

ring: *Dänische Beispiele für das geschichtliche Leben alter Melodien*, M. Schneider: *Rhythmische und melodische Wandlungen einer spanischen Romanzenmelodie*, F. Hoerburger: *Grundsätze der systematischen Ordnung von Volkstänzen*. Während W. Graf grundsätzliche Bemerkungen über den Fragenkomplex *Quellenkritik und Beziehungsfor-*schung vortrug, legte B. Bronson *Observations in a method of comparative analysis in melodic research* an Hand statistischer Erfassung vieler anglo-amerikanischer Volksweisen dar. Zur systematischen Ordnung und Herausgabe klingenden Archivgutes unterbreiteten V. Žganec und F. Collinson beachtenswerte Vorschläge. Vorführungen von jüngst aufgenommenen deutschen, französischen, slowenischen, kroatischen und albanischen Schallaufnahmen in öffentlichen Abendveranstaltungen vermittelten wertvolle Eindrücke von noch lebenden echten Volksgesängen.

Besprechungen

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösi- schen Liedes. Neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, in „*Musicologica*“, Erster Band, Leiden (1955), VIII, 286 S. 1872 hatte K. Bartsch den genialen Gedan- ken, seinem *Grundriß der provenzalischen Literatur* ein Verzeichnis der bis dahin be- kannten Troubadour-Lieder als Anhang bei- zugeben. Diese Neuerung wurde mit Freu- den begrüßt, schuf sie doch die Möglichkeit, fortan jedes Lied mit Hilfe der ihm in jenem Verzeichnis gegebenen Kennnummer kurz und eindeutig zu bezeichnen. Ganz ähnlich entwickelten sich die Ver- hältnisse für das Trouvère-Lied. Ein Lied anzuführen, war ungemein umständlich, bis G. Raynaud 1884 durch die Veröffentlichung seines Liederverzeichnisses ein bündiges Zi- tieren ermöglichte. Er benützte zwar ein anderes Ordnungsprinzip als K. Bartsch, doch hatte er das gleiche Ziel im Auge: ein Inventar der vorhandenen Trouvère-Lieder aufzustellen.

G. Raynauds *Bibliographie des Chanson- niers français des XIIIe et XIVe siècles*, Paris (1884), die im 1. Band den Lieder- bestand aller bis dahin bekannten Hss. auf- führt und im Liederverzeichnis des zweiten Bandes 2130 Lieder auf Grund dieser Be- standsaufnahme alphabetisch nach Reimen einordnet, ist eine für ihre Zeit ganz her- vorragende Leistung.

Gestützt auf diese Bibliographie setzte eine rege wissenschaftliche Tätigkeit im Bereich der Trouvère-Kunst ein: die Bahn war ge- ebnet, zeitraubende Vorarbeiten entfielen. Es wurden neue Funde gemacht, hier und da auch festgestellt, daß Raynaud sich ge- irrt hatte, daß er das gleiche Lied, etwa

infolge textlicher Varianten, unter zwei ver- schiedenen Nummern eingeordnet hatte; Versehen, die beim ersten Aufstellen eines solchen Inventars ohne alle Vorarbeiten wohl unterlaufen können, kleine Mängel, die den fundamentalen Wert des Werkes nicht beeinträchtigen können.

1916 gab A. Jeanroy in seiner *Bibliogra- phie sommaire des Chansonniers Français du Moyen Age*, in *Les Classiques Français du Moyen Age* Nr. 18, Paris (1918) bibliog- raphische und stoffliche Ergänzungen zu Raynauds längst vergriffenem Werk. Es waren dies wertvolle Hinweise, die ich 1921 z. T. korrigieren, z. T. stark erweitern konnte, in meiner Abhandlung *Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921) 289 ff. Acht Jahre später steuerte H. Spanke noch einige weitere Ergänzungen bei in *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928) 99 ff.

So wertvoll aber die verschiedenen Ergän- zungen auch waren, sie konnten eine Neu- ausgabe der Raynaud'schen Bibliographie, in der die an vielen Stellen gemachten Ver- besserungsvorschläge zusammengetragen und verarbeitet werden mußten, nicht ersetzen.

Eine Neuausgabe liegt nun vor. Sie stammt aus dem Nachlaß von Hans Spanke, der 1944 einem Bombenangriff zum Opfer ge- fallen ist.

Einen Nachlaß zu veröffentlichen ist nicht leicht: man weiß nicht, ob das nachgela- sene Werk zur Veröffentlichung reif war, oder ob es sich noch im Zustand des Wer- dens befand; ob es nicht Lücken aufweist, die der Autor noch auszufüllen gedachte. Die vorliegende Neuausgabe spricht sich

darüber nicht aus, sie sagt auch nicht, wer den Nachlaß Spankes zum Zweck der Veröffentlichung überprüft hat und ob dies überhaupt geschehen ist. Dem Toten zu Ehren möchte man wünschen, daß es geschehen wäre.

Die neue Bibliographie der altfranzösischen Lieder bringt die von Raynaud geleistete Pionierarbeit korrigiert, ergänzt, erweitert und umgruppiert. Die alte Numerierung ist weitgehend beibehalten, neue Funde sind eingeordnet worden; mit Recht wurde Abstand genommen von einer Neunummerierung der Lieder, wie ja auch A. Pillet und H. Carstens für ihre *Bibliographie der Troubadours*, Halle (1933), sich an die von K. Bartsch eingeführte Zählung gehalten haben. So alt-eingebürgerte Nomenklaturen lassen sich nicht plötzlich außer Kurs setzen.

Die Frage ist nun: Entspricht die neue Bibliographie den Anforderungen, die die Wissenschaft unserer Tage an ein solches Werk stellt?

Raynaud hatte sich begnügen können mit der Angabe der für jedes Lied in Betracht kommenden Hss., der Angabe des jeweiligen Autors, der Bezeichnung der Liedgattungen und der Aufzählung der Ausgaben. Heute liegen die Dinge wesentlich schwieriger: Romanistik und Musikwissenschaft sind inzwischen weitgehend in die Materie eingedrungen und erheben, beide, Anspruch auf Berücksichtigung. Das gleiche gilt von der Handschriften-Forschung.

Fassen wir zunächst die für eine Bibliographie in Betracht kommenden allgemeinen Belange ins Auge! Raynaud hatte den Hss. Sigel gegeben, die ihre jeweiligen Aufbewahrungsorte kennzeichneten, in alphabetischer Einordnung. Dieses Verfahren war einerseits recht brauchbar, andererseits aber umständlich, weil z. B. für Paris, das in seiner Bibliothèque Nationale eine große Anzahl der Hss. beherbergt, Raynaud gezwungen war, mit Exponenten bis zu 17, also Pb¹⁷, zu arbeiten. E. Schwan, der in seinem Buch *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, Berlin (1886), die wechselseitigen Beziehungen der Liederhandschriften der Trouvères untersucht hat, ersetzte die Sigel von Raynaud durch große und kleine lateinische Buchstaben, wobei er die von Raynaud aufgestellte Reihenfolge übernahm, die Systematik der Raynaud'schen Bezeichnungsweise jedoch zerstörte: er verwendet die großen Buchstaben durchgehend und, wo diese zu Ende sind, in gleicher Weise die kleinen,

doch nicht nur für die Hss., sondern auch für moderne Kopien vorhandener Hss., sowie für Teile von bereits bezeichneten Hss. (sogen. „Liederbücher“), sogar für einzelne Lieder. Zu Schwans Zeit waren vom *Roman de la Violette* z. B. nur zwei Hss. bekannt; heute kennt man deren vier. Wie sie unterbringen? Ferner sind heute noch weitere Lieder einlagen in Romanen bekannt; wo diese einordnen?

Die Schwanschen Sigel mochten damals, für Schwans Zwecke, recht und bequem sein. Sie wurden in der Folgezeit für Ausgaben von Liedern kritikal übernommen. Das mochte angehen, weil diese Ausgaben doch nur einen kleinen Teil des Handschriftenbestandes benützten. Für eine systematische Übersicht aber, wie eine moderne Bibliographie sie von dem heute vorliegenden umfangreichen Handschriftenbestand geben muß, sind die Schwanschen Sigel unbrauchbar: sie sagen nichts aus über die Hss., sie lassen keine Erweiterungen zu und sie sind systemlos.

Bereits 1921 habe ich auf diesen Mißstand hingewiesen und eine systematische Bezeichnungsweise, die Ordnung in die Verworrenheit bringen sollte, gefordert und sie angestrebt in *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921) 294 f. und 339—345. In der Einleitung zu meinen *Altfranzösischen Liedern*, Teil I (S. XXVIII ff.) Halle (1953) bzw. Tübingen (1955), ist diese meine klare Zusammenstellung einer systematischen Bezeichnungsweise, die sich bewährt hat, neuerdings zu finden. Auch Spanke hatte die von mir eingeführten Sigel als „praktisch“ empfunden. Hat er sie übernommen, oder haben sie ihm doch wenigstens geholfen, für seine Bibliographie ein geordnetes System zu finden und durchzuführen? — Leider nein.

Dem Hrsg. von Liedern eines einzelnen Trouvère etwa mag es freigestellt sein, welche Sigel immer er den Hss., die die Lieder seines Autors enthalten, geben will. Von einer Bibliographie aber, die den ganzen Komplex umfassen muß, erwartet man, daß sie durch logische und übersichtliche Bezeichnungsweise klar herausstelle:
die großen Liedersammlungen,
die kleinen Liedersammlungen,
die Fragmente von Liedersammlungen bzw. Hss.,
die Hss. mit Liederinlagen,
die Einzelvorkommen von Liedern.

Spanke übernimmt zunächst die Schwanschen Sigel. Da sie nicht ausreichen, bezeichnet er die nach Schwan bekanntgewordenen Hss., Hss.-Fragmente sowie Einzelvorkommen unterschiedslos mit arabischen Ziffern (1—48). Für die Liederinlagen in Gautier de Coincis *Miracles de la Sainte Vierge* benützt er meine Bezeichnungsweise, jedoch unzulänglich, da er die griechischen Buchstaben, die den römischen Ziffern erst ihre Bedeutung geben, wegläßt.

Bei den Liederinlagen zitiert er die Stücke bald nach Versen, bald nach ihrer Foliozahl in der Hs., bald nach Nummern. Es ist sehr schade, daß dieser inkonsequenten Bezeichnungsweise zufolge seiner Arbeit die rechte Übersichtlichkeit fehlt.

So viel über die Bibliographie, was ihre Anlage angeht. Da sie eine musikwissenschaftliche Bücherreihe eröffnet, sollen nun die in das Interessengebiet der Musikwissenschaft fallenden Belange erörtert werden. (Die die Romanistik angehenden Fragen sollen an anderer Stelle besprochen werden). Auch hier sieht man mit wachsendem Bedauern viele Unzulänglichkeiten zutage treten.

S. 12 ff. werden die Ausgaben der Hss. aufgeführt, von denen für die Musikwissenschaft besonders die Faksimile-Ausgaben von Bedeutung sind. Es schließen sich Textausgaben allgemeinen Charakters an, dann die Ausgaben einzelner Liedgattungen (S. 16). S. 19 folgen die Ausgaben musikwissenschaftlicher Orientierung. Diese fallen auf als außerordentlich knapp. Elf Werke im ganzen. Man vermißt zu Hs. U die Ausführungen von H. Riemann, *Die Melodik der Minnesänger* (in *Musikalisches Wochenblatt* 28 [1897] 448 ff.). Bei P. Aubry, *Les plus anciens Monuments de la Musique Française* fehlt die ganz ausführliche Besprechung von H. Riemann (in *Musikalisches Wochenblatt* 36 [1905] 761 ff.). J. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg (1908) hätte erwähnt werden müssen. Die Musikausgabe der 213 Lieder aus dem Anfang der Hs. K von P. Aubry, Paris (1910) dürfte nicht fehlen. Der nicht erwähnte zweite Band der Faksimile-Ausgabe der Hs. Cangé von J. Beck bringt eine Übertragung der gesamten Hs. Bei Gerold I. fehlt meine Besprechung: *Der Sprung ins Mittelalter*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 59 (1939) 207 ff. Man vermißt weiterhin: Th. Gérold, *Remarques sur quelques Mélodies de Chansons de Croisade*, in

Romania 46 (1920) 109. H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1932, wird übergangen. G. Reese, *Musik in the Middle Ages*, New York (1940) ist nicht angeführt.

In dieser Abteilung bringt Spanke auch, nicht ganz am rechten Platz, drei Arbeiten, die „*Metrik und Musik als Formelemente des altfranzösischen Liedes berücksichtigen*“; unter Nr. 99 *Geschichte der altfranzösischen und provenzalischen Romanzenstrophe* (1930) von Storost. Dahinter steht, man sieht es mit Schrecken, das Prädikat „wertlos“. Einem Bibliographen kommt es nicht zu, — es geschah zum Glück nur selten — Werturteile abzugeben; seine Aufgabe ist es vielmehr, auf Besprechungen hinzuweisen, aus denen der Leser sich selber ein Urteil bilden kann.

Spanke gibt gelegentlich Besprechungen an, doch nur in Auswahl. Warum fehlt bei Nr. 75 (S. 18) die Rezension von Restori in der *Rivista musicale italiana* 8 (1901) 1032 ff., die für die musikalischen Belange viel wichtiger ist als manch eine andere, die erwähnt wird?

S. 20 führt Spanke seine Abhandlung: *Beziehungen zwischen romanischer und mittel-lateinischer Lyrik* an, die mit der Musik als solcher wenig zu tun hat. Auch hier hat er die Besprechungen fortgelassen. Es mag deshalb auf meine Ausführungen in der *Deutschen Literaturzeitung* vom 25. Oktober 1942, Spalte 936 ff. und in *Romanische Forschungen* 58 (1944) 114 ff., sowie auf die Besprechung von J. Storost in *Zeitschrift für romanische Philologie* 62 (1942) 398 ff. verwiesen werden.

Abschließend bemerkt Spanke S. 20 „*Hier hätten sich einige in anderen Abschnitten untergebrachte Arbeiten anführen lassen, ferner wertvolle Aufsätze (besonders Gennrichs) in musikwissenschaftlichen Zeitschriften.* Näheres s. unter den einzelnen Liedern.“ Ich greife zur Probe das Lied 123 (S. 52) heraus und zitiere, mich auf die Musikwissenschaft beschränkend, was alles hier hätte angeführt werden müssen: P. Aubry, *Un Coin Pittoresque de la Vie Artistique au XIII^e siècle*, Paris (1904) 4 ff.; H. Riemann, *Die Melodik der Minnesänger*, in „*Musikalisches Wochenblatt*“ 36 (1905) 778a; H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig¹(1950) 1/2, 193; ²(1920) 1/2, 193; P. Aubry, *La Rythmique des Troubadours et des Trouvères*, Paris (1907) 24; J. Beck, *Die modale Interpretation der*

mittelalterlichen Monodien, in *Caecilia* 24 (1907) 103; J. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg (1908) 146; J. Beck, in J. Bédier, *Les Chansons de Colin Muset*, Paris (1912) 31; J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig (1913) I, 211; J. Beck, *Le Chansonnier Cangé* (= Hs. O), Paris (1927) II, 101; an neuester Literatur ist noch hinzuzufügen: F. Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, I. Teil Halle (1953) und Tübingen (1955) 31 und F. Gennrich, in *Die Musikforschung* 7 (1954) 166. Spanke bringt zu Nummer 123 lediglich zwei musikwissenschaftliche Werke.

Als weitere Stichprobe nehmen wir das Lied 1760 (S. 242). Spanke erwähnt nur Archiv 156 (1930) 197; es fehlt meine Ausgabe in „*Zeitschrift für romanische Philologie*“ 50 (1930) 197, wiewohl die nur zwei Seiten vorher stehende Ausgabe von Lied 390 auf S. 83 erwähnt wird. Es fehlt außerdem die Ausgabe von H. Anglès, *El Codex musical de las Huelgas*, Barcelona (1931) I, 266 und II, 193. Das Stück wurde neuerdings von H. Husmann behandelt in *Die Musikforschung* 5 (1952) 117, sowie von mir ebenda 7 (1954) 163. Von Interesse für den Musikwissenschaftler wäre auch der Hinweis gewesen auf die Beziehungen, die zwischen der 2. Strophe des Liedes 808 von Thibaut de Champagne und dem Lied von J. Brahms „*Adi könnt' ich, könnte vergessen sie!*“ bestehen, die ich in *ZfMw* 10 (1927) 129 entwickelt habe.

Bei Lied 995 sowie 1642 fehlen die Ausführungen, die ich, in meiner *Formenlehre* (S. 133 sowie S. 158) gemacht habe. Bei Lied 12 und 83 auf S. 38 bzw. 48 finden wir unterdrückt die Abhandlung von P. Verrier, *La Chanson de Notre Dame de Gautier de Coinci*, in *Romania* 59 (1933) 497, auf Grund deren sich ein literarischer Streit zwischen Spanke in *Zeitschrift für romanische Philologie* 53 (1933) 629 ff. und P. Verrier, *Questions de métrique française*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 58 (1934) 425 entwickelt hatte.

Diese wenigen Stichproben wirken alarmierend. Man findet sich erinnert an das, was Spanke in *Zeitschrift für romanische Philologie* 62 (1942) 403 vorgeworfen wird, daß er, „*abgesehen von Ausgaben, vorzugsweise — und zwar sehr reichlich — sich selbst zitiert*“, andere dagegen gern „*mehr oder weniger schroff*“ ablehnt.

S. 20 ff. werden die Ausgaben der einzelnen Dichter aufgeführt; es sind zumeist Textaus-

gaben ohne Berücksichtigung der Musik. Als Musikausgaben sind zu ergänzen: zu Nr. 122 (S. 23) mein Beitrag *Zu den Liedern des Conon de Béthune* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 42 (1922) 231; zu Nr. 123 die Ausgabe der Lieder des Chastelain de Couci von Fr. Michel, die auch die Melodien in der Übertragung von Perne enthält. Bei Gautier de Dargiés (S. 24) wären neuerdings die Ausführungen von W. Bittinger zu Rayn. 1622, 1575, 684, 795 und 1969 in *Zeitschrift für romanische Philologie* 69 (1953) 165 ff. nachzutragen sowie die kritische Ausgabe des Liedes 1223 in W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik*, Würzburg (1953) 69. S. 26 ist zu ergänzen: R. Zitzmann, *Die Lieder des Jacques de Cysoing* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 65 (1943) 1 ff.; S. 31: F. Gennrich, *Simon d'Authie, ein pikardischer Sänger*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 67 (1951) 49 ff.

S. 35 wird die für das Liederverzeichnis angewandte Verfahrensweise wie folgt erläutert: „*Hinsichtlich der Literatur über die Lieder verweisen wir auf die Ausgaben; ausnahmsweise werden andere Studien zitiert, wenn sie zum Verständnis des betr. Liedes über die Ausgaben hinaus Wesentliches beitragen.*“ — Auch hier gibt Eigenurteil den Ausschlag. — Für die Musikwissenschaft wird „*hinter dem metrischen Schema in großen Buchstaben der musikalische Bau mitgeteilt, in der Regel nach der Hs. M, sonst nach Hs. K, O oder U. Metrische oder melodische Formbeziehungen zu andern Liedern werden angegeben. Falls in einer Musikhandschrift die Notation fehlt, wird das durch ein ° hinter der Folioziffer vermerkt.*“ Für die Musikwissenschaft ist es von besonderem Interesse, zu erfahren, ob ein Lied mit Notation überliefert ist oder nicht. In den neueren Textausgaben der Lieder finden wir diese Feststellungen bereits vor. Für eine neue Bibliographie sind sie ganz unerlässlich. Auch hier sollen Stichproben die Zuverlässigkeit der Angaben prüfen; auch hier muß ich mich, trotz Vollständigkeit meiner Unterlagen, auf wenige Hss. beschränken. Die Angaben Spankes über die Hs. U sind zutreffend bis auf die Lieder 413 und 1429, die, entgegen seiner Meinung, keine Notation besitzen; Lied 221 hat Notation nur für 5 1/2 Verse, 985 nur für 5 Verse und Lied 1429 nur für 1 1/2 Vers.

Bei der Hs. London. Brit. Mus. Egerton 274 ergibt sich folgende abweichende Sachlage:

Lied 603 hat Notation nur für die beiden letzten Verse, ebenso haben 711 und 2075 Noten nur für die letzten 5 Silben der Strophe.

In der Hs. Paris Bibl. Nat. fr. 12483 sind die Lieder 318a und 1214a ohne Melodie. In Hs. Paris, Bibl. Nat. fr. 1109 haben 20 von 43 (nicht 34) Liedern keine Notation, und zwar: 277, 331, 359, 494, 703, 833, 950, 1026, 1066, 1094, 1186, 1191, 1443, 1584, 1661, 1675, 1679, 1798, 1817 und 2049.

Bei der Hs. D = Rom, Bibl. vaticana Reg. Christ. 1490 sind an irrtümlichen Angaben richtig zu stellen: 1186 ist erst von der 5. Strophe ab erhalten, daher ohne Notation (auch in Hs. A fehlt der Anfang der Melodie); 238 beginnt mit dem letzten Vers der vorletzten Strophe, die Melodie ist also ebenfalls verloren; das gleiche gilt von 1647. Ebenso ist 255 ohne Melodie; bei 611 fehlt der Anfang der Melodie, in 1353 besteht nach den ersten 6 Tönen eine Lücke bis zum 8. Vers.

Die ohne Notation überlieferten Lieder der Hs. P = Paris, Bibl. Nat. fr. 847 sind richtig als solche vermerkt, doch hat 833 Notation in P, dagegen in Hs. Q nicht.

Mit größerer Spannung wendet man sich nun den Ausführungen über den musikalischen Bau der Lieder zu. Als Grundlage zu seinen Angaben in der Neuausgabe der Bibliographie diente dem Autor offensichtlich sein schon genanntes Buch *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, mit dem Spanke ganz unbestritten wertvolle Arbeit geleistet hat, besonders auch durch die Feststellung bis dahin unbekannter Kontrafakta. Das Buch trägt den Untertitel: *Mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Die Berücksichtigung der Musik finden wir beschränkt auf die Mitteilung der Aufeinanderfolge der einzelnen Distinktionen der Melodie eines Liedes, äußerliche Merkmale, die in keinen ursächlichen Zusammenhang gebracht werden. Spanke sieht die Strophe als eine Aufeinanderfolge von Verszeilen, die durch den Reim gestaltet wird. Zu dieser Überbewertung des Reimes mag ihn geführt haben seine Kartei, in der er alle ihm zugänglichen altfranzösischen und mittellateinischen Lieder nach den Reimen ihrer ersten Strophe eingeordnet hatte, ein Verfahren, das er von F. W. Maus, *Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältnis zu dem anderer Trobadors*, Marburg (1884), über-

nommen hatte. In Spankes Kartei blieb die Musik unberücksichtigt. So kommt es, daß Spanke nur die Kontrafakta aufgefunden hat, die auf Grund metrischer Erwägungen mit Hilfe des Reimes feststellbar sind (reguläre Kontrafaktur). Der Nachweis der nur auf Grund ihrer Musik feststellbaren Kontrafakta mußte sich ihm versagen. So lesen wir wohl (S. 261), daß das Lied 1934 zwar die gleiche Melodie habe wie das Lerchenlied von Bernart von Ventadorn — eine schon seit langem bekannte Tatsache —, daß aber der Textbau verschieden sei, weil dem Bau von 8 a b a b b a a b der von 8 a b a b c d c d entgegensteht. Schon früher bekannt ist auch die hier erwähnte lateinische Quelle des Liedes 349 (S. 78), wie auch, daß ihre Melodie in dem provenzalischen Agnesspiel benutzt wurde. Daß aber der ganze Komplex von 349 die gleiche Melodie, nämlich die des Lerchenliedes, verwendet, diese Erkenntnis kann man mit der auf Reimanordnung begründeten Methode Spankes nicht gewinnen. Dieses Kriterium versagt hier.

Spanke ist nicht bewußt geworden, daß es sich bei 349, 365, 1934, dem lat. *Quisquis cordis*, dem prov. *Seyner, mil gracias* aus dem Agnesspiel um lauter mit Notation überlieferte Kontrafakta des „Lerchenliedes“ handelt. Keines dieser Lieder aber stimmt in der Reimanordnung mit dem Vorbild überein (vgl. F. Gennrich, *Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit*, in Zeitschrift für deutsches Altertum 82 (1948) 115). Die nachschaffenden Dichter lehnen sich also in erster Linie an die Melodie, nicht an die Reimverteilung des Vorbildes an. Das provenzalische Agnesspiel liefert den Beweis, daß der provenzalische Nachdichter den Text des eigentlichen, des provenzalischen Vorbildes überhaupt nicht gekannt hat; denn es wird uns ausdrücklich von dem Lied *Seyner, mil gracias* gesagt: „*Angelus . . . facit planctum in sonu: Si quis cordis et oculi.*“

Die Beurteilung des Liedes 719 (S. 123) mit seinem lateinischen Kontrafaktum zeigt abermals, daß für Spanke die Musik bei der Zuteilung eines Liedes zu der einen oder anderen Gattung keine Rolle spielt: er sieht in dem volkssprachigen Vorbild eine „Kanzone“, in dem lateinischen Lied, lediglich nach dem Reim des 5. Verses urteilend, eine „Sequenz“, während beide doch die gleiche Melodie wie auch den gleichen Bau haben (vgl. F. Gennrich, *Lateinische Lied-*

kontrafaktur, in Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek Heft 11).

In mittelalterlichen Hss. muß man rechnen mit Fehlern im Text wie in der Melodie. Das Feststellen des musikalischen Grundrisses eines Liedes erfordert deshalb peinlichste Genauigkeit. Wie oft finden wir Distinktionen durch Verschiebung oder Verlagerung so stellt, daß eine vorliegende Wiederholung nur schwer zu erkennen ist. Zu sicheren Erkenntnissen führen fachliches Wissen und fachliche Erfahrung. Spanke hat sich diese verbaut infolge seiner Ansicht: „Die Melodie gehört nicht zum streng gefaßten Wesen der Strophe als Form“ (so schrieb er in seinem oben erwähnten Buch). Wir werden daher auch hier mit Irrtümern zu rechnen haben. Auch hier ist es nicht möglich, in einer Besprechung die etwa 1000 Grundrisse alle nachzuprüfen. Auch hier muß ich mich auf Stichproben beschränken. Ich sehe z. B. bei 13 an 8. Stelle die Wiederholung von B, nicht E; 87 hat an 9. Stelle C, nicht F; bei 113 muß es am Schluß CBD heißen, nicht B'CD; 264 hat nur zwei verschiedene Melodien; bei 401 ist die letzte Distinktion A', nicht C; in 417 ist B durch A' zu ersetzen; 437 geht auf CDC'D' aus, nicht auf CDE'D'; bei 565 stimmen 8 Hss. Ton für Ton überein, die beiden anderen Hss. haben fingierte Melodien; in 580 ist FG durch AB zu ersetzen; 616 ist eine Rundkanzone, die letzte Distinktion ist B, nicht E; 647 hat in der Hs. U: A B B B; 1378 hat in der Hs. U: C¹, C², nicht CD, beide Hss. stimmen bis auf die 5. Distinktion genau überein; Hs. U bringt die genaue Wiederholung von Distinktion 4, während Hs. M sich hier mit den Strukturtonen begnügt; in 1752 hat der Refrain: C₈C₇ nicht C₇C₈, der melodische Bau ist: A¹ B A² B C D A² B / E F; 1847 hat den Bau: A A B¹C / AB². Spankes Angaben sind häufig unbestimmt gehalten. Es wird nicht unterschieden, ob bei der Wiederholung einer Distinktion der Anfang oder der Schluß differenziert gestaltet ist. Melodische Sequenzbildung bleibt unberücksichtigt; selbst Wiederholungen sind als solche mitunter nicht erkannt.

In den oben erwähnten Fällen handelt es sich um einzelne Versehen. Bedenklicher werden die Fälle, in denen Spanke die motivische Verkettung der Distinktionen nicht erkannt hat. Nur einige Beispiele. Bei 2005 gibt Spanke für 15 Verse 14 Distinktionen

an. Den richtigen Aufbau zeigt Beispiel 1 (S. 157).

Bei 408 ist die Rede von „mehreren Melodien“; demgegenüber ist festzustellen, daß alle 4 Hss. die gleiche Melodie überliefern mit dem Bau, den Beispiel 2 (S. 157) wiedergibt.

Die handschriftlichen Fassungen sind gegenüber der Hs. U transponiert, d. h. M ist einen Ton höher, O einen Ton tiefer und T eine Quinte höher aufgezeichnet. Daneben treten Verlagerungen und Verschiebungen, auch beides vereint, auf. Es ist daher ausgeschlossen, daß man ohne musikalische Textkritik eine einwandfreie Formanalyse geben kann. Lied 1706 ist eine Rotrouenge, deren Bau aus Beispiel 3 hervorgeht.

Bei Lied 1813 sind die Angaben bei Spanke zu ungenau; den Bau zeigt das Beispiel 4. γ ist mit β verwandt; der Anfang des Liedes gleicht dem des Liedes 575 des gleichen Autors, dessen Bau das Beispiel 5 darstellt. Auch bei diesem Lied sind die Angaben Spankes farblos.

Den Bau des Liedes 1989 zeigt Beispiel 6 (S. 158).

Aus der Strukturformel Spankes geht die Verwandtschaft der einzelnen Distinktionen nicht hervor. Bei Lied 1668 hält Spanke die Notation für „schwer leserlich“; sie bietet aber nicht mehr Schwierigkeiten als andere Stücke auch. Nach kurzem Mühen ist der Bau, im Gegensatz zu Spanke, als der in Beispiel 7 (S. 157) dargestellte festzustellen. Einen der interessantesten und lehrreichsten Fälle bietet die Liedgruppe Rayn. 1188/1135. Spanke ist an ihrer Bedeutung achtlos vorbeigegangen.

Bereits Ludwig hatte auf Rayn. 1188 und seine Sippe aufmerksam gemacht (vgl. F. Ludwig, *G. de Machaut, Mus. Werke* 2,33 und 69). Spanke muß die Angaben Ludwigs wohl gekannt haben, denn er spricht, wie Ludwig, bei 1188 von 3 Melodien — es sind deren nur zwei — und kennt die Gleichheit der Melodien von 1140a (nicht 1141a) und 1188, ohne jedoch die Zusammenhänge zu überblicken.

Rayn. 1188 *Qui bien aime, a tart oublie* von Moniot d'Arras ist wahrscheinlich ein Kontrafaktum des anonymen weltlichen Liedes Rayn. 516/518 *Quant voi venir la gelée*, das leider ohne Melodie überliefert ist, das sich aber textlich mit Rayn. 1188 berührt. Es wäre von hohem Interesse, zu wissen, ob bereits dieses Lied auf zwei verschiedene Melodien gesungen worden ist, denn Rayn.

Beispiel 1 (Lied 2005)

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1. α 2. α β_1	γ	δ	γ		
a 4 a 4 b 6 \sim	c 8	d 6 \sim	e 8	β_1	$\underbrace{1. \alpha \quad 2. \alpha}_{G_8} \quad \beta_2$
...	f 6 \sim	C 6 \sim
1. α 2. α β_1	γ	δ	γ		
a 4 a 4 b 6 \sim	c 8	d 6 \sim	e 8		

Beispiel 2 (Lied 408)

I.	II.	III.
$\alpha^1 \alpha^2$	$\beta \quad \gamma$	
a 7 b 7	a 7 b 7	$\delta \quad \varepsilon$
...	...	a 4 b 7
$\alpha^1 \alpha^2$	$\beta \quad \gamma$	
a 7 b 7	a 7 b 7	

Beispiel 4 (Lied 1813)

I.	II.	III.
$\underbrace{\alpha + \beta}_{a_{10}}$	$\underbrace{\alpha + \gamma}_{b_{10}}$	$\underbrace{\delta + \varepsilon_1}_{a_{10}}$
...	...	$\beta \quad \underbrace{\alpha + \gamma}_{C_4^1 \quad C_{10}^2}$
$\underbrace{\alpha + \beta}_{a_{10}}$	$\underbrace{\alpha + \gamma}_{b_{10}}$	$\underbrace{\delta + \varepsilon_2}_{a_{10}}$

Beispiel 3 (Lied 1706)

$\alpha \quad \beta \quad \dots \quad \alpha \quad \beta$	$\gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \dots \quad \gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta$
a 5 \sim b 5 a 5 \sim b 5	a 5 \sim a 5 \sim b 5 b 5 a 5 \sim C ₅ ¹ \sim C ₅ ² \sim D ₅ ¹ D ₅ ² C ₅ ³ \sim

Beispiel 5 (Lied 575)

$\underbrace{\alpha + \beta_1}_{a_7}$	$\underbrace{\gamma + \delta_1}_{b_7}$...	$\underbrace{\alpha + \beta_1}_{a_7}$	$\underbrace{\gamma + \delta_1}_{b_7}$	ε	$\underbrace{\alpha + \beta_2}_{c_7}$	$\underbrace{\eta + \vartheta}_{c_7}$	$\underbrace{\gamma \text{ var.} + \delta_1}_{d_8}$	$\underbrace{\iota + \delta_2}_{E_7}$	$\underbrace{\kappa + \delta_1}_{D_6}$
---------------------------------------	--	-----	---------------------------------------	--	---------------	---------------------------------------	---------------------------------------	---	---------------------------------------	--

Beispiel 7 (Lied 1668)

$\underbrace{\alpha + \omega_1}_{a_{10}}$	$\underbrace{\beta + \omega_2}_{b_{10}}$	$\underbrace{\gamma + \omega_1}_{a_{10}}$	$\underbrace{\delta + \omega_2}_{b_{10}}$	$\underbrace{\varepsilon + \omega_1}_{b_{10}}$	ζ	$\underbrace{\gamma + \omega_1}_{a_{10}}$	$\underbrace{\beta + \omega_2}_{b_{10}}$
---	--	---	---	--	---------	---	--

Beispiel 6 (Lied 1989)

	I.		II.	
α_1	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_2}$			
a 10	b 10 ~			
.....				
α_1	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_1}$		$\underbrace{\beta + \varepsilon + \zeta}$	
a 10	b 10 ~		b 10 ~	
.....				
	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_2}$		$\underbrace{\beta + \varepsilon + \eta + \omega_2}$	
	b 10 ~		b 10 ~	
.....				
α_2	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_2}$			
a 10	a 10			

Beispiel 8 (Lied 1188, Melodie I)

I.		III.
α_1 α_2		γ α_3
a 7 ~ b 7		a 7 ~ b 7
.....		
α_1 α_2	β	γ α_2
a 7 ~ b 7	b 7	a 7 ~ b 7

Beispiel 9 (Lied 1140a)

I.		III.
α_1 α_2		
a 7 ~ b 7		
.....		
α_1 α_2	β	γ α_2
a 7 ~ b 7	b 7	a 7 ~ b 7

Beispiel 10 (Lied 1188, Melodie II) $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \gamma \quad \alpha \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \theta$
 $a 7 \sim b 7 \quad b 7 \quad a 7 \sim a 7 \sim b 7 \quad a 7 \sim a 7 \quad b 7 \quad a 7 \sim$

Beispiel 11 (Lied 1135) $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \alpha \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \theta$
 $a 7 \sim b 7 \quad a 7 \sim b 7 \quad b 7 \quad a 7 \sim b 7 \quad a 7 \sim b 7$

1188 ist mit 2 verschiedenen Weisen überliefert und zwar mit Melodie I in den Hss. D und ρ , und Melodie II in den Hss. P und X.

Melodie I hat den Bau, den Beispiel 8 zeigt. Sieben Verse dieses Aufbaues übernimmt das Kontrafaktum Rayn. 1140a *De chanter m'est pris envie* unter Auslassung von Vers 6 und 7 (Siehe Beispiel 9). Es liegt also irreguläre Kontrafaktur, in diesem Fall eine verkürzte Fassung, vor.

Den Bau der Melodie II von Rayn. 1188 zeigt Beispiel 10.

Diese letzte Struktur (mit 7-, nicht 10-silbigen Versen) übernimmt Rayn. 1135 *Amours n'est pas, que qu'on die*, ein Lied des gleichen Autors., Moniot d'Arras, in seiner aus den Hss. M D K N X bekannten Hauptmelodie I, indem der Vers γ verdoppelt wird, wie Beispiel 11 zeigt.

Verszahl der Strophe, Reimgeschlecht und Reimanordnung in Vorbild und Kontrafaktum sind verschieden, und dennoch liegt eine Übernahme der Melodie vor! Wir haben es hier wieder mit einer irregulären Kontrafaktur, diesmal mit einer erweiterten Fassung, zu tun.

Dieses Lied, Rayn. 1135 mit Melodie I, hat in der Hs. ρ fol. 59r eine geistliche und zwar eine reguläre Nachdichtung erfahren: Rayn. 1183 *Toi reclaim, vierge Marie*.

Auf die gleiche Melodie (Rayn. 1135 mit Melodie I) wurde gedichtet, vielleicht von Moniot d'Arras, wiewohl in V. 33 des Liedes der Verfasser sich „Perron“ nennt, ein drittes Lied: Rayn. 1231 *Amours, s'onques en ma vie*. Gleicher metrischer Befund bei gleichen Melodien lassen eine reguläre Kontrafaktur erkennen.

Nun hat Rayn. 1135 in Hs. V eine von der Hauptfassung abweichende Melodie II, bei der es sich zweifelsohne um eine schlechte Überlieferung handelt, denn die gleiche Hs. teilt uns auch das Kontrafaktum, Rayn. 1231, mit, dessen Melodie II nur streckenweise die gleiche oder eine ähnliche Linienführung wie Melodie II von Rayn. 1135 aufweist.

Die Melodie III von Rayn. 1135 in Hs. R ist wohl viel jüngeren Datums.

Man neigt zu der Annahme, daß das 1239 entstandene, ohne Melodie überkommene anonyme Kreuzzugslied Rayn. 1133 *Ne chant pas que que nus die*, das ähnlichen Wortlaut des ersten Verses und gleichen Strophenbau aufweist, die Melodie (I?) von Rayn. 1135 benützt hat.

Die 2 angeführten Lieder, Rayn. 1188 und 1135, bieten eine selten günstige Gelegenheit, einen tieferen Einblick zu tun nicht nur in das Wesen der Kontrafaktur, sondern auch in die Melodiebildung.

Die Refrains gehören zum Interessantesten, was die Literatur des Mittelalters in musikwissenschaftlicher und ebenso in philologischer Hinsicht kennt. Sie sind vornehmlich im altfranzösischen Sprachgebiet gepflegt worden und zwar im Trouvère-Lied — Refrainlieder und Lieder mit „Wanderrefrains“, wie Spanke sie nennt, — wie auch in den Motetten. Diese Nachweise fehlen ganz in der Neubearbeitung der Bibliographie, obwohl reiche Literatur darüber vorhanden ist.

Bei Rayn. 1188 hätte unbedingt vermerkt werden müssen, daß der erste Vers dieses Liedes: *Qui bien aime, a tart oublie* in Rayn. 36, in der zweiten Strophe von Rayn. 1740, im Motetus [814] und im Liedtenor der Motette [890—891] begegnet, daß Guillaume de Machaut den Refrain als Anfangsvers des *Lay de Plour*, im *Remède de Fortune* V. 4256 und im 10. und 30. Brief des *Voir Dit* verwendet, daß schließlich Chaucer die Melodie des Refrain im abschließenden „roundel“ seines *Parlement of Foules* verwendet hat (vgl. F. Ludwig, G. de Machaut, *Mus. Werke* 2, 33*). Im übrigen verweise ich auf mein Refrain-Verzeichnis in *Rondeaux, Virelais und Balladen* 2, 309 ff. und auf dessen Fortsetzung in *Refrain-Studien* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 71 (1955) 379 ff.

Raynaud hatte Motetten in sein Liederverzeichnis nicht aufgenommen, weil er dafür eine besondere Sammlung herausgegeben hat. Wenn trotzdem eine Reihe von Motetten in seinem Liederverzeichnis vorhanden sind, dann deshalb, weil es Trouvère-Lieder gibt, deren erste Strophe auch als Motettenstimme überliefert ist (vgl. F. Gennrich, *Trouvère-Lieder und Motettenrepertoire*, in *ZfMw* 9 (1926) 8 ff. und 65 ff.). Diese Lieder erscheinen auch in der neuen Ausgabe. Es handelt sich um folgende Nummern:

19 = Mot [415]; 33 = Mot [271]; 498 = Mot [820]; 505 = Mot [891]; 558 = Mot [1138]; 726 = Mot [610]; 759 = Mot [526]; 1256 = Mot [898—899]; 1485 = Mot [235]; 1510 = Mot [252]; 1641 = Mot [1138b]; 1663 = Mot [1137]; 1852 = Mot [137]; 1877 = Mot [427]; 2029a = Mot [711]; 2043a = Mot [300].

Spanke fügt nun noch neue Texte hinzu, die ausschließlich als Motetten bekannt sind und darum nicht in die Bibliographie gehören. Bei 895a (S. 141) handelt es sich um eine bekannte Mottete, die ich 1927 im zweiten Band meiner *Rondeaux, Virelais und Balladen* (S. 302 ff.) nach allen Hss. veröffentlicht habe. Sie ist eines der interessantesten Stücke, das auch bei E. Dahnk, *L'Hérésie de Fauvel*, Leipzig (1935) LIX ff. ganz ausführlich besprochen wurde. 2089a (S. 273) = Mot [760d] ist das Triplum, dessen Motetus *Ave gloriosa* ist (vgl. F. Gennrich in Zeitschrift für romanische Philologie 50 (1930) 190). 2006 (S. 270) ist keine Mottete (vgl. F. Ludwig, AfMw 5 (1923) 191 Anm. 3).

Spanke war Romanist, nicht Musikwissenschaftler. Er hat diesen für seine wissenschaftlichen Bestrebungen empfindlichen Mangel selber schmerzlich empfunden. Man bedauert ungemein, daß nicht, schon um des toten Autors willen, von fachkundiger Seite die Irrtümer ausgemerzt wurden, die ihm diesbezüglich unterlaufen sind. Darüber hinaus hätte Freundeshand die Schatten wegweisen müssen, die, vielleicht infolge schwieriger Veranlagung des Autors, manchmal über der Arbeit liegen.

Eine Bibliographie ist die umfassende Bestandsaufnahme aller über ein bestimmtes Thema erschienenen Schriften; ihre vornehmsten Qualitäten müssen sein: Vollständigkeit, Zuverlässigkeit und Objektivität. Seien es Druckfehler, Versehen oder Irrtümer, — sei auch, daß charakterliche Veranlagung es Spanke manchmal schwer machte, persönliche Voreingenommenheit beiseite zu lassen, neben den eigenen Leistungen oder auch über sie hinaus die Leistungen anderer anzuerkennen, sie gerecht und gebührend zu beurteilen — seiner Bibliographie kann man, man sagt es leidvoll, Objektivität, Vollständigkeit und Zuverlässigkeit nicht immer zuerkennen.

Friedrich Gennrich, Darmstadt

Henri Villetard: Office de Saint Savinien et de Saint Potentien, premiers évêques de Sens (Bibliothèque Musicologique V). Paris: Editions A. et J. Picard 1956, 114 S. und 1 Faks.

Die ersten Bischöfe der mit ihrer Gründung ins 3. Jahrhundert zurückreichenden französischen Diözese Sens waren die hl. Sabinian und Potentian, angebliche Apostelschüler. In der anhebenden Blütezeit der

Offiziumskomposition haben auch sie ein gereimtes Offizium erhalten, das am bequemsten in den *Analecta hymnica* 28 (1898, S. 174) zugänglich ist. Der 1955 verstorbene Autor der vorliegenden Arbeit schrieb das Manuskript bereits vor dem 1. Weltkrieg. Dank der Initiative eines Schülers konnte Villetard noch kurz vor seinem Tode zu einer Drucklegung bewogen werden, glücklicherweise, wie man nach der Lektüre feststellen darf; denn er unterzieht das Offizium nicht nur einer eingehenden Betrachtung, sondern ediert auch Text und Musik, hauptsächlich nach der Handschrift Vaticana Reg. 577. Als Verfasser des Offiziums erwies sich der Benediktiner Odoramus (985—1046), in seinen Werken „*comme un autre Tutilon*“ (S. 32). In einem umfangreichen Anhang sind „*pièces diverses*“ zusammengefaßt, u. a. auch ein Katalog der Liturgica aus der alten Diözese Sens, deren Zahl sich nach V. auf 360 beläuft, ein sprechender Beweis für die Blüte mittelalterlicher Schreibschulen, in denen auch Pierre de Corbeil sein berühmtes Offizium niederschrieb. Im Literaturverzeichnis stört, daß gelegentlich Literaturangaben nicht bis zur Zeit des Erscheinens fortgeführt sind; so z. B. umfassen Chevaliers Repertorium sechs und die *Analecta hymnica* 55 Bände. Überhaupt scheint die neuere, allerdings spärlich gesäte Literatur nicht erfaßt worden zu sein. Immerhin zeigt die Arbeit mit aller Deutlichkeit, daß auf dem Felde der Bearbeitung von Reimoffizien fast noch alles zu leisten ist.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Walter L. Woodfill: Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I. Princeton Studies in History Vol. 9. Princeton/New Jersey 1953. Princeton University Press. XV und 372 S.

Beim Studium dieses bedeutenden Werkes kommt dem Leser die bedauerliche Tatsache zum Bewußtsein, daß eine sich über einen größeren Zeitraum erstreckende Untersuchung des deutschen Musikwesens noch aussteht. Sehr wohl ließe sich für das, was Woodfill für die englische Musik der Zeit von 1558 bis 1640, insbesondere für das sogenannte Golden Age, unternommen hat, ein Gegenstück in Gestalt einer Geschichte des Musikerstandes und des musikalischen Laientums sowie ihrer Organisationen und Vereinigungen im Zeitalter von Schütz oder J. S. Bach denken. Vielleicht resultieren aber die Schwierigkeiten, denen sich die deutsche

Musikforschung bei einem derartigen Unternehmen gegenübergestellt sieht, gerade aus der stärkeren Dezentralisation des deutschen Musikwesens. Wie sehr dagegen das Musikleben Englands in älterer Zeit auf London konzentriert war, wird dem Leser immer wieder verdeutlicht. Nahezu die Hälfte des Textes ist den Verhältnissen in der Hauptstadt gewidmet, die um 1580 mit einer Zahl von ca. 120 000 Einwohnern siebenmal so groß war wie Norwich, die zweitgrößte Stadt Englands. Somit liegt es nahe, zumindest diesen Teil des Werks mit der bedeutendsten Musikgeschichte einer deutschen Stadt in Vergleich zu setzen, die so viel an Materialien und Erkenntnissen zur Sozialgeschichte der Musik enthält, daß der Verfasser einer Geschichte des deutschen Musikwesens in der Barockzeit von hier ausgehen könnte: mit der dreibändigen Musikgeschichte Leipzigs von Wustmann und Schering.

Bei der Feststellung der Inhalt und Methode betreffenden Unterschiede ist es nicht allein von Bedeutung, daß der eine Forscher von der sozialgeschichtlichen Fragestellung ausgeht, während die beiden anderen sie mitberücksichtigen. Mehr noch fällt ins Gewicht, daß W. nicht in erster Linie Musikwissenschaftler sondern Historiker ist, ungeachtet seiner beachtlichen musikwissenschaftlichen Kenntnisse. Er wirkt als Professor für Geschichte an der Universität Delaware (USA). Der Historiker verleugnet sich auch nicht in der Methode; W. legt, im ganzen gesehen, mehr Gewicht auf Fakten, auf die Bereitstellung von Materialien als auf deren Interpretation nach kultur- und geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten (vgl. die Besprechung von J. Kerman in *Journal of the American Musicological Society* Jg. III 1954, S. 145 f.). Was er an Urkunden, Rechnungsbüchern, Gildensatzungen und dergleichen herangezogen hat, ist wahrhaft imponierend. Das tritt schon darin in Erscheinung, daß das Werk einen Anhang mit Quellenausügen und bibliographischen Angaben enthält, auf den 136 von insgesamt 372 Seiten entfallen. Der Textteil aber ist in einem so klaren und fesselnden Stil geschrieben, daß ein plastisches und farbiges Bild vom englischen Musikleben der Epoche entsteht. Dieser Teil gliedert sich in fünf Abschnitte, von denen die beiden ersten den Berufsmusikern in London und der Provinz, die beiden folgenden den musikalischen Institutionen von Kirche und Königshof gewidmet sind, wäh-

rend die Musik der Laien und der Anteil des breiten Publikums am Musikleben im letzten Abschnitt behandelt werden. Wie vielschichtig diese Gruppen wiederum in sich und wie groß die sozialen Gegensätze waren, zeigt W. an zahlreichen Beispielen. 1622 verdiente ein städtischer Musiker in Cambridge 4 £ im Jahr; dagegen brachte Nicholas Lanier das Amt des *Master of King's Music* 1634 einen jährlichen Verdienst von 272 £.

Die grundlegenden Unterschiede zwischen den politischen und soziologischen Voraussetzungen der Musikkultur in England und Deutschland hat R. Th. Dart im Teil C des Artikels *England* in MGG treffend gekennzeichnet, wenn er schreibt, daß es hier in der Zeit von der Reformation bis zum Commonwealth „keine lokalen Komponistenschulen, keine stolzen Stadtstaaten oder eifersüchtige Fürsten . . . keine Kardinalerzbischöfe“ wie in Deutschland gegeben habe, weil eben das englische Musikleben seinen Mittelpunkt in London hatte. W. hatte begrifflicher Weise keine Veranlassung, auf diese Unterschiede hinzuweisen. Für den deutschen Leser kann jedoch ein solcher Hinweis als Schlüssel zum besseren Verständnis der englischen Verhältnisse dienen. Gab es in England nur einen Hof, nämlich den Königshof mit so bedeutenden Institutionen wie der Chapel Royal und der King's Music, so gab es im Deutschen Reich neben der kaiserlichen Hofkapelle zahlreiche andere, die ihr an Bedeutung kaum nachstanden. Den deutschen Fürsten entsprach der englische Hochadel; nicht im entferntesten aber entsprach das, was der englische Hochadel für die Musikkultur getan hat oder tun konnte, den Leistungen der deutschen Fürsten auf diesem Gebiet.

Nicht so kraß treten die Gegensätze in der Kirchenmusik in Erscheinung, wenn auch in England das Gegenstück zu den deutschen bürgerlichen Kantoreien fehlt. Die an den Pfarrkirchen gepflegte Musik ging, wie W. zeigt, kaum über das Psalmensingen der Gemeinden hinaus; über singkundige Pfarrer, über Chöre und Orgeln verfügten nur die wenigsten. Dagegen war die Pflege der großen Kirchenmusik nahezu ein Monopol von etwa dreißig Kathedralen, von denen die in und in der Nähe von London liegenden die bedeutendsten waren: „ . . . if it had not been for the court's patronage of the Chapel Royal, Westminster and Windsor,

England might never have known the works of its great Elizabethan and Stuart composers" (S. 158).

In diesem Zusammenhang verdient das, was W. über den Stand der Schulmusik mitteilt, besondere Beachtung. An den Kathedralen und Kollegiatkirchenschulen genossen die unter der Leitung des „*Master of children*“ stehenden Kapellknaben neben einer zumeist sehr guten musikalischen auch eine allgemeine Ausbildung. Dagegen lag der Musikunterricht an den *Grammar schools* sehr im argen. Bei höchstens einem halben Dutzend dieser Schulen stand die Musik als Unterrichtsfach im Lehrplan. Aber die Zahl der Stunden war zumeist nur klein; eine Tatsache, die im Vergleich mit dem Hochstand der deutschen Schulmusik in der Zeit vor der Aufklärung erstaunlich ist.

Ähnliche Verhältnisse wie in Deutschland bestanden dagegen bei den Berufsmusikern in London und in den Provinzstädten. Die in städtischen Diensten stehenden Waits, die ursprünglich Wächterdienste zu versehen hatten und sich erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ausschließlich musikalischer Betätigung zuwandten, dürften ihrer Stellung und ihren Organisationen nach den deutschen Stadtpfeifern entsprechen. Jede kleinere Stadt verfügt über mindestens einen Wait; in Städten mittlerer Größe waren es drei. Über die Zahl fünf gingen aber auch die wohlhabenden Städte nicht hinaus. Lediglich London bildete eine Ausnahme; denn hier betrug die Zahl der Waits in den Jahren 1620–1635 elf; hinzu kamen noch etwa 20 Lehrlinge. Zwar erreichten die Waits of London nicht den Maximalstand der King's Musick, die um 1635 aus 65 Musikern bestand. Dennoch muß ihnen nach dem Zeugnis von Th. Morley schon 1599 die anspruchsvolle Literatur der großbesetzten Consorts zugänglich gewesen sein (S. 45). Auch die freistehenden Musiker nahmen in London eine Ausnahmestellung ein, da sie sich nur hier, wenn man von der Stadt York absieht, zu einer Zunft, der *Company of Musicians* zusammenschließen vermochten. In allen anderen Städten schlugen die Versuche zur Bildung einer Zunft fehl. Je mehr die am Ende des 16. Jahrhunderts erlassenen Gesetze gegen das Vagabundenunwesen das Umherziehen der freien Musiker erschwerten, um so mehr erstrebten sie die Sicherheit einer städtischen Anstellung, oder sie traten nominell in die Dienste eines Adligen, um wenigstens noch eine Zeitlang

vor Verfolgung geschützt zu sein. — Schließlich erbringt W. Beweise dafür, daß das Laienmusizieren in der Zeit um 1600 nicht auf der gleichen Höhe stand wie in Deutschland. Auch darüber hinaus werden dem Bewunderer des Golden Age viele Illusionen genommen. Der Größe der Musik dieses Zeitalters und der Gesamtepoche tut es freilich keinen Abbruch, wenn der sozialgeschichtliche Hintergrund, aus dem sie erwuchs, etwas von seinem goldenen Schimmer einbüßt.

Ebensowenig, wie sich die Ansicht Liliencrons noch aufrecht erhalten läßt, daß im 16. Jahrhundert die schwierigen polyphonen Liedsätze in allen Schichten des deutschen Volkes heimisch gewesen seien, war damals jedes englische Haus eine Pflegestätte des Madrigalsingens und des Musizierens im Consort. Dazu waren die Voraussetzungen (Zeit, Geld, Fähigkeit und Neigung) keineswegs gegeben. Die unteren Bevölkerungsschichten schieden aus allen diesen Gründen aus. Die Angehörigen der Aristokratie und der Mittelklassen verfügten zwar über Zeit und Geld. Dafür fehlte es ihnen aber, wie W. nachweist, zumeist an Fähigkeit und Neigung. Vor allem der Gentleman hörte lieber Musik, als daß er sie ausführte; und wenn er selbst musizierte, dann war es unschicklich, die Fähigkeiten über die Mittelmäßigkeit hinaus zu steigern oder sich gar in der Öffentlichkeit zu produzieren. Es ist bezeichnend, daß von allen Autoren der Zeit, die über die Rolle der Musik im Leben des Gentleman schreiben, nur einer die Beschäftigung mit ihr vorbehaltlos bejaht, während die anderen eine indifferente oder gar ablehnende Haltung einnehmen. Dieser Autor aber war kein Engländer, sondern der Graf Baldassare Castiglione, dessen *Corteggiano* (1528) im Jahre 1561 in einer englischen Übersetzung erschien. Bezeichnend ist es auch, daß die Adligen bei Aufführungen von Masques zu tanzen pflegten, daß die Musik aber von Berufskräften ausgeführt wurde. Darum dürften die Lauten in den Barbierläden auch kaum von Gentlemen benutzt worden sein, sondern eher den Besitzern zum Zeitvertreib gedient haben (S. 203). Wie weit sich an den Musikgesellschaften, von denen Nicholas Yonge (1588) und Thomas Mace (1676) berichten, Dilettanten aktiv beteiligten, ist nicht klar ersichtlich. Erwiesen ist jedoch, daß diese Dilettanten nicht unter sich musizierten, sondern von Berufsmusikern, nämlich Yonge und Mace, ange-

leitet wurden (S. 233). Schließlich erfährt noch eine andere, bisher weit verbreitete Ansicht durch W. eine Korrektur: Viele der großen Komponisten der elisabethanischen Zeit, so hieß es, hätten bei Adligen in einem längere Zeit dauernden, festen Anstellungsverhältnis gestanden. Einige mögen es gewesen sein; der Beweis ist jedoch nur in einem Falle erbracht. Man weiß lediglich, daß John Wilbye bei Sir Thomas Kytson in Hengrave Hall die Stelle eines Hauskomponisten bekleidet hat.

So erfreulich es wäre, wenn diese Abstriche durch Bereicherung der Erkenntnisse auf einem anderen Gebiet ausgeglichen werden könnten, so muß dies doch zumindest mit Vorbehalten aufgenommen werden. W. schreibt nämlich (S. 50), daß die Waits von London im Jahre 1571 auf Anordnung des Rates der Stadt erstmals öffentliche Konzerte veranstaltet hätten, die auf längere Zeit eine ständige Einrichtung geblieben seien, und daß somit die Berechtigung gegeben sei, den Beginn des öffentlichen Konzertwesens in England 100 Jahre vor John Banister (1672) anzusetzen. Nach der Verordnung von 1571 hatten die Waits in den Abendstunden der Sonn- und Feiertage in der Zeit vom 25. März bis Michaelis auf dem „*turret*“ (Türmchen) der Royal Exchange zu musizieren. Demnach handelte es sich offensichtlich um Turmmusiken, die jedermann ohne Entgelt zugänglich waren, also nicht um Konzerte in geschlossenen Räumen, für die, wie bei Banisters Aufführungen, Eintrittsgeld erhoben wurde. W. bemerkt auch, daß die deutschen Turmmusiken vielleicht als Vorbild gedient hätten. Aber ebensowenig, wie diese in Analogie zu den Banister-Konzerten gebracht werden können, dürfte es bei den „Konzerten“ der Waits möglich sein. In den späteren Verordnungen ist zwar nur von der Royal Exchange die Rede, nicht von dem „*turret*“. Da die Waits aber auch später nur in der warmen Jahreszeit musizierten, liegt die Vermutung nahe, daß auch der Ort ihrer Tätigkeit derselbe geblieben ist.

Wenn die Musik selbst bei W. nur wenig berücksichtigt wird, wenn er auf Notenbeispiele und Analysen verzichtet und nicht die Stilwandlungen, die Entwicklung der Gattungen und Formen in Beziehung zu den sozialgeschichtlichen Veränderungen setzt, dann ergibt sich das aus der Fragestellung des Historikers. Alles dies zu diskutieren, sei, so betont der Verf., die Aufgabe anderer

(S. XV). So ist dieses Werk, von seiner großen Eigenbedeutung abgesehen, auch „a sourcebook for further research“ und ein Beispiel dafür, wie eine Nachbardisziplin vorbildliche Grundlagenforschung für die Musikwissenschaft treiben kann.

Kurt Gudewill, Kiel

Handel, a Symposium, edited by Gerald Abraham. Oxford University Press, London, New York, Toronto 1954, VII u. 328 S. mit 110 Notenbeispielen.

Ein Symposium, das einem alten Meister von einem heutigen Sachverständigenkollegium gewidmet ist, pflegt an sich schon eine reizvolle, mannigfach aufschlußreiche Lektüre zu sein durch die Vielfalt der (goethisch gesagt) „sinnlich-sittlichen“ Spiegelungen des Meisters und seiner Werke durch die Symposianer. Geht es dabei um Händel in einem heutigen englischen Symposium, so verspricht das gewiß besondere Aufschlüsse über ein nicht unwichtiges Kapitel europäischer Musikgeschichte und -gegenwart. Das geht auch die Wissenschaft an, obschon solche Bücher mehr für die vielen lehrbedürftigen und -begierigen Musikfreunde als für die wenigen Fachgenossen geschrieben werden.

Gerald Abraham, der Hrsg. auch dieses Symposiums, hat den Stoff in zehn Kapitel aufgeteilt: Percy M. Young beginnt mit einem Charakterbild Händels, Edward J. Dent schreibt über die Opern, Julian Herbage über die biblischen Oratorien, in einem weiteren Kapitel auch über die weltlichen und die Kantaten, Basil Lam über die Kirchenmusik und die Orchesterwerke, Anthony Lewis über die Gesänge und Kammerkantaten, Kathleen Dale über die Klaviermusik, John Horton über die Kammermusik. Gerald Abraham selbst am Schluß, einige der auf dem bisherigen Wege berührten musikalischen Probleme in gewisser Weise zusammenfassend, über Stilfragen. Angefügt sind ein Werkkatalog von William C. Smith, eine kurze Zeittabelle, eine Bibliographie und ein Index. Diese Stoffgliederung nach Formgattungen mit je einem den Mann Händel und den Stil seiner Musik anvisierenden Rahmenseiten ist sachlich einfach und klar, deutet aber darauf hin, daß das Werden und Reifen Händels in der Abfolge seiner Lebensepochen mit ihren jeweils eigentümlichen Wechselwirkungen von Mensch und Welt mehr im Hintergrunde bleibt — was man bedauern mag.

Vorweggenommen sei ein Hinweis auf den für die Händelforschung wichtigsten Beitrag: William C. Smiths durch eine Übersicht über die bibliothekarische Händel-Überlieferung eingeleiteten Werkkatalog, der die Autographe, die wichtigen Abschriften, Erst- und Frühdrucke mit Fundorten und mit Berücksichtigung der Ausgaben von Arnold und Chrysander mitteilt, gegebenenfalls auch die Textdichter und Ort und Zeit der ersten Ausführung. Eine erweiterte deutsche Übersetzung dieser verdienstvollen Arbeit ist im Händel-Jahrbuch 1956 erschienen. Auch die anderen Beiträge sind mit umfassender Materialkenntnis geschrieben, wobei hier und da auch neue Quellen erschlossen werden. Persönliche Urteile sind oft nicht ohne Charme zugefügt — man mag ihnen zustimmen oder nicht. Die schwierige Aufgabe, das Notwendige in Kürze gut zu sagen, ist nicht überall gleich gut gelöst. Mitunter wäre statt kurzangebundener summarischer Urteile wie „*dull and conventional*“ und längerer bloßer Beschreibungen mehr Wesensgründung des musikalischen und — zumal in Opern und Oratorien — seelisch-humanen Gehalts erwünscht. Die weniger von Stoff-Fülle bedrängten Kapitel sind hierin oft glücklicher, vor allem die von Basil Lam und Kathleen Dale geschriebenen, von denen auch die Veröffentlichung in deutscher Übersetzung erwünscht wäre. Dafür eignet sich manches andere weniger, schon weil es offenbar auf die besondere Situation der Händelpflege in England zugeschnitten ist.

Abrahams Vorwort führt in diese Situation ein, in der das Buch seine Aufgabe erfüllen soll: die mehr und mehr auf den *Messias* als Hauptstück religiöser Musik und auf sein Gegenstück, das — „*Ombra mai fù*“ eingeschränkte englische Händelpflege, die wieder zu einem lebendigeren und umfanglicheren Händel-Musizieren geführt werden soll. Dazu wird in dem Buch manche gute, auch für andere Länder und uns selber beherzigenswerte Anregung gegeben (z. B. S. 63 unten, 226 oben, 227, 245). Wie sollen aber diese Ermunterungen gute Früchte tragen, wenn den Lesern schon im Vorwort W. G. Whittakers Ausgabe jenes weltberühmten Gesanges als „*admirable*“ gerühmt und mit Worten Whittakers gesagt wird, daß die Erhebung dieses Stückes zu solcher Beliebtheit und geradezu geistlichem Rang eine „*Anomalie*“ sei? Whittakers Arien-Arrangements mit ihren vielen pp, p, mp, mf, f, cresc., dim. usw. sind ja alles andere als vorbild-

lich; auch ihre Textübersetzung ist es gerade hier nicht: der für den Sinn des „*Ombra mai fù*“ entscheidende Satz des vorangehenden *Accompagnato* „*per voi risplenda il fato*“ ist, mit „*May Fate ne'er minish thy splendour*“ übersetzt, gründlich mißverstanden, verkleinlicht — so verkehrt sich das „*Admirable*“ um so mehr ins Gegenteil (vgl. *Arias from the Operas of G. F. Handel, Arranged and Edited by W. Gilles Whittaker*, Nr. 36, Oxford University Press 1929). Leider geht es dem „*Largo*“ auch in dem hauptsächlich hierfür zuständigen Opernkapitel nicht besser. Obwohl schon Burneys Urteil, daß es „*in a clear and majestic style*“ geschrieben sei, zu denken geben sollte, heißt es hier — offenbar im Anschluß an Oskar Hagens Göttinger *Xerxes*-Bearbeitung von 1924 —, es handele sich „*simply*“ um Gedanken eines im Schatten eines Baumes liegenden (?) „*lazy and sensual man*“ (vgl. hierzu *ZfMw* VII, 1924, S. 21 ff.), das sei also eine der Brahmschen *Feldeinsamkeit* „*nicht unähnliche Situation*“. Welche Verknennung, das wesentlich Gemeinsame der Ergriffenheit Händels durch das Schicksalsmächtige der „*cara pace*“ und der Ergriffenheit Brahmsens durch das „*selige Mitziehen durch ew'ge Räume*“ als „*faul und sinnlich*“ abzutun! Nicht weit davon entfernt ist freilich jene Behauptung im Oratorienkapitel: Händels Äußerung zu Lord Kinnoull nach einer *Messias*-Aufführung, er möchte die Hörer nicht nur unterhalten, sondern besser machen, gelte nur für den *Messias*, keineswegs auch für andere Werke wie etwa die anderen biblischen Oratorien; denn auch diese habe Händel als „*impresario*“ und „*craftsman*“ in erster Linie zur Unterhaltung des Publikums geschrieben (S. 130 f.). So sollte denn Händels „*greatness of mind and heart*“, die Basil Lam z. B. auch in der E-dur-Larghetto-Melodie des *Concerto grosso* in h-moll findet, nicht auch für jene Oratorien gelten? Was helfen dem lernbegierigen Leser alle ausgebreitete musikphilologische Kenntnis und aller schriftstellerische Charme der Verf., wenn gerade auch in solchen besonders bedeutsamen Fällen der Weg zu den besten humanen Kräften der Werke Händels geradezu verbaut wird!

Noch auf einige weitere wesentliche Unstimmigkeiten muß hingewiesen werden. Da heißt es, Händels Operngestalten seien stets nur Puppen, die durch eine Reihe von Affekten hindurchgingen (S. 15) — im Oratorien- und im Schlußkapitel wird dagegen mit

Recht Händels „*dramatic principle of building up a character in a succession of arias*“ hervorgehoben (S. 272. Aber nicht Leichtentritt hat, wie hier behauptet wird, als erster den planmäßigen tonalen Aufbau der Arienfolgen in Händelschen Opernakt festgelegt, das geschah Jahre vor Leichtentritts Händel-Buch in Besprechungen der ersten Göttinger *Rodelinde*-Aufführung 1920, vgl. *ZfMw* III, S. 520 ff.). Auch die Behauptung, daß in einer „musikalischen Nummer“ (!) einer Händel-Oper niemals eine dramatische Bewegung sei, weder eine physische noch eine psychische (S. 15), geht am Wesentlichen vorbei — sollte nicht schon Händels „*never failing rhythmic energy*“, von der Lam mit Recht spricht (S. 224), gerade auch den Opernarien eine besonders intensive Bewegungskraft mitgegeben haben? Und dann die Gleichnisarien — sollten sie wirklich niemals den Affekt der Singenden ausdrücken, immer nur (S. 45) die äußere Umgebung des Vergleichsobjekts? Wiederum ist hier, wie beim „Largo“, ein entscheidender Wesenszug des Barockmenschen und zumal eines so großen wie Händel verkannt: das lebensvolle Ineins von Mensch und Natur, die Weitung des Ichs hinaus in die Welt gerade im Affekt. Oder sollten schon jene großen Naturbilder in des jungen Händel Trauergedicht auf den Vater nur äußerlicher, rhetorischer Schwulst sein?!

Gerade die schon hier lebendige Wechselwirkung von In- und Umwelt ist es dann auch, die so viele Komponisten jener Zeit und ganz besonders Händel zu dem führt, was man — auch in diesem Symposion — ebenso schlicht wie unzulänglich als „borgen“ zu bezeichnen pflegt. Gewiß ist die damit gemeinte Erscheinung etwas sehr Auffälliges und notwendig zu Untersuchendes, und der Hrsg. betont schon im Vorwort mit Recht die Notwendigkeit, alle solchen Stellen aus Händels Werken einmal zusammenzustellen und zu sichten, und er widmet solchen aufschlußreichen Vergleichen mit Recht den Hauptteil des Stil-Kapitels. Aber sollte man dann das Wort „borgen“ („*borrowing*“) zur Vermeidung eines schlimmen Mißverständnisses wenigstens nicht von vornherein, wie es z. B. E. J. Dent tut (S. 18), durch Anführungszeichen seiner gewöhnlichen groben Bedeutung entkleiden? Händel hat musikalische Gedanken anderer doch wirklich nicht wegen eigener Gedankenlosigkeit „geborgt“. Sie sprachen ihn vielmehr an und wuchsen in ihm aus seinen eigenen

Kräften weiter, eben auf Grund jener außerordentlichen, weltoffenen und produktiven Ansprechbarkeit. Das war im Grunde der gleiche Vorgang, von dem später Haydn sprach: „*Mandmal kopiere ich einen Baum, einen Vogel, eine Wolke*“. Es ist das gleiche, wenn heutzutage Picasso den Künstler empfindet als „*ein Sammelgefäß für Gemütsbewegungen, die von allen Seiten, vom Himmel und von der Erde, von einem Fetzen Papier, von einem vorüberhuschenden Schatten, von einem Spinnengewebe kommen*“. So wird Händel wieder und wieder bewegt und schöpferisch erregt von Musik, die aus seiner Zeit auf ihn zukommt. Bleibt dabei mitunter das Notenbild ganzer Takte gleich, so bezeugt doch das Neue, das sich daraus entfaltet, daß er von vornherein nicht einfach borgt, sondern verwandelt, steigert in eigener Weise. Darauf wird auch von den Symposianern hier und da hingewiesen. Wäre es aber nicht besser, das mißverständliche Wort möglichst überhaupt zu meiden? Übrigens wird Abrahams Erklärungsversuch, daß Händel so viel „borgte, weil er jede Musikart seiner Zeit in seiner Musik verkörperte im Gegensatz zu Bach, der nur die deutsche Art verkörperte“, widerlegt schon durch Bachs Bearbeitungen vor allem Vivaldischer Konzerte und durch die Bedeutung, die die „französische Art“ für sein Schaffen und seinen Unterricht hatte. Bei alledem wird der persönliche und nationale Grundtypus nie wirklich verleugnet. Und Händel hat keineswegs, wie hier behauptet wird (S. 262), damit „begonnen, deutsche Musik mit italienischem Akzent“ zu schreiben. Gerade der Akzent ist ja das personal- wie nationaltypisch Bleibende, auch bei Übernahme von fremden Sprachwendungen und Formgehäusen. Und wenn ihm auch, seinem Personaltypus nach, das Italienische besonders verwandt war — wie andererseits Bach das Französische —, so war doch gerade schon in Hamburg der französische Einfluß auf ihn stark. Keineswegs war hier „fast wie in Italien selber italienische oder italianisierte Musik überall um ihn herum“ (S. 264). Hatte doch wenige Jahre vor Händels Ankunft der Lullyist Kusser — Keisers Lehrer! — die Hamburger Oper zur Blüte gebracht. Das ist der Overtüre und den Tanzsätzen der Händelschen *Almira* deutlich anzumerken. Daher dann auch in Italien Corellis bekanntes Urteil über den französischen Stil der Händelschen Overtüre. Daß sich Händel auch deutscher Volksmusik nicht

verschloß, zeigt das Stil-Kapitel — wenn auch ohne Worte — wenigstens durch das letzte Notenbeispiel aus der *Agrippina*: das ist ein fränkischer Zwiefacher, den Händel wohl auf der Reise nach Italien in der Heimat seines Freundes Schmidt gehört hat und den er dann nochmals im *Rinaldo* braucht. Als ein mitteldeutsches Liedgegenstück hierzu wäre etwa der Mittelteil von Ruggieros „*Mio bel tesoro*“ in der *Alcina* zu erwähnen gewesen (ZfMw XII, 636). Verständlicher Weise suchen die Verf. besonders auch Nachwirkungen Purcells auf Händel hervorzuheben. Wenn aber von der Thais-Arie im *Alexanderfest* nur bemerkenswert scheint, daß sie „Purcells Idiom adoptiere“ und ihr „menuettähnlicher Refrain“ einen wunderbaren Hintergrund zu den folgenden Preischören auf Cäcilia bilde, so lenkt das — abgesehen davon, daß solche Menuettarien kaum typisch purcellisch sind — offenbar den Verf. selbst ab von dem hier Wesentlichsten, nämlich dem Verhältnis der Musik Händels zu Text und Handlung, das schon damals nachdenksamen musikalischen englischen Hörern als merkwürdig auffiel: hier eine Vorstellung vom Brande Persepolis' zu erwarten (die hier doch historisch gefordert ist!), das hieße Granatäpfel von einem Orangenbaum erwarten (O. E. Deutsch, *Handel, a Documentary Biography*. London 1955, 432; ferner ZfMw XVI, 506, Festschrift der Händelfestspiele Halle 1954, 53 ff.).

Eine wertvolle Bereicherung aber bedeutet es, daß das besondere englische Interesse für die oratorischen Vertonungen großer englischer Dichtungen zu besonderem Eingehen auf die betreffenden Händelschen Werke geführt hat. Andererseits werden Nicht-Engländer kaum dem opfermütigen Coniunctivus optativus zustimmen, der angesichts des aufgelockerten Stils der letzten Händel-Opern und des frühen Todes des Acis-und-Galatea-Dichters Gay geäußert wird: „Hätte Gay nur länger gelebt, würden wir nicht gerne alle die Oratorien für eine englische Oper opfern in jenem Charakter aller Charaktere (Falstaff), den der Schöpfer des Polyphem vollkommener in Musik hätte bringen können als irgendwer sonst?“ Wiederum aber werden alle heute um Händel-Opernaufführungen Bemühten mit Nutzen den guten Ratschlägen folgen können, die in diesem Opernkapitel gegeben werden. Endlich sind noch zwei Berichtigungen nötig, die Wesentlich-Persönliches betreffen.

S. 2 heißt es, Händel sei „*of course catholic*“, natürlich katholisch gewesen; er wäre wohl ein Katholik geworden, wäre er länger als drei Jahre in Italien geblieben — das ist ein vermutlich frommer Wunsch des Verf., auf den schon Mainwaring S. 64 f. seines Buches aus besserer Kenntnis die rechte Antwort gegeben hat. Weiter heißt es, ein Hauptgrund für des jungen Händels Reiselust sei eine unbewußte Auflehnung gegen die autoritäre Strenge in seines Vaters „*upright but dull outlook*“ gewesen. Was das „*dull*“ betrifft: der Vater war immerhin ein außerordentlich tüchtiger und tätiger und namhafter Arzt, Amts- und zwiefacher fürstlicher Leibchirurg. Die Reiselust aber hat der Sohn gerade von ihm geerbt, und sie mag auch durch väterliche Erzählungen erst recht gefördert worden sein, denn Vater Händel war in jungen Jahren als Feldscher in kursächsischen, schwedischen und kaiserlichen Regimentern weit herumgekommen, überdies als Schiffsarzt einmal von Lübeck bis Portugal, und nur auf „*vielfaches schriftliches Anhalten*“ der Mutter und anderer Anverwandten war er wieder nach Halle zurückgekehrt (vgl. die von Th. W. Werner wieder mitgeteilte Vita der Leichenpredigt ZfMw XVII, 103 f., 186).

So ist denn dieses Symposium zwar in allem sehr aufschlußreich, weist aber neben vielem Vortrefflichem mancherlei empfindliche Mängel auf, die oft in einer gewissen Fremdheit dem eigentlichen Wesen Händels gegenüber begründet sind.

Rudolf Steglich, Erlangen

Otto Erich Deutsch: *Handel, a Documentary Biography*. London (1955), Adam and Charles Black Ltd., XIV u. 942 S., 21 Tafeln u. 10 Zeichnungen.

Wie seine dokumentarische Biographie Franz Schuberts, ist auch die Georg Friedrich Händels eine besonders dankenswerte Leistung O. E. Deutschs. Sie gibt eine chronologische Zusammenstellung aller ihm bekannt gewordenen Schriftzeugnisse über Händels Leben und Werk, im Hauptteil des Buches bis zu Händels Tod, in einem zusätzlichen Kapitel weiterhin bis zum Jahre 1780. Viele darunter werden von ihm erstmals wieder ans Licht gebracht. Es war ein glücklicher Gedanke, dabei Mainwarings Händel-Biographie abschnittsweise als lebensgeschichtlichen Leitfaden einzuflechten, so daß sich dem Leser die Fülle der Einzeldaten um so übersichtlicher dem Lebensweg eingliedert.

Angefügt sind Händels Kontoauszüge bei der Bank von England von 1728 an, eine Bibliographie, die auch handschriftliche Quellen und Zeitschriften des 18. Jahrhunderts verzeichnet, ein Werk- und ein Generalindex sowie 31 Bildtafeln und 10 kleine Zeichnungen, neun davon Wiedergaben der von Hogarth für die silbernen Saisonkarten von Vauxhall Gardens entworfenen Bildchen. Mit alldem gibt das umfangreiche Werk ein Lebensbild Händels, wie es so unmittelbar und gerade durch die sozusagen gehäuften Sachlichkeit erregend eben nur auf solchem Wege gegeben werden kann. Aber auch als Nachschlagewerk wird es jedem um Händel Bemühten gute Dienste leisten können.

Was die chronologische Ordnung der Dokumente betrifft, die entweder biographisch oder literarisch, entweder in der Folge der Lebensdaten oder der Niederschriften erfolgen kann, so hat sich D. für die zweite entschieden, insofern gewiß mit Recht, als beides meist Hand in Hand geht und die literarischen Dokumente somit stets als Ganzes erscheinen, wenigstens soweit sie nicht gekürzt sind. Aber es gibt doch auch Fälle, wo man diesen Vorrang der literarischen Ordnung bedauern mag. So erscheint z. B. Telemanns Erwähnung seines Besuchs bei dem jungen Händel in Halle 1701 unter dem Jahr 1739, in welchem er diese Erwähnung seiner Selbstbiographie für Matthesons *Ehrenpforte* einfügte. Quantzens Mitteilung über seine Ankunft in London am 20. März 1727 liest man unter August 1754, weil damals seine Selbstbiographie in Marpurgs *Historisch-kritischen Beyträgen* gedruckt wurde. Der Brief James Beatties mit seinen Bemerkungen zur ersten Londoner *Messias*-Aufführung 1743 ist unter dem 25. Mai 1780 eingereiht, an dem er geschrieben wurde. Im letzten Fall ist darauf unter dem 23. März 1743 in einer Anmerkung verwiesen, auf jenen Londoner Aufenthalt Quantzens im März 1720 aber in Anmerkungen zum 31. Januar und 24. Juni jenes Jahres, und auf das persönliche Bekanntwerden Händels mit Telemann in Halle und den anschließenden Verkehr mit dem Leipziger Studiosus im betreffenden Jahre 1701 gar nicht. Das dokumentarische Lebensbild Händels würde aber gewiß gewinnen, wenn die biographischen Daten später geschriebener Quellen mit ihrem sachlichen Inhalt stets zunächst am biographischen Ort erschienen. Vielleicht würde dann in vielen Fällen am literarischen Ort der Quelle ein Hinweis genügen.

Daß sich zu einem aus so weitem und zum großen Teil entlegenem Quellengebiet zusammengefügt Buch hier und da noch Nachträge finden werden, kann niemand dem Verf. ernstlich zur Last legen. Die sorgfältige Arbeit, die er mit der Durchforschung des englischen Pressewesens der Händelzeit geleistet hat, wird sich auf das kontinentale Nachrichtenwesen jener Zeit noch erweitern lassen. Erst gelegentlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses in Hamburg (1956) hat sich wieder gezeigt, daß z. B. aus alten Hamburger Zeitungen noch manches zu erfahren ist, auch was Händel betrifft (Heinz Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg 1956, S. 29, 34–38). Auch „Notes“ (XII, 1955 S. 447) und „Musical Quarterly“ (XLII, 1956 S. 408 ff.) haben in ihren Besprechungen des Buches von D. einiges nachgetragen. Hier sei noch auf eine Mitteilung hingewiesen, die sich zwar erst in der 1782 gedruckten *Letzten Beschäftigung mit musicalischen Dingen* Christoph Gottlieb Schröters findet (S. 7), die aber die Jahre 1710–1712 betrifft: „Als ich 1710, 11, 12 zu Dresden anfieng, die gute Wirkung der dasigen Musik herzrührend zu empfinden, so erfuhr ich zugleich, daß solche schöne Arbeit theils Händel, theils Kaiser u.a.m. verfertigt. Telemann kam auch mit verbesserten Kirchenstücken dazu . . . Bey solchen Umständen rief jedermann: Nun ist die Musik aufs höchste gestiegen.“ Da wird Händel also an erster Stelle genannt! Wozu anzumerken ist, daß es sich hierbei zum mindesten, kaum aber ausschließlich um die italienischen Solokantaten und Kammerduette Händels gehandelt haben dürfte, welche die Dresdener Landesbibliothek bewahrt und die gewiß nicht erst mit Händel selber 1729 nach Dresden gekommen sind. Zum Gesuch Vater Händels an den kurfürstlichen Oberpräsidenten um Honorierung der gelungenen Messerschucker-Operation (S. 5) wäre auch eine Erwähnung der Schrift von W. C. Wesener, *Der Hällische Messerschlucker*, Halle 1692, erwünscht, wie auch die Mitteilung des Gedichtes auf den erfolgreichen Arzt, das sich unter seinem von B. Block gemalten Bilde findet — die Tafel II bringt nur das Bild ohne das Gedicht. In den von Mainwaring übernommenen Abschnitten hätten die sachlichen Verbesserungen, die Mattheson seiner Übersetzung

beifügte, mit angeführt werden können, z. B. daß zur Zeit des Besuchs des jungen Händel in Berlin Kurfürst Friedrich III. noch nicht König Friedrich I. war. Deutsch gibt zu Mainwarings Datierung dieses Besuchs auf 1698 in einer Anmerkung (S. 4) außer Chrysanders Rückdatierung auf 1696 auch Percy Robinsons Meinung: 1703. Hätte aber Händel Berlin 1703, also kurz vor Hamburg besucht, so hätte Mattheson das gewiß erfahren und Mainwaring entsprechend verbessert. Kennenswert für die heutige Praxis ist auch Matthesons Korrektur, daß in der Hamburger Oper nur ein Cembalo benutzt wurde, nicht zwei, wie Mainwaring sagt.

Noch einige Berichtigungen. S. 19: „*Gloria Patriae*“ ist natürlich ein Druckfehler für „*Gloria Patri*“. Über diesen zweichörigen Satz vgl. William C. Smith im Händel-Jahrbuch 1956, S. 137. S. 225 ist als zweiter Vorname Heinichens irrtümlich Heinrich statt David gesetzt; im Gesamtindex ist Heinichen, Johann Heinrich zu streichen. S. 243: Händels Besuch bei seiner Mutter im Juni 1729 ist doch nicht nur „wahrscheinlich“. Schon durch die Grabrede auf die Mutter, außerdem durch Forkels (wenn auch zeitlich nicht genaue) Nachricht über die Mission Friedemann Bachs in Halle ist Händels Besuch sicher bezeugt. Diese Stelle der Grabrede (wie ihr zweiter Teil überhaupt) ist von Deutsch leider nicht mit aufgenommen (s. S. 265). S. 445: Chemnitz liegt nicht in Schlesien, sondern in Sachsen, Elbing nicht in Ost-, sondern in Westpreußen. S. 669, 740, 757 und Generalindex: Bronslow (John) statt Brownlow. S. 832: Der hier wie auch im Generalindex genannte Rev. William Harbury ist identisch mit dem S. 802 genannten Hanbury. S. 889: Zum *Alexanderfest* ist die Seitenzahl 432 zu ergänzen, wo sich eine besonders bemerkenswerte Äußerung von James Harris zur Thais-Arie findet.

Sehr zu wünschen ist eine überprüfte und womöglich ergänzte deutsche Ausgabe des verdienstlichen Buches, etwa mit kritischer Benützung von Matthesons Übersetzung der Biographie Mainwarings.

Rudolf Steglich, Erlangen

Robert M. Stevenson: *Patterns of Protestant Church Music*. Duke University Press, London 1953. 219 S.

Die Absicht des Verf., „Muster“ oder „Modelle“ protestantischen Kirchenmusikschaffens zu geben, ohne sich an die übliche Aus-

wahl zu halten, führt ihn zur Beschäftigung mit Menschen und Lebensschicksalen, die zwar in der Fachliteratur weniger Beachtung finden, z. T. aber durchaus eigenes, bald geniales, bald wunderliches Profil haben. Das Buch erhebt keinen betont wissenschaftlichen Anspruch, verfährt jedoch in der Erhebung und Darbietung der Quellen und Literatur, auch in der Bibliographie (von etlichen desideria abgesehen) und im Register umsichtig und verlässlich. Es richtet sich an Kirchenmusiker und Pfarrer der verschiedensten Denominationen, ihr Interesse und ihre Liebe zu erwecken für die oft unbeachtete oder verschüttete musikalische Tradition ihres eigenen Kirchentums. Die Beschreibung hat hierbei den Vorrang vor der Kritik, und man wird es nicht mißbilligen, daß wohlwollende Lichter auch auf solche Männer fallen, die man innerhalb des großen Kreises evangelischer Kirchenmusik eher zu den „protestantischen“ Randerscheinungen oder gar Außenseitern zu zählen geneigt ist (John Mason Neal; Ira D. Sankey). Hierbei wird es nicht Zufall sein, daß die historische Abfolge der Betrachtungen: Luther, die Reformierten, John Merbecke, Bach (drei Kapitel), Händels Oratorien, Isaac Watts, Wesley — von selbst als eine Klimax mit teilweise starkem Wertschwund erscheint. Die Stärke des Verf. ist der Blick für das Individuelle in Biographie, Stil und Geschichte; hier weiß er mit wertvollen Einzelheiten zu dienen. Die Schwäche ist seine Neigung zum Detail, sofern sie die systematische Kraft einer konsequenten großen Thematik vermissen läßt. Für die Typen der Kirchenmusik aus der angelsächsischen Welt fehlen uns weithin die literarischen Voraussetzungen zum prüfenden Vergleich; Stevenson ist ihnen merklich zugetan, und das braucht kein Fehler zu sein, denn die nationale Verwandtschaft kann dem sachlichen Verstehen förderlich sein. Für die Gestalten aus dem deutschen Raum fehlt ihm jedoch der Anschluß an die heutige Situation und Diskussion. Das kann zu etwas prekären Urteilen führen, mindert aber den pädagogischen Wert des Werkes nicht, weil darin immerhin jeweils zuerst eine Sicht, dann erst eine Ansicht vom Stoff geboten und so zur selbständig weiterschreitenden Arbeit angeleitet werden soll.

Die Würdigung des Ganzen muß natürlich in Auswahl geschehen, wenn eine wesentliche Sicht an den Schwerpunkten zustande kommen soll. Eine der bestkonturierten

Studien bietet das Kapitel über John Merbecke (1516?—1585), den begabten und verständnisvollen Mitarbeiter von Erzbischof Cranmer in der Schaffung eines „Gesangbuchs“. Als reformierter Liturgiker und Musiker während der wechselvollen Religionspolitik Heinrichs VIII. in Ketzereiverdacht geraten, entging der schon Verurteilte knapp dem Schicksal der Mitverdammten, Testwood, Filmer und Person. Merbeckes vielseitiges Talent läßt die theologischen Neigungen stärker erkennen als die musikalischen: Er hat sich ganz in die Streitigkeiten um die Kirchenreform verloren, eine beachtliche Wort- und Begriffskonkordanz der hl. Schrift verfaßt und auf dem Gipfel kompositorischen und instrumentalen Könnens, als Organist in Windsor, der Musik den Abschied gegeben, um sich ganz der Theologie zu widmen. Aber nicht diese, sondern seine Kirchenmusik hat seinen Namen der Nachwelt erhalten, und zwar durch seine verantwortliche Autorschaft in der Notation des ersten anglikanischen Gesangbuchs, *The Booke of Common Praier noted*. Das von Cranmer hierbei inaugurierte Verfahren, die unbegleiteten, einstimmigen Intonationen der Gregorianik dem ins Englische übertragenen liturgischen Text zu überstellen, erwies sich in Wirklichkeit als der problematische Versuch, die Liturgie in der Landessprache der alten Musik zu unterstellen, — ein Unternehmen, dessen Lösung auch Luther als über die Maßen schwierig erkennen mußte und das bis heute in immer neuen Anläufen praktiziert wird. Merbecke machte immer noch das Beste aus Cranmers schon im Ansatz unsachgemäßem Prinzip; denn der Bischof, weniger musikalisch als theologisch geschult, meinte, nach der einfachen Regel verfahren zu können: auf jede Note ein Silbe, — als wäre ein solcher cantus „planus“ nun in der Ausführung auch für Pfarrer und Gemeinde das Praktikabelste. Ein fundamentaler Irrtum, wie St. mit Recht bemerkt; denn erstens ist die Musik „of the syllabic type“ viel schwerer zu singen als die organisch verlaufenden Modelltöne der ornamental reichen Kadenzen, die nicht silbengleich aufgehen; zweitens wird durch ein solches Prinzip die Auswahl der Intonationen verengt, ja, was schwerer wiegt, das Eigengesetz der Musik wird einer konventionellen Ästhetik unterstellt, bei der ein Gesang „distinctly and devoutly“ herauskommen soll. Merbecke machte aus der widerspruchsvollen Technik der „one-note-to-

a-syllable-idea“ etwas Brauchbares, aber das Werk kam nicht recht zum Tragen. Den Altgläubigen war es zu reformerisch, den Reformierten zu altgläubig. Schon die veränderte Fassung (1552) war nicht mehr genuin sein Werk, und erst die heutige liturgische Bewegung ließ Merbecke sein Recht widerfahren durch die kritische Wiederingebrauchnahme in der Anglikanischen Kirche und in der Bischöflichen Kirche Amerikas.

Zu den ausgesprochenen hymnologischen Originalen darf man die „Phantasieflüge“ („flights of fancy“) von Isaac Watts rechnen, einem ebenso fruchtbaren wie ungebändigten geistlichen Poeten, der mit nur eingeschränktem Recht „Vater des englischen Chorals“ heißen kann. Immerhin, seine „Hymns“ fanden lebhaftes Echo, und durch das Verbot des Gemeinchorals in England und Schottland ließ er sich nicht abhalten, das pure (und etwas sture) Psalmensingen durch neue, eigene Dichtungen zu ergänzen. — im Endeffekt sogar kräftig zu hintertreiben. Durch zu direkten Anschluß an die Worte des Psalmisten David werde „die Decke Mose's über unsre Herzen gelegt“, meinte er. Daher sein Bemühen, der Gemeinde mit dem Lied in damaliger Sprache zu dienen. Watts hielt sich an die biblischen Vorbilder, verfuhr dann aber so frei, daß teilweise vom Urtext wenig anderes übrigblieb als etliche Reminiszenzen: ein hübsches Beispiel zu weit geratener Liberalität, zugleich aber ein instruktiver Beitrag zum Versuch poetisch-imitatorischen Nachschaffens, für das er sich an John Dryden glaubte anschließen zu dürfen, in der Überzeugung, Nachschaffen heiße „nicht, die Worte des Anderen zu übersetzen oder auf seinen Sinn sich festlegen zu lassen, sondern lediglich, ihn als Modell zu nehmen und dann so zu schreiben, wie der Autor (nach des Interpreten Meinung) geschrieben hätte, wenn er in unserer Zeit, in unserem Land leben würde“. Das sind kluge Gedanken interpretatorischer Übertragung, die als Probleme — über Schleiermacher und Victor Hugo bis heute — offen geblieben sind. Watts hat sich — im Unterschied zur Lobwasserschen Psalmidichtung — kein Gewissen daraus machen lassen, die spezifisch jüdische Gestalt der alttestamentlichen Verheißungen zu modifizieren oder gar zu eliminieren. Die Ungezähmtheit der Affekte, die Kühnheit der Passion (in den *Horae Lyricae*, in den *Hymns and Spiritual Songs*, 1706/07) mit-

samt der Intimität der an Jesus gerichteten Seelenregungen haben ihm Wesleys Tadel eingetragen: Er vermüßte die Strenge und Distanz. Watts gehört in die nicht gerade große Reihe geistlicher Sänger und Dichter, die ihre Glaubenserfahrung neu und eigen auszusagen versuchten.

Das hat ihm John Mason Neale (1818 bis 1866), einer der ersten bedeutenden Hymnologen Englands, kritisch angestrichen. Er fühlte sich bei seiner Arbeit der Sichtung und Sammlung von Kirchenliedern als strenger Anwalt der reinen Lehre, was ihn aber mit der „Amtskirche“ keineswegs zusammen-, sondern eher in Konflikt brachte und ihm für anderthalb Jahrzehnte die Amtsenthebung eintrug. Neales Kompositionen fanden zahlreiche Aufnahme in die methodistischen und presbyterianischen Gesangbücher, darunter sind auch viele Übersetzungen alter Hymnen. Ihnen besonders galt sein Forschen, er war aus Kenntnis der Liturgie heraus ein Befürworter der reinen Gregorianik und lehnte ihre „moderne“ Adaptation streng ab. Die wissenschaftliche Begabung übertraf aber bei ihm das Schöpferische, und so liegt seine Stärke mehr in der Edition und Redaktion des überlieferten Bestandes. Nebst seiner Arbeit über *Englische Hymnologie, ihre Geschichte und ihre Gestalt* hat er mit seinen Übersetzungen der Hymnen von Brevier und Meßbuch Anerkennung gefunden, besonders auch seitens der katholischen Kirche. Die Hymnologie verdankt ihm eine Publikationsreihe von Hymnen, Sequenzen und Kirchenliedern. Fraglich bleibt aber, ob man die qualitative Schätzung so hoch ansetzen soll, wie St. es auf Grund der so gerne in die Gesangbücher aufgenommenen Weisen tut. Sie sind musikalisch zu bieder, thematisch zu konventionell, um einem kritischen Urteil standzuhalten.

Das gilt ausgesprochen auch für das Gebiet der „Gospel Hymnody“ von Ira D. Sankey, womit weniger das evangelische als vielmehr das „evangelistische“ Lied gemeint ist. Die Spezies der Werbe- und Bekehrungslieder englischer und amerikanischer Provenienz, auch in ihrer einigermaßen erträglichen Form, gehört hymnologisch heute zu den Schattenseiten der Kirchenliedgeschichte; daß Unzählige sie gehört, gelernt und mitgesungen haben und — im Verein mit Dwight Lyman Moody's Erweckungspredigten — dadurch ihre „Bekehrung“ erlebten, macht sie uns um nichts lieber. Sie

sind so gar nicht „heilig“, diese „Sacred songs“; in den Worten rufen sie nach dem Geist, in den Melodien weidet sich das Fleisch; und daß hinsichtlich ihrer Wirkung (in die Breite, ja; in die Tiefe, nein) gar ein Vergleich mit Bachs Werken angestellt werden könne, wollen wir überhört haben. Nicht nur, daß uns die Voraussetzungen fremd sind (im „Zeitalter der religiösen Massenbeeinflussung seien evangelistische Lieder unentbehrlich“), — die ganze Gattung geht wider den guten Geschmack und kann nicht in einer Reihe gesehen werden mit jener wahrhaft geistlichen Musik, die das Stigma der Kunst forderte, wo es sich um den Dienst am Evangelium handelt. Historisch ist hier keine Kontinuität, sondern Bruch, — wenn nicht gar Abfall.

Der Abhandlung über Händels Oratorien entnehmen wir gerne die erwägenswerte Frage, ob nicht das Erbe dieser großen Werke viel reicher und reichlicher zu Wort kommen müßte als immer nur in der minimalen Auswahl der üblichen zwei oder drei Stücke? St. sieht richtig: Bald wird nur noch der *Messias* übrig (und bekannt) sein, infolge der Bequemlichkeit des Publikums und der finanziellen Interessen jener Veranstalter, die „Kassenstücke“ wünschen. Allerdings tun sich hier noch andere Fragen auf: Aufführungspraxis, Libretto, Kürzung, Textrevision. Nicht für alle Händel-Oratorien, nicht einmal für die favorisierten, sind hierzu einleuchtende Lösungen vorhanden. Die Kapitel über die lutherische, die reformierte, die Bachsche Kirchenmusik, die von der Größe des Gegenstands oder der Meisterschaft her an sich Anspruch auf eingehende Würdigung hätten, können hier kurz erörtert werden, weil sie im Deskriptiven wohl ansprechen, in der Sache aber kaum weiterführen. Es fehlt die Berücksichtigung der neueren Werke zur evangelischen Kirchenmusik: Besch, Blumes Handbuch, Hamel, Keller, Moser, Mahrenholz, Schering sind überhaupt nicht genannt. So bleibt die Problematik eine Problematik von vorgestern, wie gleich zu zeigen sein wird. Der Gegensatz zwischen lutherischer und reformierter Kirchenmusik ist nicht der Gegensatz von „arm“ und „reich“: Die neueren Untersuchungen (Schmidt-Clausing; auch E. Weismann) geben über Zwinglis und Calvins Ordnungen ein anderes Bild. Die Gegenwart — etwa die kirchenmusikalische Praxis in der Schweiz — ist längst darüber hinaus, daß man Orgel oder polyphonen Gesang

verwerfen möchte. Zwinglis Nachfahren haben Zwinglis Sätze korrigiert. Wozu sich darauf festlegen? — Luthers Urteil über die Orgel („er hat die Rolle des Organisten nie verkleinert“) trifft so nicht zu. Er hat, je nachdem, die Orgel sehr kritisch vorgenommen (Vgl. J. G. Mehl, *Die Aufgabe der Orgel*, München 1938, Mahrenholz, Klotz u. a.). Was St. sonst an einzelner beibringt, ist freilich auch wieder illustrativ: Louis Bourgeois, Autor vieler Weisen des Genfer Psalters, wurde 1551 von Calvin eingesperrt, weil er ohne dessen Erlaubnis (!) etliche seiner eigenen Kompositionen verändert hatte. — Im Kapitel *Bachs religiöse Umwelt* begegnen wir wieder einmal der „erstickenden Geschlossenheit der Orthodoxie“, die doch Bach viel weniger zu schaffen gemacht hat als der kantatenfeindliche Pietismus. — Die Köthener Zeit gilt noch immer als Totpunkt von Bachs Kirchenmusikschaffen, trotz F. Smends gegenteiligen Forschungsergebnissen (*Bach in Köthen*). Als Kuriosum aber muß in unseren Zonen wirken, was anscheinend in angelsächsischen Ländern als Faktum genommen werden muß: „Heute wenden sich viele Kirchenleute von Bach ab, im Gefühl, daß er eher ein Kapellmeister als ein Kantor sei . . . ; nur in jenen Kirchen, wo heute die ‚Herrscher‘ weltlicher Musikanschauung die Wahl der Kirchenmusik kontrollieren(?), kommt die Matthäuspassion oder irgend ein anderes großes Bach'sches Meisterwerk zu Gehör“. — Diese Randbemerkungen sollen den Wert des St.'schen Buches nicht beeinträchtigen, sondern bestätigen, dem als dankenswerter Anhang die neueren päpstlichen Erlasse über die katholische Kirchenmusik beigelegt sind. Manfred Mezger, Berlin

J. Gaudefroy-Demombynes: *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII^e siècle*. Librairie Orientale et Americaine G.-P. Maisonneuve, Paris 1941. 457 S. (mit Notenbeispielen).

J. Gaudefroy-Demombynes ist ein ausgezeichnete Kenner der deutschen Sprache und hat sich der Mühe unterzogen, mehr als 100 theoretische Werke und Zeitschriften des 18. Jahrhunderts und der ersten Jahre nach 1800 auf Urteile über französische Musik durchzuarbeiten. In der Fülle dieser Literatur scheint uns nur Schubart mit seiner Autobiographie und seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* zu fehlen. Daß dieses ganz auf Auszüge deutscher Schrift-

steller aufgebaute Werk in Deutschland völlig unbekannt geblieben ist, hängt augenscheinlich mit seinem Erscheinungsjahr während des 2. Weltkriegs zusammen. Aber auch der Umstand, daß die überaus zahlreichen Zitate in französischer — soweit wir nachprüfen konnten — ausgezeichnet sinnvoller Übersetzung gegeben sind, erschwert dem deutschen Musikwissenschaftler die Benutzung, da er nichts zitieren kann, ohne an Hand des deutschen Originals wieder den Wortlaut herzustellen.

Nach chronologischer Aufzählung der benutzten deutschen Quellen wendet sich der Verf. im I. Teil der Kritik über die französische Oper zu. Der mehr als kritischen Haltung Matthesons, der sich als Vorkämpfer für eine deutsche Nationaloper fühlt, folgen Stimmen gegen die Oper als Gattung gegen die Rezitative und die zahlreichen Tanzeinlagen, während die Melodik der Arien meist anerkannt wird und sich bei der Verwendung des Chors die Geister scheiden. Viel wurde zusammengetragen über Lully, Rameau und Gluck, die meist ehrliche Bewunderung finden, während ganz auf die italienische Musik eingestellte Musiker wie Hasse es ablehnen, sich überhaupt mit französischer Musik zu befassen. Ein Höhepunkt kritischer Stellungnahme ist der in der Universitätsbibliothek Dorpat erhaltene Briefwechsel zwischen Telemann und Graun von 1751 und 1752 über Rameau. Im II. Teil wird die opéra-comique behandelt, die meist mit dem deutschen Singspiel verglichen wird. Sie wird häufig als eine Gattung geringeren Ranges angesehen, während man sich doch bewußt ist, daß die Charakterisierung der Personen oft meisterhaft ist und die Natürlichkeit der Situationen und Charaktere sehr den Ausdrucksmöglichkeiten der französischen Komponisten entgegenkommt. An Rousseau kritisieren die Deutschen die mangelhafte Kompositionstechnik, bewundern aber seine Fähigkeit, Empfindungen auszudrücken. Philidor gehört zu den Lieblingen seiner Zeit, wie die vielen Aufführungen in Deutschland beweisen, man rühmt im *Hannoverschen Magazin* 1769 seine muntere Grazie, geistvolle Lebendigkeit und den Reichtum seiner harmonischen Ideen. Jedoch entspricht es dem erwachenden Nationalgefühl vieler deutscher Kritiker und der noch immer vorherrschenden Vorliebe für italienische Musik, daß man sich das Schaffen dieses Meisters nicht ohne starke deutsche oder italienische Anlehnungen vorstel-

len kann. Ihm zunächst steht Monsigny, fast ebensooft in Deutschland aufgeführt und in gerechter Weise gewürdigt.

Die stärkste Anerkennung findet Grétry, dessen *Huron* 1768 schon von Grimm und Hiller als Meisterwerk anerkannt wird. Diese Haltung zeigt sich immer wieder, und Prinz Heinrich von Preußen macht bei der Uraufführung des *Richard Coeur de Lion* 1784 dem Komponisten persönlich das Kompliment: „*Sie haben den Mut zu vergessen, daß Sie Musiker sind, um auch Poet zu sein*“, während Josef Martin Kraus kritischer eingestellt ist: „*all das spaziert so auf der Oberfläche herum wie eine Federspule auf dem Rücken des tanzenden Stromes*“. Hiller preist Grétrys Fähigkeit, die Affekte aller Art auszudrücken, während Forkel seinen Schaffensprozeß idealisierend schildert. Bei dem Kapital Dalayrac liegen zwei deutsche Vergleiche mit Mozarts Singspielen vor, die beide den deutschen Meister hintansetzen; noch Weber schätzt Dalayrac sehr, und immer wieder wird er als Melodiker gepriesen, während Exkurse in den pathetischen Stil geringer gewertet, ja sogar als Plagiat gegenüber Cherubini verdächtigt werden.

Auch weniger bekannte Komponisten werden im deutschen Urteil gespiegelt, wie es auch im I. Teil mit den Vertretern der opéras-ballets geschah, jedoch haben diese Kritiken oft mehr den Charakter des Zufälligen, wenn sie nicht allgemein die Einstellung deutscher Autoren gegenüber französischer Musik zeigen.

Der III. Teil handelt von der weltlichen Vokalmusik außerhalb der Oper. Enthalten auch viele Romanzen- und Liedersammlungen in Frankreich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich Stücke aus Opern, so fanden die Sammlungen durch ihre liebenswürdigen Dichtungen und gefälligen Melodien in Deutschland rasch Eingang, da das Interesse für die Gattung des Liedes von Jahr zu Jahr zunahm. Oft wurden sie in deutsche Sammlungen oder andere Werke übernommen, wie das Liedchen vom „Mädchen und dem Edelmann“ in Wort und Ton von *Anette et Lubin* von Blaise in Hillers *Liebe auf dem Lande*, von wo die Dichtung mit ähnlicher Musik in Haydns *Jahreszeiten wanderte*. Diese Vorliebe für das französische Lied zeigt sich auch in zahlreichen Variationszyklen deutscher Komponisten über französische Themen. Demgegenüber stößt sich die deutsche

Kritik mehrfach an der Simplifikationsmethode Rousseaus, eine Liedmelodie auf 4—5 Noten zu beschränken, wenn auch G. J. Vogler praktisch ähnliche Versuche unternimmt. Hiller wendet sich gegen die Gleichgültigkeit französischer Komponisten bezüglich der Silbenbetonung. Marburg glaubt 1759, daß die französischen Liedkomponisten gegenüber dem wachsenden guten Geschmack in Deutschland zurückgeblieben sind.

Selten äußern sich deutsche Stimmen über die französische geistliche Musik. Sie hat wenig die Grenzen überschritten, und der Umstand, daß gerade das kritische Deutschland jener Zeit hauptsächlich protestantisch war, trägt dazu bei, daß dieser musikalische Zweig seltener besprochen wurde. Marburg ist meist des Lobes voll, und auch sonst werden die Kompositionen weit mehr anerkannt als ihre Ausführung; immer wieder hört man Stimmen über das Schreien und die schlechte gesungene Wiedergabe. Dadurch, daß es katholische Kirchenmusik ist, liegt stets der Vergleich mit dem italienischen Stil nahe.

Kürzer gefaßt ist Teil IV über die französische Instrumentalmusik. Hier widerspricht Rochlitz lebhaft dem Gedanken Grétrys, der zu den Sinfonien Haydns poetische Texte schreiben möchte, um ihrem Ideengehalt näher zu kommen. Vogler meint, daß in Frankreich der Sinn für vokale Musik weit mehr ausgebreitet sei als für instrumentale. Der Umstand, daß die französischen Organisten mehr Wert auf Improvisation als auf ausgeführte Werke legten, bewirkt, daß mehr über das Spiel der Organisten als über ihre Werke gesprochen wird. Vogler, der sich so stark für die Orgel interessiert, charakterisiert eingehend den französischen Orgelbau und weist den grundlegenden Unterschied gegenüber dem deutschen nach, aber über französische Orgelwerke schweigt sich deutsche Kritik aus, es sei denn, daß Marburg die streng kontrapunktische Improvisation von Rameau stark bewundert. Anders ist es mit der französischen Klaviermusik, die Bach so sehr schätzte und deren Stil er sich in vielen Werken anschloß. Fr. Couperin, Clérambault, Marchand, dessen Zusammentreffen mit Bach natürlich negativ besprochen wird, Rameau und Dandrieu werden allgemein in Deutschland hoch geachtet. In der Beurteilung französischer Orchestermusik nimmt stets die Ouvertüre den ersten Rang ein, sei es als Einleitungssatz eines

größeren Werkes, worin gerade Deutschland lange den französischen Stil höher schätzte als den italienischen, sei es als Ouvertüre-suite, die ja gerade in Deutschland ihre Höhepunkte erlebte. Einen geringeren Raum nahm in der französischen Musik die Sinfonie nach italienischem Muster ein, obwohl in den Pariser Konzerten gegen Ende des Jahrhunderts Werke dieser Art von Mannheim-Komponisten, von Haydn und Mozart vielfach gespielt wurden. Über ein deutsches Echo der Sinfonien von Gossec, Méhul u. a. m. teilt uns G.-D. wenig mit, obwohl auch sie an den deutschen Höfen häufig aufgeführt wurden, was schon durch den Umstand zu erklären ist, daß sie regelmäßig in Paris gedruckt wurden und den deutschen Höfen durch ihre Pariser Korrespondenten zugingen.

Am wenigsten wird in Deutschland französische Kammermusik besprochen, sie ist selten in öffentlichen Konzerten, sondern meist in privaten Zirkeln zu hören, zu denen nicht jeder Berichterstatter Zugang hatte. Ein Urteil von Uffenbach gilt mehr den Ausführenden als den Werken. Bei der Beurteilung französischer Instrumentisten mehren sich die Stimmen, die dazu auffordern, die ausgezeichneten deutschen Spieler nicht den Ausländern hintanzusetzen, bis um die Jahrhundertwende die französischen Geiger europäische Berühmtheit erlangen.

Der V. Teil beschäftigt sich mit den französischen Theoretikern, unter denen sowohl die Verf. von Schulwerken für Gesang, Instrumente und Generalbaß ernsthaft gewürdigt werden, als auch die beiden bahnbrechenden Theoretiker Rameau und Rousseau stärksten Einfluß auf die deutsche Literatur gewinnen. Lehnt Mattheson anfangs Rameau in der *Critica Musica* noch ab, so läßt er sich von ihm in der *Kleinen Generalbaßschule* bereits weitgehend inspirieren. Seit Marpurge wird die Anerkennung für Rameaus Lehre allgemein. Auch Kirnberger zollt dem großen Franzosen Anerkennung, wenn er auch manche Modifikationen machen zu müssen glaubt. Rousseau beeinflusst als Kritiker und Ästhetiker die deutschen Schriftsteller am stärksten durch seine Kampfschrift gegen den herkömmlichen französischen Stil *Lettre sur la musique française* (1753), eine negative Kritik, von der sich nur Marpurge scheidet. Rousseau hegte nicht nur eine Abneigung gegen die Kompositionen Rameaus, sondern hatte auch in gewisser Anlehnung an die von ihm sehr hoch

geschätzte *Serva padrona* von Pergolesi im Jahr vorher einen ungewöhnlichen Erfolg mit seinem *Devin de village* errungen, der seine entgegengesetzte musikalische und ästhetische Einstellung richtunggebend beeinflusst, und die Deutschen, die gerade die Anfänge der Berliner Liederschule und des Singspiels erleben, pflichten daher seiner Meinung fast allgemein bei. Nur Glucks Reformwerk findet Gnade in Rousseaus Augen, und wieder wird viel von seiner Meinung von den deutschen Schriftstellern aufgenommen. Bis zu Wagners *Oper und Drama* lassen sich diese Einflüsse verfolgen. Im übrigen läßt sich eine Vorliebe der Deutschen für die antirationalistischen ästhetischen Anschauungen von Batteux bei Marpurge, Scheibe, Krause, Sulzer, Schubart und noch bei Hiller nachweisen. Später wird de la Borde ausdrücklich anerkannt.

Bei der überaus großen Zahl der Zitate deutscher Schriftsteller ist es dem Verf. gelungen, das Grundsätzliche und Wesentliche herauszuarbeiten, und bei der Vielheit der Meinungen dienen vier sehr sorgfältig angelegte Register der Bibliographie und der Namen als wesentliche Hilfsmittel für die Übersicht. Die überaus fleißige und sachverständige Arbeit verdient es, auch in Deutschland gewürdigt zu werden.

Friedrich Noack, Darmstadt

Hans Ehinger: E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. (Musikerreihe in auserlesenen Einzeldarstellungen, herausgegeben von Paul Schaller Basel. Band XV). Walter Verlag Olten und Freiburg/Br. 1954, 280 S.

Im zweiten Jahrgang dieser Zeitschrift wurde schon einmal ein Buch besprochen, das den oben zitierten Titel trägt; es war die 1948 erschienene Schrift von Paul Greeff. Hat nun, so darf man fragen, ein Autor das Recht, nur sechs Jahre später mit einer gleichnamigen Veröffentlichung hervorzutreten? Zweifellos hat er es, wenn er das gemeinsame Thema von einer ganz anderen Seite her anfaßt und wenn er obendrein eine Leistung vorlegt, die der älteren an Klarheit der Zielsetzung und Geschlossenheit der Darstellung zumindest ebenbürtig ist.

Das alles ist, um es gleich vorwegzunehmen, hier der Fall. Ehingers Buch wendet sich, wie er selbst im Vorwort sagt, an breite Schichten. Diese Bestimmung, die der Autor stets im Auge behalten hat, ohne je populär im schlechten Sinne zu werden, unter-

scheidet die Schrift grundsätzlich von Greeffs Werk. Das „Erzählen“ hat den Vorrang vor dem „Deuten“. Das ergibt sich schon aus der Tatsache, daß das Kapitel *Leben und Wirken* ungefähr doppelt so viel Raum einnimmt wie die Kapitel *Der Musiker* und *Der Musikschriftsteller* zusammen. Aber die Erzählung ist in ihrer Schlichtheit und Lebendigkeit meisterhaft. Wie von ungefähr führt sie in die Problematik des scharfsinnigen Juristen und dreifach begabten Künstlers Hoffmann ein und wird somit unmerklich doch zugleich zur Deutung seines Wesens.

Der Musiker Hoffmann, dessen Darstellung das Ziel des Buches ist, wird organisch und an Hand zahlreicher, treffend ausgewählter Briefzitate aus der Gesamtpersönlichkeit herauskristallisiert. Seine Bestrebungen und seine Werke werden verständnisvoll charakterisiert, aber von Heroenkult ist der Verf. weit entfernt. Er betont im Gegenteil, daß Hoffmann sich selber nie „einen Meister genannt“ habe, und meint, „den Kleinmeistern“ dürfe man ihn „getrost zurechnen“. Es sei dahingestellt, ob Hoffmann nicht mindestens mit der *Undine* auch rein musikalisch bis zu wirklicher Meisterschaft vorgestoßen ist. Immerhin trifft der Satz: „Hoffmanns Bedeutung als Musiker liegt nicht in dem, was er komponiert, sondern in dem, was er erkannt hat“, mit dem der Verf. Hoffmanns musikgeschichtliche Stellung im Nachwort schlagend umreißt, auch auf sie zu. Damit wird zugleich das Übergewicht des Musikschriftstellers über den Musiker betont; dieser hat, in den Praktiken und Anschauungen seiner Zeit befangen, für jenen gleichsam die Plattform geschaffen, von der aus der Schriftsteller, vom Geiste des Dichters beflügelt, in die Zukunft wirken konnte.

Bei der großen Bedeutung, die der Verf. dem Musikschriftsteller Hoffmann mit Recht zuerkennt, vermißt man nur neben der Würdigung des Rezensenten eine entsprechende des Ästhetikers. Die wichtige opernästhetische Schrift *Der Dichter und der Komponist* z. B. wird nur im Werkverzeichnis erwähnt. Man wünschte, der Verf. hätte vor den mitunter allzu locker aneinandergereihten Ausdrücken des Dichters im letzten Kapitel diesen gewiß nicht unwesentlichsten Teil von Hoffmanns Schaffen im Zusammenhang beleuchtet.

Ganz besonders begrüßenswert sind die ausführlichen Verzeichnisse der Kompositionen, der musikalischen Schriften und der Rezensionen

nen Hoffmanns. Das Kompositionsverzeichnis unterrichtet genau über die Entstehungszeit der Werke, über Aufführungen und — ein besonderes Geschenk für alle Benutzer — über sämtliche vollständigen und Teil-Veröffentlichungen, die mitunter an recht versteckten Stellen erschienen sind; auch bloße Kompositionspläne sind mit Angabe des Datums, unter dem sie erwähnt wurden, mit angeführt. Im Rezensionsverzeichnis sind mehrere, darunter einige der berühmtesten, Besprechungen, wie z. B. die von Webers *Freischütz*, durch ein Sternchen als nicht von Hoffmann stammend gekennzeichnet. E. stützt sich bei diesen Angaben auf bisher noch nicht veröffentlichte Untersuchungen von Friedrich Schnapp (Hamburg). Hoffentlich legt dieser Forscher seine so wichtigen Ergebnisse recht bald der Öffentlichkeit vor; man wird in dem wahren Verfasser dieser Rezensionen einen ausgezeichneten Künstler und Kritiker kennenlernen (oder vielleicht schon kennen?). Zum Schluß sei noch ein Wunsch geäußert: Der Verf. sollte einer eventuellen Neuauflage seines Werkes eine Zeittafel mit den wichtigsten Daten aus Hoffmanns Leben und Schaffen und aus der politischen, der allgemeinen Kultur- und der Musik-Geschichte jener Zeit anhängen. Gerade bei einem zwiespältigen Geist wie Hoffmann, der als Jurist und Musiker beginnt, als Jurist und Dichter endet, dazwischen versucht, nur Musiker und Musikschriftsteller zu sein, und der in einer Zeit geschichtlicher Umwälzungen und kultureller Krisen lebte, wäre ein solcher Überblick wünschenswert — zumal für einen breiteren Leserkreis, der dieser von gründlichster Sachkenntnis und tiefer Liebe zum Gegenstand getragenen Darstellung sicher ist. Anna Amalie Abert, Kiel

B. V. Asaf'ev (Igor Glebov): Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century. Translated from the Russian by Alfred J. Swan. J. W. Edwards, Ann Arbor, Michigan 1953. 329 S.

Es handelt sich bei diesem im Lithoprintverfahren veröffentlichten Buch um die vollständige Übersetzung der *Russkaya muzyka ot nachale XIX stoletiya* von B. V. Asaf'ev (Pseudonym für Igor Glebov), die 1930 von der Academia-Press, Moskau-Leningrad, herausgebracht worden ist. Swans Übersetzung bildet den 22. Titel der Russian Translation Project Series, die seit 1944 mit Unterstützung der Rockefeller Foundation

von dem American Council of Learned Societies herausgegeben wird. Sinn dieser Reihe ist, bedeutende Werke der wissenschaftlichen russischen Literatur durch die Übersetzung ins Englische zugänglich zu machen und damit Kenntnis und Verständnis des russischen Lebens und der russischen Gedankenwelt zu erweitern und zu vertiefen. Aus finanziellen Gründen hat man seit 1952 (d. h. von dem 10. Titel dieser Reihe an) darauf verzichten müssen, die Bücher in der bis dahin üblichen Art redaktionell zu überarbeiten und verlegerisch auszustatten. Dieser 22. Band bietet also, wie es im Vorwort heißt, „*documentary material which will be useful to scholars and others more interested in their factual content than in the niceties of their presentation*“. Neben dieser captatio benevolentiae weist das Vorwort darauf hin, daß weder die Übersetzer noch die herausgebende Institution sich mit den Anschauungen der russischen Autoren identifizierten.

Glebov hat den Stoff methodisch anders angefaßt als die Mehrzahl der russischen Autoren vor ihm. Er erzählt nicht kontinuierlich und in chronologischer Reihenfolge, was sich auf musikalischem Gebiet in Rußland seit Beginn des vorigen Jahrhunderts ereignet hat; die 9 Kapitel des Buches sind vielmehr in sich selbständige und geschlossene Studien über gattungsgeschichtlich bestimmte, klar abgegrenzte Themen. Biographische Angaben über die erwähnten Komponisten sowie viele dankenswerte Literaturhinweise und andere Ergänzungen findet der Leser in den sehr umfangreichen Anmerkungen, die den Band beschließen.

Das Buch ist also etwa das, was man bei uns als „Kleines Handbuch“ bezeichnen würde, allerdings ohne irgendwelche Notenbeispiele und Abbildungen.

Das 1. Kapitel ist der Oper in Rußland gewidmet. Schon nach wenigen Seiten spürt der Leser, obwohl er eine Übersetzung vor sich hat, daß Glebov eine große Gabe besitzt, sich in musikalische Dinge hineinzudenken und seinen Gedanken plastischen Ausdruck zu verleihen.

Die Konfrontation von Glinkas und Dargomischkys Opernschaffen kann man sich kaum bildlicher und klarer denken. Die künstlerischen und ebenso die soziologischen Triebfedern der russischen Opernreform um Dargomischky und Mussorgsky werden dem Leser einleuchtend vorgestellt und durch überzeugende Zitate aus Briefen und autobiographischen Aufzeichnungen der Kom-

ponisten belegt. Die soziologischen Blitzlichter, die G. in dem ganzen Buch öfter aufleuchten läßt, unpräzise und auch nicht einseitig, mögen vielleicht manchmal etwas überhell sein, sind im Grunde aber ein Vorzug des Buches. Ein anderer Vorzug ist, daß er mit Glück patriotische Überschätzungen vermeidet. Natürlich ist vieles spürbar mit Herzblut geschrieben und gelegentlich auch schwer akzeptabel (z. B. die Gleichsetzung der Klavierkonzerte von Beethoven und Tschaiowsky, was ihren künstlerischen Wert angeht); aber es wird nicht heroisiert. Statt dessen widmet G. sich lieber einer — für den Leser der englischen Ausgabe vielleicht besonders aufschlußreichen — sachlichen Behandlung der weniger bekannten Kleinmeister und Epigonen. („*Music depends not only on the great composers and virtuosi.*“) Dieser Ansicht des Verf. ist es wohl auch zu verdanken, daß er dem Buch sehr ausführliche und mindestens für den Musikhistoriker denkbar interessante Kapitel über das russische Lied im 19. Jahrhundert und über die Volksmusik eingefügt hat. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß viele Leser aus diesen Kapiteln mehr neue Erkenntnisse gewinnen können als aus den natürlich umfangreicheren über die russische Instrumentalmusik. Friedrich Baake, Rendsburg

Wilhelm Jerger: Constantin Reindl (1738—1798). Ein Beitrag zur Musikgeschichte der deutschen Schweiz im 18. Jahrhundert. (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. d. Schweiz. Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, 2. Reihe, Heft 6.) Universitätsverlag Freiburg in der Schweiz 1955. 116 S.

Mit ein wenig Neid mag man die wirtschaftlichen Verhältnisse der Schweiz betrachten, die es gestatten, daß eine Monographie über einen Mann von so rein lokaler Bedeutung, wie Constantin Reindl es selbst nach dem Urteil des Verf. der vorliegenden Arbeit ist, gedruckt werden kann, und zwar in der denkbar üppigsten Ausstattung. Nicht, daß man die Drucklegung von derlei Arbeiten für überflüssig hielte — im Gegenteil: man wünschte sich nur, daß wir uns in Deutschland auch so etwas leisten könnten. Die einst so stattliche Zahl deutscher Dissertationsreihen ist doch sehr zusammengesmolzen; hier täte öffentliche Hilfestellung bitter not.

Der Autor der Studie hat es verstanden, alle erdenklichen bekannten und unbekanntenen Quellen über den Lebensweg Reindls zum Fließen zu bringen und auszuschöpfen, so daß die Biographie dieses Mannes, über den die Lexika bislang nur wenige Zeilen berichten konnten, nun kaum noch nennenswerte Lücken aufweist. — Reindl stammt aus Jettenhofen, aus dem fränkischen Raum also, dem die Musikgeschichte so manche markante Figur verdankt. Er trat 1756 in das Noviziat der oberdeutschen Provinz der Societas Jesu in Landshut ein, besuchte die Kollegien Dillenburg, Konstanz und Luzern, studierte Theologie in Freiburg i. Br., wurde dort Professor und gelangte 1772, ein Jahr vor der Aufhebung des Ordens, zum zweitenmal nach Luzern, wo er bis zu seinem Tod blieb und als fleißiger Lehrer und Komponist von Instrumentalstücken, Kirchenmusiken und Singspielen und Operetten — die der Verf. nicht ganz korrekt als „*komische Opern*“ bezeichnet — ein arbeitssames und geachtetes Dasein führte. Was J. im Verlaufe seiner Darstellung über die Zustände des Luzerner Schultheaters oder die Musikpflege der Jesuiten ans Licht bringt, zeugt von überaus sorgfältigen Archivistudien und hat für die Forschung ebensolchen Wert wie die Durchleuchtung von Reindls Lebensgang selbst. Die Behandlung von Reindls Kompositionen tritt daneben — etwas zu summarisch angefaßt — stark in den Hintergrund.

Die fleißige Dissertation wird durch ein umfangreiches Verzeichnis des Reindlschen Oeuvres abgeschlossen, das zum überwiegenden Teil Neuentdeckungen enthält. Man glaubt nach der Lektüre gerade des wertvollen bibliographischen Teils der Arbeit gern die Worte des Verf., mit denen er sein Vorwort einleitet: „*Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit war nicht leicht.*“ Aber — wer glaubt das nicht von seiner Dissertation? Harald Heckmann, Kassel

Curt von Westernhagen: Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt. Atlantis Verlag Zürich, 1956. 559 S.

In diesem umfangreichen Buch geht der Verf. nicht den üblichen Weg, um Leben und Werk in ihrem Zeitablauf zu schildern, sondern er versucht in zwei Hauptteilen („*Schaffen und Werk*“ und „*Schöpferische Auseinandersetzung*“), Werk, Wesen, Welt darzustellen. Er beherrscht die bekannte Wagnerliteratur, und seine gewandte Darstellung

hilft ihm ein gut lesbares Buch schreiben, das sich an einen weiten Kreis von gebildeten Lesern wendet. Im Vordergrund seiner Darstellung steht freilich wieder nicht der Musiker Wagner, sondern der Kulturphilosoph und Dichter. Eigentlich Neues über Wagner erfahren wir nicht, besonders nicht über Wagners Musik. In den längsten Ausführungen über die Musik werden Kurth und Lorenz wiederholt. Das hat für eine breite Öffentlichkeit einen gewissen Nutzen. Lorenz hat in seinen Forschungen einen großen Wurf getan, aber es wäre an der Zeit, sich nun einmal mit seinen Thesen kritisch auseinanderzusetzen. Er selbst ist im Eifer der Entdeckerfreude oft zu weit gegangen, und er hat darin Nachfolger gefunden: Das Suchen nach Barformen hat angesteckt. Man suchte und fand, auch wenn man etwas nachhelfen mußte. Das gilt für das hier zitierte Buch über Schütz von Schuh (vgl. meine Besprechung in ZfMw, XV, 1932, S. 281) wie für den jüngsten Versuch auf diesen Wegen (Hess über den Fidelio, vgl. A. A. Abert, Musikforschung VIII, 1955, S. 355).

Was über Musik gesagt wird, ist nicht immer richtig. So meint der Verf., mit zunehmender Deutlichkeit ließen die Frühwerke ein wesentliches Element von Wagners Kompositionsverfahren erkennen, das *Leitmotiv*, vom *Liebesverbot* bis zum *Rienzi*. Dem ist nicht so: im *Liebesverbot* ist dieses Leitmotiv musikalisch, durch Variation, wie als Träger eine Idee weit mehr entwickelt als im *Rienzi*. Unter den Autoren, die der Verf. häufiger zitiert, steht H. St. Chamberlain. Er habe die Idee des Wagnerschen Kunstwerks als einer der ersten herausgearbeitet. Es darf heute nicht übersehen werden, daß Chamberlain einer der gefährlichsten Propagandisten eines rassistisch-politischen Wagner-Mythos und einer Wagner-Mystik geworden ist. Mit einer teils banalen, teils verfälschenden Wagnerinterpretation begann er jene fatale Germanenverherrlichung, die dann in seinem verbreiteten Buch *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* in verhängnisvoller Weise politische Wirkungen ausgeübt hat. Wilhelm II. war in seinen unklaren Anschauungen durch Chamberlain beeinflusst. Chamberlain, der „*Seher des dritten Reiches*“, ist der unmittelbare Vorgänger von Rosenberg: ohne die „*Grundlagen*“ kein „*Mythos*“. Er ist unter den Wagnerschriftstellern derjenige, mit dem

eine ideologisch-politische Verfälschung Wagners begonnen hat.

Im Kapitel *Das Deutsche als schöpferisches Moment* — würde jemand auf den Gedanken kommen, das Italienische als „schöpferisches Moment“ zu bezeichnen? — und in weiteren Kapiteln werden Wagners politische Anschauungen ganz einseitig dargestellt. Auch der Verf. scheint einem Ideal anzuhängen, das dem somatischen Bestand des deutschen Volkes nicht gerecht wird, das aber in seiner Einseitigkeit zum Sturz in den tiefsten geistigen Abgrund beigetragen hat: „*Ein Strahl aus blauen Augen*“, „*schlank und blond*“ — das ist deutsch! Wagner hat viele Wandlungen durchgemacht, und so kann man mit Belegen leicht ein gewünschtes Bild entwerfen. Diesen Weg hat Cosima versucht, als sie die Briefe an Uhlig z. B. „*drastisch umgeformt hat* . . . Bis 1852/53 ist Wagner ein Revolutionär und Sozialist der extremsten Art. Er will die kapitalistische Gesellschaft zerstört sehen“ (John N. Burk, R. Wagner. Briefe. Die Sammlung Burrell, 1953, S. 768 ff.). „Wenn der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augiasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen?“ fragt er. Mit Herwegh und Karl Ritter hat Wagner am 17. Dezember 1851 (achtunddreißigjährig) eine revolutionäre Verschwörung unternommen, deren Ziel „ein ganz positiver, praktischer Zweck [ist], ein Zweck, den keine reaktionäre Macht der Welt zu verhindern vermag“. 1852 ist die Ring-Dichtung abgeschlossen. Die sozialistischen Ideen, deren bedeutenden Anteil an der Konzeption der *Nibelungen* der Verf. S. 51 nicht bezweifelt, lagen „in den vierziger Jahren“ nicht nur „gleichsam in der Luft“; Wagner spricht in dieser Zeit geradezu blutrünstige, anarcho-sozialistische Gedanken aus. Wohl ist „*der Ring keine Bühnenbearbeitung einer gesellschaftlichen Doktrin*“ (52), aber ebensowenig ist es „eine Idee, um deren künstlerische Gestaltung Wagner vom Holländer bis zum Parsifal ringt . . . sei es der Wille zur Macht in Wotan, immer handelt es sich um die Lösung eines allgemein menschlichen . . . Konflikts durch eine Macht, die man das Ewig-Weibliche bezeichnen kann. Er (Wagner) nennt sie Liebe.“ (27). Das stimmt für den Ring keineswegs!

Der Verf. erkennt eine gewisse Ungleichmäßigkeit des Stiles im Schrifttum Wagners an (17). Trotzdem überbewertet er

dieses noch. Interessant ist Wagners Schriftstellerei nur, wo sie Aufschlüsse über das eigentlich Künstlerische gibt. Das meiste ist Widerspiegelung fremder Ideen, Geschichtsklitterung, unklares, wortreiches Philosophieren. Die Überschätzung des Kulturpropheten in Bayreuth hat einer gerechten Schätzung Wagners geschadet. Auch die berühmten Briefe an Mathilde sind eigentlich recht unoriginell. An einer Stelle wenigstens durchschaut der Verf. den Mythos um Mathilde Wesendonck, wenn er sich bewußt wird, in welchem Maße Wagner „*die Muse des Tristan durch das Augenglas der Liebe gesehen hat*“ (283). Zweifellos ist nicht Isolde das Abbild Mathildens, sondern Mathilde eine höchst unvollkommene Verkörperung der Traum- und Idealgestalt Isoldens. Allerdings widerspricht sich der Verf. selbst, wenn er (49) den *Tristan* „aus seiner hoffnungslosen Liebe zu Mathilde“ entstehen läßt, auf der folgenden Seite aber dann die richtigere Ansicht vertritt, daß „*das Verhältnis Tristans zu Isolde . . . wenig mit dem Wagners zu Mathilde . . . zu tun hat*“.

Den Dichter Wagner überschätzt der Verf., wenn er sagt, es entstehe der täuschende Eindruck, als habe er nicht ein neues Bild des germanischen Mythos geschaffen, sondern nur das verlorene Urbild aufgefunden und aufgerichtet (122). Mit diesem Urteil muß man vergleichen, was Wagner nach Hermann Schneider (*R. Wagner und das germanische Altertum*, 1939; vom Verf. nicht zitiert und beachtet) gut und echt germanisch geschaut und worin er sich weit vom altgermanischen Denken entfernt hat. Daß der tragische Ablauf des Geschicks an Fehl und Schuld knüpft und daß die Liebe als die beherrschende Macht des Lebens erscheint, ist nicht Schuld Wagners allein, sondern der Fehler der damaligen Wissenschaft. Den Rhythmus der eddischen Verse hat er nicht erfaßt. Sie reimen öfters unrein, was das Altertum nicht gestattete. Die oft unnatürliche und verschrobene Sprache finden wir schon bei seinem Stabreimlehrer Ettmüller, seinem „Eddamüller“:

„Eide schwuren die Ellenkühnen
daß der Hengste Giel den Hall erweckte
das ergällen die Gäns im Hof“.

Oder: „Drei Nächte an mir gedräng ruhte
die Hochgesinnte“.

Man vergleiche auch was Roethe (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissen-

schaften, phil.-hist. Klasse, 1919, S. 678) über den Dramatiker sagt. Ich muß sagen, daß H. J. Moser auf seinen 50 Seiten über Wagner (*Geschichte der deutschen Musik*, II. 2., S. 227 ff.) die wissenschaftlich wichtige Literatur viel besser verarbeitet hat, als in diesem Buch geschehen ist.

Im Kapitel *Das Unbewußte und das Bewußte* stellt der Verf. Zeugnisse und Betrachtungen über den Schaffensvorgang zusammen. Er weist auf eine Mitteilung Draesekes hin, daß Wagner aus dem ersten Entwicklungsteil des ersten Satzes der *Eroica* den Verlauf der ganzen Sinfonie abhören könne. Er verweist dann auf Mersmanns bekanntlich von vielen Seiten, z. B. von Schering abgelehnte energetische Musikästhetik. Wenn er aber meint, „die motivischen Elemente des Werkthemas sind so konstruiert, daß sie eine dreifache Umkehrung gestatten . . . 1. Urform, 2. Rückläufige Urform, 3. Gespiegelte Urform, 4. Rückläufig gespiegelte Urform“, so verwechselt er offenbar Wagner mit Anton Webern oder dessen Stilgenossen. Zwar spielt die Reflexion bei Wagner eine Rolle, doch steht der plastische Einfall — wie der Verf. ganz richtig (97) sagt — „als Urerlebnis in Einheit von Wort, Ton und Bild“ an erster Stelle: reine Konstruktion ist ihm fremd.

Die Frage, ob und wie weit Wagner zur Romantik zu zählen ist, wird nur unbefriedigend beantwortet. Unbezweifelbar bleiben die stofflichen Beziehungen zur Romantik, und man braucht nur auf Kroyers Aufsatz über *Die circumpolare Oper* hinzuweisen, um sich zu erinnern, daß Wagner Sagen, Märchen, Mythen auf der zeitgenössischen Bühne überall begegneten. Daß Marschners *Vampyr* und *Hans Heiling* auf den *Holländer*, daß Webers *Euryanthe* auf die Unschuldsgestalt der Elsa als Vorbilder eingewirkt haben, ist nicht zu leugnen. Überall wird Wagners Bindung an romantische Stoffe, Motive und Requisiten bemerkbar. Auf viele romantische Züge und Motive hat P. Loos in seinem hier zitierten Buch hingewiesen. Man muß mit dem Verf. übereinstimmen, daß Wagner trotzdem kein Romantiker gewesen ist! Nicht recht hat W. mit dem Zitat von Nietzsche, der die Romantik „eine Gelehrtenbewegung“ nennt, nicht Recht hat er in seiner viel zu engen und beschränkten Charakteristik der Romantiker selbst: sie waren keineswegs alle „mittelalterlichen Idealen verfallen“. Was Wagner von den Romantikern unterscheidet,

ist nicht nur „die Macht und Kraft zur Bewältigung der großen Form“. Es ist viel mehr, ein neues Welt- und Lebensgefühl, eine Art Vitalismus. (Darüber habe ich mich in der Besprechung des Buches von Loos [Musikforschung VI, 1952, 369] geäußert.) In einem Kapitel *Der Stil der Darstellung* nimmt der Verf. zu den umstrittenen neuen Bayreuther Inszenierungen Stellung. Er beruft sich auf die Gedanken des Franzosen Adolphe Appia (*Die Musik und die Inszenierung*, 1899), die von Chamberlain gepriesen, von Cosima verworfen worden sind. Appia will einzig das Medium des Lichts, um die raumgestaltende Funktion der Musik in die Sichtbarkeit der Szene zu übertragen, bewegtes, aktives Licht! Die Bedenken gegen Wieland Wagners Inszenierungen richten sich aber keineswegs etwa gegen eine neuartige Verwendung des Lichts, sondern gegen den stilistischen Widerspruch zwischen der Musik Wagners und dem manieriert-stilisierten Bühnenbild, gegen die Spielregie mit ihren abgezirkelt militärisch auftretenden Chören im *Tannhäuser*, in den *Meistersingern* usw., wie gegen das Fehlen solcher Spielbewegungen und Requisiten, die von Wagner ausdrücklich in Regieanmerkungen verlangt werden, weil die Musik auf sie komponiert ist. Der Hinweis auf Appia ist demnach sehr vage und wenig überzeugend. Der schärfste Gegner Wagners war bekanntlich Friedrich Nietzsche. Er ist es erst geworden, aus dem Paulus ein Saulus. Bayreuth hat ihm das natürlich nie verziehen. Aus dem Munde der Bülow-Tochter Daniela Thode teilt der Verf. mit (74), man habe in Wahnfried die Aphorismen in *Menschliches-Allzumenschliches* geradezu als „Verhöhnung“ gemeinsamer Gespräche empfunden. Nietzsches erste Schrift wird hier ebenso hoch gepriesen, wie die später wagnerfeindlichen tief verdammt. Bei Nietzsches Wandlung mögen persönliche Momente mitgesprochen haben, eine tiefere Neigung zu Cosima, die sich in den Briefen der Krankheit offenbart, Eifersucht und das Gefühl der Demütigung wegen der Ablehnung seiner Kompositionen durch Wagner und Bülow. Im Bestreben, Nietzsches *Fall Wagner* zu entschärfen, gelingt dem Verf. eine Entdeckung: er stellt fest, daß Nietzsches Gedanken von Paul Bourget über die Symbolisten übernimmt, ja auch dessen gegen diese Gruppe verwendetes Vokabularium wie „Romantik“, „Mystik“, „Pessimismus“, „Nihilismus“, „Dekadenz“, „Nada“ (spanisch: Nichts) „Ha-

schisch“, selbst ein im Deutschen nicht benutztes Fremdwort „*torturiert*“. Merkwürdig, daß niemand vor dem Verf. Bourget daraufhin durchgesehen hat, da Nietzsche dessen in Betracht kommende Schrift selbst zitiert. Ist damit Nietzsches Schrift entschärft? Seine musikalischen Urteile konnte man nie ganz ernst nehmen, da sie selbst nicht ernst gemeint waren, wie den Versuch, Bizet zum Gegengott gegen Wagner zu erheben, oder das mißglückte Unternehmen, den armseligen Peter Gast zu einem zweiten Mozart zu übersteigern. Über das Verhältnis von Wagner und Nietzsche, jene seltsame sogen. Sternenfreundschaft, hat sehr einführend Erich Ruprecht (*Der Mythos bei Wagner und Nietzsche*, 1938) gehandelt, dessen Buch im Literaturverzeichnis ebenso fehlt, wie viele Dissertationen fehlen, die in musikalischen Spezialfragen in den letzten 20 Jahren zur Stilerkenntnis mehr beigetragen haben als summarische Wagner-Monographien.

Hans Engel, Marburg

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 1. Jahrgang 1955, hrsg. v. Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Stauda-Verlag, Kassel 1955. XVI u. 246 S.

Im Bereich evangelisch-theologischer Forschungsarbeit zählt die Liturgik und Hymnologie zu den jungen Zweigen. Das will nicht heißen, daß Stoff und Sachgebiet erst neueren Datums wären oder daß die Vorarbeit, die von dem historisch so ungemein fruchtbaren vergangenen Jahrhundert hierfür geleistet worden ist, gering veranschlagt werden dürfte. Es will vielmehr besagen, daß die Methodik der Forschung und die einheitliche, historische, systematische und praktische Sicht und Koppelung der Arbeit bisher noch sehr in den Anfängen steckte und mehrenteils den Liebhabern oder „Spezialisten aus Passion“ überlassen blieben. Um so stärker war die Hinwendung zu diesem neuen, zuweilen etwas stiefmütterlich behandelten oder argwöhnisch betrachteten Bereich der Theologie. Die Spontaneität, mit der hier lange Vernachlässigtes und doch für Theologie, Kirche und Gemeinde so überaus Relevantes ergriffen und der exakten Bearbeitung zugeführt wurde, ist erstaunlich und erfreulich.

Inzwischen ist etwas in Erscheinung getreten, was man eine „wissenschaftliche Bewegung“ der Liturgik nennen könnte, und die bedeutenden Ansätze dazu, ja die ersten

Früchte sind nur sehr knapp benannt, wenn man auf neuere Lehrbücher und Handbücher zur Liturgik und im Zusammenhang damit auf die verschiedenen, schon gar nicht mehr in Kürze aufzählbaren Agenden und Gesangbücher der Landeskirchen verweist. So ist es nicht nur als Entschluß begrüßenswert, sondern auch als Unternehmen dankenswert, wenn künftig das bedeutend erweiterte Gebiet der liturgischen und hymnologischen Forschung und Praxis jeweils in einem wissenschaftlichen Jahrbuch einsichtig und der Stand der Arbeit durch Beiträge und Literaturberichte rasch und doch gründlich erkennbar gemacht wird. Dieses erste Jahrbuch ist nach Anlage, Inhalt und Abgrenzung ein Versuch, zu dessen Fortsetzung man nur ermutigen kann. Sowohl der theologische als der kirchliche (übrigens auch der geographische) Radius ist groß gewählt: das vermittelt den so nötigen Anschluß an die Forschungsarbeit anderer Länder. Die Aufgliederung der Sachgebiete ist sinnvoll, so daß der Kontakt mit den einzelnen theologischen und musikwissenschaftlichen Disziplinen hergestellt wird. Der Mitarbeiterkreis repräsentiert mit seinen bis jetzt etwa 70 Namen eine Arbeitsgemeinschaft bewährter Männer der Theorie und Praxis, der Universität und des Amtes. Wer sich die zahlreichen Beiträge und einschlägigen Arbeiten bisher zusammensuchen mußte, der wird doppelt dankbar sein für die förderliche Zusammenfassung und Übersicht; und daß es sich nicht bloß um ein Titelmosaik handelt, erhellt aus den Hauptbeiträgen, die — auch noch in den Miszellen — solide und beachtliche Studien darstellen. Bei der Fülle der Themen und Untersuchungen ist eine Einzelbesprechung im Rahmen dieses Hinweises nicht möglich. Es darf aber gesagt werden, daß auch der Musikwissenschaftler diesen Forschungsbericht nicht wird vernachlässigen dürfen und daß ihm, zumal aus der hymnologischen Sparte, Gewinn erwachsen wird (z. B. für die Passionskompositions-, die Choral- und Gesangbuchgeschichte). Nicht weniger gilt das für die angrenzenden Gebiete der Exegese, der Religionsgeschichte, der Archäologie und christlichen Kunst. An Wünschen und Anregungen darf genannt werden: Die Grenze zur Pastoralliturgik sollte vielleicht nicht grundsätzlich, sondern eher von Fall zu Fall gezogen werden. Es können aus ihr „Practica“ hervorgehen, die im Endeffekt wirksamer und wichtiger werden als ein streng wissenschaftliches Opus. —

Im Literatur-Bericht zur Liturgik werden die Taufe und die Segenshandlungen aufgeführt (wieso zählt eigentlich die Beichte zu den letzteren?); es wäre dienlich, auch auf Sammlungen von Praktika zu diesem Punkte hinzuweisen, abgesehen davon, daß etwa die Untersuchung zur *Taufe beim jungen Luther* von W. Jetter nicht fehlen darf (vgl. dazu die Besprechung *Ein Stück Lutherforschung* in „Arbeit und Besinnung“, 9. Jg., Nr. 10/1955, S. 146 ff.). — Bei den neuen Gesangbüchern (S. 225) sind einige Aufsätze zum neuen evangelischen Kirchengesangbuch, Ausgabe für Württemberg, genannt, nicht aber dieses selbst (erschienen 1953). — Die kurzen Inhaltsangaben zu Einzeluntersuchungen sind hinsichtlich ihres Aufschlusses für den Leser zu prüfen. Wenn z. B. (S. 224) gesagt wird: (Die Arbeit) „berichtigt eine irrige Darstellung, daß Bach die Weise aus dem Ulenbergpsalter . . . entlehnt habe“, so interessiert den Leser weit mehr, woher er sie nun tatsächlich hat! — Auch müßten die kurzen Inhaltsangaben gerecht verteilt werden, S. 221 f., wo über Aufsätze W. Blankenburgs Inhaltsangaben gemacht werden, über die von Chr. Mahrenholz nicht. — Was versteht man unter einem „lutherischen Sakramentalisten“ (S. 216; B. v. Schenk)? — Sodann: Könnte Verständigung darüber geschaffen werden, was „Realismus“ und „Realität“ in jeglicher theologischen Anwendung heißen sollen? Meint man damit eine Wirklichkeit — außerhalb des Wortes und des Glaubens? Die Reformatoren hatten eine nachprüfbare philosophische Propädeutik. — Bei Abkürzungen empfiehlt es sich, geläufige nicht durch neue zu ersetzen (WA, nicht LW). Manfred Mezger, Berlin

Cari Johansson: French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century. Stockholm 1955: Almqvist & Wiksell. XIII, 228 S. 8° nebst 149 Bll. Facsimiles in 4°. (Publikationer utgiva av Kungl. Musikaliska Akademiens bibliotek. 2)

Mit dieser Veröffentlichung wird der Forschung ein neues Hilfsmittel zur Datierung von Musikdrucken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Hand gegeben. Und das will etwas bedeuten angesichts der Schwierigkeiten, die auf diesem Gebiet trotz der Arbeiten von Deutsch, Smith, Hopkinsson und Weinmann noch immer bestehen. Es wird sich ganz besonders da als nützlich erweisen, wo Musikalien ohne Platten- oder

Verlagsnummern zu datieren sind, also gerade bei französischen Drucken des genannten Zeitraumes.

Cari Johansson geht einen neuen Weg, der sicherlich bedeutungsvoll ist. Sie nimmt sich jener gedruckten Verlagsangebote an, die den Musikalien in Form von Einblattlisten angefügt sind. Sie stellt mehrere, zeitlich aufeinander folgende Listen (Kataloge) dieser Art bei einigen Verlegern zusammen, datiert sie auf Grund genauer Untersuchungen (besonders mit Hilfe von Erscheinungsankündigungen in französischen Zeitschriften und Journalen und mit Hilfe der Ermittlungen von verschiedenen Wohnungen der Verlage, hierin C. Hopkinsons *Parisian Music Publishers* bestätigend und ergänzend) und kommt so auf das Datum „ante quem“ für diejenige Veröffentlichung, der die betreffende Liste beigelegt ist. Und da die Verleger die verständliche Gewohnheit hatten, ihren neuen Verlagswerken auch jeweils ihre neuesten — wir würden heute sagen — Prospekte beizulegen, ist zwischen dem „ante“ und „post quem“ nur ein geringer zeitlicher Spielraum anzunehmen.

Das ist der zunächst in die Augen springende Nutzen dieser neuen Methode. Sie birgt aber noch weitere wichtige Untersuchungsmöglichkeiten in sich. Einmal bietet eine datierte Liste mit Verlagsprodukten einen gewissen Anhaltspunkt für die Zeit der Veröffentlichung aller auf ihr stehenden Werke, besonders aber natürlich solcher, die neu auf ihr erscheinen (die Verleger hatten vielfach die Gewohnheit, ihre alten Listen-Stichplatten immer weiter zu benutzen und in jeder Werkgruppe einfach die Neuerscheinungen successive nachzutragen). Und zweitens geben diese Listen mit ihren zahlreichen, zumeist sehr engzeilig aneinander gereihten Titeln die Möglichkeit, neue Werke, wenig bekannte Komponisten und bisher unbekannte Ausgaben von Werken großer Meister festzustellen.

Der Referent hat sich das Vergnügen bereitet, in dieser Richtung einige wenige Stichproben zu machen. So stellte er fest, daß die Imbault-Ausgabe von Mozarts 5 Variationen für Klavier über das Menuett von Duport (KV 573), die Köchel-Einstein noch nicht datieren konnten, im Jahre 1796 erschienen ist, daß sich C. Johansson in der Annahme irrt (S. 55, 195, Facs. 35), Cartier-fils habe in seinem op. 3 Variationen über Themen aus dem Mozartschen *Figaro* geschrieben — das ist nicht möglich,

da Mozart mit der Komposition erst im April 1786 (Erstaufführung im Mai) fertig war und das Cartiersche opus bereits im Januar 1785 im *Mercure de France* angezeigt worden ist —, daß von Beethovens Violinsonaten op. 12, die 1798/99 bei Artaria im Erstdruck herauskamen, bereits nach einem Jahr bei Imbault eine weitere Ausgabe erschien, und daß, ebenfalls bei Imbault, schon 1796 *Ouverture et airs du Mariage de Figaro, musique de Mozart* im Klavierauszug (nicht im KV) vorlagen.

Derartige Streifzüge durch die reproduzierten Titellisten der verschiedenen Verleger können und werden zweifellos noch eine Fülle solcher Feststellungen und Entdeckungen zur Folge haben. Damit ist aber auch bereits gesagt, daß die Veröffentlichung von C. J. bei aller erfolgreichen Bemühung um die Datierung der Listen im wesentlichen doch eine Darreichung von Arbeitsmaterial, nicht aber bereits eine dieses Material selbst voll auswertende Publikation ist. Wäre sie das, dann wäre der Umfang des Textbandes wohl um das Vier- bis Fünffache größer, vor allem: wir wären dann heute noch nicht — und wer weiß ob jemals — im Besitz dieses Materials, das nun jeder nach seinem Bedarf befragen kann.

Auf diesem Gedanken der Material-Gabe basiert die ganze Veröffentlichung. Ihr Schwergewicht liegt in den 146 Faksimile-Reproduktionen von Verlagsverzeichnissen. Folgende französische Verleger der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sind berücksichtigt: Bailleux (mit 12 Bll.), Bureau d'Abonnement (10 Bll.), Huberty (13), Imbault (9), De la Chevardièrre (20), Le Duc (15), Le Menu und Boyer (23), Sieber (16), Venier (8); den Beschluß machen als Appendix 1 bis 20 zwei große 12- und 8seitige, datierte Verlagslisten von Imbault von 1792 und 1796. Der diese Reproduktionen begleitende Textband enthält außer einer kurzen, den Zweck der Arbeit umreißenen Einleitung einen lesbaren Aufsatz über die verschiedenen Möglichkeiten der Datierung von Musikdrucken der in Frage stehenden Zeit und als Hauptteil bibliographische Feststellungen zum Zweck der zeitlichen Fixierung der Listen. Wofür man der Verf. besonderen Dank wissen muß, das sind die angefügten Register der Namen und Titel. Mit diesen hat sie einen kräftigen Vorstoß in die Richtung der Auswertung des Materials gemacht; denn nur mit ihrer Hilfe ist es möglich, einen bestimmten Komponisten

oder ein bestimmtes Werk in der Fülle der vorliegenden Titellisten zu finden. Auch der Überblick über die reproduzierten und die im Text behandelten Verlegerlisten (nicht alle sind im Faksimile wiedergegeben) erleichtert die Benutzung des Werkes.

Schließlich noch ein Wort zu der äußeren Form der Veröffentlichung. Die Bibliothek der Kungl. Musikaliska Akademie und der Konung Gustav VI Adolfs 70-Årsfond für Svensk Kultur sowie Humanistika Fonden und Långmanska Kulturfonden haben für diese Publikation große Opfer gebracht; denn die Anfertigung von 149 Faksimileblättern in 4^o ist ein kostspieliges Unternehmen. Und das prägt sich dann natürlich auch im Verkaufspreis aus. Da erhebt sich nun die Frage, ob das Reproduktionsverfahren im rechten Verhältnis zum Gegenstand steht. Man pflegt im allgemeinen Handschriften des Mittelalters, Handschriften großer Meister, gelegentlich auch einmal einen selten gewordenen Druck eines berühmten Werkes zu faksimilieren — und das aus guten Gründen. Wie aber sieht es mit den Gründen für die photomechanische Reproduktion dieser Titellisten aus, die — es muß leider gesagt sein — in der Wiedergabe nicht einmal alle so ausgefallen sind, daß man sie leicht und gut und ohne Zuhilfenahme eines Vergrößerungsglases entziffern kann? Weshalb wurden sie nicht in Buchdruck umgesetzt und in den begleitenden Textband mit hineingenommen? Alle Schreibfehler und Ungenauigkeiten, alle Gruppierungen, alle Firmenbezeichnungen usw. hätten übernommen werden müssen und können. Aber die Schwierigkeit der Entzifferung dieser Listen (wenn die Originale tatsächlich auch so schwer lesbar sind) hätte dann nur der Hrsg. gehabt, und sie wären allen Benutzern des Buches erspart geblieben.

Über diesen formalen Einwand sei aber keinesfalls vergessen zu sagen, daß dieses Werk, in welcher Form es sich auch immer darbietet, in Zukunft zum Handwerkszeug der musikbibliographischen Forschung gehören wird und daß sich die Hrsg. damit ein großes Verdienst erworben hat. — Referent erinnert sich noch sehr genau der außerordentlichen Fülle solcher Listen, die das über 200 Jahre alte Archiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig enthielt. Es war Gepflogenheit der Verleger, ihre Neuigkeitenlisten einander zuzuschicken, ihre Firmenveränderungen (Namen, neue Wohnun-

gen) auszutauschen, und es war für die Verlage besonders wichtig, gerade Leipzig auf dem Laufenden zu halten, da hier wegen der Messe viele wirtschaftliche Ströme zusammenflossen. So hatte der Rezensent diese Geschäftsmitteilungen bereits zu sammeln begonnen, da ihr bibliographischer Wert — sie waren genau datiert — am Tage lag. Leider sind sie (und mit ihnen alle Geschäftsbücher und die meisten Briefe) dem vergangenen Kriege zum Opfer gefallen. Von um so größerer Bedeutung ist es für die Musikforschung, daß C. J. auf diesem mühevollen Wege (sie war davon abhängig, was die europäischen Bibliotheken in Paris, London, Copenhagen, Wien, Cambridge, Stockholm, Lund, Uppsala an Musikalien mit den gesuchten Listen besitzen) eine Forschungsmöglichkeit erschließt, die nach dem Verlust des genannten Archivs wenig aussichtsreich schien. Es ist zu hoffen, daß dieser Veröffentlichung bald weitere ähnliche folgen; denn erst die Vorlage eines möglichst lückenlosen Materials gibt dem neuen Weg zur Datierung von Musikdrucken seine volle Bedeutung.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Erik Franklin: *Tonality as a basis for the study of musical talent*. Gumperts Förlag, Lund 1956, 194 S.

Der schwedische Experimentalpsychologe Erik Franklin glaubt im Tonalitätsbewußtsein („*tonal musical talent*“) ein Merkmal der „Musikalität“ gefunden zu haben, das sich dem Testverfahren der modernen Psychologie nicht entzieht. Er versucht, das Tonalitätsbewußtsein psychologisch zu bestimmen (9 ff.), prüft die Methoden früherer musikalischer Begabungstests (66 ff.), entwickelt einen Tonalitäts-Test (124 ff.) und vergleicht die Resultate mit denen anderer Tests (153 ff.). F. betont (12), sein Buch sei für Psychologen geschrieben, und wir werden es vermeiden, uns in den Psychologen-Streit über Nutzen und Nachteil des Testverfahrens zu mischen; wenn aber ein Musiker die Ergebnisse der Musikpsychologie anerkennen soll, darf er nach den musikalischen Voraussetzungen fragen. F.s Tonalitäts-Test beruht auf der Meinung, eine tonale Melodie schließe stets am „vollkommensten“ auf dem Grundton (10 ff.). Von den Versuchspersonen fordert F. daher (124 ff.), daß sie zu 25 viertaktigen Melodien (über einem Baß), die vor dem Schluß-

ton abbrechen, den Grundton als Schlußton ergänzen, genauer: er sagt den Versuchspersonen, daß sie den Schlußton finden sollen (128), und erwartet, daß sie den Grundton wählen. In den Versuchsmelodien 24 und 25 aber ist der Grundton ein schlechter Schlußton, weil die Melodietöne *f-g* über *H* im Baß die Terz fordern — daß fast alle Versuchspersonen die Terz wählten (139), verrät also keinen Mangel an Tonalitätsbewußtsein, sondern einen Fehler im Test. Vom psychologischen Standpunkt mag F.s Test „zuverlässig“, d. h. mit fast gleichem Resultat wiederholbar sein (146 ff.), vom musikalischen müssen wir zweifeln, ob er seinen Gegenstand, die Tonalität, überhaupt trifft. Denn daß zu tonal unklaren Melodien (Nr. 5 und 6) fast alle Versuchspersonen den Grundton als Schlußton fanden, ist offenbar einzig der Kadenz (*a-h-c'*) — also nicht dem Tonalitätsbewußtsein, sondern der gewohnten Formel zuzuschreiben. F. hätte die „außertonalen“ Komponenten erkennen müssen, die den Grundton als Schlußton erzwingen oder von ihm ablenken. — Als er seine Versuche schon abgeschlossen hatte, dachte er an einen Einfluß des Rhythmus auf das „Tonalitätsbewußtsein“, aber er wählte ein unglückliches Beispiel, ihn zu demonstrieren (52 f.): In einer Durskala mit „lydisch“ erhöhter Quarte störte die meisten Versuchspersonen der „falsche Ton“ beim Aufstieg weniger als beim Abstieg. F.s Erklärung, der „normale“ alternierende Rhythmus, den wir einer Tonleiter unterlegen, lasse die IV. Stufe beim Aufstieg als unbetont, beim Abstieg dagegen als betont erscheinen, ist falsch oder doch einseitig; wir hören vielmehr die „lydische Quarte“ beim Aufstieg als Leitton zur Quinte, beim Abstieg eher als Tritonus zum Grundton. F.s „Faktor-Analysen“ (153 ff.) — statistische Auswertungen von Testreihen, die ermitteln sollen, welche Fähigkeiten oft zusammenreffen — hatten einige einleuchtende, wenn auch einen Musiker nicht überraschende Resultate: 1. Versuchspersonen, die sehr geringe Tonhöhendifferenzen noch deutlich wahrnahmen, versagten oft, wenn sie die Veränderungen einzelner Töne in einer Melodie oder einem Akkord beobachten sollten. 2. Mit dem Melodie- oder Akkordgedächtnis ist fast immer ein klares Tonalitätsbewußtsein verbunden (162). 3. Das Tonalitätsbewußtsein trifft oft zusammen mit einer genauen Erinnerung an Rhyth-

men mit Melodien, aber einem schwachen Gedächtnis für Rhythmen ohne Melodien (164).

Seine Theorie der Tonalität entwickelt F. (26 ff.) in der Form eines kritischen Kommentars zu einem Experiment P. R. Farnsworths. Zwei psychologische Gesetze bilden die Grundlage der Diskussion. 1. Das Lipps-Meyersche Gesetz: Wenn in einer Tonfolge die Schwingungszahl eines Tones eine Zweierpotenz repräsentiert, erwarten wir ihn als Schlußton. 2. Das „Gesetz der fallenden Tonbewegung“ („falling inflection“): Absteigende Intervalle haben einen stärkeren „Finaleffekt“ als aufsteigende (Meyer). Bei Farnsworths Test wurde in verschiedenen Tonfolgen, die aus den Tönen *e*, *g* und *b* gebildet waren, eher *g* als *e* und eher *e* als *b* von den Versuchspersonen als „Grundton“ empfunden. Farnsworth wollte das Resultat auf die Verhältniszahlen der Töne (bezogen auf $c=2$) zurückführen: $g=3$, $e=5$, $b=7$. F. wendet ein, daß die Tonfolge in F-dur stehe, also nach dem Lipps-Meyerschen Gesetz eigentlich die Zweierpotenz *b* als Grundton hätte wirken müssen. (Er bedenkt allerdings nicht, daß die IV. Stufe ein Ärgernis für das Gesetz ist und daß Farnsworth die „natürliche Septime“ 4 : 7 voraussetzte). Um das abweichende Testresultat zu erklären, bildet F. eine „Theorie des tonalen Feldes“ (31 ff.): die Töne *g* und *e* sind das „tonale Feld“ von *f*, d. h. der obere Ganzton ist dem Grundton „tonal näher“ als der untere Ganzton (Gesetz der fallenden Tonbewegung); dagegen ist der untere Halbton dem Grundton „tonal näher“ als der obere Halbton (denn nach dem Lipps-Meyerschen Gesetz ist $f=16$ der Grundton für $e=15$ und nicht *e* der Grundton für *f*).

Ein Musikhistoriker wird in der „Theorie des tonalen Feldes“ nur die Folge eines Vorurteils für das Dur sehen können. Allerdings bemerkt auch F., die Resultate des Argumentierens mit psychologischen Melodiegesetzen seien oft seltsam „verworren“ (33), aber er sieht nicht den Grund der Verwirrung: daß die Mittel der Experimentalpsychologie notwendig versagen vor den Ergebnissen einer langen und widerspruchsvollen geschichtlichen Entwicklung. Vielmehr sucht er die Ursache „tonaler Unklarheiten“ von Testmelodien im Fehlen eines Basses und erfindet eine Theorie, um zu demonstrieren, tonale Melodien seien stets „implizit mehrstimmig“ (39 f.): 1. Wenn einer Partialtonreihe der Grundton fehlt, ergän-

zen wir ihn subjektiv (nach dem Experiment J. L. Mursells) — also (1), folgert F., ergänzen wir auch zu einer Melodie den Baß. 2. Ein Experiment W. Kühns zeigte, daß wir nach vielfacher Wiederholung des Tones *c* den As-dur-Dreiklang nicht ohne Befremden hören — F. schließt daraus, daß wir den Ton *c* zum Dreiklang über *c* ergänzen und uns also die Töne *as* und *es* als Dissonanzen stören. Aber erklärt es nicht schon unser „Befremden“, daß wir eine I. Stufe (im melodischen Sinne) zur III. Stufe umdenken müssen? 3. Auch in dem Testergebnis, daß ein klares Tonalitätsbewußtsein oft mit der Fähigkeit zusammenfällt, richtige Harmonisierungen von falschen zu unterscheiden, wird man nicht, wie F. (163), einen zwingenden Beweis für die These sehen wollen, daß wir eine tonale Melodie stets „implizit mehrstimmig“ hören.

Schließlich betrachtet F. den Einzelton, das Intervall, den Akkord und das „tonale Feld“ mit den Augen eines Gestaltpsychologen (43 ff.). Über den Wert der Gestaltpsychologie für die Musikpsychologie können wir nicht in einem Nebensatz urteilen, müssen aber doch bekennen, daß F.s naiver Satz, zur Erklärung der Konsonanz sei eine Berufung auf koizidierende Obertöne gänzlich überflüssig, denn eine Konsonanz sei einfach eine „good figure“, uns charakteristisch zu sein scheint für die Neigung mancher Gestaltpsychologen, Probleme weniger zu lösen als durch Schlagworte zu verdecken.

Es wäre sehr ungerecht, zu sagen, F.s musikalische Kenntnisse seien erstaunlich schwach — bei der Kritik früherer musikalischer Begabungstests erweist er sich sogar als musikalisch ungewöhnlich gebildeter Experimentalpsychologe. So entdeckte er außer logischen auch musikalische Fehler in vier Tests, die G. Révész entwickelte (66 ff.). Wichtig scheint mir vor allem die Beobachtung zu sein, daß in Révész' Versuchen mit dem „absoluten, regionalen und relativen Gehör“ die Gesichtspunkte sich durchkreuzen: Wenn man mit Tönen in geringem Zeitabstand das „regionale Gehör“ prüft, wirkt das „relative“ mit; andererseits ist das „relative Gehör“ vom Tonalitätsbewußtsein nicht zu trennen; und schließlich weiß man bei Révész manchmal nicht, ob eigentlich „musikalische Gesichtspunkte“ bei den Versuchspersonen die Untersuchung stören oder ihr Gegenstand sind. — In seiner Kritik des Melodie-Tests von Kwalwasser und Dykema (100 ff.) — bei dem die Versuchspersonen

bestimmen sollen, ob der fehlende Schlußton einer Viertonfolge über oder unter der Penultima liegen muß — schließt F. mit guten musikalischen Gründen sechs Versuchsmelodien als mehrdeutig aus. Andererseits sieht er nicht, daß in einem Test H. Königs (104 ff.), der das Gedächtnis für „tonale“ und „atonale“ Tonfolgen prüft, der Unterschied zwischen der Einfachheit der Intervalle und der Deutlichkeit der tonalen Beziehungen nicht berücksichtigt ist. Auch entging ihm (112 ff.), daß H. Lowerys „Kadenztest“ und „Phrasierungstest“ musikalisch sinnwidrig sind: Die Voraussetzung, daß der „Halbschluß“ IV—V „vollständiger“ („*more complete*“) sei als der Trugschluß V—VI, ist falsch, und wer, wie Lowery, nicht gelernt hat, zwischen Phrasierung und Artikulation zu unterscheiden, sollte keinen „Phrasierungstest“ entwerfen.

Die Musikwissenschaft hat sich um die musikalische Experimentalpsychologie kaum gekümmert. Diese Gleichgültigkeit scheint ihr selbst wenig geschadet zu haben, um so mehr aber der Experimentalpsychologie.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Arthur C. Edwards: *The Art of Melody*. Philosophical library, New York 1956. XXX und 266 S.

Arthur Edwards *Art of Melody* ist nach dem Anspruch des Verf. ein „*umfassendes System der Melodik aller Zeiten und musikalischen Stile*“ (V). Einen Leser, der in der Gewohnheit der historischen Methode aufgewachsen ist, wird der Anspruch befremden, und wer etwa von E. die Kenntnis der Methoden erwartet, mit denen in den letzten Jahrzehnten Chormelodien oder polyphone Tonsätze des 15.—16. Jahrhunderts, Streichquartette der Wiener Klassik oder Zwölftonkompositionen analysiert worden sind, wird enttäuscht sein. E. kennt sie nicht. So verrät z. B. in seiner Analyse des Kyrie II aus der *L'homme-armé*-Messe von Pierre de la Rue kein Wort die Existenz eines *cantus prius factus*.

Ästhetische Form beruht auf der „*Wechselwirkung zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit*“ (5), psychologisch formuliert: auf der „*Wechselwirkung zwischen Zusammenhang und Neuheit*“ (6). E. unterscheidet fünf „*Kriterien der ästhetischen Form*“ (7 ff.): Wiederholung, Gegensatz, Höhepunkt (*climax*), Wiederkehr und Gleichgewicht. Wiederholung und Gegensatz bilden die Grundlage, Höhepunkt und Rückkehr stehen auf

höherer Stufe, und Gleichgewicht ist das letzte Ziel (182). E. betrachtet die „*Kriterien*“ allgemein ästhetisch, musikästhetisch und musikpsychologisch (7 ff., 23 ff., 55 ff.). Der Unterschied der Resultate ist allerdings gering, denn E.s Ästhetik ist einseitig psychologisch. Allgemein ästhetische Beobachtungen — daß z. B. ein Gegensatz um so lebhafter wirkt, je enger die Beziehungen der kontrastierenden Teile sind — werden in den musikästhetischen und musikpsychologischen Kapiteln nur wiederholt.

E. bezieht die „*Kriterien*“ auf die leitenden ästhetisch-psychologischen Begriffe: Zusammenhang und Neuheit oder Einheit und Mannigfaltigkeit. Daß ein Gegensatz und ein Höhepunkt den musikalischen Fortgang beleben und daß andererseits die Wiederkehr des Anfangs und das Gleichgewicht der Teile das Verständnis der Melodie als Einheit oder Zusammenhang erleichtern, ist selbstverständlich. Eine Förderung des Fortgangs entdeckt E. aber auch in der Wiederholung, denn sie belebt die Erwartung des Kommenden, und umgekehrt schreibt er dem Gegensatz auch eine zusammenfassende Wirkung zu, denn im Lichte eines Kontrastes erscheint alles Frühere als Einheit.

Über die Mittel der Melodiebildung (Wiederholung, Sequenz, Fortspinnung, Umkehrung usw.) findet man gute Beobachtungen (103 ff.) — z. B. daß die Verkürzung einer Phrase eine Betonung der folgenden Phrase bewirkt. Weniger glücklich ist E. bei der Anwendung der „*Kriterien*“ auf die Prinzipien melodischer Entwicklung (116 ff.). In einem „*Symmetrical-Phrase-Process*“ lassen sich Wiederholung, Kontrast und Wiederkehr im allgemeinen leicht entdecken; bei einer „*motivischen Entfaltung*“ aber kann man nur allgemein von „*Zusammenhang und Neuheit*“ sprechen; die „*Kriterien*“ versagen. — Daß die Reihentechnik und die thematisch-motivische Arbeit bei Schönberg identisch seien (127), wird zwar oft behauptet, ist aber trotzdem ein Irrtum, und wie E. meinen kann (128), die Harmonik bedeute nichts für die „*motivische Entwicklung*“, verstehe ich nicht.

Im Hauptteil des Buches (135 ff.) entwickelt E. eine Theorie des melodisch „*Natürlichen*“. „*Natürlich*“ ist der Zusammenhang zwischen „*spannendem*“ Aufstieg, progressiver Verkleinerung der Intervalle, Verkürzung der Notenwerte und des Abstands der Akzente, Crescendo, Retardation des Tempos und wachsender Zahl von Dissonanzen — um-

gekehrt der Zusammenhang zwischen „beruhigendem“ Abstieg, progressiver Vergrößerung der Intervalle, Dehnung der Notenwerte usw. (140 f., 143, 154, 162 ff.). Allerdings sieht E. auch gegensätzlich wirkende Momente: die Stellung der Töne in einem System (146, 160), den Abstand der Töne von einem „Gravitationszentrum“ wie z. B. der Finalis in einem plagalen Modus (148, 159), die Bewegungstendenz der Intervalle (150 ff.). Aber manches sieht er nicht: daß z. B. die progressive Verkleinerung der Intervalle (107 f.) und die „größere natürliche Intensität“ großer Intervalle (153) einen Gegensatz bilden und daß vor allem ein Komponist, der den Namen verdient, nicht den „natürlichen Affinitäten“ nachgibt, sondern sie frei benutzt oder ignoriert. — Und meint E. wirklich, daß die tonale Bedeutung aller Stufen in C-dur durch die Auflösung des Akkords *h-d-f-a* in den Akkord *c-e-g* vollständig repräsentiert werde (146 f.), daß die „spannende“ bzw. „lösende“ Wirkung steigender und fallender Intervalle von den Konsonanz- und Dissonanzverhältnissen und dem tonalen Zusammenhang gänzlich unabhängig sei (153)?

Der Zwang des Systems hat zur Folge, daß von E.s 21 Analysen (193 ff.) manche mißlungen sind.

Nr. 1 (altchinesische Hymne): Was E. „Motiv“ nennt, ist eine einleitende Formel außerhalb des motivischen Zusammenhangs. Nr. 5 (Kyrie II der *L'homme-armé*-Messe von Pierre de la Rue): siehe oben.

Nr. 6: Der Song der Polly aus Pepuschs *Beggar's Opera* hat nicht die Form *a a' a' b* (Konstrast) *c* (Klimax), sondern die Form *a a b a' b'*.

Nr. 8 (Anfang der Orgelfantasie *g-moll* von Bach): In der Umkehrung einer dreitönigen Figur sieht E. zunächst einen „Gegensatz“, dann eine „ungewöhnliche Wiederkehr“ („*unusual return*“).

Nr. 10: („*Freude, schöner Götterfunken*“): Der punktierte Rhythmus im 4. Takt u. ö. soll als „Konstrast“, der 9. Takt als „Variante“ der beiden ersten gelten.

Nr. 14 (Erstes Thema des Streichquartetts von Debussy): Die „motivische Entwicklung“ und der „Konstrast“ sind die Folgen einer falschen Gliederung der ersten Phrase in $2+6+3$ statt $4+4+3$ Töne.

Nr. 16 (Erstes Thema des Klavierkonzerts von Schönberg): E. verkennt die fast „klassizistische“ Form des Themas, gegliedert in einen Vordersatz (1–4), eine Fortspinnung

(5–12), einen Nachsatz (13–20) und zwei analoge Evolutionsgruppen (21–28 und 29–36).

Nr. 17 (Erstes Thema aus Hindemiths Bläserquintett op. 24, 2): Die „Entwicklung eines Terzmotivs“ ist ein Phantom.

Nr. 18 (Anfang des *Sacre* von Strawinsky): Die einfache Tatsache einer rhythmischen Variation zerlegt E. in die Begriffe „Wiederholung, Konstrast und Wiederkehr“.

Carl Dahlhaus, Göttingen

H a n s E c k a r d t : Das Kokonodomonshu des Tachibana Narisue als musikgeschichtliche Quelle (Göttinger Asiatische Forschungen Bd. 6). Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1956, 432 S.

Narisue ist ein kaiserlicher Hofbeamter des 13. Jahrhunderts in Japan. Sein Wirken fällt in die Kamakurazeit, jene Periode der geistigen, sozialen und religiösen Reformen, die durch die Revolution des ritterlichen Landadels gegen den Hofadel politisch eingeleitet wurde, die aber im Grunde das Emporkommen des Volkes zu politischer Aktivität bedeutete. Hand in Hand damit ging die Befreiung des Buddhismus von magischen Riten, komplizierten philosophischen Theorien und einer nicht mehr überschaubaren kirchlichen Hierarchie und seine Umwandlung in die leichtfaßliche, jedermann zugängliche Heilslehre der Zen-Schule. Hand in Hand mit diesen Neuerungen ging eine renaissancehafte Besinnung auf die Werte der Kultur in der glanzvollen Vergangenheit. Nicht nur die Kreise des jetzt entmachteten, kulturell aber immer noch führenden Hofadels, auch die Bushi, die Ritter, nahmen an der geistigen Restauration Anteil. Die neue Schriftsprache, eine Mischung aus Ideogrammen und Kana-Schrift an Stelle der bisher ausschließlich verwendeten chinesischen Ideogramme, ließ nun auch weite Bevölkerungsteile den Zugang zur Literatur finden. Das Schrifttum der Kamakura-Epoche, die Set-suwa-Literatur, ist populär, erzählend, historisierend. Berichte und Anekdoten aus Vergangenheit und Gegenwart werden aus älteren Quellen nacherzählt oder neu gestaltet. In ihr nimmt das *Kokonodomonshu* einen hervorragenden Rang ein, da es mit einigem Abstand gewissenhaft und historisch getreu berichtet. So ist dieses beliebte Buch eines Hofbeamten, von dem man sonst wenig weiß, eins der wertvollsten Quellenwerke der japanischen Geschichte.

In den 30 Kapiteln des Werkes sind 75 musikalische Berichte enthalten, 55 davon allein in dem 6. Kapitel *Kwangen Kaba* über „Musik, Gesang und Tanz“. Es handelt sich um Anekdoten aus dem Musikleben am Kaiserhof und um Berichte von denkwürdigen Auführungen, Tänzen, Instrumenten, berühmten Musikern und musikliebenden Kaisern und Höflingen aus der dem Kamakura vorangehenden Heian-Zeit, d. h. aus dem 10. bis 12. Jahrhundert. Ein großer Teil der Berichte stammt aus älteren literarischen Quellen, die Narisue jedoch nicht nennt. Er schreibt seine Anekdoten und Beobachtungen nieder in dem Bewußtsein, daß die sozialen und geistigen Umwälzungen seines Jahrhunderts die alte höfische Kunst vernichten oder doch grundlegend verändern würden.

Seine Berichte beginnen etwa um 900 n. Chr. in der Epoche der Einschmelzung der vom Festland übernommenen Formen und Praktiken in die japanische Umwelt. Die chinesische Musik der T'ang-Zeit wird in Japan zunächst völlig stilrein übernommen, man importiert die Melodien wie die Instrumente, Spielpraktiken und sogar Spieler. Doch schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts werden diese Importe dem einheimischen Stil angepaßt und japanisiert. Japanische Musiker und Komponisten entwickeln aus den chinesischen T'ang-Stilelementen und japanischem Musikgefühl die traditionellen Formen der klassischen japanischen Hofmusik Gagaku. Ist die chinesische Hofmusik in erster Linie Instrumentalmusik, so bestehen in Japan daneben seit alter Zeit vokale Formen nationaler Herkunft, wie die kultischen Kagura-Lieder. In der Heian-Epoche, die das *Kokudomonshu* beschreibt, treten diese Vokalformen mit der hochentwickelten Orchestermusik des Gagaku in Kontakt, es entsteht die Saibara-Musik, in der japanische Volkslieder in aristokratischer Aufführungspraxis und kunstvoll veredelter Formulierung zu instrumentaler Begleitung gesungen werden.

Im 10. Jahrhundert wird dieser Stil in der höfischen und kultischen Musik weiter ausgebaut und gefestigt. Er wird jetzt zu einem festgefügtten Zeremoniell. Kein Tag bei Hofe, keine buddhistische Messe ohne genau vorgeschriebenes, nach Tag, Stunde und Gelegenheit geordnetes musikalisches Ritual. Musik und Literatur blühen auf. Die Einheit von Kunst und Leben ist schlechtweg vollkommen. Diese Blütezeit dauert bis zum

Rücktritt des Shirakawa-Tenno (1086). Das nächste Jahrhundert bis zur Thronbesteigung des Go-Toba-Tenno 1184 sieht das Aufkommen neuer Formen und Stile neben der strengen Hofmusik. Volkslieder und Tänze, Chansons und andere Belustigungen werden außerhalb der traditionellen Zeremonien nach Schluß des offiziellen Teils bei Hofe aufgeführt. Es ist der erste Einbruch eines neuen Zeitgeistes der Kamakura-Epoche, die dann unter dem Anstoß einer religiösen Erneuerung neue, volkstümliche Stile und Praktiken entwickelt; diese werden nun nicht mehr von Höflingen und Aristokraten gepflegt und beginnen neben der unverändert weiterbestehenden, nun jedoch stagnierenden Hofmusik ein Eigenleben zu führen. Doch diese letzte Phase der Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur findet in Narisues Buch keinen Niederschlag mehr. Er setzt sie als bekannt voraus und beschränkt sich darauf, aus der Blütezeit der Kunst zu berichten, ehe sie in Vergessenheit gerät.

Dieses für die japanische Musikgeschichte so aufschlußreiche Quellenwerk des Mittelalters ist von japanischen Historikern nach den mehrfach vorhandenen zeitgenössischen und späteren Abschriften seit 1910 nicht weniger als viermal neu herausgegeben worden. Eine Ausgabe in einer europäischen Sprache lag bisher noch nicht vor. Eckardts Übersetzung der musikalischen Kapitel ist die erste Teilausgabe in einer solchen Sprache. Er übersetzt die 75 musikbezüglichen Stellen des Buchs ins Deutsche und gibt für jede Stelle die Lage in den vier japanischen Neudrucken an. In den Kommentaren werden die manchmal schwer verständlichen Formulierungen des Urtextes erklärt, Namen und Termini aus den Parallelstellen anderer, älterer Quellen gedeutet. Ohne diese sehr gründlichen und wichtigen Kommentare wäre der Traktat selbst für einen Experten der ostasiatischen Musik stellenweise kaum verständlich, während die Kommentare auch dem nicht spezifisch vorgebildeten Leser die Lektüre ermöglichen.

Narisues Berichte und Anekdoten entrollen das Bild einer glücklichen, aber ungemein gekünstelten, streng durchorganisierten Epoche einer doch recht weltfernen, esoterischen Hofmusik. Der Blick geht nicht über die Mauern des Kaiserpalastes, in dem Kunst, Wissenschaft und Philosophie den Ton angeben. Musik und Tanz nehmen einen breiten Raum im Hofleben ein. Wir erfahren

allerdings weniger von den strengen Riten selbst als von den Übertretungen, von den anekdotenrächtigen Ausnahmen von der strengen Regel. Doch kann man hinter diesem Bild das des normalen Verlaufs erkennen. Die Geschehnisse werden genau datiert, die Mitwirkenden genannt. Wir erfahren viel über das Repertoire an Musik und Tänzen, die Namen berühmter Musiker, Tänzer und Musikgelehrter, Prinzen und Hofbeamter, auch über die mitwirkenden Instrumente, von denen viele in so hohem Ansehen stehen, daß sie sogar einen Namen haben. Die späteren Berichte aus der letzten Aera handeln dann von den Verletzungen der geheiligten Tradition, von Übergriffen einzelner Musiker, von Streitigkeiten über das Repertoire und die Ausführung und von dem Eindringen nichtklassischer Lieder und Tänze in das Repertoire.

Obwohl die Lektüre durch das Hin- und Herblättern zwischen Text und Kommentar etwas anstrengt, befriedigt sie doch den Leser mehr als eine noch so flüssige Schilderung aus zweiter Hand. Der Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins, der Reiz einer naiven Erzählkunst, die echte Patina einer räumlich wie zeitlich entfernten Kultur nehmen dem Leser gefangen. Ein solches Quellenwerk dem Abendland zugänglich gemacht zu haben, ist zweifellos ein Verdienst des Autors, das noch durch die mehr als 700 ausführlichen Kommentare mit vielen Fakten und Daten zur japanischen Musikgeschichte und Musiktheorie gerade für den Musikwissenschaftler erhöht wird. E. bringt überdies einen Einleitungsteil, der in die geistige Umwelt des *Kokondomonshu* und seines Verfassers einführt, die Quellen ergründet, auf die jener sich stützt, die Termini und Werke der japanischen Hofmusik im Zusammenhang erläutert und einen Überblick über die im *Kokondomonshu* behandelte Epoche der japanischen Musikgeschichte gibt. Mehrere Register und Literaturverzeichnisse schließen den stattlichen Band ab, der damit mehr als eine bloße Quellenausgabe geworden ist. Die Übersetzung der Quelle selbst nimmt nur etwa ein Siebtel des Buches ein.

Die Erschließung eines solchen Quellenwerks für die abendländische Musikforschung konnte nur ein Gelehrter unternehmen, der sowohl Musikwissenschaftler als auch Japanologe ist, und eine gerechte kritische Würdigung eines solchen Buches stünde eigentlich auch nur einem Experten für beide Gebiete

zu. Da wir nun in Deutschland aber, abgesehen von dem Verf. selbst, einen solchen Kenner der japanischen Sprache wie der japanischen Musikgeschichte nicht besitzen, können wir die Trefflichkeit seiner Übersetzungen und Auswertungen des *Kokondomonshu* und der weiteren angezogenen Quellen weder anzweifeln noch in ihrem vollen Umfang würdigen. Immerhin erhält auch der des Japanischen nicht Mächtige eine Vorstellung von den Schwierigkeiten, die die Übertragung des Urtextes in eine dem deutschen Leser verständliche Gewandung gemacht haben muß. Zu den Schwierigkeiten der Übersetzung aus einer so fremdartigen Sprache und Mentalität kommt die enorme zeitliche Differenz, die der Übersetzung eines mittelalterlichen Traktates in eine moderne Sprache gleichzusetzen wäre. Die Unsicherheit in der Entsiegelung der einzelnen Termini nimmt mit der zeitlichen wie mit der sprachlichen Entfernung zu. Nachprüfbar sind dagegen die musiktheoretischen und musikhistorischen Erläuterungen, die E. in den Kommentaren und Einleitungen gibt. Da diese mit den bisher in der abendländischen Literatur bekannt gewordenen Fakten übereinstimmen, ist ein Zweifel an dem Quellenwert des Buches nicht berechtigt. Da wir bisher nur verhältnismäßig dürftige Publikationen über japanische Musik in europäischen Sprachen besitzen, ist dieses Buch, das neben der unmittelbaren Erschließung der Quelle in seinen Kommentaren wertvolle Daten und Fakten vermittelt, bis auf weiteres das wichtigste Werk zur Musikgeschichte des japanischen Mittelalters in europäischen Sprachen, wenn auch seine in den Kommentaren zerstreuten Anmerkungen zur Musiktheorie und Musikgeschichte nicht erschöpfend sein können. Fritz Bose, Berlin

Fritz Kornfeld: Die tonale Struktur chinesischer Musik. (St. Gabrieler Studien XVI), St. Gabriel Verlag, Mödling bei Wien 1955. 143 S.

Kornfeld hat zwanzig Jahre in China als Missionar gelebt; erst 1953 wurde er ausgewiesen. Er hat also noch die Bürgerrepublik, den japanischen Einfall und die kommunistische Aera im Lande selbst miterlebt. Sein Buch ist daher u. a. auch ein Bericht über die Musik im heutigen China. Doch ist es das leider nur ganz nebenbei. Es ist sonst rein musiktheoretischen Problemen gewidmet. Der Verf. legt hier nicht nieder,

was er in seiner langen Missionstätigkeit in China an Musik kennen gelernt hat, ihn beschäftigten ausschließlich Fragen der Systematisierung der chinesischen Gebrauchsleiter. Er geht dabei weniger von der z. T. recht widerspruchsvollen Erörterung und Entwicklung des chinesischen Tonsystems durch die chinesischen Musiktheoretiker aus als vielmehr auf die heutige Musizierpraxis und den heutigen Bestand an Volksmusik und ihre tonalen Strukturen ein. Nach einer einleitenden Erörterung der allseits bekannten Unterschiede zwischen dem zwölfstufigen chromatischen Tonsystem der *Lü* mit absoluten Tonhöhen einerseits und der heptatonischen Auswahl von sieben Stufen relativer Tonhöhe als Materialleiter, dem *Sheng*, andererseits kommt er zu der Feststellung, daß trotz dieser Siebentonreihen mit Halbtonintervallen (*Piäus*) die chinesische Musik pentatonisch sei. Dem kann man (auch als Arbeitshypothese) nur sehr bedingt zustimmen. Sicher ist die Pentatonik eine der Urwurzeln chinesischer Kultmusik, in anderen Stilbereichen finden wir dagegen die Pentatonik meist in Überlappung mit anderen tonalen Strukturen.

K. betrachtet nun die tonalen Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb der halbtonlosen Pentatonik. Diese läßt ja bekanntlich fünf Modi zu, je nach der Stellung der Terzintervalle zu den Sekunden. K. sieht darin fünf verschiedene Tonarten, steht jedoch mit dieser Auffassung absolut allein. Denn mehr als modale Varianten einer und derselben Tonart bzw. Tonleiter hat noch kein europäischer oder chinesischer Theoretiker darin erblicken können. Fehlt doch halbtonlosen Fünfertonmelodien die Ausbildung echter melodisch-metrischer Schwerpunkte; es gibt im Grunde keine echte Tonika-Dominant-Beziehung, eben weil die Halbtöne und damit die Leittonfunktion fehlen. In der für die Pentatonik typischen Pendelmelodik wechselt die Tonika-Dominantfunktion immer wieder auf andere Leiterstufen über, und auch Initial- und Finalton sind nicht funktionell wichtiger als etwa oberer und unterer Grenzton. Die fünf Modi spielen daher nur eine theoretische Rolle, praktisch ähneln sie sich weitgehend. Die Chinesen haben deshalb für sie auch keine Benennung geschaffen, wenn man von der Kennzeichnung durch den Stufenamen des tiefsten Leitertons absieht. K. erst hat diese fünf „Tonarten“ getauft, er wählt dafür als Namen die Theatergattung, in der Stücke des betreffenden Modus

hauptsächlich Verwendung finden. Diese neuen Tonartenbenennungen sollen von chinesischen Musikern akzeptiert und in Gebrauch genommen worden sein.

Die zweite Neuerung K.s ist seine Notierung chinesischer Musik. Er bedient sich der heute in ganz China allgemein üblichen Schreibart, in der nur relative Tonhöhen in arabischen Zahlen ausgedrückt sind. Die Zahlenfolge 1 2 3 4 5 6 7 entspricht dabei der diatonischen Durskala. Für die Oktavlagen und die Tondauer gibt es zusätzliche Zeichen, Takte werden durch Schrägstriche / geschrieben, Pausen durch die Zahl 0. Diese Notierung ist für einstimmige Musik sehr praktisch. Sie hat die alten chinesischen Tonsilben-Zeichen heute völlig verdrängt. In dieser Notierung bringt K. zunächst eine Reihe von Beispielen für rein pentatonische Melodik, die er der in Europa zugänglichen Literatur entnimmt. (Seine eigenen Melodieaufzeichnungen von Volksliedern durfte er bei seiner Ausweisung 1953 nicht mitnehmen.) Nach der Lage des tiefsten Melodietons ordnet er dieses Material in die fünf Modi ein, bemerkt dabei allerdings auch, daß echte Tonika-Funktionen fehlen. Die Wahl des tiefsten Melodietons als Bestimmungston für den Modus ist an sich willkürlich, hat jedoch in instrumentaler Musik eine gewisse Berechtigung, da der tiefste spielbare Ton auf abgestimmten Instrumenten eine natürliche Begrenzung gibt. Nach oben ist die Grenze offen. Die sich so ergebenden Intervallfolgen Tonarten zu nennen, ist wohl nicht ganz korrekt; für sie nun aber noch chinesische Benennungen einzuführen, ist beinahe anmaßend.

Da aber der weitaus größte Teil der chinesischen Lieder und Instrumentalstücke nicht halbtonfrei-pentatonisch ist und sich deshalb nicht in das K.sche Schema der fünf Theater-tonarten einfügt, erklärt er diese durch Halbtöne erweiterten Leitern als Überlagerungen mehrerer pentatonischer Leitern durch Modulation. Er geht dabei von der Annahme aus, daß man die fünf Modi stets so spiele, daß der Grundton tiefster Ton des Instruments sei. Beginnt der eine Modus z. B. mit der Intervallfolge Sekunde—Kleinterz—Sekunde, ein anderer aber Terz—Sekunde—Sekunde, so ergäbe das zwei verschiedene Griffweisen auf einem Saiteninstrument. Projiziert man die fünf möglichen Griffweisen der Modi übereinander, so erhält man eine Materialleiter mit Halbtönen! Wo diese nun im Melodieverlauf auf-

treten, sind sie als Modulationen aufzufassen. Er gibt ein Schema der Modus-Folge, welche absteigend immer eine Modulation über den Halbton 7 der diatonischen Durleiter, aufsteigend über den Halbton 4 verlangt. Diese Halbtöne sind nicht Leitöne, sie streben nicht zu-, sondern voneinander. Der auf den Halbton folgende Ganzton wird in der Melodie meist vermieden, so daß der Halbtontschritt als solcher melodisch gar nicht auftritt. Der „horror semitoni“ geht so weit, daß Chinesen ohne westliche Bildung Halbtonintervalle gar nicht singen können, es sei denn als Folge von Ganztongruppen, bei denen sie die Halbtonübergänge als Modulation in eine neue Ganztongruppe im Sinne der Pentatonik auffassen können, also z. B. (in der Zahlen-Notation K.s) 5-6-7, 1-2-3, 4-5-6, oder abwärts 3-2-1, 7-6-5 usw. Weitere Beispiele aus der Literatur werden in dieser Weise bitonal gedeutet. K. schließt dann Beispiele an, bei denen diese Deutung als Modulation pentatonischer Modi freilich kaum mehr möglich ist und die er daher als falsche Notierungen, Druckfehler oder fremdes Melodiegut ansieht.

Der Hinweis, daß das Eindringen moderner, westlicher Melodik durch die Übernahme und Nachahmung kommunistischer, sowjet-russischer Parteilieder von geringem Einfluß auf den Fortbestand der chinesischen Volks- und Theatermusik alten Stils sei, weil ja auch die mongolisch-mandschurischen Herrscher ihren Musikstil dem Volk auf die Dauer nicht hätten aufdringen können, scheint nicht überzeugend und mit den Beobachtungen anderer Kenner des neuen China nicht in Übereinstimmung zu stehen. Was wir in den letzten Jahren aus Rotchina an Musikkritik in Noten und Schallplatten sahen und was uns von den reisenden Ensembles geboten wurde, spricht durchaus gegen diese Ansicht. Auch nach K.s Zeugnis ist die gesamte Gattung der Kultmusik im kommunistischen China heute erloschen, wie es die Hofmusik und die gelehrte bürgerliche Musikübung schon vor Generationen waren. Auch für den Fortbestand der chinesischen Volks- und Theatermusik in den überlieferten Formen muß ernsthaft gefürchtet werden, wenn auch die neuen, westlich-amerikanisch oder westlich-russisch infizierten Formen den Urkern chinesischer Volksmusik immer noch erkennen oder ahnen lassen. Der zweite Teil des Buches erörtert das chinesische Tonsystem der heutigen chinesischen Praxis ohne Rücksicht auf die klassischen

Theorien. K. geht dabei von der Stimm- und Spielpraxis der gebräuchlichsten Saiteninstrumente aus, bei denen die Quinten aufsteigend pythagoräisch rein gestimmt werden, während die Quartan durch Abzug der Quinte von der Oktave gewonnen werden. Es ergibt sich so ein System von auf- und absteigend pythagoräischen Stufen mit gleichgroßen Ganztönen, jedoch zwei verschiedenen Halbtönen. Der Tritonus kommt nicht vor, die große Sekunde von der IV zur V wird nicht geteilt und auf diese Weise das Komma umgangen. Mit dem so gewonnenen Tonvorrat lassen sich auf allen Saiteninstrumenten Chinas die fünf Modi mit den K.schen Modulationen darstellen und bequem greifen. Ob das von K. entwickelte System mehr als theoretische Bedeutung hat, bleibt fraglich, angesichts der sehr ungenauen Intonation, die zur Spielpraxis der chinesischen Saiteninstrumente gehört.

Durchaus zutreffend (wenn auch überflüssig, da allgemein bekannt) ist die Gegenüberstellung der drei abendländischen (relativen) Tonsysteme, des pythagoräischen, des harmonisch-natürlichen und des gleichschwebend temperierten im mathematischen Vergleich mit dem Kornfeld-chinesischen, ebenfalls relativen Tonsystem. Zahlreiche Register am Schluß erleichtern die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem anregenden, ernsthafter Kritik durchaus würdigen Buch eines Außenseiters. Fritz Bose, Berlin

Antoine Auda: Les „Motets Wallons“ du manuscrit de Turin: Vari 42. (Brüssel) 1953. Im Selbstverlag. Bd. I, XIV u. 92 S. Bd. II, 139 S.

Erklärung der Handschriftensigel

Ars A	Paris, Bibliothèque de l'Arse- nal, 135.
Ars C	Paris, Bibliothèque de l'Arse- nal, 8521.
Ba	Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6.
Bes	Besançon, Bibliothèque épisco- pale, I 716.
Boul	Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 148.
Ca	Cambrai, Bibliothèque munici- pale, 410.
Ca B	Cambrai, Bibliothèque munici- pale, 1328.
Cl	Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 13521.

- Da Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, 3317, 3471 und 3472.
- Douce 139 Oxford, Bodleian Library, Douce 308.
- F Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. XXIX, I.
- Ha Paris, Bibliothèque nationale, fr. 25566.
- Hu Burgos, Las Huelgas, códex musical.
- Iv Ivrea, Biblioteca Capitolare, unnumerierte.
- Lille Lille, Bibliothèque municipale, 397.
- Lo C London, British Museum, add. 30091.
- Lo D London, British Museum, add. 27630.
- Mo Montpellier, Faculté de Médecine, H 196.
- Mü B München, Staatsbibliothek, lat. 16444.
- Mü C München, Staatsbibliothek, lat. 5539.
- N Paris, Bibliothèque nationale, fr. 12615.
- St V Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15139.
- Tr Trier, Stadtbibliothek, 322.
- Tu Torino, Biblioteca Nazionale, Vari 42.
- V Roma, Biblioteca Vaticana, Reg. 1490.
- W2 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1206.

Die vorliegende Ausgabe führt die Veröffentlichung der Quellen der Motetten ältestens Stils fort. Vorher zugänglich waren die bahnbrechende von P. Aubry besorgte Ausgabe der Bamberger Handschrift (*Cent Motets du 13e siècle*), die ausgezeichnete Veröffentlichung der peripheren Las Huelgas-Handschrift von H. Anglès (*El Códex musical de las Huelgas*), der von J. Baxter besorgte Faksimile-Nachdruck der aus englischen Kreisen stammenden Wolfenbütteler Handschrift 677 (*An Old St. Andrews Music Book*), die Prachtausgabe der Hauptquelle der Motettenkunst, der Montpellier-Handschrift, von Y. Rokseth (*Polyphonies du 13e siècle*), die Transkriptionen der drei- und vierstimmigen Choralbearbeitungen (*Organa*) des Notre-Dame-Kreises von H. Husmann und meine Publikation der Worcester-Fragmente. Zu erwarten sind eine Veröffentlichung der Notre-Dame-Choralbearbei-

tungen von H. Husmann sowie meine Ausgabe des revidierten und vervollständigten Ludwigschen Repertoriums.

Die Turiner Handschrift, die aus der Abtei von St. Jakob zu Lüttich stammt, besteht aus einer kleinen Sammlung von drei Conductus und 31 Motetten und war für den praktischen Gebrauch bestimmt. Die Wichtigkeit dieser Quelle liegt darin, daß einerseits Texte in wallonischer Mundart enthalten und andererseits Motetten des neueren Stils reichlich vertreten sind, wie wir sie auch im 7. Faszikel der Montpellier-Handschrift finden. Die Fassungen der Motetten der Turiner Handschrift unterscheiden sich von denen der Nebenquellen dadurch, daß die Verzierungsmöglichkeiten sich noch mehr ausgebreitet haben; besonders die dreinotigen absteigenden Currentes treten zahlreich auf. Sollten diese Tendenzen auf örtlicher Tradition beruhen, so sind sie doch auch in den anderen Quellen vorhanden, wenn auch in bescheidenerem Maße.

Der 1. Band bietet ein Faksimile der Handschrift nebst Kommentar; die Handschrift selber besteht aus fünf die Widmungsconductus enthaltenden unfoliierten sowie 40 weiteren altfoliierten, die Motetten enthaltenden Blättern. Der 2. Band bietet eine Übertragung der Kompositionen ohne Rücksicht auf die Varianten der Konkordanzen. Eine kritische, eingehende Bewertung der Texte, besonders derjenigen in wallonischer Mundart, soll von R. Lejeune herausgebracht werden. Bis zum Erscheinen ihrer Studie beschränke ich mich auf eine Besprechung der Musik. Doch möchte ich bemerken, daß angesichts des Fehlens der ergänzenden Studie die Ausgabe nicht ganz präzise betitelt scheint, denn die Texte wallonischer Mundart werden kaum als Gruppe besprochen.

Ich möchte hier kleine Ergänzungen oder Zusammenfassungen und Kompilationen der zwar angegebenen, aber nicht organisch gegliederten Einzelheiten hinzufügen, ohne damit die Vortrefflichkeit der Arbeit schmälern zu wollen. In den Conductus, die Motetten wie die Notation behandelnden Abteilungen wird leider nichts Neues gezeigt; es scheinen mitunter irreführende oder gar Fehlschlüsse vorzuliegen; es wäre wünschenswert gewesen, wenn sich der Hrsg. auf die engere Frage der Eigentümlichkeiten der Quelle beschränkt hätte. Obgleich die Handschrift das frankonische Mensuralsystem fast vollkommen aufweist, geben die weni-

gen Abweichungen doch interessante Hinweise auf die Vorlagen, was höchst interessant werden kann, weil die Motetten nicht der gleichen Epoche entstammen. So finden wir die dreinotige absteigende Ligatur cum opposita proprietate, wie sie nur im alten Corpus von Montpellier richtig war, an Stelle der Figura imperfecta vor der folgenden Longa, wie sie das vollkommene Mensuralsystem verlangt hätte. Dieses Vorkommen beobachtet man in zwei aus dem älteren Repertoire stammenden Motetten, Nr. 7 und 12. Eingehendere Beobachtungen beabsichtige ich in meiner Ausgabe des Ludwigschen Repertoriums oder in einer Sonderabhandlung zur Sprache zu bringen.

Die Übertragungsmethode des Hrsg. kann man nur mit Bedenken akzeptieren. Sämtliche Kompositionen werden zwar teilweise richtig im $\frac{9}{8}$ -Takt übertragen, der aber als $\frac{1}{1}$ unter Heranziehung der hier nicht gültigen und zu Fehlschlüssen leitenden Tacitus-Theorie bezeichnet wird. Die rhythmische Orientierung der in der Turiner Handschrift enthaltenen Motetten erfolgt in drei verschiedenen Weisen, die den von Petrus le Viser besprochenen drei *Mores* der rhythmischen Gliederung entsprechen.

Nach diesem in dem Traktat von Robert de Handlo aufgeführten Theoretiker wird in dem *Mos longus* die Frage der Mitwirkung der Semibreves nicht gestellt, woraus sich ergibt, daß die Semibrevis nicht oder nur ausnahmsweise als unabhängiger rhythmischer Wert (also mit eigener Silbe) benutzt wird. Nichtsdestoweniger können aber Semibreves als Teilwerte einer Ligatur angewandt werden. Da aber in Übereinstimmung mit dem erwähnten Zitat der Rhythmus nur in Longae und Breves verläuft, empfiehlt sich eine weitere Reduktion der Notenwerte, vielleicht 1 : 16, als bei den anderen *Mores*. Da bei solch raschem Tempo die Semibreves doch sehr schnell vorgetragen werden, ist eine rhythmische Differenzierung der einzelnen Semibrevis in größere und kleinere Teilwerte vollkommen ausgeschaltet. Kompositionen dieser Art sind in Nr. 2, 4, 5, 7, 12, 14, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 30 und 31 vertreten.

Nach dem genannten Theoretiker dürfen im *Mos mediocris* nicht mehr als fünf Semibreves in einer Conjunctur (also in einer von einer Silbe gesetzten Ligatur) oder drei unabhängige, mit Silben versehene Semibreves vorgetragen werden. Es wird ausdrücklich betont, daß bei diesem Vortrag die Brevis

binär geteilt wird, da eine gerade Anzahl von Teilwerten als *aequales*, eine ungerade als *inaequales* aufzufassen sei. In dieser Vortragsweise wird klar zwischen den mit Silben versehenen unabhängigen und den silbenarmen Teilwerten einer Brevis unterschieden; jene können, indem sie über die Dreizahl nicht hinausgehen, keine Unterteilung der Brevis in Werte, die kleiner als eine Semibrevis sind, bewirken. Die zu einer Silbe gesungenen Notengruppen werden aber das Tempo kaum beeinflussen, da auch fünf ganz rasch vorgetragen und, da sie silbenarm sind, kaum als Unterteilung der Brevis aufgefaßt werden können. Die vom Hrsg. betonten viernotigen Conjuncturen im Werte einer Brevis setzen dementsprechend keine Unterteilung der Brevis voraus. Eine Reduktion der rhythmischen Werte 1 : 8 empfiehlt sich für Kompositionen dieser Vortragsart. In der Turiner Handschrift sind solche Kompositionen in Nr. 1, 3, 6, 8, 9, 13, 15, 16, 20, 23, 28 und 29 vertreten.

Im weiteren Verlauf des Zitats ist in dem *Mos lascivus* eine Unterteilung der Semibrevis vorgesehen, da mehr als drei Noten (die beim Nichtvorhandensein einer eigenen Notenform als Semibreves aufzeichnet sind) den Wert einer Brevis füllen, was zwangsläufig eine Verlangsamung des Tempos verursacht. Erst bei dieser Vortragsweise werden die Semibreves in *minores* und *maiores* geteilt, während der Hrsg. diese Übertragungsmethode sämtlichen Transkriptionen zugrunde legt. Eine Reduktion der rhythmischen Werte dieser Kompositionen 1 : 4 wird vorgeschlagen. Unter den in der Handschrift sich befindenden Motetten entsprechen nur Nr. 10, 11 und 21 dieser Art, obgleich Ansätze bei Nr. 1 und 8 ihre mögliche Zusammengehörigkeit zeigen.

Wie aus der Besprechung der *Reductio Modi* in meinem Aufsatz (*Musica Disciplina*, VII, 1953) hervorgehen könnte, sollten die in dem dritten Modus verlaufenden Motetten ältesten Stils in Doppeltakten (der Übertragungsmethode des Hrsg. zufolge in $\frac{18}{8}$ -Takt) notiert oder wenigstens angedeutet werden; die in Frage kommenden Motetten sind Nr. 2, 5, 7, 12, 14 und 19.

Das Problem der Gegenüberstellung der modalen und der mensuralen Interpretation der Binnenwerte einer Conjunctur, also *Punctus plus* zwei Rauten, ist auch von Ludwig in AfMw. V, 1923 (S. 194) besprochen, indem er auf die zunehmende mensu-

rale Bedeutung der *Conjunctura* in den späteren Motetten Bezug nimmt. Was Ludwig selbst mit größter Vorsicht ausdrückt, wird von anderen bereits als systematische, ja fast oft dogmatische Regel aufgefaßt und angewandt. Auch in diesem Falle findet man — wenn auch die mensurale Fassung (*Brevis*, *Semibrevis*, *Semibrevis*) bei einigen Motetten angebracht ist —, daß in anderen Motetten dieser späten Quelle un-zweideutig die modale Fassung (*Semibrevis*, *Semibrevis*, *Brevis*) verlangt wird. Das Problem wird in den Bamberger und Huelgas-Handschriften dadurch gelöst, daß eine neue Form der *Conjunctur* (zwei Rauten und ein *Punctus*) geschaffen wird; diese Form wird auch in der vorliegenden Handschrift angewandt. Ohne Zweifel wird bei der normalen Form der *Conjunctur* die modale Fassung bevorzugt, aber in den Motetten späteren Stils bleibt die Frage noch offen, inwieweit die mensurale Fassung Gültigkeit haben könnte.

Da die vorliegende Arbeit nicht ganz dem von Ludwig benützten, maßgebenden System angepaßt ist, empfiehlt es sich, bei der Hinzufügung weiterer Einzelheiten die Angaben der Nebenquellen nach dem dem Repertorium zugrunde liegenden Systeme wiederzugeben. Abkürzungen und Klassifikation erfolgen nach dem von Ludwig benützten System. So wertvoll die Übertragungen sind, so glaube ich ihrer Besprechung nicht genügend gerecht zu werden, wenn ich dem Leser nicht einige Korrekturen und Verbesserungen zugänglich mache. Hinweise auf die einzelnen Stimmen erfolgen nach dem von H. Husmann angewandten System: das I bezieht sich auf die unterste, II auf die mittlere Stimme und III auf das Triplum. Die darauf folgenden arabischen Ziffern beziehen sich auf die Takte der Übertragungen. Pliziert wird mit *pl* abgekürzt. Es werden nur die Motetten besprochen.

Motette 1: ff. 1—2': Tr. (428) und Mot. (429) mit dem T. „Go“ (nicht „Virgo“) (aus M 32) = Mo 7,273 und Ba Nr. 32, in dem Register der verlorenen Handschrift Bes Nr. 3 aufgeführt; zitiert in Coussemakers Doc. VI (Hist. 275) und Anon. II (Scriptores 1,307). Die vier eine *Brevis* vertretenden *Semibreves* in Rokseths Ausgabe der Montpellier-Handschrift (Takt 41) sind nach Vergleich der mit *Puncti Divisionis* versehenen Turiner Handschrift als zwei Gruppen, die je eine *Brevis* vertreten, aufzufassen. Die Teilung der *Brevis* in zwei *Semibreves*

inaequales ist in dem von Auda richtig übertragenen Takt 54 bezeugt.

Korrekturen: Die Ligaturzeichen fehlen bei I 25—27, 33—35, 41—43, 49—51, 57—59, 66—67 und 73—75; I 5—6 ist nicht ligiert; I 29—30 ist eine *Maxima*; I—II 67: F^o 2' statt 2; II 48: *Gpl* statt *GF*.

Motette 2: ff. 2'—3': Tr. (725) und Mot. (726) mit dem T. „*Aptatur*“ (aus O 46*) = Mo 7,258, Ba Nr. 24 und Ha Nr. 3 (der die Kompositionen Adams de la Halle enthaltenden Handschrift), verzeichnet in Bes. Nr. 28 (Nr. 30 bei Rokseth); zitiert in Doc. V (Hist. 273). Besprechung von Ludwig in den *SIMG* V, 1903 (S. 211).

Korrekturen: Die Ligaturzeichen fehlen bei I 3—5, 27—29 und 51—52; in I 22 und 46 fängt die Ligatur mit dem zweiten G an; in I 58—59 gehört auch das F der Ligatur an.

Motette 3 ff. 4—5: Tr. (727) und Mot. (728) mit dem T. „*Aptatur*“ (aus O 46*) = Mo 7,268 und Ba Nr. 33, verzeichnet in Bes. Nr. 12, mit einem neu komponierten lateinischen Mot. (729) = Mü C f. 78 und mit einem weiteren lateinischen Text (729a) = Hu Nr. 108. Der Text des Tr. bildet keinen Tropus zur Antiphon „*Salve regina misericordiae*“, wenn er auch einige Reminiszenzen aufweist.

Motette 4: ff. 5—6: Tr. (678) und Mot. (679) mit dem T. „*Flos filius eius*“ (aus O 16) = Mo 5,94 und Ba Nr. 42, verzeichnet in Bes. Nr. 40, ohne Noten = V f. 115', mit einem neuen Text in einer musikalisch gleichen Fassung in Da Nr. 6, deren Mot. (681) von Franco (Scrip. 1, 127) und zu 2 (131) zitiert wird. Da diese Zitate die *Transmutatio modi* und nicht ausdrücklich den zweiten Modus besprechen, ist die Komposition wie im ersten Modus mit Auftakt aufzufassen. Die Pause in Coussemakers Ausgabe, die nach dem Text verlangt wird, fehlt irrtümlicherweise in der von Cserba besorgten Ausgabe.

Korrekturen: Die Motette muß mit Auftakt anfangen; dementsprechend müssen I 7, 11, 15, 19, 23, 28, 32, 36 und 40 bis zur *Perfectio* verlängert werden, während die folgenden Noten um ein *Tempus* verkürzt werden müssen; I 25 muß ligiert sein; III 46: HAG beträgt ein *Tempus*; II 46: E beträgt ein *Tempus*, die Fußnote ist hinfällig; I 46: C beträgt eine *Longa perfecta*, die Fußnote muß getilgt werden.

Motette 5: ff. 6—6': Tr. (699) und Mot. (700) mit dem T. „*Solem*“ (aus O 19) =

Mo 7,275, Hu Nr. 133, der Handschrift deutscher Provenienz Lo D f. 50' (dazu Gerbert, *De Cantu* . . . 2, 129) und der gleichfalls deutschen Trier 322 (426) 1994 f. 214. Diese Motette, die einzigartig in Mo 7 ist, ist mit den drei berühmten Stimmtauschmotetten englischer Provenienz, Mo 8,339–341 und mit dem ebenfalls Stimmtausch aufweisenden Unikum Mo 8,322 verwandt. Nach dem Einführungsmelisma werden die Oberstimmen bei den ersten (Takt 21) und zweiten (Takt 41) Wiederholungen des viermal durchgeführten Tenors gegenseitig vertauscht; der Stimmtausch aber wird nicht so konsequent durchgeführt wie in den Motetten englischen Ursprungs. Als einzige, zwei lateinische Texte aufweisende Motette der Turiner Handschrift stammt diese Komposition wahrscheinlich nicht aus einer zentralen Gegend.

Korrekturen: III 21: nicht ligiert, da der Stimmtausch (und der Text) an dieser Stelle anfangen muß; III 32: auch *D* gehört zur Ligatur, während das *A* im Text fälschlich wiederholt wird; III 64: die Fußnote ist zu streichen. II 10: das *E* ist *pl.*; I 41–56: die *T.*-Wiederholung fehlt in der Handschrift, dementsprechend ist die Fußnote für Takt 56 zu tilgen; I 60–69: die Klammern sind zu streichen.

Motette 6: ff. 6'–7': Tr. (363) und Mot. (361) mit dem T. „*Amoris*“ (aus M 27) = Mo 7,281 und Ba Nr. 39, verzeichnet in Bes Nr. 38, mit einem älteren abweichenden Tr. (362) in Mo 5,86 und Cl Nr. L; zitiert von Franko (*Scriptores* 1,130) zu 2 mit dem Text „*Virgo dei*“, der auf die jüngere Umarbeitung zurückgeht; musikalisch identisch sind F 2,38 mit dem Text (360) und Lille f. 32 mit dem Text (364); die musikalische Quelle ist F Nr. 141.

Korrektur: II 6: *Dpl* statt *DC*.

Motette 7: ff. 7'–9': Tr. (85) und Mot. (86) mit dem T. „*Manere*“ (aus M 5) = Mo 5,119 und Ba Nr. 18. Ludwig bemerkte, daß III 43–44 aus dem verbreiterten Mot. (84), wie in Mo 5,74, Takt 25, entnommen scheinen.

Korrekturen: II 30: die Handschrift hat das *A* irrtümlich als *Longa*, dementsprechend muß die Ligatur *CH* Takt 30 anfangen; II 128: der ganze Takt muß ligiert werden. Motette 8: ff. 9'–11': Tr. (611) und Mot. (612) mit dem T. „*Kirie fons*“ (dem Anfang des berühmten Kyrietropus des zweiten Kyrie der Editio Vaticana), = Mo 7,262, verzeichnet in Bes Nr. 24.

Korrektur: III 11: *E* und *Fis* sind rhythmisch vertauscht.

Motette 9: ff. 11–13: Tr. (609) und Mot. (610) mit dem T. „*Puerorum*“, einem Kyrietropus des siebenten Kyrie der Editio Vaticana, dessen Text nur in Nordfrankreich verbreitet war (vgl. Chev. 15795), = Mo 7,255, zu 2 in Ca Nr. 9, verzeichnet in Bes Nr. 25. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 207).

Korrekturen: III 22: f. 12 gilt schon für die Silbe *La*; III 51: der Rhythmus der Quaternaria ist vertauscht.

Motette 10: ff. 13–14: Tr. (613) und Mot. (614) mit dem T. „*Kyrie*“ (Editio Vaticana Nr. 9) = Mo 7,264, zu 2 in Ca Nr. 1, der Mot.-Text findet sich noch in Ars C Nr. 1; der Mot. wird in Doc. VI (Hist. 281) zitiert. Korrekturen: III 13: die Fußnote ist zu tilgen; III 14: die Handschrift enthält *A A*, die nach Mo stillschweigend in *G G* korrigiert worden sind; III 17: nur die letzten zwei Noten gehören zur Ligatur, wenn auch alle Noten zur gleichen Silbe gesungen werden.

Motette 11: ff. 14–15': Tr. (106) und Mot. (107) mit dem T. „*Annuntiantes*“ (aus dem dem Chor zufallenden Teil von M 9) = Mo 7,254; das Tr. wird vom Autor des *Speculum Musicae*, Jakob von Lüttich (*Scriptores* 2,401), zitiert; als Verf. wird Petrus de Cruce genannt. Das Tr. wird außerdem von Doc. VI (Hist. 277), Handlo (*Scriptores* 1,389) und Hanboys (424) erwähnt. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 207).

Korrekturen: III 9: *E* statt *F pl.*; II 32: *EDEF* lauter Semibreven; II 55: *AGFE* statt *GFE*.

Motette 12: ff. 16–17: Tr. (849) und Mot. (850) mit dem von Bukofzer vorgeschlagenen, bisher nicht identifizierten T. „*Vale*“ (aus der Antiphon „*Ave Regina Coelorum*“): Unikum.

Korrekturen: III 56: die Ligatur fängt mit dem *D* an; II 38: *FG* ligiert; I 21–22: *Maxima*; III 66: die Fußnote bezieht sich auf diese Stelle, nicht auf II 64; III 73: *GFpl* statt *Gpl*; II 88: *AB* statt *GA*.

Motette 13: ff. 17–18': Tr. (292) und Mot. 293) mit dem T. „*Portare*“ (aus M 22) = Mo 7, 257; musikalisch identisch ist der von Doc. VI (Hist. 276) zitierte Mot. (294).

Motette 14: ff. 18'–19': Tr. (714) und Mot. (715) mit dem T. „*Amat*“ (aus O 40*) = Mo 5 (Anhang), 177 und Mo 7,266, Tr. zu 1 = Ca Nr. 8. Auch wenn in der Turiner

Handschrift eine Verbesserung der Stelle III 33 direkt empfohlen wird, wird diese Stelle von den Nebenquellen verlangt.

Motette 15: ff. 19–20: Tr. (888) und Mot. (889) mit dem T. „Orendroit“ (anderwärts als Chanson bekannt). Die Motette war in einer Fassung angeblich für zwei Stimmen in einem verlorenen, aus Arras stammenden Fragment vorhanden, vgl. Ludwig in AfMw V, 1923 (S. 215).

Korrekturen: II 3: AH statt GA; III 9: die Handschrift hat eine Brevis statt einer Longa.

Motette 16: ff. 20–21: Tr. (866) und Mot. (867) mit dem rondeauartigen T. „Bele Ysabelos“ = Mo 7,256 und Ba Nr. 52, der Text des Tenors ist in Bes Nr. 30 verzeichnet. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 210).

Motette 17: ff. 21–22: Tr. (890) und Mot. (891) mit dem T. „Qui bien aime“, mit vollständigem Text. Da der Mot. einer Chanson entlehnt ist (vgl. Gennrich in ZfMw IX, S. 67), ist der Tenor, der nach Ludwig keine der bis jetzt bekannten fünf Melodien dieses Textes aufweist, sicherlich eigens für diese Motette hergestellt worden.

Korrekturen: II 35: D Longa ist pl.; II 36: die Semibreven sind ligiert.

Motette 18: ff. 22–23: Tr. (796) und Mot. (795) mit dem T. „Fiat“ (aus O 51) = Mo 8,320 und zu 1 ohne T. N Nr. 94; als musikalische Quelle dient St. V Nr. 17.

Korrekturen: II 17: GFE gehören zur Silbe De; I 26: F^o 23 muß gestrichen werden; I 50–51 müssen ligiert werden.

Motette 19: ff. 23–24: Tr. (218) und Mot. (219) mit dem T. „Nostrum“ (aus M 14) = W2 3,11; mit Quad. (220) = Mo 2,19 und Cl XXVI. Musikalisch identisch mit Texten (221) und (222) = W2 2,70 und mit Texten (223) und (224) = Ba Nr. 76 und Da Nr. 9; zu 2 mit dem Mot. (225) = Lo C Nr. 1 und Boul Nr. 3; als musikalische Quelle dient F Nr. 98; der Mot. (224) wird von der *Discantus Positio Vulgaris* (*Scriptores* 1,97), Lambertus (271 und 280) und von Doc. VI (Hist. 276) zitiert.

Korrektur: II 10: Gpl.

Motette 20: ff. 24–24': Tr. (868) und Mot. (869) mit dem T. „Jolietement“ = Mo 7,260, Ba Nr. 53 und Oxford (Bod.) Douce 139 f. 179', der Text des Tenors ist in Bes Nr. 32 verzeichnet.

Korrektur: I 31–33: AF und AGA gehören zu zwei verschiedenen Ligaturen.

Motette 21: ff. 24'–27: Tr. (600) und Mot.

(601) mit dem T. „Ecce“ (aus M 84*) = Mo 7,253. Das Tr. wird vom *Speculum Musicae* (*Scriptores* 2,401) zitiert; als Verf. wird Petrus de Cruce genannt; den Mot. zitiert Dov. VI (Hist. 277). Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 205).

Korrekturen: II 38: H statt C mit einer Brevis-Pause; II 69: Fpl statt F; III 10: E E D E statt D D C D.

Motette 22: ff. 27–28: Tr. (354) und Mot. (353) mit dem T. „Docebit“ (aus M 26) = Mo 6,243 zu 2; als Quelle dient St. V Nr. 9. Korrekturen: III 53–54: G und F je eine Brevis recta, ED ligiert und C eine Brevis altera.

Motette 23: ff. 28–30': Tr. (880) und Mot. (881) mit dem Refraincento T. „Cis a cui je sui“ mit vollständigem Text = Mo 7,280 und Ba Nr. 54. Von den neun den T. bildenden Refrains sind Nr. 1, 2, 4, 6 und 7 anderwärts bekannt, wie in dem entsprechenden Abschnitt des Ludwigschen Repertoriiums angegeben wird. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903, (S. 213).

Motette 24: ff. 30'–32: Tr. (31) und Mot. (32) mit dem T. „Omnes“ (aus M 1), hier singular als „Ki n'a point d'argent“ bezeichnet, = Mo 7,288 und Ba Nr. 22, verzeichnet in Bes Nr. 42, zu 2 in Ca Nr. 10. Anon. IV (*Scriptores* 1,358) zitiert die Noten einer dreistimmigen Motette, die der ungefähren Reihenfolge der Noten dieser Motette entsprechen; aber zunächst sind doch verschiedene Varianten und Abweichungen von der sonst bezeugten Variation vorhanden, und zweitens ist diese Motette als ein Beispiel des ersten Modus zitiert, wie Mo 2,24. Den Mot. zit. Anon. III (*Scriptores* 1,324), Campo (3,181), Anon. Sowa S. 83 und Doc. V (Hist. 273). Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 217).

Korrekturen: III 68: nicht ligiert; II 5: GFEpl; in II 6, 26, 47, 55, 61 und 69 dürfen die beiden Noten nicht ligiert werden.

Motette 25: ff. 32–34: Tr. (541) und Mot. (542) mit dem T. „Laetabitur“ (aus M 66*) = Mo 3,38 und Cl XXII, mit dem Tr. Text (543) in Ba Nr. 94, verzeichnet in Bes Nr. 1, zu 2 in Ars A Nr. 7; das Tr. (541) befindet sich in einer Fassung zu 1 in V f. 115.

Korrektur: III 43: das D nicht pl.

Motette 26: ff. 34–35: Tr. (892) und Mot. (893) mit dem T. „Je ne d'andrai mais“, der trotz seines rondeauartigen Baus im fünften Modus steht. Diese Motette ist auch in der aus späterer Zeit stammenden Handschrift Iv f. 22 sowie in Ca B f. 17 enthalten.

Korrekturen: III 21: FEFD statt FEED; II 24 gebunden; II 27: *pl.*; II 80: eine Note irrtümlich hinzugefügt; II 84: mit den anderen Quellen zu vergleichen.

Motette 27: ff. 35–36: Tr. (513) und Mot. (512) mit dem T. „*Et sperabit*“ (aus M 49); mit dem Tr. Text (511) = Mo 5,78 und Ba Nr. 57 und mit dem Quad. (511a) = Cl XII, verzeichnet in Bes Nr. 46.

Korrektur: III 29: A ohne *pl.*

Motette 28: ff. 36–37: Tr. (924) und Mot. (925) mit dem T. „*Lis ne glais ne rosiers*“, aus dem Mot. von Nr. 14 entnommen; außerdem wird der Mot. von Nr. 27 als der Tenor von dem Unikum, Mo 8,337, benützt.

Korrekturen: III 15–16: Brevis Brevis Brevis Semibrevis Semibrevis Brevis statt Brevis Semibrevis Semibrevis Brevis Brevis Brevis Brevis; in II 4 bezieht sich das Auflösungszeichen auf das H, nicht auf das C (also nicht *Cis*); II 33: DEF statt DEF; I 16–17: ligiert; I 34: ED DE statt DE; I 37–38: F Longa perfecta, G Brevis, AGF zwei Tempora ligiert.

Motette 29: ff. 37–38: Tr. (204) und Mot. (205) mit dem T. „*In saeculum*“ (aus M 13): Unikum.

Korrekturen: Die gleichzeitige Benutzung der transponierten und untransponierten G-Schlüssel stört: nach der vom Verf. benutzten Übertragungsmethode sollten III 6–21 lauten:

damne La val-hant Meti-nent jo-
lit Et envoi-siet et gai Porce si
en chan-te- rau,
Card'a-me-rus cuer, et vrai, la belle ser-vi-
rau Trostot mun vi-vant. Dies Tant est
mignotte Et plai-sans

Motette 30: ff. 39–40: Tr. (894) und Mot. (895) mit dem virelaiartig gebauten T. „*Ne me blameis mie*“ = Mo 8,318. (In

Rokseths Ausgabe der Montpellier-Handschrift IV, S. 11 muß als Konkordanz Tu Nr. 30 f. 39 statt Bes Nr. 30 angegeben werden.)

Korrektur: II 54: *Apl* statt AG.

Motette 31: ff. 40–40: Tr. (708) und Mot. (707) mit dem T. „*Cumque*“ (dem Vers von O 31) = Mo 5,92, Ba Nr. 63 und Cl XXXVII; zu 2 = W2 4,12; mit Texten (710) und (709) = Mü B Nr. 4 und zu 2 Lo C Nr. 11.

Korrekturen: II 4 und III 54, auch II 42 und II 54 sollten als Brevis plus Ligatur bzw. *pl.* Longa notiert werden.

Luther A. Dittmer, New York

Franchinus Gafurius: *Collected Musical Works I*, edited by Lutz Finscher (Corpus Mensurabilis Musicae 10; General Editor: Armen Carapetyan), Rom 1955, American Institute of Musicology. Vorwort und 30 S.

In der großen Gesamtausgaben-Reihe von Mensuralmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts läßt nunmehr das Amerikanische Institut in Rom die gesammelten musikalischen Werke des als Theoretiker seiner Zeit hochangesehenen Gafori erscheinen. Für den I. Teil sind die 14 Ordinariumszyklen bzw. Missae breves, für den II. die übrigen geistlichen Kompositionen und für den III. die nicht sehr große Zahl an weltlichen Werken des Mailänder Kapellmeisters vorgesehen. (Einige geistliche Kompositionen sind bereits 1934 in den Istituzioni e Monumenti neu herausgegeben worden; vgl. Artikel Gaffurius in MGG IV.) Finscher eröffnet den I. Teil mit der *Missa de Carneval*, einem vollständigen Zyklus, und der *Missa sexti toni irregularis*, der (ungewöhnlicherweise) Kyrie und Agnus fehlen. Beide Werke sind vierstimmig und stammen aus den Mailänder Codices (Librone 3, Ms. 2267), die Knud Jeppesen (*Die drei Gafurius-Kodices der Fabbrica del Duomo, Milano* in Acta musicologica III, S. 14–28) 1931 beschrieben hat. Der Hrsg. hat den Revisionsbericht, verbunden mit einer ausführlichen Studie über die Kompositionen Gaforis, für später in Aussicht gestellt.


Man findet die Charakterisierung der vorliegenden Stücke als „*very simple, extremely short and obviously for use in minor festivals of the church*“ durchaus bestätigt und kann Gaforis feinsinnige Gestaltungsweise etwa in den „wortreichen“ Sätzen Gloria und Credo bewundern. Kurze Bi- und

Tricinen wechseln dort mit dem vollstimmigen, meist homorhythmischen Satz ab. Zumal im Credo der Carneval-Messe fallen schnelle Tonrepetitionen in Semiminimen auf (z. B. Baß, S. 6, T. 5/6). Hierin, wie in anderem, ist von der „Niederländer“-Tradition des Ockeghem-Josquin-Zeitalters ziemlich wenig zu spüren; in den zweistimmigen Teilen (s. „Pleni“ und „Benedictus“, S. 12 f.) scheint diese allerdings stärker durch. Gafari läßt zwar die oft herausgehobenen Worte „*Et incarnatus est*“ des Credo in beiden Werken so gut wie unbeachtet, zeichnet dafür aber das kurz darauf folgende „*Et homo factus est*“ in der *Missa sexti toni* (S. 24, T. 35 ff.) durch vorausgehende Semibrevis-Generalpause und *Coronae* über den drei Breven auf „*et homo*“ besonders aus. Ähnliches geschieht im Gloria (auf „*Jesu Christe*“, S. 19 oben und 20, T. 42/43) sowie im Hosanna (S. 29 und 30). Kurze Fauxbourdon-Partien sind nicht selten; einmal finden sich im Carneval-Zyklus auch parallele Quartsextakkordketten (wiederum auf die Worte „*(homo) factus (est)*“, S. 8, T. 27), die die dogmatisch-irrationale Aussage klanglich ausdeuten. An auffälligen Einzelheiten in beiden Messen wäre etwa auf Folgendes hinzuweisen: der Alt hat einmal ungewöhnlicherweise den kleinen Septsprung aufwärts (S. 2, T. 21/22); dasselbe kommt auch im Baß vor (S. 9, T. 46). Auf der Silbe „*(prop-)ter*“ im Alt (S. 7, T. 19) stehen zwei aufeinander folgende Achtel *d*; das zweite soll vermutlich ein *c* sein. Der Tenor singt als einzige Stimme vierstimmig dreimal das Wort „*sanctus*“ (S. 11). Der Baß endlich hat einmal den ungebräuchlichen großen Sextsprung (S. 17, T. 3). Was die Editionsgrundsätze anlangt, so scheinen die einzelnen Hrsg. des *Corpus Mensurabilis Musicae* einigermmaßen freischalten zu können; verbindliche Richtlinien fehlen der Gesamtreihe offensichtlich. Das ist gewiß nicht immer von Vorteil. Auch F. verzichtet — leider — auf den originalen „Vorsatz“ der Satzanfänge sowie auf Kennzeichnung der (in der Quelle wahrscheinlich doch zahlreich vorkommenden) Ligaturen. Bei der knappen Durchkomposition des Meßtextes haben sich zu ergänzende Wortwiederholungen vielleicht erübrigt; jedenfalls hat der Hrsg. den Kursivdruck (als Kennzeichnung solcher Wiederholungen) nicht angewendet. Gelegentlich vermißt man, zumal bei den zwei- und dreistimmigen Teilen, die Angabe der beteiligten Stimmen (s. auch un-

ten über Schlüssel-Verwendung). Statt gebräuchlicher, in Brüchen (2/2, 3/2 etc.) ausdruckreicher Taktvorzeichnung heißt es in der Neuausgabe immer nur 2 bzw. 3 usw. Obgleich sich die Tempusvorschriften auch zur Gafari-Zeit auf die Brevis als Maßeinheit bezogen, überträgt F. dennoch in „Longaktakten“; dadurch sieht er sich gegen Ende eines Satzes oder Teils oftmals genötigt, statt vier Halbe deren sechs, seltener drei (S. 5, T. 32) zwischen zwei Mensurstrichen unterzubringen. Das dürfte bereits als ein zu weites Abrücken von der gegenüber der Quelle zu fordernden „Treue“ anzusehen sein. Mensur ist Mensur; ein „Taktwechsel“ — von den Proportionen abgesehen! — hat den Komponisten dieser Zeit völlig fern gelegen. Fast in jedem Fall ist diese (künstlich erzeugte) Schwierigkeit behoben, wenn man sich im (überwiegend vorkommenden) *Tempus imperfectum diminutum* mit je zwei Halben pro Mensur begnügt. Warum sollte eine Schlußnote nicht auch einmal auf die zweite Semibrevis des Brevistempos fallen? In diesem Zusammenhang bedeutet eine weitere Inkonsequenz, daß die Finaltöne stets nur als Noten von Brevisform — bei Longaktakten in der Übertragung! — wiedergegeben werden.

Die metrischen Werte sind im Verhältnis 2:1 verkürzt; eine weitergehende Reduzierung schien auch F. nicht ratsam, obschon er sie erwogen hat (s. Vorwort). Er nimmt somit Abstand von einem Verfahren, das ein unruhiges, den historischen Sachverhalt unnötig modernisierendes Notenbild hervorruft und das heute (u. a. von amerikanischen Forschern) noch häufig geübt wird. Eine Ausnahme scheint F. nur im „*Confiteor*“ (S. 26, T. 65 bis Schluß des Credo) der zweiten Messe gemacht zu haben. Dort taucht eine Proportion auf, die möglicherweise im Verhältnis 4:1 verkürzt ist. — An Schlüsseln verwendet F. in der Carneval-Messe zwei nicht oktavierende Violin- und zwei Baßschlüssel, im zweiten Werk sogar drei nicht oktavierende Violin- neben einem Baßschlüssel. Besonders die zweite Stimme wird dadurch gelegentlich tief in die Region der unteren Hilfslinien gedrängt (S. 22, T. 17 sogar bis zum *c*!). Die Schwierigkeiten bei der Textunterlegung bekennt der Hrsg. zwar im Vorwort; doch hätte es möglich sein sollen, diese etwas „einleuchtender“ vorzunehmen. Dafür nur ein Beispiel: im Duett „*Pleni sunt coeli*“ (S. 12, T. 18) beginnt in der tieferen Stimme die Silbe „*ter-(ra)*“ auf

einer ein längeres Melisma eröffnenden Dreiachtelgruppe. Warum sich nicht hier der besseren Deklamation der Oberstimme anschließen? — Unter der zweiten Stimme des Hosanna (S. 12, T. 28, letztes Viertel usw.) ist die Silbe „*ex-(celsis)*“ beim Druck vergessen worden; an einer späteren Stelle (Diskant S. 20 f., T. 47/48 fehlt der Bindebogen. Nachzutragen wäre auch die Silbe „*(sanc-)tus*“ im Baß (S. 11, T. 6). — In Zusatzakzidentien ist F. zurückhaltender als wünschenswert, manchmal geradezu zaghaft. Auch hierfür ein Beispiel: während S. 1, T. 5 in einer Klausel die dritte Stimme auf dem letzten Viertel *f* singen soll, schlägt der Hrsg. an einer fast ganz genau entsprechenden Stelle (S. 6, T. 11) mit Recht *fis* vor.

Endlich noch zwei Äußerlichkeiten. 1. Die Ausgabe beginnt damit, innerhalb der Sätze die Zahl der Tempora im Fünferabstand zu numerieren (dabei fehlt S. 4 unten die 20). Völlig unmotiviert und unvermittelt setzt dann ab S. 6, unterstes System, die Zählung der Mensurakte am linken Rand oberhalb der Akkolade ein, bei der bereits S. 10 nicht mehr richtig gerechnet ist und S. 16 die 30 fehlt. An Teilschlüssen (s. den Übergang vom „*... filius patris*“ zum „*Qui tollis*“, S. 19) kann die Zählung sogar „irrational“ werden. — 2. Bei abwärts caudierten punktierten Noten, die auf einer Linie stehen, sind die Punkte kurioserweise konsequent **unter die Linie gesetzt** ; man wird sicherlich trotzdem auch weiterhin alle Punkte besser oberhalb der Linien anbringen.

Die Forschung wird es ohne Zweifel begrüßen, daß nunmehr auch die Kompositionen des Gafurius zugänglich gemacht werden. Erst der Fortgang der Edition dürfte erweisen können, ob diese Werke als „*quite revolutionary for their time*“ und „*not... without influence*“ angesehen werden müssen. Hans Haase, Neumünster

Arnold Schmitz: Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts. B. Schott's Söhne, Mainz (1955). 27* u. 121 S. (= Musikalische Denkmäler, Band I, Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz).

Die im Format an die „Denkmäler“-Tradition anknüpfende Veröffentlichung schließt in vielerlei Hinsicht lang vorhandene Lücken. Einmal wird mit der ungekürzten Noten-

ausgabe der Passionen Nascos (Matthäus), Rores, Jachets und Asolas (Johannes) die Besonderheit der oberitalienischen Figuralpassion um 1550 nachprüfbar, vor allem aber klärt der Verf. in ausführlicher Einleitung dieses Gebiet gattungsgeschichtlich: die dritte Art «responsorialer» Passion weiterbildend, haben sich die genannten Meister — liturgisch strenger — von der niederländisch-deutschen Evangelienharmonie Oberrechtscher Richtung deutlich distanziert. Vor allem scheint die konsequente Beibehaltung verschiedener Stimmkombinationen — den Personengruppen entsprechend — neu zu sein (z. B. geringstimmige Sätze bei Einzelreden); demgegenüber zeigen sich „*bemerkenswerte Eingriffe in die chorale Lektionsweise*“: statt feierlicher Lesung wird ein rhetorisch ausgerichtetes Textverhältnis Willaertschen Gepräges erkennbar.

Durch den exakten Nachweis einer solchen Struktur gewinnt die Publikation weit über die Passionsgeschichte hinaus Bedeutung. Gerade die Aufzeigung des jeweiligen Klauselplans ermöglicht so Einblicke in die „*dispositio*“ eines Großwerks überhaupt, das in seinen Kadenzzen zugleich „*ornamentum*“ und „*varietas*“ anstrebt. Für die Passionsgeschichte speziell aber zeigt es sich, wie die Klauseln an die Stelle der choralen Interpunktionsformeln treten. Daß Nasco in der Figurenverwendung die emphatischen (Anaphora, Epizeuxis) vor den bildlichen bevorzugt, von der Norm des Falsobordone kommend, hebt ihn besonders deutlich von Jachet und der motettischen Häufigkeit der Fugae dieses Meisters ab. Die These, dessen Johannes-Passion sei „*noch vor der engen Berührung mit dem Willaert-Kreis*“, also vor 1545, anzusetzen, wird damit evident, unbeschadet der Möglichkeit, daß Nasco und Rore von Jachet angeregt wurden. (Daß Nasco dennoch in der Publikation den Anfang macht, wird schon aus dem umfangmäßigen Übergewicht seines Werkes verständlich.) Wenn Rores Sparsamkeit in den Wiederholungsfiguren, die Neigung Asolas zur Congeries und Fuga (gegenüber Jachet mit oratorischem Acclamatio-Charakter), überhaupt seine Kontrast-Tendenz und Stilglätte sich aus der Figurenbetrachtung ergeben, so sind dies feinere Unterschiede innerhalb einer dennoch zusammengehörigen Gruppe. Methodisch aber bewähren sich hier die Vorteile der rhetorisch gerichteten Analyse „*mit Hilfe der alten Kompositionslehre*

und ihrer Terminologie“ gegenüber subjektiv-unverbindlicher, moderner Begriffsbildung.

Mögliche Einwendungen gegen den Gebrauch von Figurentermini, die ja in der Musiktheorie erst ab 1599 erscheinen, würden die zentrale Bedeutung des damaligen rhetorischen Denkens verkennen, für das die Wende um 1600 keinen trennenden Bruch bedeutet, zumal die Kadenzlehre Zarlinos Ausgangspunkt des Verf. bleibt. Einer solchen vorbildlich gesicherten Arbeit gegenüber sei das Folgende nur als Ergänzung gewertet.

Es wäre einmal zu erwägen, ob nicht die Parenthesis (19*, 1. Sp.) mit der Stimmenkreuzung und diese — textbezogen — mit dem Chiasmus (vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit . . . Badis*, S. 82 f.) in Verbindung zu bringen ist. Ein weiterer Christus-Hinweis ergäbe sich so, der vor allem in Nascos Narratio bedeutungsvollen Stellen vorbehalten bleibt. So scheint „*oliveti*“ (S. 11, A/T) mit „*oravit*“ (17, T/B) enger verbunden, das „*cantavit*“ des Hahns mit „*Jesu*“ und dem „*bitterlich*“ Weinen Petri (S. 29). Dies und die Parrhesia „*Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*“ (S. 44), von zwei Unterschreitungen des Basses eingerahmt, ist ja auch mit den Anaphora-Stellen der Seite 18* verknüpft, von denen nur b), g) und h) auf Stimmenkreuzung verzichten. Durch die Einmaligkeit der sonst streng vermiedenen Sopran-Alt-Kreuzung unterstreicht Nasco das „*surrexit*“ der Schluß-Seite ganz besonders, auch hier mit Emphasis-Wiederholungen (der Unterstimmen) gekoppelt.

Ebenfalls nur angedeutet sei das Zahlenproblem, dessen enge Verbindung mit der „*figura*“ vom Referenten an Messen von Dufay bis Josquin gezeigt wurde (vgl. *Musica Disciplina*, 1954). Gewiß fehlt zur Nachprüfung, ob die Zahlensymbolik auch auf die Passion Anwendung fand, die Fülle des Vergleichsmaterials der Messe. Sollten nicht aber doch die 6+6 gekreuzten Mittelstimmen (S. 66 „*suis et de doctri-*“) von Rore beabsichtigt sein, da ja der Text von den Aposteln („*discipulis*“) spricht. Wenn Nasco das Christuswort „*Quomodo er(ge) implebuntur scriptu(rae)*“ von 4 + 8 «*simul procedentes*» der Unterstimmen singen läßt (S. 21) und die Narratio „*Hoc autem totum factum est, ut adimple-(rentur) scripturae*“ mit 8 + 4 entsprechenden Oberstimmenparallelen beginnt (S. 22), so spricht dies für bewußte Einbeziehung der Zahl (auch in der Maßkomposition wird bei „*secundum scrip-*

turas“ gern die Zahl der 4 bzw. 12 Propheten zitiert). In gleicher Technik, aber mit dem Hinweis auf die Trinitas, scheint Asola das „*Wäre mein Reich von dieser Welt*“ (S. 111) durch 3 × 3 parallele Terzen anzudeuten; ebenfalls mit 9, aber fugiert, unterstreicht Nasco sinnvoll das „*hominis sedentem a dextris*“ (S. 24 unten). Mit der Gotteszahl 7 erhärtet Asola das angezweifelte „*filium Dei*“ (113 unten, Sextenparallelen zwischen Sopran und Tenor) und noch hörbarer, als Kette von 7 Quartparallelen, koppelt Rore das „*spiritum*“ beim Tod des Heilandes mit der Himmelszahl (S. 90). Die große Fülle ebenso klarer Beispiele mit der Christus-Zahl 5 muß hier aus Raumnot übergangen werden. Nur auf die sonst verschiedene, aber stets je 5tönige Fuga, die Jachet auf „*Accipite*“ (S. 96 und S. 100), Rore erst anschließend auf „*et crucifigite*“ (S. 78, 1. System) bringt, sei hingewiesen (wobei die Zählung rhythmische Identität — neben melodischer — voraussetzt) oder auf die ebenfalls 5gliedrige Asola-Stelle „*tradidissimus*“ (S. 109 unten): Selbst dieses Musterbeispiel textlicher und musikalischer Anaphora verzichtet demnach nicht auf den zahlenmäßigen Hinweis, daß Christus gemeint sei. Daß die Zahl — so gesehen — zur Unterscheidung der Meister beizutragen vermag, kann aus einem Vergleich des „*cognoscatis, quia*“ abgeleitet werden: während Jachet in klarer Unterstimmenfuga auf die Erlösung (5) als Ziel unseres Erkennens hinzudeuten scheint (S. 99, 3. System), erinnert Asola mehr an die Gottnatur des Leidenden (S. 112, 4. Zeile), wenn auch nur durch 7 unauffällige Oberstimmenterzen. So eröffnet der Vergleich, vor allem auch von Stellen mit mehreren Figuren, exegetische Möglichkeiten von besonderem Reiz. Es sei nochmals auf den lediglich ergänzenden, nicht kritisierenden Charakter der letzten Zeilen hingewiesen: um mehr zu sagen, fehlt es, die Zahlensymbolik um 1550 betreffend, noch ganz an hinreichend breiten Grundlagen. Wenn es aber der Sinn einer Besprechung ist, auf weitere Möglichkeiten hinzuweisen, so trifft dies hier zu: bot doch erst die von A. Schmitz aufgezeigte rhetorische Blickrichtung die Basis zu einer exakten Einbeziehung des „*numerus*“.

Der vorbildlichen Prägnanz und Tiefgründigkeit in der Werkbetrachtung entspricht auch das Äußere der Publikation: der saubere Druck erleichtert den Überblick, Taktstriche sind — hier mit Recht — vermie-

den. Belanglose Errata: S. 17* linke Spalte, Zeile 20 ist «52» in «53» zu korrigieren, S. 18* rechte Spalte, Zeile 6 muß statt «5. Reihe» «2. Reihe» lauten. Ferner wäre es (auch im Sinne des Hrsg.) klarer, auf S. 44, 3. System bei „Nazareus“ über der letzten Note des Tenors *h* nachzutragen, damit das *b* der folgenden Zeile nicht geschwächt wird. Fritz Feldmann, Hamburg

Johann Walter: Sämtliche Werke. Hrsg. von Otto Schröder, 1. Band: Geistliches Gesangbüchlein, Wittenberg 1551, 1. Teil, Deutsche Gesänge.

2. Band: Geistliches Gesangbüchlein, Wittenberg 1551, 2. Teil, Cationes latinae.

3. Band: Geistliches Gesangbüchlein, Wittenberg 1551 (diese Titelangabe ist falsch!), Lieder und Motetten, die nur 1524, 1525 und 1544 im Wittenbergischen Gesangbüchlein enthalten oder in Handschriften und Drucken verstreut sind.

Die Bände 1 und 2 erschienen 1953, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, und St. Louis, USA, Concordia Publishing House, Band 3 ebenda 1955.

Auf der letzten Seite seiner grundlegenden Monographie *Johann Walter und die Musik der Reformationszeit* (Lutherjahrbuch 1933) schrieb Wilibald Gurlitt: „Für eine kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Johann Walters fehlt es vorläufig noch an einer genügenden Kenntnis, Sichtung und Durchforschung der dafür in Betracht kommenden handschriftlichen und gedruckten Quellen. Diese weitschweifige Aufgabe ist neuerdings von Otto Schröder (Halle a. S.) in Angriff genommen worden.“

Otto Schröder, geboren 1860, Chorleiter, Konzertsänger und Musikkritiker, seit 1900 Gymnasialkantor in Torgau und als solcher Nachfahre von Johann Walter, nahm, als er 1925 pensioniert wurde, nach der Rückkehr in seine Vaterstadt Halle „einige Jahre hindurch teil an den musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminaren der Martin-Luther-Universität“, die während seines „früheren Studiums der klassischen Philologie und Philosophie einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft noch nicht besaß“ (Bd. 1, S. VII, Fußnote 9). In diesen Jahren und bis zu seinem Tode beschäftigte er sich fast ausschließlich mit Walter, übertrug das gesamte Werk in moderne Partitur und wurde schließlich von Max Schneider angeregt, eine Gesamtausgabe vorzubereiten und herauszugeben. 1943 hatte er noch die Freude, Band 1

dieser Gesamtausgabe erscheinen zu sehen, allerdings ohne den kritischen Bericht. Als Schröder im Januar 1946 starb, hinterließ er die Manuskripte zu den übrigen fünf Bänden, dazu einen offensichtlich noch nicht vollendeten oder wenigstens nicht durchgeführten kritischen Bericht. Schneider übernahm die schwierige und nicht sehr dankbare Aufgabe, ein Werk, das er zwar angeregt und gefördert, nicht aber begonnen und eigentlich durchgeführt hatte, zu vollenden und zu veröffentlichen. Seit kurzem liegen die drei ersten Bände vor, zusammen mit dem kritischen Bericht. (Da der 1. Band 1943 nur in kleiner Auflage herauskam, wurde er unverändert neu aufgelegt.)

Der 1. Band bietet 80 deutsche Liedsätze (74 Nummern), fast das Doppelte also der bisher einzig bekannten und 1878 von Otto Kade veröffentlichten 1. Ausgabe des *Wittenbergischen Gesangbüchleins* von 1524, die 65 Jahre lang für die Forschung grundlegend blieb und auch durch die neue Gesamtausgabe leider nicht ganz entbehrlich gemacht wird. Walter verwendet in der 5. Auflage seines Gesangbüchleins alle Techniken mehrstimmigen Liedsatzes, wie sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren. Einmal handelt es sich um Sätze, in denen die Nebenstimmen am Melodiematerial, das meist vom Tenor geboten wird, nicht teilhaben. Dieser erste, zweifellos ältere „Typ“, der bis auf älteste deutsche Mehrstimmigkeit zurückgeht, erstreckt sich von ganz homophonen Sätzen („*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*“, Nr. 72, oder als reiner Kantionalsatz „*Joseph, lieber Joseph mein*“, Nr. 51) bis zu polyphon bewegten, die die Nebenstimmen durch selbständige und lebhaftere Bewegung auszeichnen („*Wir glauben all an einen Gott*“, Nr. 54). Zum ändern handelt es sich um Sätze, in denen die Nebenstimmen das Melodiematerial imitativ verwenden. Dieser „Typ“ reicht von fast homophonen Sätzen mit bescheidenen Initialimitationen („*Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält*“, Nr. 30), bis zu solchen mit kanonisch geführtem doppeltem Cantus firmus („*Christ ist erstanden*“, Nr. 55) und zu jenen, die, von der niederländischen Motette beeinflusst, fast gänzlich durchimitiert sind („*Christum wir sollen loben schon*“, Nr. 38). Obwohl der 1. Typ eindeutig überwiegt, erweist dieser 1. Band, daß Walter alle Mittel seiner Zeit beherrscht und wie sehr er tatsächlich die evangelisch-lutherische Kirchenmusik weithin beeinflusst hat. Erstaun-

licherweise stellt Schr. (im Vorwort) die Entwicklung mit einer Einteilung, die von der Kompliziertheit des Satzes ausgeht, so dar, als ob der polyphone, „motettenhafte“ Satz der ältere sei und der „renaissancemäßig, volkstümlich-liedhafte“ der jüngere. Diesen führt er auf Humanisten-Oden und Frottoles zurück, obwohl er natürlich seiner Herkunft nach nicht „renaissancemäßig“ ist, sondern wesentlich früher in Deutschland, etwa im Glogauer Liederbuch, schon vorkommt. Auch hängt Schr. noch der älteren Anschauung an, daß Walter neue Formen geschaffen habe, wo er doch tatsächlich fest auf dem Boden der deutschen Tradition steht. Wenn der Hrsg. aber u. a. gar „die in einfachem Tonsatz gehaltenen Psalmenkompositionen der reformierten Kirche“ (Jean Loys 1555, Goudimel 1565) einfach auf Walter zurückgeführt wissen will, dann hat er zweifelsohne Walters „Führerstellung“ in der evangelischen Kirchenmusik ein wenig überschätzt.

Der 2. Band enthält 47 lateinische Kompositionen, gegenüber den fünf durch Kade veröffentlichten ein erheblicher Zuwachs an zugänglichem und zu untersuchendem Material. Daß sich der Bestand lateinischer Motetten in der 5. gegenüber der 1. Auflage des Gesangbüchleins fast verzehnfacht hat, beweist deutlich, daß das Gesangbüchlein keinesfalls für die Gemeinde bestimmt war, die auch mit den mehrstimmigen Sätzen an sich schon nichts hätte anfangen können, sondern für die Lateinschulen, deren Mitglieder sie studieren und unter Umständen auch im Gottesdienst vortragen mußten. Daß die Sammlung aber nicht ausschließlich für den Gottesdienst vorgesehen ist, beweisen die unter den lateinischen Sätzen vorkommenden Humanistenkompositionen, Symbola, Epitaphien, Hochzeitskompositionen usw. Die 47 Sätze umfassen größtenteils Propriumskompositionen (Responsorien, Antiphonen, Gradualia, Hymnen, Introitus), ferner cantus-firmus-freie Psalm-Motetten und die erwähnten nicht-liturgischen oder weltlichen Formen. Sie lassen deutlich erkennen, wie stark Walter der niederländischen Kunst seiner Zeit verpflichtet ist. Zwar weisen die stilistisch älteren liturgischen Stücke (z. B. Responsorien, Te Deum) meist dichten Satz, deutlich hervorgehobenen, bisweilen wandernden cantus firmus, freie Nebenstimmen und wenige Imitationen auf, verwenden häufig zwei, oft kanonisch gebundene cantus-firmus-Stimmen inmitten selbständiger Stim-

men, doch begegnet in den stilistisch jüngeren liturgischen, besonders aber in den Psalm-Motetten, modernerer, durchsichtiger, klarer, pausenreicher Satz mit durchweg imitierten cantus-firmus- oder textgezeugten Motiven, paarigen Imitationen, betonten Schlußengführungen, bei denen ein lockerer, syllabischer Satz in dichten Melismen endet, und bisweilen weitgehend aufgelöstem cantus firmus. Die Humanistenkompositionen über lateinische Verse erweisen sich durch klare Textdeklamation und durchimitierten lockeren Satz mit häufigem, paarigem Wechsel als besonders fortschrittlich.

Der 3. Band enthält die nur in der 1., 2. und 4., nicht in der 5. Auflage des Gesangbüchleins überlieferten deutschen Lieder, die in Sammeldrucken von Rhau und Stephani erschienenen sowie die handschriftlich überlieferten lateinischen und deutschen Kompositionen, ferner die beiden Einzeldrucke „Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit“ und „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“, schließlich die Vorworte zum 1. und 3. Band in englischer Übersetzung sowie den kritischen Bericht für die ersten drei Bände der Ausgabe.

Im Vorwort gibt Schr. einen Überblick über die Walter-Kenntnis, von Ambros (1868) und Kade (1871—1878) bis zu Blume (1931) und Ehmann (1934). Die wichtige, oben zitierte Arbeit von Gurlitt (1933) scheint er nicht kennengelernt zu haben. Außerordentlich bedauerlich für die ganze Ausgabe bleibt es aber, daß er die 1941 entstandene, aber erst 1949 veröffentlichte Dissertation *Die Torgauer Walter-Handschriften* von Carl Gerhardt nicht mehr hat benutzen können. Hier ist nämlich eine derartige Fülle von neuen Erkenntnissen zum Problem der Walterschen Musik niedergelegt, hier sind manche Einzelheiten berichtet oder erst erkannt worden, so daß bei ihrer Einarbeitung die ganze Ausgabe, zumindest in ihrem kritischen Unterbau, vermutlich ein anderes Aussehen bekommen hätte. Jedenfalls sind verschiedene Gesichtspunkte hinsichtlich der exakten Quellenbeschreibung und der ausführlichen Konkordanzzeichnung überholt. Zwar hat Schn. im kritischen Bericht auf die Schriften Gurlitts und Gerhardts hingewiesen, Gerhardts Erkenntnisse z. T. auch einbezogen, aber gerade dadurch die Arbeit widerspruchsvoll gemacht. Wenn z. B. die Beschreibung der Berliner Stimmbücher (Mus. ms. 40043) weitgehend auf Gerhardt fußt, weshalb werden dann der Kadesche „Luther-

codex“ (Nürnberg Germ. Mus. M 369 m. Hs. 83795) und die anderen Walter-Handschriften nicht genau so gründlich dargestellt, wo doch Gerhardt tatsächlich die alle Torgauer Handschriften zusammenhängend und überzeugend deutende Beschreibung geliefert hat? Gerade dieses Hinweisen, das die Ergebnisse der jüngeren Arbeit erwähnt, den alten überholten Text aber z. T. stehen läßt und auch für den Notenteil kaum Folgerungen zieht, befriedigt im Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe nicht. Hier zeigt sich das Mißgeschick der Ausgabe, für die nicht alle Quellen zugänglich waren und die den während des Krieges entstandenen 1. Band unverändert übernehmen mußte. Schr. gibt den Inhalt der 5. Auflage des Wittenbergischen Gesangbüchleins ganz, von den früheren Auflagen aber nur diejenigen Sätze, die in der 5. fehlen. Die Varianten der mehrfach überlieferten Sätze, an denen man die ständigen **Verbesserungsbemühungen** Walters erkennen könnte, sind nicht mitgeteilt. So heißt es z. B. bei Nr. XIX des 2. Bandes „*Vivo ego, dicit Dominus*“ (S. 72 unten) einfach: „*Von Takt 55 ab ist der Schluß gegenüber 1524 und 1525 geändert*“ und auf Seite 85 des 3. Bandes (rechte Spalte, Zeile 12) noch kürzer: „*etwas abgeändert*“. Wie aber die beiden Fassungen jeweils voneinander abweichen, wird nicht mitgeteilt. Schröder weist nur auf Kades Ausgabe hin, die das tut.

Die Anmerkungen beziehen sich auf die Text- und Melodieverkunft, die gründlich nachgewiesen werden, nicht aber auf Quellenvarianten. Es läßt sich also nicht prüfen, ob dem Hrsg. alle Quellen bzw. welche ihm bekannt waren. Bei den Hss. ist z. B. Ulm Bibl. Schermer, Ms. 235 zu ergänzen, das „*Herr Christ der einig Gottes Sohn*“ (als „*Herr Gott nun sei gepreiset*“; Bd. 1, Nr. 19) und „*Wohl dem der in Gottes Furcht steht*“ (Bd. 3, Nr. 26) enthält, ferner Ms. 236 mit „*Deus qui sedes super thronum*“ (Bd. 2, Nr. 1) als Nr. 12 der zweiten Zählung, schließlich Kassel LB, Ms. 4^o 24 mit „*Laudate Dominum*“ (Bd. 2, Nr. 3) und „*Deus misereatur nostri*“ (Bd. 2, Nr. 2) als Nr. 44 und 69; auch sind „*Gelobet seist du Jesu Christ*“ (Bd. 1, Nr. 14), „*Vere beatus et Deo factus*“ (Bd. 2, Nr. 35) und „*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*“ (Bd. 1, Nr. 62.2) anonym in Regensburg, Ms. A. R. 940/941 als Nr. 181, 219 und 311 überliefert. Dagegen enthält diese Handschrift nicht den 6st. Satz

von „*Nun bitten wir den heiligen Geist*“, wie in Bd. 1 bei Nr. 34 angegeben ist.

Von den handschriftlichen Quellen sind nur die beschrieben, die Unica enthalten oder als besonders reiche Quellen bekannt sind. Alle andern Handschriften, Zweitschriften und Abschriften, sind nur bei auffälligen Textabweichungen im Notenteil angeführt. Schr. sagt dazu: „*Um zur Klärung der Frage, wie weit die Musik der Lutherzeit vokal oder instrumental zu interpretieren sei, beizutragen, sind in unserer Gesamtausgabe zur Veranschaulichung der damals üblichen Art der Textunterlegung die in den einzelnen Handschriften vorliegenden Abweichungen größtenteils (!) mit abgedruckt.*“ Ein sonderbares Verfahren! Das „größtenteils“ gibt keine Sicherheit, wie die Handschriften tatsächlich aussehen. Außerdem wird der Notentext lediglich unübersichtlich, und der Wissenschaft wird mit dieser Polemik gegen die ältere Auffassung, daß nur die Melodiestimmen gesungen, die andern instrumental wiedergegeben worden seien, auch nicht wesentlich gedient. Jedenfalls sollte man Textunterlegungen in handschriftlichen Quellen, die oft rein zufällig sind, nicht zur Grundlage von Hypothesen machen. Im 16. Jahrhundert war sicherlich gemischt vokal-instrumentale Besetzung in mannigfachen Kombinationen möglich. Sie hing wohl einfach mit den praktischen Möglichkeiten, ein Stück zu besetzen, zusammen.

Die Texte der Dichtungen von Walter sind in extenso wiedergegeben, die der andern Choräle nur mit der ersten Strophe. (Für den vollständigen Text aller Stücke wird auf eine spätere Chorausgabe verwiesen.) Auch hier ist also nicht das originale Bild der Walterschen Ausgabe wiedergegeben. Im kritischen Bericht gibt Schr., soweit möglich, die Herkunft der biblischen und geistlichen Texte an. Wichtig wäre hier auch eine Untersuchung der liturgischen Formen und der Stellungen der Texte im Gottesdienst gewesen, eine allerdings noch schwierigere Aufgabe, deren Lösung aber für die Beurteilung der Rolle von Walters Musik im evangelischen Gottesdienst von entscheidender Bedeutung sein kann.

Die Ausgabe verwendet die ursprünglichen Notenwerte, moderne Schlüssel und Mensurstriche. Ligaturen sind durch Bindebögen gekennzeichnet, Longen in je zwei Breven zerlegt, Akzidentien klein über den Noten hinzugefügt. (Die Akzidentiensetzung ist übrigens keinesfalls konsequent. In Bd. 1,

S. 3, T. 5 und 21 des Diskant, müßte z. B. jedenfalls ein Auflösungszeichen gesetzt werden. An vielen andern Stellen ist dagegen der kirchentonale Zusammenhang durch übermäßiges Befügen von Kreuzen zerstört worden.) Die Texte werden in moderner Orthographie, aber z. T. mit alten Wortformen wiedergegeben. Wiederholungszeichen des Originals sind nicht ausgeschrieben, sondern durch das alte ij-Zeichen angedeutet, was dem Benutzer den Zugang zur Ausgabe nicht erleichtert. Abschließend eine kleine Berichtigung: Der dänische Text „*Stemmebøgr fra Cantori Christians III*“ (Bd. 3, S. 85, linke Spalte, Fußnote 3) ist zu übersetzen „... (aus) der Kantorei...“, nicht aber „... von dem Kantor...“. Danach ist auch Bd. 1, S. VIII zu verbessern. Matz ist der Schreiber, hat aber mit dem Titel der Handschrift nichts zu tun. Der Verlag hat der Ausgabe in Stich, Druck, Papier und Einband eine würdige Gestalt gegeben. Wilfried Brennecke, Kassel

Melchior Franck: Drei Quodlibets zu 4 Stimmen. Hrsg. von Kurt Gudewill. [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk 53.) V, 34 S.

Die in den Jahren 1929 bis 1938 im Georg Kallmeyer-Verlag erschienenen 52 Hefte des „Chorwerkes“ bilden — abgesehen von ihrer Bedeutung für die Musizierpraxis — seit langem eine wertvolle Ergänzung zu den großen „Denkmäler“-Editionen. Daß diese der geistlichen und weltlichen Vokalmusik des 15. bis 17. Jahrhunderts gewidmete Reihe nach achtzehnjähriger Pause unter der Leitung von Friedrich Blume und Kurt Gudewill im Mösel Verlag Wolfenbüttel fortgesetzt wird, sei deshalb freudig vermerkt. Das erste der neuen Hefte ist Melchior Franck gewidmet, dem in seiner Fruchtbarkeit und in der Vielseitigkeit seines schöpferischen Ingeniums nur dem wenig älteren Michael Praetorius vergleichbaren Zittauer Meister, dessen Schaffen trotz zahlreicher Neudrucke (s. MGG IV, 678 f.) noch immer der vollständigen Untersuchung harret. Nach den *Fünf Hohelied-Motetten* (Chorwerk 24) und den *Musikalischen Bergreihen* (Chorwerk 38) wird nunmehr eine Werkgruppe zur Diskussion gestellt, zu der man bisher nur auf Grund der (heutigen Ansprüchen nicht mehr genügenden) Ausgabe des Quodlibets „*Laudate pueri*“ (*Der Ander Theil Deutscher Gesäng*, Coburg 1605, Nr. 2; *Fasciculus quodlibeticus*, Coburg 1611, 2/

1615, Nr. 2; *Musikalischer Grillenvertreiber*, Coburg 1622, Nr. 4) durch Robert Eitner (*Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts II*, Berlin 1880, S. 272 ff.) Zugang hatte. Sie verdient um so mehr Beachtung, als Franck damit, bald gefolgt von Nicolaus Zangius, Johannes Brassicanus, dem Kaufmannschen *Musikalischen Zeitvertreiber* (Nürnberg 1609) u. a., eine seit über einem Halbjahrhundert kaum gepflegte Form wieder aufgriff und „zugleich eine neue Blüte des Quodlibets einleitete“. Die drei neugedruckten Stücke, „*Nun fanget an*“ (wie oben 1605, 1611, 2/1615, jeweils Nr. 3; 1622, Nr. 5), „*Compagnia*“ (Einzeldruck 1603, davon vollständiges Exemplar in The Library of Congress, Washington! Wie oben 1605, 1611, 2/1615, jeweils Nr. 4; 1622, Nr. 6) und „*Last uns frühlich singen*“ (wie oben 1611, Nr. 5) gehören dem Typ des „nachzeitigen“ Quodlibets an, bestehen also aus einer Aneinanderreihung kurzer und kürzester Lied-, Madrigal-, Kanzonetten-Fragmente, wodurch musikalisch und textlich „witzige Pseudologik“ oder „sinnloser Kontrast in knappster Abfolge“ (Moser) erzielt werden sollte. Wie Franck diese Effekte bewirkt, wie er gleichsam spielend all die Liedsplitter aneinanderfügt, Solostellen, akkordische und polyphone Partien mischt, ohne daß auch nur einmal der Eindruck des „Zusammenflückens“ entsteht, ist durchaus bewundernswert. Was in den Quodlibets alles „aus *Liedersammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, aus italienischen Canzonetten und Madrigalen, aus dem Brauchtum des Volkes und der Studenten, aus der deutsch-lateinischen Mischpoesie sowie der Welt der Fastnachtspiele und Rüpelkomödien*“ zusammengetragen ist, wird sich im einzelnen wohl nur schwer feststellen lassen. Sicher waren es aber, ebenso wie bei dem wohl vor 1609 entstandenen Quodlibet „*Was wolln wir aber heben an*“ von Johannes Brassicanus (hrsg. von O. Wessely, Graz 1954), großenteils Stücke, deren Kenntnis der Komponist beim gebildeten Musikfreund der Zeit voraussetzen konnte, worauf ja die humoristische Wirkung der Quodlibets zum Teil auch beruhte. Außer den vom Hrsg. angemerkten Volksliedzitat und der Hassler-Eröffnung von Nr. 1 ließ sich ebendort (T. 18—22) ein weiteres Hassler-Zitat beobachten, T. 88—91 gehören Orazio Vecchi zu und lassen sich auch bei Brassicanus (s. o., T. 44—47) und einem anonymen Quodlibet des Kaufmannschen *Zeitvertreibers* (Nr. 23,

Ausg. Eitner, wie oben, S. 255) beobachten. Auch T. 35–43 finden sich in ähnlicher Form in einem Quodlibet von Nicolaus Zangius (*Zeitvertreiber* Nr. 12, Ausg. Eitner, wie oben, S. 246 f.). Ein Selbstzitat (aus *Farrago*, Nürnberg 1602) scheint in T. 30–35 vorzuliegen, der Falala-Schluß (T. 244–252) weist auf Gastoldi. Bemerkenswert in Nr. 3 (T. 2 bis 4) ein verstecktes Luther-Zitat („*Ein neues Lied wir heben an*“), das ebenfalls bei Brassicanus (T. 1–2), dort sogar vollkommen notengetreu nach Zahn 7245, zu finden ist. — Die wohlgelungene Ausgabe arbeitet mit Mensurzwiseenstrichen und verkürzt die originalen Notenwerte auf die Hälfte, die deutschen und fremdsprachigen Texte sind in moderner Orthographie „unter möglichster Wahrung der originalen Lautgestalt“ wiedergegeben. Zahlreiche philologische Anmerkungen zum Text erleichtern dankenswerterweise dessen nicht immer leichtes Verständnis.

Othmar Wessely, Wien

Manuel Rodrigues Coelho: 4 *Susanas para Tecla e Arpa sur la Chanson Suzanne un jour* (Orlando di Lasso) 1617, bearbeitet u. hrsg. von M. S. Kastner, Edition Schott 4633, 25 S.

Mit dieser Publikation gibt Kastner vier *Susanas* aus den *Flores de Musica* des M. R. Coelho von 1620 bekannt, einer Sammlung, deren Gesamtveröffentlichung längst vordringlich ist. Es handelt sich um glosierte Bearbeitungen der fünfstimmigen Chanson „*Suzanne un jour*“ von Lasso (vgl. GA, Bd. 14, 2). Der Autor spricht sie als *Tentos* an, damit wohl die freie Fantasie- und Variationsarbeit betonend, die Vorrecht und Kennzeichen der Spanier dieser Epoche ist, und die der Hrsg. in einem Vorwort, das einer knappen, aber gründlichen wissenschaftlichen Einführung in die Materie gleichkommt, nachdrücklich nachweist. Ganz so frei, wie der Hrsg. es wahrscheinlich macht, sind aber diese vier Bearbeitungen dennoch nicht. Es ist mehr festgehalten, als „*nur die essentiellsten Anklänge an die Substanz der Vorlage*“, nämlich tongetreu — nicht melodietreu, da die rhythmischen Standorte der Töne nach freiestem Belieben verschoben, die Werte vergrößert oder verkleinert sind, so daß sich zusätzlich eine großartige Variation dieser Stimme ergibt — die gesamte Baßstimme, und das in allen vier Bearbeitungen. Diese Baßstimme scheint es zu sein, die Coelho als *Cantus firmus* anspricht. (Leider

ist die darauf, wie auch auf den Begriff *Tento* bezügliche, sehr gewichtige Stelle aus Coelho's Vorrede nicht im Original zitiert, was für Erstausgaben dieses Formats, die immer zugleich eine Art Denkmalausgabe darstellen, mehr als wünschenswert ist.) Die erste Bearbeitung übernimmt überdies (besonders zu Beginn und speziell bei Imitationspartien, die in allen Bearbeitungen mehr den Charakter eines komplementären Wechselspiels von Figuren für beide Hände haben) mancherlei melodisches Material auch der Oberstimme, allerdings, je weiter die Komposition vorschreitet, desto weniger. Die übrigen drei Bearbeitungen lassen das weniger erkennen. Daß es trotzdem zu einer Kontrafaktur, einer „Neukomposition“ im wahrsten Sinne des Wortes kommt, ist doppelt bewundernswert. Seltsam steht zu dieser paraphrasierenden Variationstechnik die Forderung „*sehr im Takt*“ und — was wir uns merken sollten — „*etwas langsam und ja nicht mit Eile*“ zu spielen. (Wie gern hätte man eben hier den Originaltext gehabt! Referent gesteht, sich beispielsweise unter der „*Gebärde*“, die den Stücken „*innewohnt*“, nichts Eindeutiges vorstellen zu können.) Wenn Coelho's Tempoforderung nicht mehr als Lehranweisung für Studierende gemeint ist — die verschiedenen Vortragsregeln, die Kastner überdies mitteilt, machen es wahrscheinlich —, dann begegnen wir hier einer Festigung des Fantasietyps, die aber nicht allgemein Geltung haben dürfte. Die rhythmische Strenge mag als Bändigungs mittel für die üppige Glosierung gemeint sein.

Untereinander zeigen die Stücke dieselbe Anlage wie auch dieselbe Art des Satzes, die bei dem auch vorherrschenden selben Ausdruck, den der Hrsg. mit Recht hervorhebt, doch besser nicht von „*Variationszyklus*“ sprechen läßt. Wenn Coelho die Tatsache, daß er Lasso's Fünfstimmigkeit durchgehend als Vierstimmigkeit wiedergibt, dahin interpretiert, es sei dies der besseren Darstellung auf dem Instrument zuliebe geschehen, so deutet er sich selbst offensichtlich falsch. Grund wird sicher die intuitive Neigung der Spätrenaissance und des Frühbarock zum schlanken Satz sein, in dem Coelho es zu schöner Durchsichtigkeit bringt. Man hört — und kann die Meinung des Hrsg. nicht genug unterstützen — die Harfe heraus. Die Bedeutung des Zupfinstrumentenklangs — es erweist sich immer wieder — muß für diese Periode von ähnlicher

Wichtigkeit für die Klavierinstrumente gewesen sein wie der Lautensatz für den französischen Clavecinstil des 17. und 18. Jahrhunderts.

Kastner hat die Stücke — bei Coelhos Tempoforderung doppelt vertretbar — unverkürzt wiedergegeben und im Vorwort wertvolle Ausführungsbestimmungen zugefügt. Er hat zudem die letzte Bearbeitung dankenswerterweise mit kenntlich gelassenen Verzierungsvorschlägen versehen, ein ebenso mühseliges wie schwieriges Geschäft, wie man weiß, dem volle Genüge nie geschehen kann. Weshalb aber sind sämtliche Triller, mit der Hauptnote beginnend, nach oben zur Hilfsnote geführt? Das ist doch auch für den iberischen Raum dieser Zeit keinesfalls die Norm?

Margarete Reimann, Berlin



Hallische Händelausgabe, im Auftrage der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft hrsg. von Max Schneider und Rudolf Steglich Serie IV: Instrumentalmusik Band 1; Klavierwerke I, Die acht großen Suiten, hrsg. von Rudolf Steglich, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1955).



Band 3: Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Baß, hrsg. von Hans-Peter Schmitz. Band 4: Sechs Sonaten für Violine und bezifferten Baß, hrsg. von Johann Philipp Hinnenthal.





Das Programm der Hallischen Händelausgabe nennt als Ziel des neuen Unternehmens, das ganze Werk Händels in einer wissenschaftlich einwandfreien und gleichzeitig der Praxis dienenden Ausgabe vorzulegen. Dies soll erreicht werden durch die Ergänzung des Urtextes (Aussetzung des Generalbasses, Ergänzung der Tempovorschriften, dynamischen Vorzeichnungen und Vorschläge für die stilgemäße Auszierung). Die Zusätze sollen sich dabei als solche deutlich kenntlich vom Urtext abheben.

Die nun vorliegenden drei Bände gestatten einen ersten Einblick in die Art, wie diese Aufgabe gelöst werden soll. Dabei steht die praktische Seite der Ausgabe hier nicht zur Diskussion. Der Bedarf nach einer solchen Ausgabe wird sich, so hoffen wir, durch den Erfolg der neuen Händel-Ausgabe rechtfertigen. Der Praxis dienen außer den erwähnten Zusätzen auch die Vorworte zu den bisher erschienenen Bänden, während die wissenschaftliche Kritik auf das Allernotwendigste beschränkt wird.

Freuen wird man sich über die Ausgabe der acht großen Suiten durch Steglich auf Grund

des Urtextes der Chrysanderschen Ausgabe. St. ändert nur an wenigen Stellen (z. B. S. 5 Takt 12, letztes Achtel  statt 

S. 8 f. Takt 2 und 24  statt ,

S. 11 Takt 9  statt ) vermutlich auf Grund eines neuen Quellenvergleichs, obwohl dies nicht vermerkt ist. Der fette Druck der Notenköpfe führt gelegentlich zu einer nicht gerade schönen Darstellung, besonders wenn es gilt, die Vielstimmigkeit des Händelschen Klaviersatzes kenntlich zu machen (z. B. S. 15 Takte 17/18 und 20). Auch wird man sich fragen, ob nicht für die Wiedergabe zusätzlicher Bindebögen gestrichelter Druck den Klammern vorzuziehen wäre, also  statt ().

Die treffliche Einführung, in der der letzte Satz der Ausführungen zur vierten Suite (S. XII) zu streichen ist, erfüllt die Aufgabe, für die Suiten Händels neue Liebhaber zu gewinnen und sie zum stilgemäßen Spiel der Stücke anzuleiten, in vorzüglicher Weise.

Wohlgeglückt ist Hinnenthal die Neuausgabe der sechs Sonaten für Violine und Generalbaß. Er begnügt sich mit einem kurzen Vorwort und einem ebenfalls kurzen Revisionsbericht, der die Abweichungen der Erstdrucke von Walsh und Roger, sowie die der Chrysanderschen Ausgabe mitteilt. Die Vorschläge für die Ausführung der Verzierungen stehen auf besonderem System in Kleindruck unter dem Urtext. Die Aussetzung des Generalbasses ist erfreulich zurückhaltend und läßt dem Spieler alle Freiheit zur eigenen weiteren Ausdeutung. Ob die Verdoppelung der Violinstimme durch die Generalbaßzusätze immer motiviert ist und ob nicht in vermehrtem Maße Gegenbewegung besseren Effekt machen würde, darüber kann man geteilter Ansicht sein. Die Violinstimme — der Baß ist zum Mitlesen beigegeben — wurde in pietätvoller Weise mit Bindebogen und dynamischen Vortragszeichen versehen. Sehr erwünscht ist auch das Facsimile des Larghetto's der D-dur-Sonate in der Handschrift Händels.

Ein merkwürdiger Unstern scheint über der Ausgabe der elf Flötensonaten aus den Erstdrucken von Walsh und Roger nach der Ausgabe von Chrysander¹ durch Hans-Peter

¹ Die von W. Hinnenthal im „Hortus Musicus“ 3 veröffentlichte Querflötensonate in D-Dur aus der Fürstenbergiana in Paderborn ist als unecht nicht aufgenommen.

Schmitz gewaltet zu haben. Die Generalbaß-Aussetzung ist oft schwerfällig ausgefallen, die Stellen mit nicht vollberechtigter Verdoppelung der Flötenstimme treten öfter und störender auf, und von Akkordfülltönen ist ein zu weitgehender Gebrauch gemacht. Der gleichzeitige Einsatz der rechten Hand mit dem imitierenden Einsatz des Basses im Allegro auf S. 28 ist wohl nicht die beste Lösung für diese markante Stelle. Doch diese Dinge sind dem „Gusto“ überlassen. Anders steht es mit den Druckfehlern, von denen einige genannt seien: S. 3 Takt 15, letztes Achtel, sollte Sextakkord statt Sekundakkord stehen (vgl. die gleiche Stelle auf S. 11), Takt 16, erstes Achtel, *c''* statt *h'* und *d''*, ebenso die gleiche Stelle auf S. 11, S. 19 Adagio, Takt 12, *d''* nicht *e''* S. 28 Adagio, Takt 8, letztes Achtel *h'* nicht *a'*, S. 30, Takt 42, Flöte *fis''* nicht *a''* (wie in der Flötenstimme richtig steht), S. 31 Takt 24, letztes Viertel, Sextakkord nicht Quartsextakkord, S. 73 Takt 46, 2. Achtel, Flöte *c'''* nicht *cis'''*. Der Hrsg. bietet seine Vorschläge für die Ausgestaltung des Adagios der e-moll-Sonate und des Anfangs der G-dur-Sonate für die Flöte, wie der Takte 1—6 und 15—21 des zweiten Adagios der gleichen Sonate für den Cembalisten im Anschluß an sein ausführungstechnisches Vorwort, das in einem knappen Revisionsbericht die Abweichungen von der Chrysanderschen Ausgabe mitteilt. Als weitere Beispiele für die Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts ist das Adagio aus Händels Violinsonate in A-dur (Op. 1, Nr. 3) und die halbe Kadenz aus Quantz, *Versuch einer Anweisung*, sowie im Facsimile das Adagio der Violinsonate von Arcangelo Corelli (Op. V, Nr. 1) beigegeben. Dem Programm der Ausgabe gemäß, sollten die Zusätze kleiner gedruckt werden als der Urtext. In der Ausgabe der Violin- und Flötensonaten äußert sich diese Absicht in vier Typengrößen: die Zusätze des Cembalopartes mit normalen Köpfen, die Violin- bzw. Flötenstimme in Kleindruck, der ausgezierte Vorschlag des Hrsg. noch einen Grad kleiner, während die Baßstimme fettgedruckt ist. Man fragt sich, ob nicht zwei Stufen (Urtext normal, Zusätze klein) ein deutlicheres und zugleich schöneres Notenbild ergeben hätten.

Der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft gebührt der Dank, diese große, kulturell bedeutsame Ausgabe ins Werk gesetzt zu haben. Dank gebührt aber auch der Geburtsstadt Händels, daß sie den neuen „Händel“

in ihre Obhut genommen hat und damit den stetigen Fortgang des Werkes garantiert. Möge das Händelsche Werk unserer Zeit helfen, die völkertrennende Verstrickung zu überwinden und zu wahrer Freiheit und Humanität im Sinne des großen Musikers zu gelangen. Arnold Geering, Bern

P. Antonio Soler: 2 × 2 Sonatas für Tasteninstrumente, hrsg. von M. S. Kastner, Edition Schott 4637, 15 S.

Aus zeitgenössischen handschriftlichen Kopien bietet die Ausgabe vier Sonaten des Paters A. Soler, eines bisher wenig gekannten spanischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, über dessen Lebensumstände und Werdegang ein zusätzliches, gedrängtes Vorwort gut unterrichtet. Soler, „eine der bedeutendsten und markantesten Persönlichkeiten der spanischen Musik des 18. Jahrhunderts“, war zuletzt hauptamtlich Organist und Chormeister des Klosters Escorial bei Madrid, zugleich zeitweise während des Aufenthaltes des Infanten Gabriel von Bourbon in Madrid dessen Cembalolehrer. Für diesen und andere Schüler — Soler muß ein hochangesehener Lehrer gewesen sein — mögen die lebenswürdigen, ganz dem galant-empfindsamen Stil des 18. Jahrhunderts angehörigen Sonaten (man vgl. besonders die erste Sonate des zweiten Paares, die Erinnerungen an Ph. E. Bach heraufruft) geschrieben worden sein. Die selbstverständliche Leichtfüßigkeit der Stücke, besonders erreicht durch scharf skandierte, kurzatmige, oft vom Tonsatz her gewonnene Motivgruppen (das gilt besonders für die zweite Sonate des ersten Paares) gemahnt sehr viel mehr an französische als an italienische Praxis, zu der der Autor doch so innige Verbindung hatte, mag aber auch, wie der Hrsg. will, national spanische Eigenart dartun oder schließlich zugleich auf das Verständnis von Schülern gerichtet sein, wie auch die Offenheit (gelegentlich muß man sagen: Leere) des Satzes ihrerseits der Rücksicht auf technische Fähigkeit der Schüler z. T. ihren Ursprung verdanken wird. Was auf das Konto von schlechter Überlieferung kommt, die der Hrsg. zu beklagen großen Anlaß hat — so scheinen uns z. B. die Takte 8—19 des zweiten Teils der ersten Sonate korrumpiert —, steht dahin. Jedenfalls wird man seine Meinung vom starren Ernst des Escorial ändern müssen, der immerhin auch Raum für solche Rokokotöne hatte. Als besonders interessant sei die Tatsache hervorgehoben, daß Kast-

ner Wege zur *Sonata bipartita* im spanischen Raum schon vor Scarlatti nachweisen kann. Es scheint sich auch hier um eine mehr internationale Leistung zu handeln. In der zyklischen, noch stark suitenhaften Anlage der Sätze — er koppelt immer zwei Sätze gleicher wie verschiedener Tonalität zu Paaren — geht Soler aber kaum über Scarlatti hinaus und erreicht noch weniger die deutschen Ergebnisse dieser Zeit. Die reizvollen Stücke dürften den Cembalisten hoch willkommen sein.
Margarete Reimann, Berlin

Jan Adam František Miča: *Concertino notturno in Dis a Violino principale*, 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Fagotti, 2 Violen e Basso, *Musica antiqua bohémica* 19, Prag 1954, Artia, Partitur.

Der aus mährischer Familie stammende Komponist (1746—1811), dessen Vater kaiserlicher Kämmerer war, „befaßte sich mit Musik und Komposition aus Liebhaberei und Vorliebe, besonders in der Zeit seines ersten Aufenthaltes in Wien und Graz“, wie es im Vorwort heißt, das Jan Racek, der Entdecker und Hrsg. des *Concertino notturno*, verfaßt hat. Miča wurde 1767 nach dem Rechtsstudium Berufsbeamter und hat in vielen Städten der Donaumonarchie gewirkt. Sein „nebenberufliches“ Musikschaffen, das zwei Opern, ein Oratorium, 27 Sinfonien und viele andere Werke umfaßt, ist keineswegs dilettantisch, sondern zeugt von einer „frischen melodischen Invention“, und man erfährt, daß Mozart die Werke des zehn Jahre Älteren durchaus zu schätzen wußte. Das *Concertino notturno* ist eine Art Divertimento in konzertantem Charakter, wie man es im 18. Jahrhundert so häufig trifft. Ein Marsch, bei der Wiederkehr verkürzt, umrahmt das eigentliche Divertimento von sechs Sätzen, die, mit Ausnahme zweier Menuette, ausgesprochen konzertant gehalten sind. Besonders farbig ist der sechste Satz, Variationen über ein Thema von acht Takten, in dem nicht nur Violine, Oboe und Fagott, sondern auch die Hörner mit virtuosen Aufgaben bedacht sind. Die fünfte Variation ist ein Pizzicatostücklein. Inwiefern Mičas Werk Mozarts Divertimento-kunst beeinflußt haben könnte, ist, wie der Hrsg. richtig bemerkt, nicht festzustellen, da die genaue Entstehungszeit bisher nicht ermittelt ist. Für Serenadenveranstaltungen eignet sich die Komposition vortrefflich. Der Satz ist untadelig und läßt zuweilen an

Werke ähnlicher Art von Mičas Landsmann Antonín Reicha denken.

Helmut Wirth, Hamburg

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu der Mitgliederversammlung einzuladen, die am Mittwoch, dem 9. Oktober 1957, 9 Uhr, im Henry-Ford-Bau der Freien Universität, Berlin-Dahlem, stattfindet. Gleichzeitig gebe ich bekannt, daß in Verbindung mit der Mitgliederversammlung eine Reihe von Veranstaltungen wissenschaftlicher und künstlerischer Art in Ost- und West-Berlin durchgeführt werden, die am Donnerstag, dem 10. Oktober, 9 Uhr, beginnen und am Freitag, dem 11. Oktober abends endigen. Den Mitgliedern wird anschließend Gelegenheit gegeben werden, mit besonderen Vergünstigungen an verschiedenen Veranstaltungen, Ausstellungen usw. sowie voraussichtlich an den „Berliner Festwochen“ teilzunehmen. Das genauere Programm sowie die Tagesordnung der Mitgliederversammlung werden den Mitgliedern durch besondere Drucksache mitgeteilt werden.

Blume

Am 16. Oktober 1956 verstarb in Sofia Professor Dr. Stojan Braschowanoff. Als Schüler Hermann Aberts hat Braschowanoff in Leipzig 1922 mit einer Studie über die Rhythmik und Metrik des bulgarischen Volksliedes promoviert. Doch hatte er schon vor dem ersten Weltkrieg in Deutschland Philosophie und Musikwissenschaft studiert (bei Stumpf, Friedlaender, Dessoir, Reimann, Volkelt und Spranger), war dann im Balkankrieg und im Weltkrieg Soldat gewesen, wieder nach Deutschland zurückgekehrt und hat insgesamt mehr als zehn Jahre hier verbracht. Seit 1923 war er in seiner Heimat tätig und habilitierte sich 1931 an der Staatlichen Musikakademie in Sofia für Musikwissenschaft. Dort hat er eine umfangreiche Lehrtätigkeit ausgeübt, war zeitweise Direktor der Akademie, Schriftleiter der Zeitschrift *Rodna Pessen* und hat zu dem musikalischen Aufschwung Bulgariens als Lehrer, Vortragender und Organisator viel beigetragen. Schriftstellerisch ist Braschowanoff mit zahlreichen Aufsätzen über bul-