartige Fragen drängen sich auf. Vielleicht ist gerade das der Hauptvorteil des verdienstvollen Büchleins, daß es den Leser zum selbständigen Denken und Vergleichen anregt. Im Literaturverzeichnis wäre die kleine, aber wichtige Schrift von Alfred Kreutz *Bachs Ornamentik in seinen Klavierwerken* (Peters) nachzutragen.

Hermann Keller, Stuttgart

Hellmuth Christian Wolff: Die Händel-Oper auf der modernen Bühne. Ein Beitrag zur Geschichte und Praxis der Opernbearbeitung und -Inszenierung von 1920 bis 1956. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig 1957.

Die Pflege der Händel-Opern in Göttingen ist 1953 erstmals in der Festschrift „Die



Göttinger Händel-Festspiele“ dargestellt worden. Die vorliegende Schrift gibt darüber hinaus ein Bild der Aufführung von Händel-Opern auf unsern Bühnen insgesamt und in deren Repertoire, untersucht die verschiedenen Zielsetzungen und erörtert die historischen Grundlagen. So kommt erstens eine eindrucksvolle Bilddokumentation von 98 Abbildungen zustande (innerhalb derer freilich die Szenenbilder des 17./18. Jahrhunderts ziemlich verloren wirken), ferner eine gute und übersichtliche Geschichte der Aufführungen Händelscher Opern seit 1922, endlich eine kurze historische Darstellung der Aufführungspraxis, ergänzt durch einen Bericht über die Neuaufführungen anderer nicht von Händel stammender Barockoper. Die Schrift faßt Bekanntes gut zusammen und bringt vieles Neue; ihr Erscheinen war notwendig.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Eduard Hanslick: *The Beautiful in Music*. Translated by Gustav Cohen. Edited, with an Introduction, by Morris Weitz. The Liberal Arts Press, New York 1957. XIV und 128 S.

In dem Streit, ob das Englische eine philosophische oder unphilosophische Sprache sei, wird ein empirischer Logiker anders urteilen als ein Metaphysiker. Fest steht nur, daß man im Englischen eine unklare Tiefe des Denkens, die in der Schwierigkeit der Sache begründet ist, von bloßer Ungenauigkeit kaum unterscheiden kann. — Hanslick war nun ein guter Schriftsteller, aber ein unklarer Philosoph, und so kann man es Gustav Cohen nicht zum Vorwurf machen, daß er ihn wie einen Schriftsteller und nicht wie einen Philosophen übersetzt, d. h. nicht versucht, Hanslicks Termini in immer gleicher Übersetzung festzuhalten, sondern sich bemüht, die einzelnen Aussagen dem common sense verständlich zu machen.

Aber nicht aus Unvermögen oder „Feuilletonismus“ war Hanslick manchmal unklar; er teilte nur die unglückliche Lage der Philosophie nach dem „Sturz des Hegelianismus“. — Im dritten, zentralen Kapitel der Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* nennt er das Schöne „eine vollständig zur Erscheinung gebrachte Idee“. Der Ausdruck „Idee“ bezeichnet die Vorstellung des Komponisten, die er im Werk verwirklicht, und C. übersetzt: „a musical idea reproduced in its entirety“. Aber Hanslick denkt, ohne es zu sagen, auch an Hegels Bestimmung des

Schönen als „sinnliches Scheinen der Idee“, und die Pointe des Satzes ist, daß „eine zur Erscheinung gebrachte Idee“ nicht, wie Hegels Idee, über die Erscheinung hinausgehe, sondern „vollständig“ in ihr aufgehe. — Nur „historisch“, im polemischen Gegenzug zu Hegel, ist auch Hanslicks berühmtes (im Text unmittelbar folgendes) Paradoxon ganz zu verstehen: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“. C. hält sich an Hanslicks „positive“ Meinung, vermeidet die Verwirrung der Begriffe Inhalt und Form und übersetzt: „The essence of music is sound and motion“. Hanslick aber spricht, wie Hegel, von einem „Inhalt“, weil er sagen will, daß der Inhalt ebenso „vollständig“ in der Form aufgehe wie die Idee in der Erscheinung.

In der biographischen Skizze des Hrsg. Morris Weitz sind zwei Irrtümer zu korrigieren: *Vom Musikalisch-Schönen* ist nicht in neun, sondern in 15 deutschen Auflagen erschienen; und Hanslick wurde nicht 1861 „invited to become Professor of Music at the University of Vienna“, sondern 1856 zum Privatdozenten und 1861 zum außerordentlichen Professor berufen. — Hanslicks Ästhetik charakterisiert W. als „Autonomieästhetik“, die aber — weil nach Hanslicks Meinung die Musik dem „Dynamischen“ der Gefühle analog sei — auch als „modified heteronomous theory“ bezeichnet werden könne. Carl Dahlhaus, Göttingen

Francisco Curt Lange: *Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk*. El ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio — (Primer Tomo) — Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentinien) 1954. 286 S. u. viele Bildtafeln.

Louis Moreau Gottschalk gehört zu jenen Erscheinungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, deren Ruhm zu ihren Lebzeiten kometengleich aufleuchtete und bald nach ihrem Tode in völlige Vergessenheit versank. Im Schatten der großen Meister verblaßte ihre Erscheinung, sie machten keine „Schule“ und blieben so ohne Nachruhm. Die Musikgeschichte begann erst spät, sich ihrer zu erinnern, und oft genug zeigte sich, daß ihr Dasein nur wenig Spuren hinterlassen hat. Bei Gottschalk kommt erschwerend hinzu, daß er jung starb und daß sich sein Wirken auf gar zu viele Schauplätze verteilte. Die wichtigsten Stationen seines Lebens liegen noch dazu jenseits des Atlantik.

Er war in den Vereinigten Staaten von Amerika geboren: am 8. Mai 1829 in New Orleans in Louisiana. Sein Vater war Engländer deutscher Abstammung, der schon früh nach Amerika verschlagen worden war, wo er in Cambridge den Doctor-of-Science-Grad erwarb. Seine Mutter war Französin, Tochter des Gouverneurs von St. Domingo, eine Comtesse Bruslé. Gottschalk genoß eine sorgfältige Erziehung. Er muß schon früh eine erstaunliche Reife als Pianist und Musiker bewiesen haben. Seine Laufbahn als Konzertpianist begann 1845 in Paris, wo er bei Camille Stamaty und Charles Hallé studiert hatte. Größere Konzertreisen schlossen sich an und führten ihn durch ganz Frankreich, Savoyen, die Schweiz und Spanien. Besonders diese letzte europäische Tournee 1852 brachte ihm große Erfolge. Im folgenden Jahre kehrte er nach Amerika zurück, wo er ebenfalls als reisender Virtuose mit ungewöhnlichem Erfolg auftrat. Er war aber nicht nur ein hervorragender Pianist, der, entgegen dem damaligen Brauch, mit feiner klanglicher und dynamischer Nuancierung spielte, sondern auch ein Komponist von Rang. Er spielte, wie andere Virtuosen seiner Zeit, fast nur eigene Werke, die meist der Gattung der virtuosen Salonmusik angehörten, Konzertparaphrasen und Variationswerke, wie sie etwa auch der junge Liszt schuf und spielte. Er komponierte und dirigierte aber auch Orchesterwerke für die damals in Amerika aufkommenden Monstre-Festivals: eine Sinfonie *La musique des tropiques*, eine Triumph-Kantate, Overtüren und einige Opern, die allerdings nie aufgeführt worden sind, ferner eine 2. Sinfonie *Montevideo*, einen Marsch für Kaiser Pedro II. von Brasilien und andere kleinere Orchesterwerke, die, ebenso wie die großen, auf folkloristischen Themen aufgebaut sind. Auch in seiner Klaviermusik verwendet er häufig amerikanische und besonders lateinamerikanische Volkslied- und Volkstanzmotive, was wesentlich zu seinem sensationellen Erfolg beigetragen haben muß.

Gottschalks Konzertreisen zogen ihn allmählich immer tiefer in den Süden, dessen reiches musikalisches Volksgut ihn anregte und befruchtete. Er war in Kuba und auf den Antillen und begann schließlich 1857 eine große Tournee durch Südamerika, die ihn über die Pazifikländer um das Kap Horn herum nach Montevideo und Buenos Aires führte. Im Sommer 1869 langte er in Rio

de Janeiro an, wo er in einem Monstrekonzert mit 650 Musikern alle bisherigen Erfolge übertraf. Seine physischen Kräfte, durch die Strapazen der Reisen in den verkehrstechnisch noch wenig erschlossenen, von Kriegen und Revolutionen ständig heimgesuchten Staaten Lateinamerikas geschwächt und von den Anstrengungen der Monstrekonzerte und ihrer umständlichen Vorbereitungen erschüttert, erlagen dem Ansturm des Gelben Fiebers im Mai 1869. Doch setzte er, kaum genesen, seine aufreibende Tätigkeit fort, bis er am 27. November während einer Wiederholung seines Monstrekonzerts zusammenbrach und kurz darauf, am 18. Dezember 1869, im hochgelegenen Vorort Tijuca starb.

Über Gottschalk existiert wenig Literatur. Eine Biographie von Arpin erschien in New York 1853, als seine amerikanische Laufbahn eben erst begonnen hatte, eine weitere von O. Hensel, einer früheren Geliebten von ihm (unter Pseudonym) in Boston 1870, ist äußerst dilettantisch und ungenau. Einzig sein in Philadelphia 1881 von seiner Schwester L. M. Gottschalk herausgegebenes Tagebuch ist als Quelle verwertbar, obwohl in ihm die südamerikanische Reise nicht enthalten ist. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß mit dem Buch von F. C. Lange erstmals eine neuere Biographie von Gottschalk unter Verwendung von bisher nicht benutztem Quellenmaterial erscheinen konnte. Die Untersuchungen L.s beziehen sich allerdings nur auf Gottschalks Wirken in Rio de Janeiro und seinen Tod, um den sich eine Fülle von Legenden gebildet hatte. (Er sollte an den Folgen einer Vergiftung oder eines Attentats gestorben sein.) L. förderte aus den Stadt- und Staatsarchiven von Rio de Janeiro alle Dokumente zutage, die sich auf die wenigen Monate seines Aufenthalts, seinen Tod und die sich daran knüpfenden diplomatischen Verwicklungen beziehen, und fand in den Zeitungen und Zeitschriften jener Zeit eine reiche Fülle von Anzeigen, Berichten und Kritiken über sein Wirken, seine Erkrankung, seinen Tod, die Einbalsamierung und Aufbahrung der Leiche und ihre Überführung nach der Heimat des Künstlers. Alle Quellen, Briefe, Zeitungsausschnitte, Annoncen, Plakate, Dokumente, Bilder, Programme, Karikaturen u. a. werden z. T. in photographischer Reproduktion wiedergegeben, abgewogen und kommentiert. Überall sind die Fundstätten angegeben. Zu-

sammen geben sie ein sehr genaues Bild der Ereignisse in den Monaten von Gottschalks Aufenthalt in der Hauptstadt des brasilianischen Reiches. Die groß aufgemachten Berichte der Tageszeitungen machen die große Beliebtheit des Künstlers deutlich, der als Pianist das Andenken Thalbergs, der 1855 und 1863 in Brasilien konzertierte, geradezu auslöschte und als Komponist zum Idol des brasilianischen Volkes wurde, das in seinem Werke die eigene Volksmusik in den Bereich der Kunstmusik erhoben sah. Die Anteilnahme des Hofes an seiner Erkrankung und an seinem Tod beweist die guten Beziehungen, die Gottschalk mit dem Kaiserhaus verbanden. Als ein Mann von hoher Bildung und Herkunft hatte er Zugang zu den führenden Gesellschaftsschichten Rios, das an äußerem Glanz damals in der ganzen Welt kaum seinesgleichen hatte. Seine künstlerischen und nicht zuletzt seine gesellschaftlichen Erfolge trugen ihm aber auch den Neid der einheimischen Künstler ein, und so konnte es geschehen, daß über sein Leben, sein Wirken und seinen Tod bald nach seinem Ende wenig schmeichelhafte und absurde Urteile umliefen (wie z. B. von Luis Ricardo Fors in *La Propaganda Literaria*, La Habana 1880, S. 450 ff.), die L. an Hand der Dokumente und Quellen richtigstellt.

Die von L. in so großer Zahl zusammengetragenen Quellen geben aber nicht nur Auskunft über die Ereignisse um das Wirken Gottschalks und seinen Tod in Rio de Janeiro, sie eröffnen auch einen sehr interessanten Einblick in das musikalische und gesellschaftliche Leben der Metropole des II. Kaiserreichs und geben einen Eindruck von der Mannigfaltigkeit und Größe des Kunstbetriebes. L. hat seine Biographie gerade nach dieser Seite besonders ausgerichtet, und diese Kapitel seines Buches — der *Prólogo* über Gottschalks Werdegang und das *Panorama breve* mit dem Überblick über das Musikwesen Brasiliens vor 100 Jahren — sind die für den europäischen Musikforscher wertvollsten des Buches, das im übrigen als Quellenwerk zur Biographie Gottschalks seine spezielle Bedeutung hat. Ein zweiter Band mit Quellenmaterial über Gottschalks Wirken in Argentinien, Chile und Uruguay und mit seinen südamerikanischen Tagebüchern ist vorgesehen. (Der vorliegende erste Band erschien im Vorab-

druck 1950/51 in Heft 4—7 der *Revista de Estudios Musicales* in Mendoza.)

Fritz Bose, Berlin

Geschenk der Musik. Nachklang im Wort. Hrsg. von Friedrich Springorum. Prestel-Verlag, 2. Auflage München 1957. 256 S.

Der Zweck des Buches ist Erbauung, nicht Einsicht. Springorum sucht in den Schriften von Komponisten, Dichtern, Philosophen und Wissenschaftlern vor allem den Ausdruck des Genusses am Gefühl. (Der S. 108 abgedruckte Mozart-Brief ist nicht nur eine Fälschung, sondern auch schlechte Poesie.) Er kennt die berühmten Texte über Musik — von Wackenroder, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, Kierkegaard und Nietzsche, Zelter, Schumann, Liszt und Wagner, Albert Schweitzer und Hermann Abert —; was er aber an unberühmten zitiert, erweist ihn als Dilettanten.

Das Fragmentarische ist das Gebrechen aller Anthologien — S. jedoch genügt es nicht, die Texte zu zerreißen; er entstellt sie auch. Sein editorisches Verfahren kann man von der Form ablesen, in der Schumanns Aufsatz über die C-dur-Symphonie von Schubert erscheint. Daß S. sich zu Schumanns Redakteur macht und 17 ganze oder halbe Sätze streicht (ohne die Auslassungen zu kennzeichnen), ist eine Anmaßung. Daß er nach „Anschlüssen“ sucht, die bei flüchtigem Lesen zu „stimmen“ scheinen und sich erst als falsch erweisen, wenn man nachdenkt, ist eine Manier schlechter und hastiger Redakteure. Und daß nicht nur Schumanns „prosaischer“ Hinweis auf die Edition des Werkes bei Breitkopf & Härtel, sondern auch die Bemerkungen über das Problematische der symphonischen Form nach Beethoven fehlen, ist charakteristisch für das Bemühen, sachliche Erkenntnis zu meiden und so den „*Nachklang im Wort*“ zur Phrase zu reduzieren. Carl Dahlhaus, Göttingen

Åke Davidsson: Studier rörande svenskt musiktryck före år 1750. (Studien über den schwedischen Musikdruck vor 1750.) Uppsala: Almqvist & Wiksell 1957. 167 S. (= *Studia musicologica Upsaliensia*. 5.)

Diese neueste Veröffentlichung des durch seine bibliographischen Arbeiten, besonders seine Kataloge von Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts in schwedischen Bibliotheken, bestens bekannten Autors nennt sich bescheiden „*Studier*“ und ist doch nicht



mehr und nicht weniger als ein Kompendium des schwedischen Musiknotendruckes von den Anfängen bis zum Jahre 1750, ein Kompendium besonders wegen des „*Speciell del*“, der mit exakten Titelangaben und wertvollen Kommentaren ein vollständiges Verzeichnis aller schwedischen Musikdrucke dieses Zeitraumes gibt. D. schickt diesem Katalog, der übrigens auch die Besitzvermerke enthält, einen „*Allmän del*“ voraus mit einer Darstellung der historischen Entwicklung des schwedischen Notendruckes. Er führt die Drucker an, beschreibt die von ihnen verwendeten Typen und deren Wanderungen von einer in die andere Hand, wobei er auf einer Tafel eine Auswahl der wichtigsten Noten-Typen von zehn Druckern gibt, und unterscheidet genau die verschiedenen Drucktechniken (Holzschnitt, Typen, Kupferstich).

Was bei diesen Untersuchungen für den deutschen Leser von besonderem Interesse sein mag, ist die Tatsache, daß fast alle schwedischen Musikdrucker entweder Deutsche waren oder mit Notentypen druckten, die aus deutschem Besitz stammten: So ist gleich der erste schwedische Musikdrucker der deutsche Buchdrucker Andreas Gutterwitz. Sein Nachfolger, gleichfalls ein Deutscher, druckte mit aus Deutschland eingeführten Typen. Der dritte und die meisten folgenden stammen ebenfalls aus Deutschland, so daß also für den schwedischen Musiknotendruck dasselbe gilt wie für den gesamten frühen Buchdruck Europas: die Impulse gingen von Deutschland aus.

Daß es sich bei fast allen schwedischen Musikdrucken dieser Zeit um Typendrucke handelt, hängt einmal mit der Entwicklung des Notendruckes an sich zusammen, andererseits aber auch damit, daß es sich vorwiegend um Musik in Verbindung mit Worten handelt: Psalmen, Kirchenlieder, liturgische Bücher mit Musik, Erbauungsbücher, ferner sehr viele Gelegenheitskompositionen zu Todesfällen, Hochzeiten, politischen und Tagesereignissen und Huldigungen — alle diese Musiken sind wortgebunden, und so bietet sich zu ihrem Druck schon aus diesem Grunde ganz zwangsläufig das Verfahren des Buchdruckes an.

Mit dieser Feststellung ist auch bereits das Wesentliche über den Inhalt dieser schwedischen Musikdrucke ausgesagt. D. hat für den genannten Zeitraum 124 Drucke festgestellt. Von diesen gehören die meisten

den oben genannten Kategorien an. Über diese hinaus enthält ein Druck ein Ballett des Hofkapellmeisters Düben aus dem Jahre 1701 (Nr. 91), ein anderer die 1727 gedruckte Sonate a flauto traverso von Helmich Roman (Nr. 193) und ein dritter (Nr. 120) das „*Assagio à Violino solo*“ zu zwei Sätzen (Allegro und Tempo di minuetto), das ebenso wie die Sonaten von Roman im Kupferstich-Verfahren hergestellt ist. Unter den Gelegenheitsmusiken interessieren aus historischer Sicht am meisten die 4 Drucke, die sich auf die Hochzeit (Nr. 22) und den Tod Gustav Adolfs (Nr. 33—35) beziehen. Für die schwedische Musikgeschichte sind neben den Sonaten Romans besonders die „*Odae Svedicae*“ Nr. 56 und 74) von 1674 mit den Vertonungen des Stockholmer Kapellmeisters Gustav Düben von Belang.

Der Band ist mit zahlreichen guten Abbildungen der verschiedenen Techniken und Offizinen ausgestattet und enthält neben einer wertvollen bibliographischen Übersicht über die verwendete Spezialliteratur eine kurze Zusammenfassung des ersten, die geschichtliche Entwicklung des schwedischen Notendruckes betreffenden Teiles in deutscher Sprache.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Edgar Refardt: Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Bern, P. Haupt (1957). 59 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 6).

Der 80. Geburtstag des Nestors der Schweizerischen Musikwissenschaft Dr. iur. et phil. h. c. Edgar Refardt bot der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft willkommenen Anlaß, den Jubilar, der ihr Mitbegründer und ihr Ehrenmitglied ist, durch den Druck einer seiner eigenen Arbeiten zu ehren. Das Manuskript des vorliegenden Katalogs hat Refardt im Jahre 1928 abgeschlossen. Es ist von H. Zehntner, dem derzeitigen Vorstand der Musikabteilung der Universität Basel, entsprechend dem heutigen Stand der Bibliothek, für den Druck bearbeitet worden.

Die verzeichneten Musikalien stammen zum großen Teil aus der Musikbibliothek des Baseler Seidenfabrikanten Lucas Sarasin (1730—1802), aus deren ursprünglichem Bestand von 1241 Werken süddeutscher, öster-

reichischer, italienischer und französischer Komponisten 473 Stücke erhalten geblieben sind. Hinzu kommen Musikalien aus dem Archiv des ehemaligen Baseler collegium musicum und aus der Musikbibliothek des Neuenburger Staatsrates Charles Albert de Pury (1752–1833).

Die Sammlung ist vor allem für die Geschichte der vorklassischen Sinfonie wichtig, worauf R. Sondheimer in seinem Basler Kongreßreferat von 1924 hingewiesen hat, und von der Wissenschaft auch ausgiebig benutzt worden. Allein der Mannheimer Kreis ist mit über 100 Sinfonien, Quintetten, Quartetten, Triosonaten und Duos von F. Beck, Chr. Cannabich, E. Eichner, A. Filtz, I. Holzbauer, J. W. A. Stamitz, C. Stamitz, C. G. Toeschi vertreten. Hinzu kommen zahlreiche Werke von J. Chr. Bach (17 Sinfonien und Triosonaten), F. L. Gaßmann (23 Kammertrios und Quartette), J. Haydn (1 Divertimento und 9 Quartette), G. Chr. Wagenseil (5 Sinfonien), J. B. Wanhal (9 Sinfonien) u. a. Unter den italienischen Meistern ist G. B. Sammartini mit 30 Sinfonien, Konzerten und Triosonaten, unter den französischen F. J. Gossec mit 11 Sinfonien besonders stark vertreten. Der älteste im Katalog angeführte Komponist ist G. Tartini (1692 bis 1770), der jüngste I. J. Pleyel (1757 bis 1831). Auffallend ist, daß der Name W. A. Mozart fehlt.

Den Angaben über das vorhandene Stimmenmaterial sind Incipits beigelegt, soweit die betreffenden Werke nicht bereits veröffentlicht worden sind oder durch thematische Kataloge eindeutig identifiziert werden können. Zu den einzelnen Eintragungen finden sich dankenswerte Hinweise auf Manuskripte in anderen Bibliotheken, auf alte Druckausgaben und Neudrucke. Zu bereits vorhandenen thematischen Katalogen werden mehrfach Ergänzungen gebracht (z. B. zu F. Beck, C. Stamitz); auch konnten Fehler verbessert werden (I. Holzbauer). Auf systematische bibliographische Nachforschungen ist verzichtet worden. Doch hätte bei J. Haydn, Nr. 4 und Nr. 7 auf J. P. Larsen, *Drei Haydn-Kataloge*, Kopenhagen 1941, S. 126, IX/D 1 und F 3 verwiesen und die Anführung der Incipits erspart werden können. Haydn, Nr. 1 ist in dem mittlerweile erschienenen thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis Haydns von A. van Hoboken, Mainz 1957, S. 339, unter II, D 8 verzeichnet. Bezüglich der Werke

von C. G. Toeschi wäre noch auf die Münchener Dissertation 1956 von R. Münster, *Die Sinfonien Toeschis*, hinzuweisen.

Die sorgfältige und ansprechende Veröffentlichung stellt eine wertvolle Bereicherung an gedruckten Bibliothekskatalogen musikalischer Handschriften dar, und man möchte nur wünschen, daß auch die vorläufig nur maschinenschriftlich vorliegenden Musikalienkataloge Refardts, auf die im Vorwort Bezug genommen wird, bald im Druck erscheinen. Hellmut Federhofer, Graz

Alberto Favara: *Corpus di Musiche Popolari Siciliane*, A cura di Ottavio Tiby, Palermo 1957, Accademia di Scienze Lettere e Arti (Supplemento agli Atti N. 4), Vol. I, XXI u. 172 S., 1 Abb., 4 S. Faksimile; Vol. II, 582 S.

Sizilien mit seiner vielschichtigen Volkskultur zählt zu den letzten großen Rückzugsinseln Europas, deren älteste noch lebendige Bestandteile bis in die Antike zurückreichen. Die instrumentale und vokale Volksmusik dieses an wechselvoller Geschichte reichen Eilands ist auch noch in seiner gegenwärtig dort anzutreffenden Form ein deutlicher Zeuge dafür. Manches davon ist bereits während der letzten Jahrzehnte im Druck zugänglich gemacht worden, ein „Corpus“ wie das nunmehr vorliegende fehlte jedoch noch. Dieses ist mit seinen insgesamt 1090 Stücken der bisher vielseitigste und auch verlässlichste Spiegel des überaus mannigfaltigen, reichen sizilianischen Volksmusikschatzes. Sein Inhalt ist daher nicht nur volkskundlich, sondern auch musikgeschichtlich von besonderem Wert, zumal hier alte Stile und Schichten geborgen werden konnten, die für die gesamte Forschung noch auszuwerten sein werden. Die zweibändige, aus dem Nachlaß herausgegebene Publikation umfaßt aber nicht nur die Ausgabe dieses vielgestaltigen Sammelgutes, sondern auch eine 110 Seiten lange Abhandlung von Ottavio Tiby über *Il Canto Popolare Siciliano* sowie über die Person und Arbeitsweise des verdienstvollen Sammlers.

Alberto Favara, geboren 1863 in Salemi, war seit 1897 Lehrer für Komposition am Konservatorium in Palermo. Er komponierte Opern, Orchesterwerke u. a., war jedoch auch musikgeschichtlich und volkskundlich lebhaft interessiert. Nicht zu Unrecht vergleicht ihn daher der Hrsg. G. Cocchiara in seinem Vorwort mit den beiden großen ungarischen Komponisten Bartók und Ko-

dály, die nach 1906 ebenfalls bemüht waren, Volksmusik zu sammeln, wissenschaftlich exakt herauszugeben und in ihrem eigenen Werk als Grundschicht fruchtbar werden zu lassen. Favara sammelte seit 1898; die Jahre 1903 bis 1905 waren für ihn die ergiebigsten. Niemand unterstützte ihn, es gelang ihm auch nicht, das gehortete Gut zu veröffentlichen, außer in zwei Heften *Canti della terra e del mare di Sicilia*, die 1907 und 1921 erschienen. Ihn trieb der selbstlose Eifer des passionierten Liebhabers, der nicht nur der Wissenschaft, sondern vor allem auch der Kunstmusik damit zur Regeneration dienen wollte. Als Einheimischem, der die Vielfalt der Dialekte ebensogut aufzuzeichnen verstand wie die teilweise recht schwierigen Melodien und mehrstimmigen Gesänge, gelang es ihm wohl erstmals, ein wirklichkeitsgetreues Bild vom sizilianischen Singen protokollarisch gewissenhaft zu bieten. Sein Grundsatz lautete: „*Io riproduco i canti come li ho trovato... senza pensare a stilizzarli*“ (I, S. 5). Diese von ihm genauestens beachtete methodische Strenge ging so weit, daß er fast nirgendwo versuchte, Taktstriche einzufügen, um jedwede Stilisierung oder rationalisierende Einzwängung zu vermeiden. Auch korrumpierte Texte versuchte er nicht zu „verbessern“. Favara notierte die Weisen in der von ihm gehörten, meist recht hohen Tonhöhe mit Angabe des Sammelortes, des Datums sowie mit Notizen über die Sänger und die Umstände. Er schrieb jedoch nicht alles auf, sondern nur diejenigen Stücke, welche er für alteingewurzelt hielt. Darunter befinden sich als umfangreichste Gruppe 492 „*Canti lirici*“, 91 sehr wertvolle „*Canti religiosi*“ (also geistliche Volkslieder und gesungene Legenden), mehr als 100 Händlerrufe, während etwa ein Drittel des Inhalts Instrumentalstücke verschiedenster Art sind, einschließlich einiger Glockengeläute. Seinem inzwischen ebenfalls verstorbenen Schwiegersohn Tiby ist es zu verdanken, daß dieses bedeutende Sammelergebnis nunmehr benutzbar geworden ist. T. zeichnet nicht nur verantwortlich für den endgültigen Text, sondern auch für die Disposition und vor allem für die ausführliche Einführung in die Geschichte und Eigentümlichkeiten der sizilianischen Volksmusik. Er schildert einleitend (S. 3 ff.) die Liebe Favaras zur Volksmusik seiner Heimat sowie die Bedingungen, unter denen er aufzeichnete. Dann bemüht er sich, den In-

halt des Beispielbandes auf etliche Grundfragen hin zu durchleuchten. T. erläutert die oft sonderbar anmutende Beziehung von Titel und Melodie einzelner Stücke sowie das Problem der Einheit von Text und Weise, wobei er zu dem Ergebnis kommt, daß vielen Sängern die Worte während des Singens relativ gleichgültig sind: „*Quel che importa, quel che ha valore è soltanto l'accento della melodia*“ (S. 19). Die Melodien sind sehr häufig älter als die Texte, was man an Füllworten, falschen Betonungen u. a. ersehen kann. Der darauf folgende Abschnitt über die *Constituzione modale dei canti* enthält sowohl überzeugende als auch unbefriedigende Sätze. Tiby behauptet „*il più caratteristico canto popolare siciliano è fondato sulla sensazione modale e non sulla tonale*“; vor allem im Westen der Insel sei die Melodik überwiegend dorisch. Phrygische und mixolydische Weisen begegneten dagegen sehr selten. Dieses Kapitel scheint deswegen schwach, weil T. versucht, das gesamte Material Favaras nur in das System der mittelalterlichen Kirchentöne einzuordnen. Dieses Vorhaben ist aber nicht nur deswegen unangemessen, weil ein großer Teil der Melodien lediglich den Umfang von drei oder fünf Tönen hat, sondern weil außerdem auch im voll ausgefüllten Rahmen der Oktave hier offenbar besondere, dem Volke eigene tonale Ordnungen existieren. Selbstverständlich befinden sich darunter auch unselbständige Teilstücke etwa des Dorischen, eine genauere Durchsicht zeigt jedoch daneben das Vorkommen von Strukturen, die nicht aus den Kirchentönen ableitbar sind, da ihnen Gestaltqualitäten eigen sind, die diesen fehlen. Nach T. sollen z. B. Nr. 311 lydisch und Nr. 270 hypodorisch sein, was nicht minder zweifelhaft scheinen muß als die Statistik auf S. 30. Die Frage nach den im sizilianischen Volksgesang vorkommenden Tonarten muß daher weiterhin als Forschungsaufgabe gelten. Wie irreführend es ist, alte Volksmusiktraditionen lediglich an Hand des Systems der Kirchentöne klassifizieren zu wollen, zeigt sich hier auch bei der Behandlung der „*alterazioni delle melodie e intervalli alterati*“ S. 31 ff. Jedes angeblich leiterfremde Vorzeichen, jede übermäßige Sekunde wird als Störung der „*purezza del modo*“ bewertet, denn T. mißt fälschlicherweise Volksmusik an den Normen der Kunstmusik. Angesichts der großen Variationsbreite im Umsingen, von dem die vielen mitgeteilten Va-



rianten genügend Anschauung vermitteln, gilt es jedoch auseinanderzuhalten a) solche Alterationen, die der Willkür des ausschmückenden Sängers entspringen, und b) solche, die traditionell wesensmäßig zum Stil und zur jeweiligen Weise gehören. Letztere bedeuten mehr als lediglich „verunreinigende“ Akzidentien. In dem Kapitel über Rhythmus und Metrik S. 34–38 wird verdeutlicht, daß diese Komponenten meist recht einfach sind und daß vor allem die dreizeitig-jambische Bewegung vorherrscht. Dann stellt T. einige wenige typische Melodieformeln zusammen (allerdings ohne systematische Ordnung), von denen sich noch unvergleichlich mehr aufspüren ließen. Es werden die Arten und Grenzen der Instrumentalbegleitung auf Sizilien beschrieben, und es wird die Schlußfolgerung bekräftigt: „*La pretta autentica forma del canto popolare siciliano di antico stampo è univoca e non accompagnata*“ (S. 51). Diese Feststellung ist um so bemerkenswerter, als hier z. B. die historisch noch unerforschten Praktiken vielstimmigen Singens, die in Sardinien, Korsika oder Albanien heute noch begegnen, demnach völlig unbekannt sind. Das sizilianische Volkslied erklingt meistens im Freien solistisch. S. 57 ff. berührt T. das Problem der geschichtlichen Entwicklung sowie des Alters der sizilianischen Volksmusik. Leider leuchtet er nicht, an Hand des vielschichtigen und ergiebigen Materials über allgemeine Bemerkungen hinaus, in die mutmaßlich mehrtausendjährige Entwicklung vertiefend hinein. Sicher ist, daß „*l'esistenza di caratteristiche vetuste in una melodia siciliana*“ zu einer Altersbestimmung allein nicht genügt, ebenso sicher ist aber auch, daß der methodisch strenge Vergleich ganzer Gestalten etwa mit frühen Antiphonen einen Schritt in dieser Richtung weiterzuführen vermag. Das würde dann um so fruchtbarer sein, wenn man diese Sammlung auch in die vergleichende Textforschung einbeziehen würde, was noch gänzlich aussteht, denn weder Favara noch T. haben den Worten der Gesänge ihre besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Solange alles das fehlt, ist die Beweisführung unzureichend, die zu dem Satz S. 83 geführt hat, daß das 6. Jahrhundert „*come un termine ante quem per quanto riguarda la nascita dei più antichi canti nostri*“ sei.

Das Mittelstück der Einführung Tibys bildet offensichtlich das Kapitel über die *Siciliana*

*nella musica d'arte* (S. 68–83). Diese geschlossene Abhandlung ist dankbar zu begrüßen, wengleich sie sichtlich aus dem Rahmen der Publikation fällt. T. beschreibt die Geschichte dieser Formbezeichnung seit dem 15. Jahrhundert und verzeichnet deren verschiedene Spiegelungen in der Kunstmusik, wobei er sich als besonders guter Sachkenner erweist. S. 84 ff. werden die wenigen gebräuchlichsten Volksinstrumente, ihre Bauart, Maße und Stimmung beschrieben. S. 90–95 behandelt T. das Tanzlied und die Instrumentalmusik Siziliens, wobei er deren „*assoluta uniformità ritmica*“ sowie das häufige Vorkommen der Figur „*del dattilo irrazionale*“ hervorhebt. Auf allgemeine Bemerkungen über die „*Abbanniate*“ (= Straßenrufe der venditori ambulanti) und eine Beschreibung der typischen Rhythmen auf den sizilianischen Schlaginstrumenten „*tammurina e tammuredda*“, die sogar während des Gottesdienstes zur Aussetzung der Monstranz erklingen dürfen, beschließt ein überschwänglich ausgeschmückter Schlußabschnitt über den Volksgesang als „*manifestazione lirica di vita del popolo siciliano*“ die Einführung.

Im Rahmen dieser Rezension ist es unmöglich, die Fülle des in dem Beispielbände mitgeteilten Volksmusikgutes seiner Bedeutung nach zu würdigen. Die Ausgabe als Quelle auszuwerten für die Frühgeschichte des Choral, für die Erforschung urtümlicher Praktiken einfallsreicher Improvisation über vorgegebene Gerüste, des variierten Strophenliedes (z. B. Nr. 239), oder der Mischung von Sprechen und Singen primitiver Formeln (z. B. Nr. 487 oder 571) u. a. m., kann hier lediglich als Anregung empfohlen werden. Der 1090 Nummern umfassende Bestand hätte aber, über die Trennung nach Gattungen hinaus, übersichtlicher geordnet werden können. Vor allem hätte man die vielen Varianten eines Melodietypus zu Gruppen zusammenstellen sollen, denn viele Stücke sind nur Abwandlungen eines einfachen Gerüsts, wie unschwer erkennbar ist. T. betont S. 9 zwar zu Recht, daß der sehr lebendige Rhythmus vieler Lieder „*dal punto di vista mensurale semplicemente approssimata*“ notiert werden könne, dennoch hätte man sich jeglicher Setzung von Taktstrichen nicht völlig enthalten sollen. Die hier praktizierte, meist völlig ungegliederte Mitteilung der Melodien macht es vor allem dem Uneingeweihten zuweilen recht schwer, die rhythmische Ordnung des Gesangs zu er-

kennen, gibt es doch sehr viele Stücke, wie z. B. Nr. 445, 551, 567 oder 627, die ohne unzulässige Einzwängung im  $\frac{6}{8}$ -Takt hätten abgedruckt werden können.

Diese kritischen Bemerkungen möchten lediglich auf einige offensichtliche Mängel der Ausgabe hinweisen, ohne indessen den großen Wert der Sammelleistung Favaras und die Verdienste Tibys schmälern zu wollen. Die zweibändige Sammlung trägt zu Recht den Titel *Corpus di Musiche Popolari Siciliane*. Es ist eine nicht nur für Italien wertvolle Fundgrube für Altes und Neues, für eigentümlich sizilianisches wie auch für europäisch gemeinsames Sing- und Spielgut.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Giovanni Gabrieli: Opera Omnia. Edidit Denis Arnold. I. Motetta, Concerti (1587), Sacrae Symphoniae (1597) (Corpus Mensurabilis Musicae 12). Rom 1956, American Institute of Musicology. V und 181 S.

Eine Gabrieli-Ausgabe bedarf selbst in unserem Zeitalter alexandrinischer Ausgabenfreudigkeit kaum einer Rechtfertigung. Seit Winterfelds klassischer Monographie ist der Mangel an zuverlässigen Texten immer wieder ein Hemmnis für die eindringliche Erforschung der vielleicht größten, sicher aber interessantesten Persönlichkeit der Stilwende zwischen Renaissance und Barock gewesen. Winterfelds eigener Beispielband, auf den die meisten (im MGG-Artikel *Gabrieli* nur zum Teil aufgeführten) praktischen Ausgaben zurückgreifen, konnte nur die Grundlinien einer erstaunlichen stilistischen Entwicklung von konservativer Andrea-Gabrieli- und Lasso-Nachfolge bis zum ausgeprägten „stylus luxurians“ aufzeigen und war zudem nicht immer zuverlässig (ein eklatantes Beispiel ist Winterfelds irriige Angabe, das berühmte chromatische „*O quam suavis est*“ stamme aus dem 1. Teil der *Sacrae Symphoniae* 1597); sein reiches Spartenmaterial ist heute nur noch schwer zugänglich. Die Gesamtausgabe wird endlich das feste Fundament liefern, auf dem die weitere Forschung aufbauen kann; zusammen mit der erscheinenden Willaert-Ausgabe und der ebenfalls im Rahmen des *Corpus Mensurabilis Musicae* angekündigten Andrea-Gabrieli-Ausgabe wird sie außerdem erlauben, die Entwicklung des venezianischen Prunkstils wenigstens in ihren Hauptstadien zu überblicken. Vielleicht wird dann auch endlich der müßige

Streit um die „Erfindung“ der für diesen Stil grundlegenden konzertanten Mehrchörigkeit verstummen, dem der Hrsg. in seiner „*General Introduction*“ Tribut zollt, indem er (S. I) schreibt: „*The usually held view that the poly-choral style (gemeint ist natürlich nicht Stil, sondern Technik) originated and was greatly popularised by the architecture of St. Mark's is now thoroughly discredited.*“ Sicher ist die Mehrchörigkeit nicht in der Markuskirche und durch deren Emporen entstanden, aber ebenso sicher hat sich die spezifisch venezianische Mehrchörigkeit von den Gegebenheiten des Ortes beeinflussen lassen, an dem sie vorzugsweise erklang.

Die Ausgabe soll nach der „*General Introduction*“ in vier Abteilungen in dieser Reihenfolge erscheinen: Kirchenmusik der Sammlungen von 1587, 1597 und 1615, Instrumentalmusik, Kirchenmusik außerhalb der oben genannten Individualdrucke, Weltliche Werke. Dankenswerterweise sollen Revisionsberichte nicht am Ende der ganzen Ausgabe, sondern zu jeder Abteilung erscheinen.

Die „*General Introduction*“ betont mit Recht den fast weltlichen Charakter der venezianischen Kirchenfeste, die (allerdings vorerst nicht zu beweisende) Bindung der meisten Werke Gabrielis an „*specific occasions*“ dieser Art, die enge Verbindung von Hofmusik und Markus-Kapelle und die daraus resultierenden Möglichkeiten für einen Aufwand instrumentaler und vokaler Mittel, dem im übrigen Italien meist weder die Hofkapellen noch die Kirchenmusiker allein gewachsen waren. Einleuchtend (wenn auch nicht erschöpfend) erklärt der Hrsg. daraus die zunächst geringe Verbreitung und Drucklegung von Gabrielis Werken in Italien. Ebenso würde sich die Konzentration der nordischen Gabrieli-Nachfolge (die einer Untersuchung wert wäre) auf offenbar wenige Orte (Graz, Kassel, Wolfenbüttel, Dresden) erklären lassen.

Kurze Bemerkungen beschäftigen sich weiter mit dem Kontraststreben, der vor allem durch Praetorius und einige handschriftliche Quellen belegten Aufführungspraxis (detaillierte Besetzungsvorschläge werden für die Revisionsberichte in Aussicht gestellt) und der Neigung zu einfacher Dreiklangsharmonik im Werk Gabrielis. All dies gilt jedoch (unausgesprochen) eher für die späteren Werke als für den Inhalt des vorliegenden Bandes. Als Kuriosum sei die Übersetzung „*Winter-*

field“ für Winterfeld angemerkt. Der vorliegende 1. Band bringt die fünf Motetten Gabriellis aus den *Concerti di Andrea et di Gio: Gabrieli* (1587) und die ersten 20 Werke aus den *Sacrae Symphoniae* (1597). Die Bemerkung im Vorwort, die beiden Sammlungen seien wahrscheinlich als einzige unter Gabriellis eigener Aufsicht erschienen, wirkt verwirrend: man hätte bei dieser Gelegenheit gern erfahren, was es mit den *Ecclesiasticae Cantiones* (Gardano, 1589) auf sich hat, die mir bisher nur in der Sekundärliteratur (aber noch in des Herausgebers MGG-Artikel *Gabrieli*) begegnet sind.

Das stilistische Bild der vorliegenden Kompositionen ist bunt, aber im ganzen noch konservativ. Neue Gesichtspunkte über die vor allem von A. A. Abert (*Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz, 1935*) und Roselore Wiesenthal (*Giovanni Gabrieli. Ein Beitrag zur Geschichte der Motette, Diss. Jena 1954, Maschinenschrift*) erarbeiteten hinaus ergeben sich zunächst nicht. Die sechs- bis siebenstimmigen Werke gehen in ihrer ausdrucksmäßig sehr gezügelten Scheinpolyphonie nirgends über den Stil Andrea Gabriellis und des mittleren Lasso hinaus, und auch die mehrhörigen Sätze geben sich in ihren polyphonierenden Einleitungen betont traditionell. Ausdrucksgesten (Chromatik und ausgeprägt „moderne“ Harmonik) wie in „*Miserere mei*“ sind selten, sie stehen charakteristischerweise nicht im Dienste markigalesker Einzelausdeutung und Kontrastierung der Textabschnitte, sondern sind zur Erzielung einer allgemein erhöhten Ausdrucksintensität über das ganze Werk gebreitet. Die Chorspaltung der doppelhörigen Werke ist ganz offenkundig noch kein Ausdrucksmittel, sondern ein formales Problem, dessen Möglichkeiten experimentell erkundet werden. Die mystische Glut der Klangkontraste in der Sammlung von 1615 deutet sich erst bescheiden an, während die mit wachsendem Umfang der Werke immer dringlicher werdenden Formprobleme (einfache und kontrastierende Reihung, Reprisen-, Rondo- und Rahmenformen und ihre Entwicklung und Verknüpfung) fast alle schon hier auftauchen.

Der Text der Ausgabe ist, von Schönheitsfehlern abgesehen, zuverlässig. Zur Editions-technik sind jedoch einige kritische Bemerkungen angebracht.

Der Gebrauch der (modernen) Schlüssel ist nicht ganz konsequent; S. 18 ff. erscheinen zwei Stimmen, die im Original gleich geschlüsselt sind, gleichen Umfang und gleiche bevorzugte Lage haben, in zwei verschiedenen Schlüsseln (Violinschlüssel normal und oktaviert). Hier hat das Bestreben, die beiden Chöre klanglich möglichst stark zu kontrastieren, den Hrsg. von der Transkription zur sachlich nicht gerechtfertigten Interpretation verführt.

Die Mensurstriche werden in den mehrhörigen Werken fast immer regelmäßig nach der vorgeschriebenen zwei- oder dreiteiligen Mensur, in den einhörigen Werken dagegen entsprechend der Phrasenabgrenzung frei gezogen. Abgesehen von der Inkonsequenz, die in der Vermischung einer rein ordnenden Übertragungstechnik mit einer formanalytischen Interpretation liegt, enthüllt die Erklärung dieses Vorgehens (Vorwort S. IV) den Pferdefuß der Methode: wenn die regelmäßige Mensurstrichsetzung gewählt wird, um die praktische Ausführung zu erleichtern, so wird indirekt zugegeben, daß die entgegengesetzte Methode die Praxis eher behindert. Moderne Taktzeichen sind, wie meist im *Corpus Mensurabilis Musicae*, durch 2 und 3 ersetzt. Das Prinzip ist sicher richtig, die Erklärung (S. V: „... one figure denoting the prevailing harmonic accents“) irreführend. Es kann sich hier nicht um „harmonic accents“, sondern nur um Zählzeiten handeln. Ohne die Quantitäten des modernen Taktes kann eine Übertragung von Mensuralmusik kaum auskommen, daß aber seine Qualitäten eliminiert sein sollen, wird eben durch die Verwendung einfacher Zahlen statt der Taktzeichen angedeutet.

Die originalen Mensurzeichen sind ebenso wie die Verkürzung der Notenwerte aus den jedem Werk vorangestellten originalen Anfängen ersichtlich. Bei den häufig eingeschobenen Episoden in perfekter Mensur wäre eine Angabe der originalen Mensurzeichen und der Verkürzung (die gegenüber der der Hauptteile in imperfekter Mensur stets verdoppelt ist) nur konsequent gewesen. Leider ist das unterblieben.

Die Verkürzung der Notenwerte befriedigt am wenigsten. Es wird teils im Verhältnis 1:2, teils aber im Verhältnis 1:4 verkürzt, wodurch natürlich völlig verschobene Tempo- und Ausdrucksverhältnisse entstehen müssen. Die doch nicht zufälligen Tempo-Kontraste vieler Motetten, die „ausgeschriebenen Accelerandi“ und ihr Verhältnis zu-



einander werden bedenklich verändert; ihr Vergleich wird erheblich erschwert. Auch die krause, der praktischen Verwendbarkeit nur abträgliche Kompliziertheit des Notenbilds in „*Ego dixi*“, „*Miserere mei*“ oder „*Sancta Maria*“ spricht nicht gerade für die Methode. Für deutsche Editionsverhältnisse ungewöhnlich ist die Geltungsdauer der Akzidentien für nur eine Note. Der normale Brauch, auch die unmittelbar folgenden Noten gleicher Tonhöhe miteinzubeziehen, hätte unschöne Akzidentien-Häufungen (S. 7 T. 11 Cantus 2, T. 14 Cantus u. ö.) überflüssig gemacht. Statt dessen hätte man an einigen Stellen gern Vorsichts-Akzidentien gesehen (z. B. Auflösungszeichen S. 96 T. 32 letzte Note 8. vox und Parallelstellen). Eine überflüssige Komplizierung ist ferner die Kennzeichnung der Auflösung von idem-Zeichen bei der Textunterlegung durch Kursivdruck (echte Textergänzungen dagegen in Klammern). Daß hemiolische Schwärzungen durch offene Klammern bezeichnet werden (S. 91–92, 6. vox), hätte bei den Erklärungen zur Editionstechnik (S. IV–V) vermerkt werden können.

Abschließend seien einige Schönheitsfehler und Errata genannt, die den Wert der wichtigen Ausgabe natürlich nicht berühren. Im Index muß es heißen „*O quam suavis est*“ (statt „*es*“); ebenso „*O Jesu mi dulcissime*“ (statt, wie im Original-Index, „*dulcissimae*“). Bei Mensurwechsel soll der vorausgehende Mensurstrich offenbar, wie üblich, durchgezogen werden. Das geschieht S. 40, 90, 92, 109 und 110 (40 und 110 sollte aber die Trennung der Chöre gewahrt bleiben), nicht dagegen S. 15, 17, 39, 149 und 150. Einige überzählige Mensurstriche sind zu tilgen: S. 40 T. 32/33, 138 T. 18/19. Mensurstriche fehlen S. 173 T. 57/58, 178 T. 35/36. S. 24 T. 29 sollte die Textlegung im Baß analog den übrigen Stimmen emendiert werden.

#### Kleinere Errata:

8	16	Baß: muß rhythmisiert sein wie 5. und 6. vox
36	13 <sup>3</sup>	Baß: fehlt Punkt
42	41 <sup>1</sup>	6. vox: dergl.
74	5 <sup>4</sup>	Baß: fehlt Textsilbe „ <i>fi-</i> “
87	12 <sup>3</sup>	5. vox: Achtel, nicht Viertel
90	29 <sup>1</sup>	5. vox: Text „ <i>ce-</i> “, nicht „ <i>cel-</i> “
95	29 <sup>3</sup>	6. vox: fehlt Kreuz vor der Note
98	47 <sup>2</sup>	6. vox: desgl.
170	30 <sup>2</sup>	Cantus: fehlt Punkt

Der opulent ausgestattete Band hätte durch Faksimile-Wiedergaben der schönen Gardano-Titelblätter und der Widmungsschriften noch bedeutend gewinnen können.

Ludwig Finscher, Göttingen

Josquin Desprez: Drei Motetten zu 4–6 Stimmen. Hrsg. von Helmut Osthoff, Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk 57.) IV, 32 S.

Dem Schaffen des großen Niederländers Josquin ist das „Chorwerk“ zu Recht besonders verpflichtet (Messen: Chorwerk 1, 18, 42; Motetten: 18, 23, 33). H. Osthoff, der bereits in Heft 54 zwei Vergilmotetten veröffentlichte, legt hier drei geistliche Motetten in der bewährten Editionstechnik (halbierte Werte, Mensurstriche, Übersetzung des lateinischen Textes) zum praktischen Gebrauch vor, die in mancherlei Beziehung eine glückliche Auswahl darstellen. So vermitteln sie einen guten Einblick in die Kompositionsweise der verschiedenen Schaffensperioden. „*O bone et dulcissime Jesu*“ zeigt die charakteristische paarweise Imitation, von der dieses textlich und formal sehr klar aufgebaute Stück bestimmt wird. Dagegen stellt die 6stimmige Cantus-firmus-Motette „*O virgo virginum*“ mit dem zur Hauptstimme korrespondierenden Tenor größere Anforderungen; der reiche, überwiegend linear geführte Satz, der nur durch eine doppelhörige Kontrastierung hoher und tiefer Klangbereiche zeitweilig aufgelockert wird, verlangt vor allem in den übrigen Stimmen fast instrumentale Leistungen. Von den drei bekannten Vertonungen des 129. Psalms „*De profundis clamavi*“ (Vgl. GA Nr. 47 und Chorwerk 33) ist die neu veröffentlichte 5stimmige wohl die reifste und kunstvollste; reizvoll besonders die in den drei kanonischen Stimmen streng durchgeführten Tripletaktpartien zu den anderen, weiterhin geradtaktig fortgeführten Sekundärstimmen. Alle drei Motetten werden hier erstmals aus abgelegenen, meist römischen Quellen sehr sorgfältig ediert. Als besondere wissenschaftliche Ergebnisse, die vom Hrsg. in der knappen, aber sehr fundierten Einleitung mitgeteilt werden, sind vor allem zwei Punkte hervorzuheben. Die in der von A. Smijers betreuten GA unter Nr. 18 publizierte Motette „*O bone et dulcis Domine Jesu*“ ist wahrscheinlich mit dieser ähnlichen Textes verwechselt worden und daher als „*Opus dubium*“ zu betrachten. Der Hrsg. legt über-

zeugend dar, daß der 129. Psalm wahrscheinlich durch das angefügte Requiem in Verbindung mit einer überlieferten Devise in einen Zusammenhang mit dem Tode König Ludwigs XII. (1515) zu bringen ist. Sollte diese Annahme berechtigt sein, so wäre hier erstmals eine präzise Datierung möglich.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Compositione di meser Vincenzo Capirola, Lute-book (circa 1517), edited by Otto Gombosi. Published with the assistance of the Newberry Library of Chicago. Neuilly-sur-Seine (Paris), Société de musique d'autrefois, 1955 (= Publications de la société de musique d'autrefois, Leitung: G. Thibault, Textes musicaux, Band I). XCII und 136 S.

Der Hrsg., dessen frühen Tod die Musikforschung als einen schweren Verlust beklagt, widmet sich in dieser posthumen Arbeit einem in italienischem Ziffernsystem intavolierten Lautenmanuskript des frühen 16. Jahrhunderts, das in der Newberry-Bibliothek Chicago aufbewahrt wird. Soweit wir sehen, ist dieser Codex mit 45 Seiten die älteste handschriftliche Quelle der Art überhaupt, sie war dem Berichterstatter bei der Abfassung seines *Chronologischen Anhangs sämtlicher Lautentabulaturen (Studien zur Lautenpraxis, Berlin 1943)* noch nicht in Autopsie erreichbar. Lediglich J. P. N. Land verwies beiläufig auf das Objekt (*Het Luitboek van Thysius, 1889*). Über B. Quaritch (London), Leo Olschki (Florenz) kam die Hs. 1904 in amerikanischen Besitz. Die Wasserzeichen verweisen auf Bergamo, Treviso, Udine 1515–1521. Die Notation deckt sich ziemlich mit den frühen Petruccidrucken 1507–1509 (11 Saiten, 6 Chöre voraussetzend, 6 Linien, 12 Bünde, die drei letzten Bünde sind, der frühen italienischen Praxis entsprechend, durch Modifikation des Zeichens X dargestellt). Das Festhalten einzelner Töne wird durch diagonale Striche vermerkt, analog der Kreuzchenpraxis Judenkunigs. Ungewöhnlich sind halbkreisförmige Zeichen (nach oben oder nach unten geöffnet, das erstere Zeichen mit Strich), die der Hrsg. als eine Markierung von Anfang und Ende durchklingender Tongruppen deutet. Durchaus neu ist der frühe Gebrauch von Zeichen für mordentähnliche Verzierungen, die zwar im Vergleich zum Tastenstil zu erwarten, doch mit Sicherheit erst bei M. de Fuenllana und V. Bakfark zu erkennen sind.

Die rhythmischen Symbole erscheinen alle ausgeschrieben, die Hs. verzichtet also auf die übliche Abbreviatur bei Wiederkehr. Außer Zweifel war für die notationstechnische Ausstattung doch wohl der dekorative Zweck dieser mehrfarbigen, mit figürlichen Randleisten reich illustrierten Blätter nicht ohne Einfluß. Als Stimmung erkennen wir  $G-c-f-a-d'-g'$ , wobei sogar schon der Abzug (liuto discordato,  $F$  statt  $G$ ) in drei Sätzen gefordert ist. Die 43 Nummern sind Umschriften von Messenteilen, Motetten, Chansons, Frottolen, ferner Tänze mit praexistenter Fundamentstimme, ein Ballett, sowie 13 Ricercari, d. h. nur etwa die Hälfte des Repertoires verrät Transkription eines vokalen Modells. Einziger Autorname ist A. Brumel, doch waren durch Konkordanz A. Agricola, H. v. Ghizeghem, Josquin, B. Tromboncino, M. Cara, Obrecht, Ghiselin, Févin u. a. zu ermitteln, wobei Petrucci seit dem *Odhecaton* das meiste Material bot und einzelnes schon bei Spinacino und Dalza intavoliert vorlag.

Der gewichtigste Beitrag des Hrsg. ist mit dem Abschnitt über die cantus-firmus-Tänze gegeben. G. sieht bei jenen für Laute intavolierten Abkömmlingen einer Bassadanza richtig den didaktischen Wert der melodischen Substanzen, und er vergleicht den aus dem spärlichen italienischen Repertoire überlieferten *La Spagna*-Tenor des Codex Capirola mit anderen Bearbeitungen. Hier wird ein ausgezeichnetes Material für die spezifische Lautentechnik vor 1540 gegenüber solchen Sätzen gewonnen, die bei gleicher Tenorsubstanz für Tasten- oder Blasinstrumente geschrieben sind. Dabei ist auch eine noch unbekannte frühe Lautenquelle (Ms. G. Thibault, ich datiere sie auf 1525–1533) verwertet. Zur *La Spagna*-Gruppe können wir noch die folgenden Lauten-Handschriften ergänzen: Berlin ehem. Preuß. Staatsbibl. 40032 (um 1580), *ibid.* 40085 um 1590 (für Gitarre); vergleichbar sind die *Aria spagnola* in dem Ms. *ibid.* 40591 und die *Pauana espagnole* im hs. Anhang an den Druck *Villanelle d'Orlando di Lassus, Libro II.*, Rom (V. Dorico) 1555 (fehlt bei Eitner Q, jetzt Leipzig) und der Satz *Spagnolet* in der Hs. Danzig 4022. — Die Ricercari des Codex Capirola vervollständigen das Gegenbild zum Tastenstil, wenn man K. Jeppesens Funde vor Cavazzoni in Betracht zieht. G. erklärt den Terminus „ricercar“ als eine Art Ritornell, also im Sinn einer fast unspezi-

fischen Form des Prae- und Postludiums. Dies trifft sich in der Tat mit den anderen frühesten hs. Quellen der Zupfinstrumente, die bei dem *ricercar* kaum eine motivische Organisation erkennen lassen. (Eine Quellenstudie zu diesem Sachverhalt wird der Berichterstatter in Kürze vorlegen.)

Die Übertragung in modernes Notenbild, der dankenswerterweise die Tabulatur beigegeben ist, sucht die polyphone Struktur. Bei diesem Verfahren bleiben die Grenzen — namentlich in den primär instrumentalen Sätzen — weitgesteckt und werfen die alte Frage nach der Ergänzungsbedürftigkeit der Griffschrift auf. Hält man sich an das Faktum der Spielbarkeit und an den vielfach verbürgten Schematismus bei den Intavolatoren, so setzt G.s Übertragung mehr vokale Anschaulichkeit voraus, als sie den Zupfinstrumenten jener Zeitebene erreichbar gewesen sein dürfte. Das Problem bedarf noch einer schriftpsychologischen Erörterung. Denn die Umschrift in unser hochempfindliches Notensystem läßt den Wunsch nach einem reduktiven Verfahren offen. Immerhin hat diese Übertragung G.s hohen demonstrativen Wert für den, der das ideale Stimmbild sucht. Das Spezifische der frühen Lautentechnik bleibt aber mit der Tatsache verbunden, daß die polyphone Struktur nur approximativ hervortritt. Der stattliche Band, dem neben einer vollständigen Wiedergabe der Stücke ein sorgfältiger textkritischer Kommentar mitgegeben wurde, ist eine der gründlichsten Publikationen in diesem Gebiet aus jüngerer Zeit und eine sehr wichtige Materialsammlung für die künftige Forschung, die noch oft dieser Leistung des verstorbenen Gelehrten gedenken wird. Nicht unerwähnt bleiben kann die hervorragende Ausstattung mit mehrfarbigen Reproduktionen, die beim Studium der Vorlagen eine treffliche Hilfe gewähren.

Wolfgang Boetticher, Göttingen

Zwei Lieder: *Servas van Koninck*: Arie aus „*Athalie*“; *David Petersen*: „Schrei niet meer.“

*Jan-Baptist Loeillet* und *Elias Broennemuller*: Zwei Sonaten für Flöte und Klavier.

Sämtlich hrsg. und bearb. von *Julius van Etsen*, „*De Ring*“ V.Z.W. Antwerpen.

Der um 1720 in Amsterdam verstorbene, zu seiner Zeit mit der (leider verloren gegangenen) Musik zu dem 1688 in der Amsterdamer Schouwburg aufgeführten Schäfer-

spiel *De Vrijagie van Cloris en Roosje* besonders erfolgreiche *S. van Koninck* vertonte auch einige Nummern aus *Racines Athalie*, von denen die hier vorliegende Arie „*De tous les vains plaisirs*“ ein kurzes, aber eindrucksvolles Beispiel bildet. Durch Zwischenspiele mit Melodie-Imitationen in der Anlage weiträumiger, durch die etwas hausbackene Kontrapunktik aber auch spröder wirkt das Lied *D. Petersens*, das der Sammlung *Abraham Alewijn's Zede-en Harpzangen*, Amsterdam 1694 (2. Druck Haarlem 1715; 3. Amsterdam 1733) entstammt. Wie diese beiden Gesangsstücke, lassen auch die Flötensonaten von *Loeillet* (um 1720 bei Walsh in London als Nr. 11 der *XII Sonatas or Solos for a Flute with a Thoroughbass for the Harpsichord or Bass Violin, opera quarta* im Druck erschienen) und von *Broennemuller* (geb. 1666, Schüler *Scarlattis*, *Lunatis* und *Corellis*, von 1709 bis 1762 in Amsterdam) keine ausgeprägten, individuellen kompositorischen Züge erkennen; sie bleiben vielmehr einer gewissen Gesellschaftskonvention der Zeit verhaftet. Immerhin werden die Freunde gefälliger Hausmusik Hrsg. und Verlag für die geschmackvolle Neuausgabe der vier Werken niederländischer Tondichter um 1700 Dank wissen.

Der am authentischen Klangbild interessierte Musiker und Wissenschaftler muß es allerdings bedauern, daß *van Etsen* keine der Kompositionen mit der originalen Baß-Bezifferung veröffentlicht, sondern sie lediglich „*met Klavierbegeleiding volgens Basso-Continuo*“ versieht. Continuomäßig ist indessen nur der Klavierpart der *Loeillet*-Sonate gesetzt, wenngleich auch hier vielfach die zeitgemäßen Generalbaßregeln nicht streng beachtet sind (unnötige Parallelführung der Klavieroberstimme mit der Flötenmelodie, zu hohe Lage, zuweilen unmotiviert Sprünge, zu dicker Satz etc.). In den anderen drei Stücken kann die Klavier-„Bearbeitung“, der als solcher größere Freiheiten eingeräumt werden müssen, ebenfalls nicht voll befriedigen. Vornehmlich stilwidrige Harmonik und ungelenke Stimmführung beeinträchtigen, besonders in den Vokalstücken (vgl. u. a. Lieder: *S. 7*, Zeile 1, *T. 2* u. *3*; *S. 7*, vorletzter *T.*; *S. 9*, Zeile 2; *S. 10*, Zeile 2), einen positiven Gesamteindruck. Es ist dem Verlag und der „*Vereniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen*“, unter deren Protektorat die Lieder gedruckt worden sind, zu raten,



die Hrsg. alter Musik in Zukunft auf die Notwendigkeit der Quellentreue und Erfordernisse der barocken Generalbaßpraxis besonders hinzuweisen.

Herbert Drux, Köln

Johann Caspar Ferdinand Fischer: Musikalischer Blumenstrauß. — Johann Kaspar Kerll: *Modulatio organica*. Beide hrsg. von Rudolf Walter. Altötting 1956, Musikverlag A. Coppenrath.

In diesen beiden Neudrucken legt der Hrsg. zwei für die Geschichte der Orgelmusik wichtige Werke vor. Die von ihm mit dem Exemplar der Augsburger Staatsbibliothek sorgfältig verglichene Werrasche Ausgabe des *Blumenstrauß* von 1901 ist längst vergriffen. Kerlls *Modulatio* war für die DTB vorgesehen, die Ausgabe ist aber nicht zustande gekommen. Nur einzelne Stücke aus beiden Sammlungen sind in verschiedene Auswahlen übergegangen — ohne Angabe, daß es sich bei Kerll um Magnificat-Versetzen handelt, wie auch der Annahme des Hrsg. beizupflichten ist, daß Fischer Versetzen ebenfalls für das Alternatimspiel bereitstellt. Kerlls kürzer gehaltenes Werk, an musikalischem Wert der wohl mehr als 16 Jahre jüngeren Sammlung nicht nachstehend, schreibt Pedal (und da noch mehrfach ad libitum) jeweils im Versus ultimus vor, während Fischer es in den (bei Kerll fehlenden) oft besonders großartigen Präludien und im Finale einsetzt. Walter hat in dieser für den praktischen Gebrauch gedachten Ausgabe, der ein über geschichtlichen Wert, Spielart und Quellenlage alles Notwendige besagendes Vorwort vorausgeschickt ist, wertvolle Arbeit geleistet. Der Druck ist klar und fehlerfrei, die — sparsamen — Zusätze sind kenntlich gemacht.

Reinhold Sietz, Köln

### Mitteilungen

**Die bisherige Anschrift der Gesellschaft für Musikforschung: Kiel, Neue Universität, ist ungültig geworden. Es wird gebeten, in Zukunft alle Zuschriften geschäftsmäßigen Inhalts, die nicht den Präsidenten der Gesellschaft betreffen, an: Die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 35, zu richten. Die Privatadresse des Präsidenten lautet: Schlüchtern (Hessen), Feierabendgrund 26.**

Am 6. Dezember 1957 verschied in Salzburg Professor Dr. Theodor Wilhelm Werner nach längerem Kranksein im Alter von 83 Jahren. Den aus einer Hannoverschen Familie Stammenden drängten seine geistigen Interessen zunächst zum Studium der Germanistik, dann die künstlerisch-musikalischen zum Gesangs- und Kompositionsstudium in Dresden, wo er die Hofopernsängerin Maria Keldorfer heiratete, schließlich die wissenschaftlichen und musikalischen Interessen vereint zum Studium der Musikwissenschaft in Berlin und München. 1917 promovierte er bei Sandberger mit einer Arbeit über Adam Renner. So gaben Veranlagung und Bildungsgang seiner Berufstätigkeit ein weites geistig-künstlerisches Fundament. Von 1920 an wirkte er in seiner Vaterstadt Hannover vielfältig anregend als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule, seit 1927 mit dem Professorettel, dazu als Musikreferent am Hannoverschen Kurier. Seine musikwissenschaftliche Arbeit galt hauptsächlich Themen der Hannoverschen Musikgeschichte. Darüber hinaus greifen vor allem eine knapp und klar gefaßte Darstellung der *Musik in Frankreich* und einige Denkmälbände (G. Benda, *Der Jahrmarkt*; Telemann, *Pimpinone*; Werke von Andreas Crappius). Als Komponist ist er mit Liedern, kammermusikalischen und sinfonischen Werken hervorgetreten. Gegen Kriegsende in Hannover ausgebombt, verlebte er seine letzten Jahre in Oberbayern und Salzburg. Die deutsche Musikwissenschaft wird das Andenken dieses kenntnisreichen und gründlichen Mitarbeiters in Ehren halten. Rudolf Steglich

Am 21. Januar 1958 verstarb in Darmstadt Professor Dr. Friedrich Noack im Alter von 67 Jahren. Der Entschlafene hat sich um die Musikwissenschaft als Dozent an der Technischen Hochschule zu Darmstadt und an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Frankfurt am Main und durch Veröffentlichungen große Verdienste erworben. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Am 28. Februar 1958 ist in Weiler (Allgäu) P. Dr. Chrysostomus Großmann (Beuron) verstorben. Der Verstorbene war 1948 bis 1953 als Lehrbeauftragter für Gregorianik