

Lehrbeauftragter Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre III (3) — Kontrapunkt III (3) — Theoretische Formenlehre I (1) — Instrumentenkunde I (1).

Lektor F. Schleiffelder: Kontrapunkt IV (2) — Formenlehre II (2) — Instrumentenkunde (2).

Würzburg. Dr. H. Beck: Bach und Händel (2) — Pros: Harmonielehre (1) — S: Das Problem der Wort-Ton-Beziehung in der Musikgeschichte (2) — CM voc.: Akad. Chor (2) — CM instr.: Akad. Orchester.

Zürich. Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Die musikalische Klassik von Gluck bis Beethoven (2) — Pros: Ü zu Mozarts Sinfonien (1) — S: Lektüre und Besprechung ausgewählter Kapitel aus den lateinischen Schriften von Tinctoris (zusammen mit Dr. H. Conradin). (1). Prof. Dr. K. von Fischer: Klang- und Harmoniestil in der Musik des späten 19. und 20. Jahrhunderts (1) — Die Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts (1) — Pros: Einführung in die musikalische Handschriften-, Quellen- und Notationskunde (mit besonderer Berücksichtigung des Mittelalters (2) — S: Ü zur musikalischen Terminologie (1).

Prof. Dr. P. Hindemith: Carlo Gesualdo — Schönbergs Streichquartette — S für Vorgeübte: Grundzüge der Satztechnik (alle Vorlesungen bzw. Ü je dreimal 2 Stunden in den ersten drei Wochen des Monats Dezember 1957).

Prof. Dr. F. Gysi: J. S. Bach. Leben und Werk (2) — Von Monteverdi bis Puccini. Meisterwerke der italienischen Oper (2) — Pros: Ü im Analysieren von Tonwerken (1).

Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie I. Teil (2).

Besprechungen

Friedrich Behn: Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Hiersemann Verlag, Stuttgart 1954. XXIV, 180 S. mit 217 Abb. auf 100 Tf.

In einer Zeit, in der ein auffallend lebendiges Interesse für archäologische Forschungen besteht, wird auch das Erscheinen einer sich an einen weiteren Leserkreis wendenden Monographie über das Musikleben des Altertums, die an Hand der erhaltenen Bildzeugnisse und Funde ein wohlbegründetes Gesamtbild vermittelt, allgemein dankbar begrüßt werden, um so mehr, als das Buch einen der besten Kenner der Materie zum Verf. hat. Schon vor 30 Jahren hatte Behn das gesamte bis dahin bekannte Material an Funden und Darstellungen vor- und frühgeschichtlicher Musikinstrumente Europas in Eberts *Reallexikon der Vorgeschichte* (*Musik* in Bd. 8, 1927, S. 354—359) zusammenfassend behandelt, nachdem er bereits seit 1912 mit einschlägigen Veröffentlichungen zu diesem Themenkreis hervorgetreten war. Als Ergebnis weiteren jahrzehntelangen Sammelns und Forschens liegt nun end-

lich die schon seit längerer Zeit angekündigte Zusammenfassung vor, die thematisch auf das gesamte Altertum ausgedehnt worden ist.

Auf ein besonderes Interesse darf eine solche Veröffentlichung gerade bei der Musikwissenschaft stoßen, obwohl der Verf. — Leipziger Ordinarius für Vor- und Frühgeschichte — von ihr aus gesehen, ein „Außen-seiter“ ist und unter einem anderen Blickwinkel an die Fragen herantritt, gleichzeitig freilich auch die erforderlichen musikwissenschaftlichen Voraussetzungen mitbringt.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß nach der zunehmenden Spezialisierung heute vielfach das Bemühen um eine Synthese der verschiedenartigsten Forschungsergebnisse in Erscheinung tritt. In methodischer Hinsicht ist es gerade eine der vordringlichsten und interessantesten Aufgaben moderner wissenschaftlicher Forschung, die Grenzübereiche zwischen zwei Wissenschaftsdisziplinen in ihre Untersuchung einzubeziehen und Brücken zu schlagen über die Klüfte, die sich im Zuge der Spezialstudien gebildet haben. Die Erfassung dieser Grenzbereiche wird allerdings dadurch erschwert, daß die Beschäftigung mit

ihnen die Beherrschung beider — in Methodengefüge und Fragestellung ganz verschiedener — Disziplinen voraussetzt.

Den allgemeinen Wert dieser Arbeit ermißt man am besten, wenn man feststellt, daß in den einschlägigen musikgeschichtlichen Darstellungen beispielsweise die Datierung der alemannischen Leiern von Oberflacht um ganze fünf Jahrhunderte schwankt (3. bis 8. Jahrhundert) oder neuerdings die Luren der nordischen Bronzezeitkultur wieder einmal allen Ernstes den Etruskern zugeschrieben werden. Eine solche Unsicherheit wird nur verständlich durch die allgemeine Lage der Forschung, da selbst der Fachvertreter kaum noch in der Lage ist, die Fülle der z. T. an entlegener Stelle publizierten und damit meist nicht mehr zugänglichen Literatur zu überblicken. Es kann dann den Vertretern der Nachbardisziplinen kein Vorwurf gemacht werden, wenn sie sich auf z. T. überholte oder unzureichende Veröffentlichungen stützen. Mit B.s Darstellung ist nunmehr dem Musikwissenschaftler eine Gesamtübersicht über die bedeutendsten und charakteristischsten Klangwerkzeuge der alten Welt von der prähistorischen Zeit bis etwa zum Jahre 1000 n. Chr. gegeben, die vor allem mit ihrem umfangreichen systematisch-chronologisch angelegten Bildkatalog (217 Abbildungen) die früheren Darstellungen übertrifft (lediglich M. Wegners Monographie über *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, bietet naturgemäß mehr als der betreffende Abschnitt bei B.).

Mit voller Absicht behandelt der Verf. den ganzen Umkreis antiker Kulturen, weil nur damit eine gewisse Gewähr für annähernd richtige Beurteilung und Einordnung der einzelnen Instrumente gegeben ist. Durch diesen methodisch richtigen Ansatz gelingt es ihm, neue grundlegende Erkenntnisse zu gewinnen und viele bisher falsche oder einseitige Schlußfolgerungen zu berichtigen, die sich notwendigerweise aus der Beschränkung auf einen mehr oder weniger engen Ausschnitt ergeben mußten.

Um als „vergleichende Frühgeschichte“ das erste Weltalter der Musik erhellen zu können, ist eine möglichst vollständige Aufnahme des Instrumentenbestandes die vorrangigste Aufgabe der Musikethnologie. Will sie aber die Instrumente des aliteralen Altertums, also die Bestände aus schriftloser Vergangenheit, in ihre Untersuchungen einbeziehen, so ergeben sich zwei wesentliche Aufgaben: die instrumentenkundlich-

typologische Bestimmung und die chronologisch-kulturelle Einordnung der jeweiligen Instrumente. Letzteres aber setzt voraus, daß die musikalischen Produkte der verschiedenen Kulturen nicht in sich gesondert betrachtet werden dürfen, sondern im genetischen Zusammenhang der gesamten Kulturentwicklung gesehen werden müssen. Die Herausarbeitung der Kulturbeziehungen, Wanderungen und Entlehnungen im Nebeneinander des Raumes und im Nacheinander der Zeit können wir — wenn überhaupt — nur von der Vor- und Frühgeschichtsforschung erhoffen. Nur von hier aus kann auch der Frage nach der Herkunft der einzelnen Instrumententypen erfolgverheißend nachgegangen werden. Wegners Auffassung, die Feststellung der Herkunft habe nur ein statistisches Interesse für die Erhellung politischer und wirtschaftlicher Völkerbeziehungen, (*Die Musikinstrumente des alten Orients*, 1950, S. 8) entspringt m. E. der weisen Selbstbescheidung des Vertreters der klassischen Archäologie. In vielen Fällen, wo die Archäologie aus ihrem Bereich keinerlei Beziehungen feststellen kann, werden diese in überraschender Weise durch die Prähistorie als Zeugen aus tieferer Vergangenheit beigebracht. So wird auch in B.s Untersuchung bei einzelnen Instrumenten die Frage nach der Herkunft heute schon anders beantwortet, als es noch vor wenigen Jahren und Jahrzehnten möglich war.

So kann z. B. die Auffassung von C. Sachs, daß auf hellenischem Boden kein Instrument entstanden und die griechische Musik Einfuhrgut gewesen sei, als völlig überholt gelten, nachdem wir wissen, daß die Griechen die Lyra und die Panflöte aus ihren früheren Sitzen im mittleren Donaugebiet mitgeführt haben. Wenn sagenhafte Überlieferung diese Instrumente den Lydern und Phrygiern zuschreiben will, so steht das mit den eben getroffenen Feststellungen in keinem unvereinbaren Gegensatz, weil beide Stämme zur indogermanischen Sprachgemeinschaft gehören und von Westen her in ihre kleinasiatischen Sitze eingerückt sind.

Daß andererseits auch heute noch zahllose Fragen unbeantwortet bleiben, zeigt das Beispiel der hethitischen Musikinstrumente. Zahlreiche Kleinkönigtümer, vor allem in Nordsyrien, haben nach dem Untergang des Hethiterreiches durch die Völkerwanderung der europäischen „Seevölker“ (um 1200) die hethitische Tradition bis ins 8. und 7. Jahrhundert fortgesetzt und deren Volkstum be-

wahrt. Der kulturelle Einfluß auf das Griechentum ist sehr umstritten, z. T. wird er äußerst hoch eingeschätzt. Vieles, was wir bisher für rein griechisch gehalten haben, läßt sich jetzt auf späthethitischen Reliefs in seiner Entwicklung nachweisen. Neben einigen Götternamen und der Helmform soll neuerdings auch die Leier von hier zu den Griechen gekommen sein. Wegner möchte demgegenüber doch an eine selbständige Entwicklung glauben und die Auffassung dagegenhalten, daß „*Gleiches unter verwandten Bedingungen unabhängig voneinander geschaffen werden kann*“. Solche Skepsis ist gerechtfertigt, solange sich die Annahme eines kulturellen Einflusses allein auf diese Leier stützt und deren Existenz wiederum auf die späthethitische Erscheinungswelt des 8. Jahrhunderts eingeschränkt wird. Sollte sich dagegen durch weitere Untersuchungen erweisen, daß kulturelle Rückschlüsse von der Spätzeit auf das Großreich des 2. Jahrtausends berechtigt sind, dann wäre das Datum „725 v. Chr.“ für die Beurteilung der Frage nach dem zeitlichen Vorrang nicht mehr ausschlaggebend. Käme ferner der zwingende Nachweis hinzu, daß die Zusammenhänge mit Griechenland sich nicht nur auf einzelne Kulturelemente (hier die Leier) beschränken, sondern von größeren Kulturkomplexen gestützt werden, so ergäben sich wieder völlig neue Gesichtspunkte. Selbst dann bliebe noch die Alternative, ob nicht beide Völker diese Instrumentenform nebst den anderen Zeugnissen aus ihrer mitteleuropäischen Urheimat mitgebracht hätten; denn auch die hethitische Sprache gehört zum Indogermanischen, ja sie ist sogar dessen ältestüberlieferter Zweig (W. Porzig, *Die Gliederung des indogermanischen Sprachgebiets*, 1954).

Die Frage nach der Abhängigkeit der alt-europäischen und altorientalischen Musikulturen untereinander kann also noch lange nicht abschließend behandelt werden. An einigen ausführlicher behandelten Beispielen hoffte ich aber doch zeigen zu können, welche Hilfestellung die Musikethnologie von seiten der Vor- und Frühgeschichtsforschung erwarten darf und von welchen Voraussetzungen aus die vorliegende Darstellung des „Prähistorikers“ B. angelegt worden ist.

Es liegt im Wesen der „Handbücher“ des Verlages Hiersemann, daß nur eine Zusammenfassung des heutigen Forschungsstandes geboten werden konnte, die aber all-

gemeinverständlich und für einen weiten Leserkreis erfolgt. Daß dabei manches nur Skizze bleibt, was der Wissenschaftler gern ausführlicher dargelegt wissen möchte, wie F. Bose bedauernd feststellte (*Musica* 5/1955), ist unter dieser Voraussetzung nicht anders zu erwarten, schließt aber doch nicht aus, daß nun auch detaillierte Einzelstudien das Gesamtbild vertiefen und ergänzen können. Bedauerlich bleibt dagegen, daß die Fülle des ausgebreiteten Stoffes durch ein allzu kurzes Register der Instrumententypen nur ungenügend erschlossen wird; auch ein Fundortregister hätte zweifellos die Brauchbarkeit des Werkes wesentlich erhöht.

Wilhelm Niemeyer, Kassel

Ursula Aarburg: *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*. Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 48 S.

Die vorliegende Sammlung ist das musikalische Beispielheft zu Hennig Brinkmanns gleichnamiger Textausgabe. Aber sie gibt noch mehr: eine für den Musikwissenschaftler wie für den Germanisten gleich brauchbare kurze Erörterung der Grundfragen des Verhältnisses von Wort und Ton in der mittelhochdeutschen Lyrik. Hervorgehoben wird die Bestimmung zum Singen, die Aufgabe der Weise, dem Wort eine höhere Verbindlichkeit zu geben; was den Aufbau der Melodien betrifft, so ist leider sowohl die Dissertation der Verf. als auch ihre einschlägige Darstellung für diese „Singweisen“ bisher ungedruckt geblieben. In der Auswahl ist die Sammlung der Weisen durch den Begriff „*Liebeslyrik*“ beschränkt und die Verf. deshalb nur auf romanische Melodien angewiesen. Ihr Auswahlverfahren hat sie begründet in *Zeitschrift für deutsches Altertum* (87: 1956, S. 24 ff.); man kann ihr nur beistimmen, ebenso darin, daß sie die romanischen Melodien unverändert wiedergibt, ohne Angleichung an etwaige Freiheiten der deutschen Nachahmer und mit offenen Taktstrichen. In zwei Punkten kann ich nicht folgen: 1. daß „zweifellos“ auch andere Stimmgattungen als die hohe Männerstimme für den Vortrag der Weisen verwendet wurden, 2. daß die ausgezierten Zeilenenden etwa von Nr. 7 unbedingt in einem Doppeltakt zu pressen sind; die Melodiebildung erweist eher das Gegenteil. Doch sind das Einzelheiten, die den exemplarischen Wert der Ausgabe nicht berühren.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Johann Gottfried Walther: *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. v. Peter Benary, Leipzig 1955, Breitkopf & Härtel (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. v. Heinrich Bessler, Bd. 2).

Von der Kompositionslehre J. G. Walthers kannte man bisher nur die weitläufige Beschreibung von H. Gehrmann (*J. G. Walther als Theoretiker* in *VfMw* VII, 1891) und die Auszüge, die A. Schmitz in seinem Aufsatz *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers* (*AfMw* IX, 1952) gegeben hat. Nachdem von Walthers *Musikalischem Lexikon* kürzlich in den *Documenta Musicologica* ein Faksimile-Nachdruck erschienen ist, hat P. Benary jetzt die handschriftlich erhaltene, im Original 640 Seiten umfassende Kompositionslehre in Druck gebracht. Die originale Schreibung wurde im wesentlichen beibehalten. Irreführende Abweichungen von der heutigen Orthographie wurden berichtigt und Wörter mit heute ungebräuchlichen Abkürzungen ausgeschrieben. Die Notenbeispiele sind in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. Der Hrsg. hat in üblicher Weise die Seitenzahlen des Originals, in dem übrigens beide Teile getrennt voneinander paginiert werden, am Rande vermerkt, ohne jedoch den Seitensprung kenntlich zu machen.

Das Lehrbuch, das Walther dem Prinzen Johann Ernst von Weimar dediziert hat, gliedert sich in zwei Teile, von denen nur der zweite als Kompositionslehre anzusprechen ist. Der erste beschäftigt sich nach der Definition der Musik (als einer sonderlich auf *Mathesis* sich gründenden Wissenschaft) mit der elementaren Gesangslehre. Hier werden auch die alten Ligaturen noch gebracht, allerdings mit dem Hinweis: „Damit auch der Antiquitaet nicht gänzlich vergeßen werde . . .“ Bei der Erörterung der griechischen Saiten und Tetrachorde zeigt Walther ebenfalls, daß er die „Antiquitaet“ nicht vergißt. In den Ausführungen über die *Quantitas extrinseca* und *intrinseca* folgt er W. C. Printz. Ein längeres, alphabetisch geordnetes Register mit Definitionen der wichtigsten (insgesamt 277) fremdsprachigen musikalischen Termini bildet eine interessante Vorstufe zum Lexikon. Nicht alle Schlagwörter und auch nicht alle Erklärungen hat Walther später in das Lexikon übernommen. Als Gewährsmänner für seine Definitionen nennt er vor allem M. Praetorius und Th. B. Janowka, den Verfasser des nach unserer bisherigen Kenntnis ersten

musikalischen Sachlexikons von 1701. Das „*Crameri Lexicon*“, das Walther auf S. 42 nennt, ist bisher unbekannt. Bei dem „*Italiaenischen Dictionario*“ von „*Udinus*“ (S. 118) handelt es sich vermutlich um das italienisch-französische Lexikon von Antoine Oudin aus dem Jahre 1640. Auch der zweite Teil, die *Musicae Poeticae Pars generalis*, geht davon aus, daß die *Musica Poetica* eine mathematische Wissenschaft sei, „*vermöge welcher man eine Liebl. und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, daß solche nachmahls kann gesungen oder gespielet werden*“. Ein relativ breiter Raum wird der Lehre von den Intervallproportionen gewidmet. Walther übt zwar, ausgehend von grundlegenden physikalischen Gesetzen, berechtigte Kritik an den Legenden über die Entdeckung der Proportionen durch Pythagoras, aber er hebt dennoch die mathematische Seite der Musik hervor. Obwohl er eingesteht, daß von vielen seiner Zeitgenossen die *ratio* verachtet und nur der *sensus*, das Gehör, anerkannt werde, tritt er für eine Verbindung der von ihm höher bewerteten Theorie mit der Praxis ein: „*Nun wäre zu wünschen, daß die heutigen Componisten alle des Ptolemaei Schüler wären, und beyde musical. Richter, nemlich Τὸν λόγον, als den höhern, und Τὴν ἀκοήν, als den niederern zusammen setzten und mit einander vereinigten*“ (S. 84). In den einzelnen Kapiteln der Kompositionslehre beruft sich Walther vor allem auf Lippius, Baryphonus, Kircher, Bernhard und Printz. Darüber hinaus müssen Kuhnau (oder dessen Gewährsmann; vgl. K. Hahn in Kongreßbericht Hamburg 1956) und Theile genannt werden. Mit Kuhnaus *Fundamenta Compositionis* von 1703 stimmen Walthers Kapitel über die Modi in Text und Beispielen weitgehend wörtlich überein, und auch in den Kapiteln über die Intervalle, die Transposition und die Fugen finden sich viele wörtliche Übernahmen. Das Kapitel über die doppelten Kontrapunkte stammt einschließlich der Beispiele fast vollständig aus Johann Theiles *Contrapuncts-Praecepta*, die Walther bekanntlich eingehend studiert und abgeschrieben hat. Ein interessanter Beitrag zur Affektenlehre ist das Kapitel „*Von dem Texte*“.

Gegen die Bequemlichkeit, die der moderne Druck einer handschriftlich erhaltenen Quelle im Gegensatz zu einer Faksimile-Wiedergabe bietet, muß der Leser den Nachteil in Kauf nehmen, daß er an zweifel-

haften Stellen nicht weiß, ob hier Schreibfehler des Originals oder Druckfehler vorliegen. Der Hrsg. hat zwar in den Vorbemerkungen erwähnt, daß er an zweifelhaften Stellen Fragezeichen in eckigen Klammern gesetzt habe; er macht aber nur selten von dieser Möglichkeit Gebrauch. So bleibt z. B. offen, ob Walther wirklich im ersten Notenbeispiel auf S. 30 einen $4/2$ - und einen $4/8$ -Takt vorschreibt, ob auf S. 39 oben die Zeichen für den *Accentus* von Walther oder vom Hrsg. vergessen wurden und ob auf S. 108 f. die Numerierung im Text oder in den Notenbeispielen falsch ist. Mit dem Beispiel S. 108 unten weiß der Leser an dieser Stelle nichts anzufangen. Auch der Anfangsnote im Alt auf S. 117 traut man nicht recht. Auf S. 121 unten muß die zweite Note im Baß wohl ein *e* sein, und auf S. 123 ist im zweiten Notenbeispiel offenbar *fis'* (und nicht *eis'*) gemeint. In dem fehlerhaften Notenbeispiel auf S. 165 unten findet sich ein Fragezeichen in runden Klammern; sollte es wirklich schon von Walther gesetzt worden sein? Wenn der Raum für das (nicht gerade mit letzter Präzision formulierte) Vorwort und für die Vorbemerkungen vielleicht aus technischen Gründen beschränkt werden mußte, so hätte man sich statt der Ausführungen über Walthers Stellung gegenüber der „*musikalischen Fortschrittsgesinnung . . . der Welt profan-bürgerlichen Musizierens*“ etwas eingehendere Bemerkungen zur Druckwiedergabe gewünscht. Schließlich sei noch auf einen kleinen Schönheitsfehler hingewiesen: Im Namensregister sind zu den Seitenzahlen 1–64 jeweils 2 Seiten hinzuzuzählen.

Mit der Veröffentlichung von Walthers *Praecepta* hat der Hrsg. der Musikwissenschaft eine Kompositionslehre zugänglich gemacht, die das Lehrgut der Zeit zusammenfaßt. Es sind zwar nicht alle Zweige der Musiktheorie berücksichtigt. So verzichtet Walther z. B. auf eine Erörterung von Stilfragen und auf die Generalbaßlehre, er beschäftigt sich aber um so ausführlicher mit den Fortschreitungsregeln, den Tonarten und Klauseln und der Kontrapunktlehre. — Der Hrsg. kündigt im Vorwort die Veröffentlichung einer Studie über die Kompositionslehren der Bachzeit an.

Martin Ruhnke, Berlin

Walther Reinhart: Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme. Jahressgabe 1956 der Inter-

nationalen Bach-Gesellschaft. Zürich, Verlag Hug & Co. 87 S. (2., gelegentlich veränderte Auflage; 1. Auflage: Leipzig, C. Merseburger 1933).

Der Initiator der Internationalen Bach-Gesellschaft legt hier das Ergebnis seiner langjährigen Bemühungen als Dirigent und Chorleiter um die Aufführung von Bachs *Johannespassion* erneut der Öffentlichkeit vor. Am Anfang der Schrift stehen referierende Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Werkes und zum Wesen der Bachschen Passionen sowie allgemeine Darlegungen zum Chor- und Orchesterapparat (welche ein Vielfaches jener Besetzungstärke vorschlagen, die Bach selbst für notwendig erachtet hat); hierauf folgen, „als *Nachschlagewerk systematisch*“ nach Rezitativen, Volkschören, Chorälen und Gesangs-Soli der verschiedenen Stimmen geordnet, häufig detaillierte Ratschläge für die einzelnen Nummern, in der Absicht zu zeigen, welche Mittel „*absolut erforderlich*“ sind, um die *Johannespassion* „*sinngemäß zu interpretieren*“ und eine Aufführung für die Zuhörer zum „*wahrhaften Erlebnis*“ werden zu lassen. Im einzelnen betreffen die Ratschläge u. a. die Versetzung der Arie Nr. 58 „*Es ist vollbracht*“ hinter Nr. 59 (wodurch sie von dem zugehörigen Rezitativ getrennt wird), die Ausführung des Continuo (wobei Klavierinstrumente, deren „*Hämmer an der Anschlagstelle mit Stahlnägeln besteckt sind*“, eine hervorragende Stellung einnehmen); sie betreffen ferner, besonders bei fast allen Volkschören, Änderungen der Instrumentation, in einigen Fällen sogar der Noten und des Textes, sowie Tempo und Dynamik. Es erübrigt sich, hierauf näher einzugehen: R. Steglich hat in *Musik und Kirche* 27 (1957) 94–102 dazu in eigener Weise das Wort ergriffen, A. Mendel in seinem Klavierauszug der *Johannespassion* (New York, Schirmer [1951]) mit glücklicher Hand die Ansprüche von Wissenschaft und Praxis vereinigt. Nur zwei Einzelheiten seien bemerkt: wenn die Schrift als „*wesentliches Grunderfordernis*“ nennt, „*Evangelienteile (Geschichte) und eingeschobene dichterische Teile (Gegenwart) vollkommen auseinanderzuhalten*“ (infolgedessen auch eine getrennte Aufstellung der ausführenden Klangkörper empfiehlt), so kann ebensowohl die Ansicht vertreten werden, es sei Bach und seiner Zeit gerade darauf angekommen, die gegenwärtige Wirkung jenes geschichtlichen Ereignisses von Gol-

gatha in der christlichen Gemeinde deutlich zu machen; wenn sie ferner den Eingangschor „Herr, unser Herrscher“ als „die am wenigsten wertvolle Nummer des ganzen Werkes“ bezeichnet und deshalb in ihm ein „sehr frühes Stück“ erblickt, so lehrt die Überlieferung, daß dieser Chor kaum vor der Mitte der dreißiger Jahre entstanden sein kann. Ulrich Siegele, Tübingen

Alfred Einstein: Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich 1956, Pan-Verlag, 271 S., 4 Tafeln. Der Anregung Richard Schaals in MGG (Artikel *Einstein*), die weit verstreuten viele hunderte Presseartikel Einsteins in einem Sammeldruck allgemein zugänglich zu machen, ist jetzt der Pan-Verlag dankenswerterweise gefolgt. Unter dem Titel *Von Schütz bis Hindemith* hat er einen Band von 31 Essays zusammengestellt, die teils noch ungedruckt waren, teils von E. während der Jahre seiner Münchener und Berliner Kritikertätigkeit und auch nach seiner Emigration im Berliner Tageblatt, in der Zeitschrift für Musik, in der Basler Nationalzeitung, der Dreiwochen-Schrift u. a. veröffentlicht worden waren. Die bunte Mannigfaltigkeit der Themen berührt Musiker wie Schütz, Bach, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Pfitzner, Verdi, Strauss, Busoni, Berg, Hindemith und Furtwängler, sowie eine Reihe allgemeiner Themen, wie *Musikgeschichte als Geschichte von Fiktionen*; *Der Charakter der alten Musik*; *Die Krisen in der Musikgeschichte*; *Komponist, Staat und Wirklichkeit*; *Die Enterbten*; *Die Sterblichkeit der Oper*; *Opus I*; *Opus Ultimum* und *Juden in der Musik*. Die Fülle des vorhandenen Materials gestattete es, das Thema „Mozart“ ganz herauszunehmen und für einen eigenen Sammelband bereitzustellen, der dem vorliegenden hoffentlich bald folgen wird.

Daß die Produkte der seriösen Tagesschriftstellerei E.s, als von einem der „glanzvollsten Vertreter deutschen Musikschrifttums“ (Redlich), weites Interesse bei Kennern und Liebhabern beanspruchen dürfen, steht außer Frage. E. gehörte zu den wenigen, denen es gegeben ist, wissenschaftliche Akribie mit feuilletonistischer Eleganz und stilistischer Brillanz zu vereinen. Die Essays müssen somit bis zu einem gewissen Grade als Ergänzung und Abrundung seiner wissenschaftlichen Leistung verstanden werden.

Mit beneidenswerter Sicherheit und einer ihn ehrenden Offenheit hat E. stets auf das

Wesentliche der Dinge hingewiesen, und in manchem seiner treffenden Aperçus verbirgt sich eine tiefere Erkenntnis als in breiten wissenschaftlichen Abhandlungen. Wenn er ausführt: „Wichtig in bezug auf die alte Musik ist die oft vergessene Tatsache, daß sie weder für die Musikologen des 19. und 20. Jahrhunderts, noch für die Dirigenten, Chöre, Orchester und Konzertsäle unserer Zeit geschrieben wurde“ (S. 68), so ist das eine Wahrheit, die man sich als Forschender getrost über seinen Arbeitsplatz hängen sollte, und in der Forderung: „Wir sollten ein altes Musikstück... nie von unserem erleuchteten Standpunkt, dem Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus beurteilen. Wir müssen uns fragen: ‚Für welche Gelegenheit wurde es geschrieben?‘ Nur wenn wir diese Frage beantworten, gelangen wir auch zur Erkenntnis der wirklichen Bedeutung eines solchen Stückes“, deutet E. sehr nachdrücklich auf die oft verkannten Gefahren hin, Kunsterscheinungen vergangener Epochen allein nach ihrer Gültigkeit für eine ihnen wesensfremde Zeit, nämlich die Gegenwart des Beurteilers, zu bewerten.

Trotz der sorgfältigen Auswahl seitens des Verlages sind nicht alle Essays gleichwertig, was bei dem Gelegenheitscharakter dieser kleinen Arbeiten nicht weiter wundernimm. So interessanten und profunden Kapiteln wie über Schütz, Bach oder Beethoven, um einige herauszugreifen, stehen weniger gelungene zur Seite wie über *Verdi als Briefschreiber*, *Hans Pfitzner* oder *Juden in der Musik*, obwohl auch hier Treffendes gesagt ist und der kenntnisreiche wie stil-sichere Autor erkennbar bleibt. Gerade aber das letzte der genannten Themen hätte man sich aus der Feder E.s ausführlicher gewünscht, zumal hier eine Reihe von Problemen noch ungelöst ist oder einer neuen Beurteilung bedarf. Daß sich in den Essays eine Fülle subjektiver Äußerungen findet, ist verständlich. Der objektive Wissenschaftler fühlte sich hier wohl im Recht, mehr als anderswo sein persönliches Urteil in den Vordergrund zu stellen, das sich manchmal sogar Heineschem Sarkasmus nähert: „... Strauss nimmt den Ruhm voraus, den im Jahre 1964 ihm vielleicht niemand mehr spenden wird...“ (1934) (S. 34), oder „Das ist der alte Wagner, der beinahe selbst ein Wagnerianer geworden ist“ (S. 119). Beißende Ironie enthüllen Sätze wie: „Aber weder Professor Koch noch Professor Glase-napp verstanden das Geringste von Musik,

in schöner Harmonie mit den meisten Wagner-Biographen . . .“ (S. 118).

Besonders aktuelles Profil erhalten E.s Formulierungen verständlicherweise, wenn sich das Thema am Schnittpunkt soziologischer oder gar politischer Probleme bewegt. Die Abschnitte *Komponist, Staat und Wirklichkeit* und *Wilhelm Furtwängler* tragen somit den ganz persönlichen Stempel ihres Autors, und die Sätze erhalten manchmal sogar die Prägnanz von Maximen: „*Es kommt nicht auf die politische Gesinnung an, sondern auf seine künstlerische Qualität. Es ist ein besonderes Glück, daß 'God save the King' und noch mehr das unsterbliche 'Gott erhalte' des Joseph Haydn so gute Lieder sind, und ein besonderes Unglück, daß das 'Horst-Wessel-Lied' des Dritten Reiches ein so erbärmliches und zusammengeflicktes Machwerk ist; es spricht für die musikalische Potenz etwa des kommunistisch gesinnten Hanns Eisler, daß seine Chöre meist voll Spannung, Gewalt, Kraft sind, aber sie wären das nicht weniger, wenn man ihnen Texte mit sozusagen entgegengesetzten Vorzeichen unterlegte. Nochmals: Gesinnung ist nichts; Persönlichkeit, Können alles*“ (S. 199).

Zu bedauern ist, daß dem Bändchen ein informierender Anmerkungs- und auch ein Personenregister fehlen. Wenn E. das Kapitel über *Die Sterblichkeit der Oper* beginnt: „*Im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift . . .*“, so fragt der Leser mit Recht, um welche Zeitschrift es sich handelt; wenn vom Schützenfest in Berlin die Rede ist, so will der Leser wissen, wann dieses stattfand. Überhaupt würden die Essays gewinnen, wäre ihr Entstehungs- oder Publikationsdatum beigelegt, das man manchmal schmerzlich vermißt. Oft vermag sich der informierte Leser das Entstehungsdatum aus dem Inhalt zu rekonstruieren, aber nicht immer. Alles in allem: ein Buch, das man nicht nur mit Vergnügen liest, sondern auch mit Gewinn aus der Hand legt.

Heinz Becker, Hamburg

Gerhard Bork: *Die Melodien des Bonner Gesangbuchs in seinen Ausgaben zwischen 1550 und 1630. Eine Untersuchung über ihre Herkunft und Verbreitung.* (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 9) Köln und Krefeld, Staufens-Verlag 1955. (8), 230, IX, 23 S.

W. Hollweg hat in seiner *Geschichte der evangelischen Gesangbücher vom Niederrhein im 16. bis 18. Jahrhundert* (Güters-

loh 1923) die Bedeutung des Bonner Gesangbuchs eingehend gewürdigt und über seine Verbreitung sowie seinen Einfluß auf andere Gesangbücher ausführlich berichtet. Wie bei den meisten älteren Arbeiten, hat er jedoch nur die Texte der Lieder berücksichtigt, nicht aber ihre Melodien. So war eine Untersuchung über die Herkunft und Verbreitung der Melodien, wie sie diese von der Phil. Fakultät der Universität Köln als musikwissenschaftliche Dissertation angenommene Arbeit im Titel ankündigt, höchst erwünscht. Darüber hinaus muß der Hymnologie, die als Wissenschaft bisher meist nur im Rahmen der praktischen Theologie oder der Literaturgeschichte, höchst selten aber im Rahmen der Musikwissenschaft betrieben worden ist, jede Arbeit dieser Art willkommen sein; denn sie kann ihre Aufgabe nur dann erfüllen, wenn sie von allen in Frage kommenden Disziplinen gleichmäßig gefördert wird.

Der Verf. hat eine umfangreiche Materialsammlung zusammengetragen und dieses Material zu ordnen und zu sichten versucht; er gibt im I. Kapitel eine kirchengeschichtliche Einleitung, behandelt im II. den Fragenkreis der wichtigsten Vorlagen des Bonner Gesangbuchs, untersucht im III. seine verschiedenen Ausgaben, besonders die älteste auf uns gekommene von 1550 und versucht im IV. und V. Kapitel seinen Einfluß auf andere Gesangbücher und seine Verbreitung festzustellen. Ein Literatur- und Quellenverzeichnis sowie ein Notenanhang zeugen von dem fleißigen Bemühen, den umfangreichen Stoff zu bewältigen.

Leider ist dies nicht gelungen. Um nicht allzuviel Raum in Anspruch zu nehmen, beschränkt diese Kritik sich auf die in den Bereich der Musikwissenschaft fallenden Beanstandungen (im übrigen sei auf die umfassende kritische Würdigung im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, 2. Jg. 1956, S. 147 ff. verwiesen). Zunächst und vor allem ist festzustellen, daß das eigentliche Thema, die Melodien, in der ganzen Arbeit am schlechtesten wegkommt; ein sprachliches Symptom dafür ist, daß B. von „*Notenbeispielen*“ spricht, wo es sich um die Abdrucke der Melodien in den Quellen handelt. Daß diese in den ältesten Gesangbüchern von in Holz geschnittenen Druckstöcken abgedruckt wurden, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein; infolgedessen erkennt er nicht, wie manche undeutliche Wiedergabe von Noten darauf beruht, daß

dem Notenschneider das Messer ausgerutscht ist, wodurch einmal eine Cauda, ein anderes Mal eine oder sogar mehrere Seiten eines Notenkopfs weggebrochen sind. Bei dem Liede „*Der torecht spricht*“ (Ps. 53) in Bonn 1550 fehlen z. B. von vier Seiten eines Notenkopfs drei, und doch ist zu erkennen, daß die betreffende Note (vgl. Anhang, S. 5 bei Anm. 2) nicht ganz fehlt, wie B. angibt. B.s Wiedergabe der Melodien im Notenanhang ist voller Fehler: Pausen, die an den Schluß des Stollens, also vor das Wiederholungszeichen, gehören, stehen stets dahinter; viele Pausenwerte sind falsch übertragen, manche Pausen fehlen, in anderen Fällen stehen Pausen, wo sie in Bonn 1550 fehlen. Die Angaben Tenor, Alt, Bariton usf. vor den modernen Schlüsseln sind irreführend: die Wahl des Schlüssels erfolgt rein aus Zweckmäßigkeitserwägungen und sagt in Gesangbuchdrucken nur ganz selten etwas über die Stimmlage aus; richtiger wäre es gewesen, die originalen Schlüssel und die erste Note voranzuschicken. Unzulänglich ist, wenn B. für die Herkunft der Melodien stets nur die älteste Quelle aus der Reformationszeit angibt, auch in vielen Fällen, bei denen vorreformatorische Quellen bekannt sind. Bei Prosatexten (wie z. B. dem Credo aus dem Straßburger Kirchenamt und dem Vaterunser) von einem „*Dichter*“ zu sprechen, offenbart eine Nachlässigkeit, die man einem Doktoranden nicht hätte durchgehen lassen dürfen. Auch hätte B. bei sorgfältiger Benutzung der einschlägigen Literatur aufgehen müssen, daß die Initialen M. G. beim Straßburger Credo auf den Bearbeiter der Melodie und nicht auf den Text zu beziehen sind — die genauen Angaben finden sich z. B. im *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, Bd. I¹ (Göttingen 1941) S. 576, in der Anmerkung zur Weise 66, und B. hätte besser getan, dieses Werk nicht nur „*im Einzelfall*“ (vgl. sein Vorwort) heranzuziehen. Bei der Datierung älterer Quellen vermißt man ebenfalls die Benutzung neuerer Literatur: so wäre z. B. die von H. Hofmann angenommene und unverzeihlicherweise sogar in die Faksimile-Ausgabe (Leipzig 1914) — wenn auch in eckigen Klammern — eingedruckte Jahreszahl 1530 beim Enchiridion von Michael Blum, Leipzig, nach dem genannten Handbuch (S. 538) oder Bd. 35 der Weimarer Luther-Ausgabe (S. 318) leicht in 1528/29 zu berichtigen gewesen.

In vielen Fällen hätte bei größerer Sorgfalt die Abhängigkeit des Bonner Gesangbuchs von älteren Vorlagen genauer nachgewiesen werden können; um nur ein Beispiel zu nennen: der ganze Befund bei „*Dir, o Herr, will ich singen*“ (Ps. 9) läßt deutlich erkennen, daß das in Zürich gedruckte Konstanzer Gesangbuch von 1540 als Vorlage gedient hat, weil nämlich ein Notendruckstock, die 2. Notenzeile (nicht Schlußzeile!) aus Ps. 72 derselben Ausgabe, irrtümlich vom Setzer an den Schluß der Weise des Ps. 9 gesetzt worden ist, die in Bonn 1550 selbständig verbessert erscheint, während Blarers Gesangbuch, das nach B. als Vorlage gedient haben soll, den richtigen Schluß gehabt haben muß, der ganz anders aussieht. Eine wichtige Frage wird von B. nicht gestellt und darum nicht beantwortet: welche Lieder aus zeitgenössischen Quellen werden nicht aufgenommen, und warum nicht? Wenn er (S. 36) feststellt, daß in Bonn 1550 aus Babst 1545 nur 16, aus Straßburg 1545 nur 4 und aus Konstanz/Zürich 1540 „nur“ 28 (von 83!) Liedern fehlen, so hätte die Zusammenstellung und Untersuchung dieser Lieder wohl Anhaltspunkte dafür ergeben, welche Grundsätze die Herausgeber des Bonner Gesangbuchs bei der Auswahl geleitet haben, und zwar nicht nur in bezug auf die Texte, sondern unter Umständen auch bei den Melodien.

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß das eigentliche Thema der Arbeit nur unzureichend behandelt und noch längst nicht erschöpft ist.

Konrad Ameln, Lüdenscheid

Ludwig K. Mayer: Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Verlagsbuchhandlung Leitner & Co., Wels-Wunsiedel-Zürich o. J. [1956], 176 S.

Der Verf. ordnet seinen Stoff, angeregt durch die Arbeiten von Lorenz und Pinder, nach Komponistengenerationen. Das Bedürfnis, den Generationsgruppen aber noch erklärende Namensetikette zu verleihen, verführt ihn dabei zu einigen Gewalttätigkeiten. Zwischen der Generation der um 1880 Geborenen als den Vertretern des „*Revolutionären Umbruchs*“ (Schönberg, Strawinsky, Webern, Casella, Satie) und der Generation von ca. 1895 (Hindemith, Ibert, Jarnach, Krenek usw.) als den Vertretern der „*Neuen Musik*“ unterscheiden zu wollen, ist wenig sinnvoll. Und was besagt schon ein Begriff wie der der „*Neuen*“

Klassizität“ noch, wenn er kennzeichnend sein soll für so verschiedene Erscheinungen wie Distler und Messiaen, wie Schostakowitsch und Dallapiccola, wie Orff und Françaix?

Der Verf. verzichtet ganz bewußt sehr weitgehend auf Werturteile. In seiner „Vorbemerkung“ sagt er dazu: „Die Aufgabe des vorliegenden Buches konnte . . . nicht die sein, dem Leser Wertungen und Urteile zu bieten, sondern zu versuchen, ihm die großen stilistischen Entwicklungszüge klar zu machen, aus denen das neuere Musikschaffen resultiert und aus denen sich seine Problematik erklären läßt.“ Diese Aufgabe ist in diesem Buch gut gelöst. Seinem Zweck, ein „Studienhelfer“ zu sein, wird das Buch durch seine stilistischen Vorzüge besonders gerecht: es liest sich gut.

Bei der Auswahl der Komponisten ging es Mayer mehr um das „Typische“ als um das „Individuelle“. So läßt sich das Fehlen mancher Namen durchaus rechtfertigen. Aber sind die besprochenen Siegfried Wagner oder Josef Reiter in stärkerem Maße „typische“ Gestalten als der nicht besprochene Edgar Varèse, dessen „Ionization“ allerdings erwähnt, aber Charles Ives zugesprochen wird? Ein anderer, in einer zweiten Auflage leicht zu korrigierender Fehler ist die Nachricht, Anton von Webern sei in England in der Emigration gestorben.

Da M. erfreulicherweise auch die allerneueste Entwicklung berücksichtigt, berichtet er auch davon, wie eng sich die Jüngsten heute an Webern anschließen, „als an den extremsten Vertreter des musikalischen Expressionismus“. Aber es ist doch gerade der späte Webern, der hier als Vorbild dient. Und zu dessen Charakterisierung ist das Wort „Expressionismus“ zumindest ungeschickt gewählt. Im übrigen steht diese (richtige) Feststellung im Widerspruch zu der (irrigen) Behauptung, daß von Weberns Musik nichts in die Zukunft weise.

Erfreut findet der Leser des schmalen Bandes am Schluß eine instruktive, von 1860 bis in die Gegenwart reichende Zeittafel, an die sich ein allerdings etwas willkürlich zusammengestelltes Literaturverzeichnis anschließt.

Sieht man von den aufgezeigten Schönheitsfehlern ab, so bleibt genug Positives, das dem Buch das Prädikat eines knappen, übersichtlichen und sehr objektiven Kompendiums einträgt. Harald Heckmann, Kassel

Karl M. Klier: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen. Kassel und Basel 1956, Bärenreiter-Verlag, 107 S., 118 Abb., 36 Musikbeispiele.

Karl M. Klier, einer der bekanntesten und erfolgreichsten Volksliedsammler der Gegenwart, bietet mit dem vorliegenden Buch den ersten Versuch einer Gesamtdarstellung der im Alpenraume vorkommenden Volksinstrumente nebst der dazu gehörigen Musik. Es ist das Ergebnis einer fast dreißigjährigen Sammelarbeit, welche sich nicht nur auf die Erfassung historischer Quellenzeugnisse erstreckte, sondern vor allem auch auf den gegenwärtig noch im Gebrauch befindlichen Restbestand, worin sein besonderer Wert liegt. Daher werden die Klangwerkzeuge nicht nur als tote Materie klassifiziert oder ihre handwerkliche Fertigung entwicklungsgeschichtlich beschrieben, sondern stets auch der dazu gehörige Musizerraum in die Betrachtung sinnvoll mit einbezogen. Somit ist diese ansprechende und nützliche Publikation auch kulturgeschichtlich, volks- und gegenwartskundlich von Belang. Der Musikhistoriker findet ebenfalls eine reiche Stofffülle vor, denn wie schon der Titel offenbar anzeigen soll, handelt es sich hier nicht nur um Instrumente, die ursprünglich und ausschließlich den Grundschichten zugehören, sondern auch um Übernahmen aus dem Musikleben der Oberschichten (z. B. Harfe und Gitarre seit dem 18. Jahrhundert). Wie umgekehrt auch Volksinstrumente und damit verbundene einfache Musizierpraktiken immer wieder auf die Kunstmusik im Alpenraume produktiv einwirkten, sieht man etwa am Beispiel des von K. nicht erwähnten „pumhart“ beim Mönch von Salzburg oder dem Leiermann von Schubert.

K. behandelt nacheinander „Urtümliches“, worunter er die verschiedensten Idiophone frühzeitlichen Ursprungs, Glocken und Trommeln versteht, das Alphorn, die Quer- und Langflöte, Dudelsack und Drehleier, Hackbrett und „Hölzernes G'lachter“, Harfe und Gitarre, die Geige, Maultrommel, Mund- und Ziehharmonika, die Zither sowie die vorherrschenden Ensemblebildungen (vor allem Pfeife und Trommel, Schalmei und Sackpfeife, Geige, Hackbrett und Baßgeige, zwei Violinen und Baß). Herstellungsart, Stimmung und Spielweise der Instrumente werden anschaulich beschrieben. Der Text ist knapp gehalten und dient hauptsächlich der Erläuterung der 118 durchweg mit Geschick

aus einem größeren Bestande ausgewählten Bilder sowie der 36 Notenbeispiele, von denen viele hier erstmals gedruckt vorgelegt werden. Die Grenzen der sehr stoffreichen Darstellung liegen darin, daß auf ein tieferes Eindringen in die Frühgeschichte dieser vom Volke gespielten Instrumente ausdrücklich verzichtet wird und die detailliertere Beschreibung somit zumeist erst mit dem 16. Jahrhundert einsetzt; außerdem stammt der überwiegende Teil des herangezogenen Materials aus dem österreichischen Alpengebiet, wogegen der schweizerische und französische Gebirgsanteil unverhältnismäßig stark zurücktritt. Diese fehlende räumliche Weite wird vor allem bemerkbar bei der Aufreihung der Idiophone, von denen es offensichtlich in den Westalpen noch reichere Überlieferung gibt als in dem hier vorzüglich erforschten Ostteil. Nur bei Instrumenten wie dem Alphorn, das in jüngster Zeit in den österreichischen Alpen nicht mehr gespielt angetroffen werden konnte, stützen sich Bild und Wort vornehmlich auf schweizerische Quellen.

Um bei einer etwaigen Neubearbeitung bestehende Unklarheiten beseitigen zu helfen, sei auf das Folgende kritisch hingewiesen. Zu klären ist im vorliegenden Zusammenhang der Begriff „volkstümlich“, denn nicht nur werden auf S. 7 die Alpen als „ein volkstümliches Rückzugsgebiet“ bezeichnet, was nicht recht verständlich ist, sondern auch das gesamte aufgeführte Instrumentarium wird so gekennzeichnet, also die Ratsche neben der Violine, das Wurzhorn neben der Pedalarfe. Unschärf scheint auch die inhaltliche Abgrenzung des ersten Kapitels mit der Überschrift „Urtümliches“, denn hier werden zwar Brummtopf und Trommel, Klappern und Okarinas behandelt, das Alphorn sowie andere nicht minder „urtümliche“, d. h. aus der Frühzeit stammende Instrumente jedoch ausgeklammert und gesondert aufgeführt. Da sichtlich eine große Anzahl der Abbildungen erst während der letzten Jahrzehnte aufgenommen worden ist, möchte man sich zwecks weiterführender Untersuchungen bei möglichst allen eine genaue Zeitangabe wünschen. Zum Kapitel „Quer- und Langflöte“ sei ergänzend auf die wertvolle Göttinger Dissertation von H. Moeck über *Ursprung und Tradition der Kernspaltflöte der europäischen Folklore* (1951) verwiesen. Die für die jeweiligen Instrumente bzw. Ensembles sehr instruktiven Notenbeispiele stammen naturgemäß fast

sämtlich aus jüngster Überlieferung, denn protokollgetreue Aufzeichnungen aus der Zeit vor 1800 gibt es nur sehr wenige. Eine davon findet man auf S. 68. Diese Art einfachster Tanzmelodik ist jedoch schon vor dem 17. Jahrhundert belegbar. Sie findet sich in ganz Eurasien, seit dem 13. Jahrhundert ist sie bekannt aus der französischen Reigenliedmelodik, seit dem 14. Jahrhundert auch in Instrumentalstücken. Die hier begegnende quintweise Versetzung einer viertaktigen Zeile kommt indessen nicht einem echten Tonartwechsel gleich, wie von K. angenommen wird (s. dazu eine ausführliche Melodietafel in meinem demnächst erscheinenden Buche *Der fahrende Musiker im spätmittelalterlichen Europa*). Trotz dieser Einzelheiten betreffenden Einwände darf man die bestens mit Kunstdrucktafeln ausgestattete Schrift als künftig für diesen Forschungszweig unentbehrliches Grundbuch dankbar begrüßen. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Alexander Buchner: *Die Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*. Artia, Prag, 1956. 52 S. Einleitung und 323 Abbildungen. Eine gut unterrichtende Einleitung über die Geschichte der Instrumente geht dem Hauptteil, 323 zum größten Teil herrlichen Abbildungen, darunter auch farbigen, von Instrumenten sowohl, als auch Darstellungen aus der bildenden Kunst, voraus. Die Kunstdenkmäler, Gemälde, Zeichnungen, Stiche, Miniaturen, Fresken, Kunstgewerbe bringen, neben öfter abgebildeten, zum großen Teil bisher nicht veröffentlichtes Material der Bilddarstellung von Instrumenten, darunter vieles aus der Tschechoslowakei, aus Kirchen und Privatbesitz. Die Schönheit vieler Instrumente, auch orientalischer, und der Darstellungen ist oft so packend, daß man zunächst jeden gelehrten Zweck vergißt. Bei der Fülle des Gebotenen sei auf Einzelheiten einzugehen verzichtet. Kleine Einwendungen könnten dem Werk keinen Abbruch tun. Dem Hrsg. und dem Verlag darf man gratulieren. Hans Engel, Marburg

Europäische Lieder in den Ursprachen. Im Auftrage der Deutschen Unesco-Kommission herausgegeben von Josef Gregor, Friedrich Klausmeier und Egon Kraus. Bd. 1, 224 S.; Die romanischen und germanischen Sprachen. Verlag Merseburger, Berlin. Das schon in seiner äußeren Aufmachung sehr ansprechende Liederbuch wird, wenn es

einmal richtig bekannt geworden ist, in den Schulen aller Länder und bei den Jugendverbänden sich großer Beliebtheit erfreuen. Der vorliegende erste Band — ein zweiter ist in Vorbereitung — enthält insgesamt 146 Lieder aus dem germanischen und romanischen Sprachbereich Europas. Mit 28 Liedern ist der deutschsprachige Raum nicht nur am stärksten, sondern auch sehr charakteristisch vertreten. Der die Landschaft und die nationalen Eigenständigkeiten eines Volkes kennzeichnende Melodietypus war für die Auswahl ebenso wichtig wie die lebendige Pflege der Lieder bei den einzelnen Völkern und die ansprechende, leichte Sangbarkeit, damit die Weisen „aus dem Dunkel der Notensich zu lebendigem Klang erfüllten“ und eines Tages wirklich „weltläufig“ würden. Der Absicht einer leichten Verbreitung kommt die für die Ausgabe grundsätzlich beibehaltene Einstimmigkeit sowie die übersichtliche und klare Notierungsweise sehr entgegen. Die im Anhang gegebenen Erklärungen, das kleine Instrumentenlexikon, das äußerst wertvolle Quellen- und Sachgruppenverzeichnis, die Lautumschrifttafel, Aussprachehinweise und deutsche Übersetzung vervollständigen die überaus schätzenswerte Sammlung, deren Gesamtedition in verdienstvoller Weise von W. Wiora besorgt wird. Für die geschmackvolle Ausstattung und den sehr angemessenen Preis verdient der Verlag volle Anerkennung. Alles in allem: eine erfreuliche Ausgabe unter den in den letzten Jahren neuerschienenen Liederbüchern, der man eine schnelle und weite Verbreitung wünscht, damit vielleicht einmal die Geschichte feststellt, daß der Zusammenschluß Europas nicht unwesentlich durch die herzenbindende Kraft der Lieder einer singenden Jugend mitvollzogen wurde!

August Scharnagl, Regensburg

Anton Kern: Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz (Handschriftenverzeichnisse österreichischer Bibliotheken, Steiermark, Band 2). Wien 1956, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei. 412 S. Auslieferung für Deutschland und USA: Otto Harrasowitz, Wiesbaden.

Österreich hat mit diesem vorbildlichen Abschlußband der Hss.-Katalogisierung der Grazer Universitätsbibliothek nicht nur seiner tatkräftigen Unterstützung der Erschließung wichtiger Quellen Ausdruck verliehen, sondern auch dem langjährigen Wahrer die-

ser Sammlung, Anton Kern, kurz nach dessen Ableben ein würdiges Denkmal gesetzt. Der erste, 1942 erschienene Band hatte die Choralforschung auf diese z. T. bedeutenden Hss. hingewiesen. Jetzt möchte man nur wünschen, daß sie bald einen Bearbeiter fänden. Die Reichhaltigkeit der Sammlung, die größtenteils aus aufgehobenen Klöstern zusammengetragen ist, wird wieder durch die vielen liturgischen Fragmente, die in diesem Band sorgsam verzeichnet sind, demonstriert. Aus zerschnittenen Choralcodices stammen sechs Gradual- und 18 Brevierfragmente. Zu dieser Zahl sind noch einige Bruchstücke zu zählen, die aber nicht eindeutig bestimmt werden. K. registriert bei allen Bänden Neumen- und Notenvorkommen, bei Sequenzen, Hymnen und Tropen überdies die Chevalier-Nummer. Das Festhalten an diesem internationalen Brauch zeigt deutlich, wie schwerwiegend der manchmal zu beobachtende Verzicht auf diese Nummern sich auszuwirken vermag, weil auch die Angabe der *Analecta hymnica* keine Sicherheit abgibt und zudem oftmals dennoch die Notwendigkeit einer „Umrechnung“ zu Chevalier besteht. Der Musikforscher sei noch auf folgende Besonderheiten aufmerksam gemacht: Hs. 798, Tonarius aus dem 13. Jahrhundert; Hs. 1040, Fragment mit „*Media vita in morte sumus*“, 14. Jahrhundert; Hs. 1361 bietet einen nicht identifizierten, um 1600 geschriebenen Musiktraktat; Hs. 1510 überliefert eine Liedersammlung, um 1780, und Hs. 2064 eine aus dem Jesuitenkollegium Graz stammende Sammlung von Werken Lassos, Vaets und nicht bekannter Meister.

Trotz dem fehlenden Register erfüllt der Band alle Erwartungen, die der Benutzer hegt.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Journal of the International Folk Music Council, Volume IX, Cambridge 1957, W. Heffer and Sons Ltd., 116 S.

Die Städte Freiburg und Trossingen waren im Jahre 1956 Tagungsorte des International Folk Music Council, der hier erstmals seine jährliche Konferenz auf deutschem Boden abhielt. Auf eine nur von wenigen Experten besuchte Arbeitstagung in Freiburg (siehe *Mf X*, S. 150) folgte eine öffentlichere Veranstaltung in Trossingen und Stuttgart mit einigen Sitzungen. Die darin gehaltenen Referate sind zum größten Teil in dem vorliegenden Jahrbuch abgedruckt. Von insgesamt 24 Beiträgen wurden elf in deutscher

Sprache vorgetragen. Angesichts dieses hohen Prozentsatzes erhebt sich die Frage, warum man diese 50 Prozent nicht in der Originalfassung, sondern lediglich in englischer bzw. französischer Übersetzung wiedergibt. Zeigt sich doch auch an Hand dieses Bandes, daß bei zunehmend aktiverer Teilnahme des Ostens die einengenden Bestimmungen aus den ersten Nachkriegsjahren als überholt gelten müssen und der deutschen Sprache nunmehr hier der gebührende Platz eingeräumt werden sollte.

Neben teilweise sehr interessanten Tanzbeschreibungen von J. Nketia, M. Douglas und Salvador de Barandiaran findet man wissenschaftlich unbedeutende Beiträge, wie etwa den von Abdel Rahman Sami über *Folk music and musical trends in Egypt today* oder „summaries“ von Vorträgen, die zu sehr gekürzt wurden, um mehr als Andeutungen enthalten zu können.

Von Belang hingegen erscheinen ein Aufsatz von B. Bronson „*About the commonest british ballads*“, ein aus der reichen Erfahrung eines Rundfunkexperten geschöpfter Bericht von W. Kutter, in dem produktive Wege für die Tätigkeit des Radios aufgezeigt werden, und ein Überblick von Pál Járdányi über „*The significance of folk music in present-day hungarian musicology and musical art*“. Letzterer enthält den sichtlich mit Stolz vorgetragenen Satz: „*that the focal point and the principal source of almost every department of Hungarian musical life is the folk song*“. Während ein Referat von Abbasuddin Ahmed über Volksgesänge in Ostpakistan zu vielen kritischen Bedenken Anlaß gibt, so etwa über den unzutreffenden Satz: „*that folk song differs in different parts of the world is because Nature is not identical all over the world*“, vermochte K. Reinhard über zwei ergebnisreiche Sammelfahrten in der Türkei, deren Ernte aus 700 Tonaufnahmen besteht, mit Erfolg zu berichten. Eine Kurzfassung des grundlegenden Beitrages von W. Wiora über die Methode der vergleichenden Melodienforschung verweist auf die geplante vollständige Veröffentlichung. H. Hickmann teilt Einzelheiten mit über ein ägyptisches Brauchtum, das möglicherweise in der Pharaonenzeit seinen Ursprung hat. L. Lloyd liefert beachtenswerte Hinweise über die geschichtliche Entwicklung von Volksliedern, dargestellt an rumänischen Schallaufnahmen aus den letzten Jahren, verglichen mit Bartóks Aufzeichnungen von

1913/14 aus derselben Gegend von Hunedoara. So wird wieder ein vielseitiger Inhalt in diesem Jahrbuch auf nur 77 Seiten geboten, denn das letzte Drittel füllen Besprechungen über viele Neuerscheinungen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Hugo Leichtentritt: *Music of the Western Nations*. Edited and amplified by Nicolas Slonimsky. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1956. XVIII und 324 S.

Der Verf. ist uns allen aus seinen älteren Werken, dem umfangreichen und inhaltschweren Buch über Händel, seiner Geschichte der Motette und auch seiner Formenlehre wohlbekannt. Er gehörte der Generation der ersten Epoche unserer Musikwissenschaft an. Auch er mußte 1933 Deutschland verlassen und lebte bis zu seinem Tode 1951 in USA, zuletzt in Cambridge (Massachusetts). Gegenüber anderen Emigranten hatte er den Vorteil, daß Englisch seine zweite Sprache war, denn er hatte schon 1891 an der Harvard-Universität studiert, den Nachteil, daß er schon 59 Jahre zählte.

Das vorliegende Buch ist, außer *Music, History, and Ideas* (1938) eine in Amerika entstandene, seine letzte Veröffentlichung. Es stellt in 14 Kapiteln, nach Ländern aufgeteilt, eine Musikgeschichte in Umrissen dar. Vieles bleibt schon wegen des knappen Umfangs allzu cursorisch, und mehr als chronologisch geordnete Namen stehen in manchen Teilen nicht. Doch gibt es viele originelle Gesichtspunkte, schon in der Zusammenfassung, wenn der Verf. beispielsweise im ersten Kapitel über Griechenland nicht nur die Antike behandelt, sondern auch ihre Entdeckung und ihr Weiterleben in den Stoffen bis zu Křenek's *Leben des Orest*.

Das folgende Kapitel über die „Juden“ wirft viele Fragen auf. Es werden zwar alle bedeutenden jüdischen Musiker und Komponisten aufgezählt, und namentlich Dirigenten und Interpreten der Neuzeit bilden da eine stolze Elite. Aber was nun eigentlich „jüdische Musik“ ist, abgesehen von moderner Folklore, das hat noch keiner definieren können — weder die Nationalsozialisten mit Schimpfworten, noch Gradenwitz, Rothmüller u. a. mit Sympathie. Jede Definition verflüchtigt sich in Nichts. Mendelssohn ist eben, abgesehen davon, daß er ein höchst geprägtes Individuum ist,

ein deutscher Romantiker, der noch in der späteren Berliner Liederschule und in Zelterscher Kultur der Altklassiker wurzelt. Es fehlt übrigens in unserem Buch die national-jüdische-russische Schule der Krein und Gniessin (1914), der schon eine „Gesellschaft für jüdische Musik“, 1908, vorausgeht. Unter den jüdischen Interpreten vermissen wir noch manchen, so den 1942 in New York verstorbenen genialen Cellisten Feuermann.

Nicht ganz überzeugend ist das Kapitel *Supranational Polyphony*. Auch die kleineren Nationen werden geschichtlich betrachtet. L.s wahre Liebe aber sind die deutschen Romantiker; hier in der deutschen Musik wurzelt er, tragischer Widerspruch zwischen Neigung und Schicksal. Hier stehen in seinem Buch die persönlichsten Kennzeichnungen. Am Rande sei nur vermerkt, daß César Franck nicht deutsch-holländische, sondern rein deutsche Vorfahren hat, daß Liszt zwar auf ungarischem Boden geboren, aber ebenfalls rein deutscher Herkunft ist. Daß in der Hitlerzeit Mittelmäßigkeit in der deutschen Musik geherrscht habe, ist (ich möchte sagen: leider) unrichtig. Gerade Diktaturen haben es nötig, in der Welt wenigstens auf dem kulturellen „Sektor“ als große Förderer zu erscheinen, um ihr Prestige zu erhöhen. Juden und extreme Richtungen, deren Abstempelung oft sehr zufällig war, waren verboten. Aber die Kunst der Vergangenheit wird von allen Diktaturen als nationale Kunst besonders gepflegt! Strauss, Pfitzner, Krauß, Kabasta, Knapertsbusch, Furtwängler usw. waren gewiß nicht mittelmäßig. Was bleibt einem Künstler unter einer Diktatur anderes übrig, als seine Musik zu machen, solange er es kann? Alle Musiker können nicht auswandern. Dies zum Grundsätzlichen.

L.s Buch ist geeignet, kultivierte Nichtmusiker und Musikfreunde in die Geschichte der Musik und der Musikländer auf angenehme Art einzuführen. Auch der Fachmann wird manches gewinnen.

Hans Engel, Marburg

Kurt Reinhard: Chinesische Musik. Erich Röth-Verlag, Eisenach und Kassel, 1956, 246 S. mit 35 Notenbeispielen, 2 chinesischen Notationen, 8 farbigen, 30 einfarbigen Bildtafeln u. 5. Holzschnitten.

Zu einem Zeitpunkt, da der Traditionsstrom außereuropäischer Hochkulturen abzureißen droht oder schon verebbt ist, scheint es sinn-

voll, eine zusammenfassende Darstellung ihrer musikalischen Geschichte zu geben. So ist der vom Leiter des Berliner Phonogramm-Archivs unternommene Versuch, die chinesische Musik im Überblick zu betrachten, nur zu begrüßen. Gerade die geschichtstiefe ostasiatische Musikkultur, die sich von fremden Einflüssen verhältnismäßig lange unberührt erhalten hat, wird in der Gegenwart unter dem Ansturm abendländischen Musikdenkens in ihren Grundfesten erschüttert. Deutlich zeichnet sich das Ende einer Epoche asiatischer Musikentwicklung ab. Die Zukunft wird im Zeichen einer Auseinandersetzung mit west-europäischer Musik stehen und zur Aufnahme und Einschmelzung einiger ihrer wesentlichen Strukturelemente und Gestaltungsmittel wie der Dur-Moll-Tonalität, der Mehrstimmigkeit, des Instrumentariums u. a. auf der Grundlage des gleichschwebend-temperierten Tonsystems führen. Den Blick auf die Vergangenheit lenken, heißt, das Verständnis für die zukünftige Entwicklung fördern.

R.s Buch erscheint in der Reihe *Das Gesicht der Völker*, die die kulturellen Eigenheiten außereuropäischer Völker bisher nur durch das Prisma ihres Erzählgutes sichtbar werden ließ, und eröffnet eine Reihe weiterer Veröffentlichungen, die Rückschau auf die Musikkulturen außerhalb Europas halten wollen und sich nicht nur an den Musikwissenschaftler, sondern auch an den interessierten Musikliebhaber wenden. Diesem Rahmen entsprechend, bestand die Aufgabe nicht darin, neue Untersuchungen vorzulegen, sondern das von der Musikethnologie und Sinologie Erarbeitete in übersichtlicher und verständlicher Form zusammenzufassen. Der Verf. beginnt seine Darstellung mit einem Abriss der traditionsreichen Musikgeschichte Chinas, die auf Grund einer verhältnismäßig großen Zahl literarischer Quellen aus vorchristlicher Zeit wie z. B. dem *Li-dji* (Buch der Sitte) oder dem *Schi-djing* (Buch der Lieder) bis ins 2. Jahrtausend zurückverfolgt werden kann. Wenn diese schriftlichen Zeugnisse auch keine Musikdenkmäler enthalten, so vermitteln uns ihre z. T. sehr anschaulichen Berichte, die dankenswerter Weise sehr ausführlich zitiert werden, doch einen Eindruck von der hohen Wertschätzung, die die Musik im alten China genoß. Ihre weitere Entwicklung ist eng mit dem Schicksal des Staates verbunden. Die jeweiligen Herrscherdynastien bestimmen maßgebend Stil und Ausführung

der Musik. So bedeutet die Aufteilung in Dschou-Zeit, Tjin- und Han- bis Sui-Zeit, Tang-Zeit und Nach-Tang-Zeit, wie sie der Verf. vornimmt, nicht nur eine chronologische, sondern auch eine musikstilistische Gliederung. Von den einzelnen Stilepochen entwirft der Verf., soweit es das erhaltene Quellenmaterial zuläßt, ein detailliertes Bild, das durch einige Anmerkungen zur Geschichte des Landes selbst an Plastik noch gewonnen hätte.

Ein besonderes Kapitel ist den „*außermusikalischen Bindungen*“ der chinesischen Musik gewidmet. An ausgewählten Beispielen des älteren Schrifttums wird die Entwicklung von der magischen Funktion der Musik in der Frühzeit bis zum „*stilisierten musikalischen Zeremoniell des Konfuziuskultes*“ aufgezeigt. Ausführliche Behandlung findet die in klassischer Zeit ausgebildete musikalische Ethoslehre, die die bedeutende Rolle, die der Musik im Staatswesen und im Leben des Einzelnen eingeräumt wird, verständlich macht. Eine Betrachtung der musikalischen Zahlensymbolik, deren komplizierte Zusammenhänge R. durch Tabellen und schematische Darstellungen anschaulich zu machen versucht, leitet über zu Problemen der Musiktheorie wie Tonsystem, Mehrstimmigkeit, Rhythmus und Notation.

Die Musikinstrumente, von denen nur die wichtigsten Vertreter besprochen werden, gliedert R. in Geräusch-, Rhythmus-, Einton- und Mehrtoninstrumente. Dieses Einteilungsprinzip, das von der mehr formal beschreibenden Systematik v. Hornbostels und Sachs' abweicht, rückt die musikalisch-klanglichen Möglichkeiten der Musikinstrumente in den Vordergrund und führt zur Erkenntnis ihres musikalischen Sinns. Hinweise auf Verwendung und funktionale Bindung der Instrumente sowie ein umfangreicher Abbildungsteil ergänzen die Ausführungen. Abschließend werden die einzelnen Gattungen und Musizierformen chinesischer Musik und ihre unterschiedliche stilistische Gestaltung anhand von 35 z. T. erstmalig veröffentlichten Notenbeispielen erläutert. Zu den sich des öfteren in formale Einzelheiten verlierenden Analysen hätte man sich allerdings eine zusammenfassende Betrachtung der charakteristischen Strukturelemente chinesischer Musik gewünscht.

Das mit Farbtafeln und Holzschnitten geschmackvoll ausgestattete Buch wird dazu beitragen, die Aufgabenstellung künftiger

Untersuchungen klarer und präziser zu erkennen. So dürften z. B. die zu erwartenden Ergebnisse der bisher in China vernachlässigten Volksmusikforschung auch für die Vergangenheit chinesischer Musik wichtige Aufschlüsse ergeben.

Erich Stockmann, Berlin

Johannes Regis: *Opera omnia* (2 Bände), hrsg. von C. W. H. Lindenburg (Corpus Mensurabilis Musicae 9, I/II, American Institute of Musicology Rom 1956 o. O.; I: VII u. 66 S., II: 65 S.).

Wiederum hat das CMM mit diesen beiden Bänden einen gewichtigen Baustein seinem musikalischen Denkmäler-Gebäude, mit dem die Musik des Mittelalters systematisch erschlossen werden soll, hinzugefügt. Lindenburg, der Autor einer 1938 erschienenen Regis-Monographie, *Het leven en de werken van Johannes Regis*, legt hiermit sämtliche Werke dieses bisher noch nicht zur Genüge bekannten südfälischen Komponisten (ca. 1430 — ca. 1485) vor. Regis war Zeitgenosse von Hayne, Faugues, Busnois, Ockeghem und Caron, gehörte also zu der Musikergeneration, die unmittelbar auf Dufay und Binchois folgte. Er war in Antwerpen „*magister puerorum*“ (1463) und ging später wohl als Sekretär des älteren Dufay nach Cambrai. Nach Dufays Tod wurde er Priester in Mons, der Geburtsstadt Binchois' und Lassos, und erhielt schließlich in Soignies, wo er auch gestorben ist, ein Kanonikat. Als Komponist muß Regis zu seiner Zeit einige Bedeutung gehabt haben: so erwähnt ihn Tinctoris in *De arte contrapuncti* (1477) und im *Proportionale musicas*, in beiden Schriften im Zusammenhang mit Ockeghem, Busnois u. a., die der Theoretiker als Nachfolger Dunstables. Dufays und Binchois' anführt; weiterhin findet man seinen Namen in Compères Sängergebet „*Omnium bonorum plena*“, und auch Crétin zählt ihn in der *Déploration sur la mort d'Ockeghem* zu den vor Ockeghem verstorbenen berühmten „Sängern“, die auf Geheiß der „*Dame Musique*“ den toten Ockeghem mit der Aufführung seiner Werke im Jenseits empfangen. Das überlieferte Werk des Komponisten ist nicht sehr umfangreich: es umfaßt zwei vollständige vierstimmige Meßzyklen (ein dritter, eine *Missa Crucis*, scheint verloren zu sein), ein in Motettenform komponiertes, in Petruccis *Fragmenta missarum* (1505) überliefertes Patrem (*Patrem Vilayge*), acht Motetten (fünf 5 v., zwei 4 v. und eine 3 v.; Reese

in *Music in the Renaissance* [S. 113/114] irrt also, wenn er schreibt, daß abgesehen von einer alle Motetten von Regis fünfstimmig seien) und zwei vierstimmige Chansons, „*S'il vous plaist*“ und „*Puisque Madame — Je m'en voy*“, letztere in dem von M. Bukofzer beschriebenen Mellon-Chansonnier überliefert und von ihm als Doppelchanson bezeichnet. Der Schwerpunkt der kompositorischen Tätigkeit von Regis liegt also ganz offensichtlich auf dem Gebiet der fünfstimmigen Tenormotette, für die er, abgesehen von der dreiteiligen großen Weihnachtsmotette „*O admirabile commercium*“ und dem kleinen einteiligen *Ave Maria* (3 v.), die zweiteilige Form bevorzugt (zumeist Teil I in ternärem, Teil II in binärem Rhythmus), eine Form, die schon Dufay in seiner Motette „*Ave Regina*“ angewandt hat und die auch später noch bis hin zu Josquin in Mode war.

Der Hrsg. beschränkt sich in einem knappen Vorwort auf eine kurze Beschreibung der beiden Messen und des *Patrem Vilayge*; im übrigen setzt er für Leben und Schaffen des Komponisten wohl die Kenntnis seiner Monographie voraus. — Die Missa „*Dum sacrum mysterium*“ (*L'homme armé*) — nur in einer Handschrift (Capella Sistina 14) überliefert — bringt das berühmte „*L'homme armé*“-Thema im Tenor und im Contratenor-Altus, und zwar mit den Texten „*Dum sacrum mysterium Michael Archangelus tuba cecinit*“ und „*Dum sacrum mysterium cerneret Johannes*“ aus der Magnificat-Antiphon in Dedicatione S. Michaelis Archangeli. Dieser Antiphon-Text wird meist dann verwendet, wenn die beiden Stimmen den c. f. bringen; sobald dieser nicht erklingt, sind sie, ebenso wie die Außenstimmen (Superius und Contratenor-Bassus), mit dem Ordinariumstext versehen. Darin ist ein gewisses, wenn auch nicht konsequent durchgeführtes Bauprinzip für diese Messe zu erblicken, deren einzelne Sätze durch ein Einleitungsmotiv (im *Kyrie* und *Gloria* nahezu identisch, in den anderen Sätzen variiert) thematisch verbunden sind; das „*L'homme armé*“-Thema — im *Sanctus* und *Agnus* auch vom Contratenor-Bassus übernommen — wird bei seinen verschiedenen Wiederholungen melodisch verändert, augmentiert und diminuiert. Die Missa „*Ecce ancilla Domini*“ ist in zwei Handschriften aufgezeichnet (Capella Sistina 14 und Brüssel, Bibl. Royale 5557), ihr Tenor hat die gleichnamige Antiphon als c. f., während

dem Bassus ein anderer, in jedem Satz wechselnder und aus verschiedenen Antiphonen der Adventszeit entnommener c. f. zu Grunde liegt.

Die Werke von Regis zeigen, wie L. mit Recht betont, alle kompositorischen Merkmale der Periode um den älteren Dufay und Ockeghem: c. f.- und Imitationstechnik, Homophonie, Fauxbourdon- und Sequenzierungspraxis, Ausbau der Tonalität. L. versucht zum Schluß seiner Einleitung Regis, dessen musikgeschichtliche Stellung bislang aus Gründen der nicht genauen Kenntnis seiner Werke im Unklaren lag, in das musikalische Geschehen des 15. Jahrhunderts einzuordnen. Man hatte ihn zunächst zu der späten burgundischen Gruppe Ghizeghem, Busnois, Caron gerechnet; seine Werke zeigen jedoch ganz deutlich, daß er in der Nachfolge des späten Dufay steht. Mit Dufays Schaffen bahnte sich — bedingt durch nord- und südländische Einflüsse (vgl. Besslers *Bourdon und Fauxbourdon*) — um 1430 ein neues Kompositionsideal an, dessen Hauptmerkmale im Zug zur großen Form (Messe) — die burgundische Schule bevorzugte die kleine Form — des Vollklanges, des neuen „*Stromrhythmus*“ (vgl. Besseler), der allgemeinen Verlangsamung des Tempos und im Streben nach Monumentalität liegen, das also den Übergang vom burgundischen Kompositionsideal zur flämischen (d. h. niederländischen) Polyphonie darstellt. Regis ist in diesem Sinne ohne Zweifel als flämischer Musiker anzusprechen, der, wenn er auch nicht die Größe Ockeghems erreicht hat, mit seinen Werken zumindest als ein Bindeglied zwischen Dufay und der flämisch-niederländischen Schule anzusehen ist.

L. folgt in seiner verdienstvollen und ausgezeichneten Ausgabe (Band I enthält die beiden Messen und das *Patrem Vilayge*, Band II die Motetten und Chansons) den üblichen Editionsrichtlinien des CMM, die allerdings von den Hrsg. sehr frei ausgelegt werden können und sich wohl nur auf die Verkürzung der originalen Notenwerte beziehen (vgl. auch die Besprechung *Gafurius, Collected Works I* von H. Haase in *Mf. X*, S. 196). Abgesehen von dem *Patrem Vilayge*, dessen beide Teile im *tempus perfectum diminutum* und *tempus imperfectum non diminutum* notiert sind, das der Hrsg. aus diesem Grunde nur um die Hälfte verkürzt hat, sind alle übrigen Stücke auf ein Viertel des originalen Wertes ver-

kürzt; zu einer Verkürzung auf ein Achtel, die im Vorwort erwähnt wird, konnte sich der Hrsg. nicht entschließen; ohne Zweifel würde eine solche radikale Verkürzung auch das Notenbild allzu unruhig gestalten. Auf moderne Taktzeichen wurde laut Vorwort verzichtet, der Rhythmus stattdessen nur durch die Zahlen 3 und 2 angegeben; in einigen Fällen, besonders in den beiden Messen, setzt der Hrsg. zur „2“ auch das C -Zeichen, um eine Beschleunigung des tempus imperfectum diminutum anzuzeigen (in den Motetten allerdings steht meist nur das C -Zeichen ohne „2“). L. verwendet durchgehend Mensurstriche, was für diese fließende, rhythmisch nicht sehr akzentuierte Musik wohl das einzig Richtige sein dürfte. Bei den Akzidenzien ist der Hrsg. vorsichtig, er setzt sie im wesentlichen nur bei Abschnittsklauseln, gibt jedoch im Vorwort die Anweisung, daß bei Aufführungen zusätzliche Akzidenzien ad libitum hinzugefügt werden können. Diese Anweisung scheint uns gefährlich zu sein, da bei unerfahrenen Sängern durch sie gerade das erreicht werden kann, was der Hrsg. vermeiden wissen wollte: die Betonung eines Tonalitätsgefühls, das dieser Musik noch nicht eigen ist. Unter diesen Umständen wäre es vielleicht besser gewesen, der Hrsg. hätte eventuell notwendige Zusatzakzidenzien in Klammern dem Druck beigegeben. Ligaturen des Originals sind durch Klammern gekennzeichnet; L. verzichtet also nicht, wie etwa G. Reaney in seiner Ausgabe der Werke Cordiers', Cesaris', Carmens' und Tapissiers' (CMM 11/I), auf diese Angabe, da seine Methode der Textunterlegung sich weitgehend auf die Ligaturen stützt. Geschwärzte Noten der Vorlage dagegen werden, um den Notentext zu entlasten, nur im Kritischen Bericht verzeichnet. Im 1. Band fehlen zu den beiden Messen und dem fragmentarischen Messensatz die Vorsätze mit einigen Perfectionen der originalen Notierung, dem zweiten Band sind sie beigegeben. Der Kritische Bericht ist wohlthuend kurz, sagt aber alles Wissenswerte klar und in einer übersichtlichen Form. Die Ausstattung darf, was Papier, Druck und Umschlag anbelangt, als großzügig bezeichnet werden, der Stich jedoch ist recht uneinheitlich. Es sei daher einmal die Frage erlaubt, ob nicht durch eine bescheidenere äußere Ausstattung die zu teuren Ausgaben verbilligt werden könnten. Denn wenn diese

auch als Denkmäler-Ausgabe angelegt sind, so waren doch die Hrsg. gerade in letzter Zeit bemüht, den Notentext der Bände des CMM bewußt auch im Hinblick auf die praktische Verwendungsmöglichkeit zu gestalten. Welcher Chor jedoch kann sich so teure Ausgaben anschaffen?

Wolfgang Rehm, Kassel

Georg Philipp Telemann: Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften, hrsg. von Friedrich Noack, Kassel und Basel, Bärenreiterverlag, VIII u. 114 S. (Telemann, Musikalische Werke, Bd. X). Die Bedeutung G. Ph. Telemanns für die Geschichte der Ouvertüresuite in Deutschland ist eine wissenschaftlich erhärtete Tatsache. Neben Bach, Händel und Fasch gehört er zu den hervorragendsten Vertretern dieser Gattung, und er selbst hat in seinen autobiographischen Mitteilungen auf das besondere Interesse hingewiesen, das er der Komposition von Ouvertüresuiten stets entgegengebracht hat. Der größere Teil seiner Ouvertüren scheint verloren zu sein, und „von den bisher 111 thematisch aufgenommenen Ouvertüren sind 14 durchweg Programmusik, während in 20 weiteren eine größere Anzahl von programmatischen Überschriften die Sätze charakterisieren“ (Vorwort der Neuauflage). Um so schätzbare ist es, daß der noch verbliebene Bestand endlich durch den Druck für künftige Zeiten der Forschung gesichert wird. Die im vorliegenden Auswahlband vorgelegten Ouvertüren sind ein schöner Beleg für die Formenvielfalt und die strömende Phantasie Telemanns, und man begreift angesichts dieser dem galanten Stil verpflichteten Kompositionen sehr wohl, daß der Meister in seiner Zeit einen so beherrschenden Einfluß in der Musikwelt ausüben konnte. Unter den veröffentlichten Ouvertüren tragen Nr. 4 und Nr. 5 charakteristische Überschriften; Nr. 4: „Overture des nations anciens et modernes“, Nr. 5: „La Putain“. Für die letztere ist Telemanns Autorschaft nicht gesichert, und es drängt sich die Frage auf, weshalb dafür nicht eine Ouvertüre ausgewählt wurde, deren Herkommen einwandfrei geklärt ist. Der reiche Bestand der noch vorhandenen Kompositionen Telemanns rechtfertigt es kaum, auf Incerta zurückzugreifen. Nach Telemanns eigenem Zeugnis hegte der Graf Erdmann in Sorau, bei dem er von 1704 bis 1708 in Diensten stand, eine besondere Vorliebe für die fran-

zösische Ouvertüre, wodurch sein kompositorisches Schaffen in dieser Richtung sehr angeregt wurde. Der Hrsg. teilt im Vorwort mit, es sei „bezeugt“, daß Telemann allein während seiner Sorauer Zeit „etwa zweihundert Ouvertüren“ komponiert habe. Vermutlich stützt sich der Hrsg. hierbei auf die Selbstbiographie in Matthesons *Ehrenpforte*, wo es u. a. heißt: „Ich wurde des Lully, Campra und anderer guten Meister Arbeit habhaft, und legte mich fast gantz auf derselben Schreibart, so daß ich der Ouverturen in zwey Jahren [!] bey 200. zusammenbrachte.“ Der Hrsg. hat diese 200 Ouvertüren vorsichtigerweise auf vier Jahre verteilt, mit gutem Recht sogar. H. Botstiber (*Geschichte der Ouvertüre*, Leipzig 1913, S. 70) weiß sogar von insgesamt „über 600“ Ouvertüren zu berichten, und Horst Büttner (*Das Konzert in den Ordiestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel 1935, S. 14) glaubt, im ganzen „etwa 1000“ Suiten annehmen zu dürfen. Telemann spricht in seiner Autobiographie aber nicht von 600 Ouvertüren allein, sondern nennt „600 Ouvertüren, Trii, Concerte, Clavierstücke, ausgearbeitete Choräle . . .“, will also in die Zahl 600 möglicherweise noch andere Kompositionen einbezogen wissen. Selbst die Annahme von 200 Ouvertüren allein für die Sorauer Zeit scheint zu hoch gegriffen. In dem in Matthesons „*Generalbaßschule*“ (S. 166) abgedruckten Brief vom 14. September 1718 gibt der Komponist eine ganz andere Version seines Ouvertürenschaftens: „Ich wurde des Lully, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit habhaft, und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorgesmack von dieser Art bekommen, so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein, und legte mich eigentlich gantz und gar, nicht ohne guten Succes, darauf, es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben, so daß ich bis 200. Ouverturen von meiner Feder wohl zusammen bringen könnte.“ (Sperrungen nicht original.) Diesen Worten nach sind die 200 Ouvertüren bis 1718 gezählt, verteilen sich demnach auf einen Zeitraum von 14 Jahren, was schon glaubwürdiger erscheint. Die etwas selbstgefällige Zählung ihrer eigenen Werke sollte man aus dem Munde der damaligen Komponisten nicht gar so ernst nehmen.

Der vorliegende Auswahlband wird mit der Ouvertüre C-dur für 2 Flöten, Flauto piccolo, 2 Oboen, Fagott, Streich-Quartett und Basso continuo eröffnet, von der der

Hrsg. vermutet, daß sie „für die öffentlichen Konzerte geschrieben wurde, die Telemann in Frankfurt a./M. mit dem Collegium musicum . . . im Frauensteinschen Palais . . . leitete“ (S. VI). Das hieße, daß die Ouvertüre zwischen 1712 und 1721 zu datieren wäre. Die einzelnen Satzüberschriften lauten: „Overture; Sarabande ‚Die schlaffende Thetis‘; Bourée ‚Die erwachende Thetis‘; Loure ‚Der verliebte Neptunus‘; Gavotte; Harlequinade ‚Der schertzende Tritonus‘; ‚Der stürmende Aeolus‘; Menuet ‚Der angenehme Zephir‘; Gigue ‚Ebbe und Fluth‘; Canarie ‚Die lustigen Bots-Leut‘“. Im Vorwort erwähnt der Hrsg., daß „Datierungen zu den größten Seltenheiten gehören. Wenn die in Schwerin vorhandene Ouvertüre ‚Hamburger Ebb und Fluht‘ die Jahreszahl 1725 trägt“, so sei das ein seltener Glücksfall. Man fragt sich angesichts dieser Mitteilung, wie dem Hrsg. entgehen konnte, daß die Gigue der von ihm edierten 1. Ouvertüre ebenfalls den Titel *Ebbe und Fluth* aufweist? Wäre er nämlich der Übereinstimmung dieser Überschriften nachgegangen, so hätte er bemerkt, daß diese in Schwerin aufbewahrte Ouvertüre, auf die er selbst in seinem Vorwort verweist, mit der von ihm edierten Ouvertüre identisch ist, mithin nicht für Frankfurt a. M., sondern für Hamburg komponiert ist. Neptun und Thetis passen auch sehr viel besser nach Hamburg als nach Frankfurt. Von dieser Ouvertüre existieren insgesamt vier Handschriften: 1. Darmstadt Ms. mus. 3360/39, jetzt Mus. ms. 1034/39 (hiernach die vorliegende Ausgabe); 2. Rostock Mus. Saec. XVIII, 18, 45, 5, betitelt: *Overture à 7 / qui représente / L'eau avec ses divinités, / et / Le commerce de la Mere / Composée / A L'occasion de la Feste / de l'Admirauté / et / présenté / par / Le Sieur Telemann*; 3. Schwerin, mus. 5399, betitelt: *Overture à 7 / Hamburger Ebb und Fluht. / Mons. Telemann / Anno (11. 3.) 1725*; 4. Berlin, Mus. ms. Wasser *Ouvertur*, jetzt Westdt. Bibl. Marburg. Im Kritischen Quellenbericht der vorliegenden Ausgabe ist lediglich die Darmstädter Handschrift, eine Abschrift Graupners, verzeichnet. Zunächst wäre zu korrigieren, daß die Datierung 1. III. 1725 (Schwerin; so auch Eitner, *Quellenlexikon*) falsch ist. Die Ouvertüre wurde nicht zur Admiraltätsfeier 1725 komponiert, sondern zur 100-Jahrfeier des Admiraltäts-Collegio am 6. April 1723. Der *Holsteinische Correspondent* berichtete

am 13. April 1723 ausführlich über das Ereignis und teilte sogar die einzelnen Satztitel der Ouvertüre mit, so daß jeder Irrtum ausgeschlossen ist: „Die schönen Erfindungen davon sind nicht allein anmuthig und sinnreich, sondern haben auch ungemein Effect gethan und zu diesem Feste sich aus der massen wohl geschicket. Zuerst wurde vorgestellt die Stille, das Wallen, und die Unruhe des Meeres in der Ouverture zur Serenade. Nachgehends 1. die schlafende Thetis in einer Sarabande. 2. Die erwachende Thetis in einer Bourrée. 3. Der verliebte Neptunus in einer Loure. 4. Die spielenden Najaden in einer Gavotte“, etc. Auch der Hamburgische Relations-Courir enthielt einen Bericht über die Festlichkeit, ohne allerdings die einzelnen Satztitel zu nennen (Vgl. H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle* in Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg 1956, S. 26). Für die vorliegende Edition wären also zunächst die Inhaltsangabe der Ouvertüre und der fehlende Titel für die Gavotte nachzutragen (in der Schweriner Hs. ist die Gavotte betitelt: „Die gegen verliebte Amphidrite“). Der Satz „Die schertzenden Tritons“ [sic!] ist im Zeitungsbericht als *Tempete* bezeichnet. Der Relations-Courir enthält noch eine Bemerkung, die in diesem Zusammenhang wichtig erscheint. Telemann komponierte für die erwähnte Admiralitätsfeier nicht nur die Ouvertüre, sondern auch eine Serenade auf einen Text von Richey, betitelt „Unschätzbarer Vorwurf“ (vgl. W. Menke, *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, BVK 1942, S. 117), in der als singende Personen Hammonia, Thetis, Mercurius, Neptunus, Albis (= Elbe) und Mars auftreten. Der Relations-Courir annoncierte die Wiederholung dieses Konzerts mit den Worten: „Die Music, so unlängst bey dem Jubiläo der Löbl. Admiralität aufgeführt worden, soll den 23. April. nebst der darzu gehörigen [!] Ouverture und Suite, worinnen verschiedene zur See-Fahrt sich schickende Charakteres angebracht sind, im Drill-Hause wiederholt werden...“. Aus dieser Formulierung ist ersichtlich, daß die hier edierte Ouvertüre in engstem Zusammenhang mit der erwähnten Serenade steht, wobei möglicherweise die Sätze der Suite als instrumentale Zwischenpartien der Serenade aufzufassen sind. Es wäre jedenfalls wünschenswert, die Ouvertüre einmal in ihrer Beziehung zu der

genannten Serenade zu untersuchen. Das Textbuch der Serenade ist im Hamburgischen Staatsarchiv unter Sign. Varia, Fol. Nr. 23 vorhanden, die Partitur besitzt die Deutsche Staatsbibliothek unter Mus. ms. 21759 und 21759/5. Auch die Wissenschaft hat sich mit Telemanns „Hamburger Ebb und Fluth“ mehrfach beschäftigt, ohne daß der Hrsg. in seinem Vorwort davon Notiz nimmt. So: H. Ritmann, *Die französische Ouvertüre . . .* in Musikalisches Wochenblatt 1899, S. 66; K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 94; H. Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel-Berlin 1935, S. 22; H. Botstiber, *Geschichte der Ouvertüre . . .*, Leipzig 1913, S. 70. Letzterer, der nach der Rostocker Handschrift gearbeitet hat, bringt auch ein ausführliches Notenbeispiel des ersten Satzes (Ouvertüre), und der Hrsg. hätte bei Benutzung dieses Buches sogleich auf die Übereinstimmung mit seiner Ouvertüre Nr. 1 aufmerksam werden müssen. Auch was die anderen Ouvertüren anbelangt, hat sich der Hrsg. allein auf die Darmstädter Handschriften beschränkt. Die Erschließung der Quellenlage ist nun aber oberstes Gesetz der Editionspraxis, ebenso wie man erwarten darf, daß sich ein Hrsg. mit der einschlägigen Literatur seines Editionsgebietes vertraut macht. Da es sich bei den im vorliegenden Band mitgeteilten Ouvertüren Nr. 2, 5 und 6 um in der Landesbibliothek Darmstadt aufbewahrte Unika handelt (so weit bis jetzt ermittelt wurde), sind in diesen drei Fällen keine Quellenergänzungen zu verzeichnen. Hingegen ist von der Ouvertüre Nr. 3 sogar das Autograph (Entwurf?) in Berlin vorhanden (Poelchau Nr. 6), sowie eine Abschrift von der Ouvertüre Nr. 4 (Berlin, Mus. ms. 21784, jetzt Marburg). Beide Berliner Handschriften bleiben für die Ausgabe unberücksichtigt. Wie weit die betreffenden Handschriften von dem Notentext der Edition abweichen, wäre noch zu untersuchen. Das erwähnte Autograph ist sehr flüchtig geschrieben und mit vielen Streichungen versehen (Mitteilung von Dr. Köhler, Berlin). Das Menuett der Ouvertüre Nr. 3 wurde übrigens schon von Büttner in seiner Dissertation (Beispiel 3) vollständig mitgeteilt. Daß im Kritischen Quellenbericht unter den dargelegten Umständen noch manches ergänzt werden müßte, ist evident. Trotzdem weist dieser schon, für sich genommen, eine Reihe erheblicher Män-

gel auf. So sind die Titel und Dedikationen der Darmstädter Handschriften keineswegs diplomatisch getreu wiedergegeben, auch Zeilenmarkierungen fehlen. In der Suite G-dur (Nr. 4) wird in dem Darmstädter Original außer in der Baßstimme in allen Stimmen zwischen *Les Suedois anciens* und *Les Suedois modernes*, *Les Danois anciens* und *Les Danois modernes* unterschieden, nicht aber in der Partitur. Die Fassung im Kritischen Bericht ebnet hier die Abweichungen zwischen Stimmen und Partitur unbedenklich ein. In der Ouvertüre Nr. 1 [*Hamburger Ebb und Fluth*] hat der Hrsg. die originale Satzfolge verändert, ohne einen Hinweis im Kritischen Bericht zu geben. Im Darmstädter Original heißt es übrigens nicht „Der stürmende Aeolus“, sondern „... Aoly“. Merkwürdig ist die Manipulation deshalb, weil der Herausgeber dadurch die Satzfolge der Schweriner Handschrift übernimmt, ohne diese zu kennen. Von den Satztiteln sind nicht weniger als vier vergessen worden: in Ouvertüre Nr. 4 fehlt „*Les Danois modernes*“; in Nr. 5 fehlen *Loure* „*Die Bauren Kirchweyh*“ und *Marche*; in Nr. 6 fehlt *Loure*. Angesichts des in der Musikwissenschaft erreichten Editions-niveaus, das sich z. T. in ausführlichen Separatdrucken der Kritischen Berichte manifestiert (Bach GA, Mozart GA), nimmt sich eine so pauschale Erklärung wie: „*Partitur und Stimmen weichen in vielen Kleinigkeiten voneinander ab, es wurde jeweils die bessere Lesart verwandt*“ (Ouvertüre Nr. 4) recht merkwürdig aus. Hier ist der Benutzer der Ausgabe von vornherein wieder auf die Arbeit an der Handschrift angewiesen, während der Kritische Bericht doch gerade in dieser Hinsicht Erleichterung gewähren soll. Da in der Ausgabe ausdrücklich darauf verwiesen wird, daß „für den praktischen Gebrauch“ Sonderhefte erscheinen, so kann das nur heißen, daß für den Gesamtband auch wissenschaftliche Ziele verfolgt werden. Im Hinblick auf die beträchtlichen Druckkosten, die jede Edition verschlingt, sollte der Kritische Bericht wenigstens so ausführlich gearbeitet werden, daß nicht von vornherein der Wunsch nach einer wissenschaftlichen Ausgabe gestellt werden muß. Zudem können selbst geringfügige Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen zur Klärung aufführungspraktischer Fragen von erheblicher Tragweite sein, ganz abgesehen davon, daß bei einem harmonischen Experimentator, wie es Telemann

war, nur allzuleicht Schreibkühnheiten für Schreibfehler gewertet werden können. Schließlich noch ein Wort zu den Generalbaßaussetzungen. Im Falle Telemann ist ein Hrsg. in der glücklichen Lage, sich an dessen *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* orientieren zu können. Ist die Allgemeingültigkeit dieser Regeln für das 18. Jahrhundert auch oft überschätzt worden, für Telemann selbst dürfen sie wenigstens als einigermaßen verbindlich angesehen werden. Gleich zu Anfang (S. 1) gibt Telemann nun die grundsätzliche Anweisung: „*Um gemächlich zu spielen, ist die rechte hand, so viel es seyn kann, in der gleich anfangs genommenen accordlage zu erhalten, gleichwie sich hier durchaus derselben ganzer umfang in der höhe nicht weiter, als vom h' bis ins e'' erstrecket.*“ Telemann postuliert also eine äußerst ruhige Handhaltung und eine Akkordführung, die innerhalb des Systems bleibt. Noch strenger und bestimmter äußert sich J. D. Heinichen (*Anweisung des Generalbasses*, 1711, S. 163), indem er erklärt, „*daß die Hand auff dem Clavier niemahls allzuhoch / und nicht über c'' oder selten e'' . . .*“ gehen dürfe. Der Hrsg. führt den Diskant gelegentlich sogar bis zum *h''* (S. 81, T. 6) hinauf, obwohl die Baßführung dazu keinerlei Anlaß gibt, und läßt ihn andererseits bis zum *c'* herabsinken (S. 99, T. 40). Hinsichtlich der Stimmführung weisen die Generalbaßaussetzungen, gemessen an Telemanns Instrumentalvorlage, erhebliche Freizügigkeit auf, so z. B. S. 79, T. 3—7 (19—23). Hier stehen innerhalb von fünf Takten nicht weniger als sechs verdeckte Oktavparallelen in Außenstimmen. Telemanns Instrumentalsatz enthält an dieser Stelle nicht eine einzige, und in seinen Generalbaßübungen gestattet er lediglich verdeckte Parallelbewegung in Mittelstimmen (S. 4). Der Hrsg. wird sich überzeugen können, daß selbst ein so weitherziger Theoretiker wie G. A. Sorge in seinem *Vorgemach der musikalischen Komposition* (Teil I, 1745, Tafel IX, Figur 2) ein Beispiel abdruckt, das (nach G-dur transponiert) tongetreu mit der erwähnten Oktavenstelle übereinstimmt, von Sorge aber ausdrücklich als fehlerhaft verworfen wird. (*Vorgemach*, S. 35: „*Von der Terz kan man motu rectu nicht wohl in die Octav gehen wegen der verdeckten Octaven so alsdann entstehen. Einmahl gehet diese Procedur schon hin, wenn sie aber oft hintereinander geschicht . . . so ist sie verwerf-*

lidt.“) Eine Parallelstelle findet sich S. 49, T. 16 ff. Sehr häßlich klingen verdeckte Außenstimmennoktaven, wenn sie aus der Septime erreicht werden (S. 71, T. 57/58, 58/59, 61/62; S. 72, T. 65/66, 66/67; u.ö.). Unschön wirken auch die Schlüsse in der Terzlage (S. 81, 82, 87 u. ö.), während der Instrumentalsatz Ganzschluß aufweist (Gb. über dem Melodieinstrument). Über die Frage der Dissonanzbehandlung kann man streiten, wenn aber (S. 44, T. 1/2; 4/5) der Dreiklang ohne Terz ausgesetzt wird und als Folge davon der Quartvorhalt sprungweise erreicht werden muß, so sind das Ungeschicklichkeiten, die man nicht gerne antrifft, zumal Telemann auch in diesem Falle seinen Vorhalt im Instrumentalsatz sorglich vorbereitet. Vorhalte können im Gb. zwar mitgegriffen werden, müssen dann aber auch in die Auflösung geführt werden. Keinesfalls ist es angängig, eine Vorhaltsbewegung im Gb. in einen Hauptakkord umzudeuten (S. 85, T. 47). Überhaupt ist die Neigung des Hrsg. zu gerader Stimm- und Sprungbewegung auffällig, die ganz im Gegensatz zu Telemanns sorgfältiger Stimmführung steht und mehr als einmal Ungeschicklichkeiten verursacht (vgl. z. B. S. 97, T. 3). Verkannt hat der Hrsg. die Stelle S. 43, T. 23 ff. Hier hat Telemann eine regelrechte Septakkordsequenz geschrieben, die 7 für den Gb. aber nur einmal (T. 23) notiert. Natürlich soll der Generalbaßspieler diese Septakkordfolge mitnehmen, denn so wirkt der Gb. ausgesprochen matt. Es sei darauf verzichtet, die Liste der Satzfreiheiten weiter auszudehnen. Daß auch regelrechte Quinten und Oktaven unterlaufen sind, sei nur der Korrektheit wegen vermerkt (S. 15, T. 18; S. 24, T. 8; S. 67, T. 10; S. 74, T. 7). In jedem der hier angeführten Auswahlfälle wären die Ungeschicklichkeiten leicht zu umgehen gewesen, wenn sich der Hrsg. etwas strenger an die Stimmführung des Telemannschen Originalsatzes angeschlossen hätte. Es soll zu guterletzt nicht vergessen werden, daß der Hrsg. sehr lobenswerte Hinweise für die Ausführung der musikalisch interessanten Ouvertüren gegeben hat, wie ihm überhaupt bei der Edition ein mehr praktisches als wissenschaftliches Ziel vorgeschwebt haben mag. Innerhalb einer Gesamtausgabe oder Auswahlausgabe (s. o.) muß aber jeder Hrsg. gewärtig sein, daß an seine Edition wissenschaftliche Maßstäbe angelegt werden.

Heinz Becker, Hamburg

Alessandro Scarlatti: Concerto Nr. 3 in fa maggiore per orchestra d'archi e cembalo. Revisione a cura di Franco Michele Napolitano. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1956. Partitur, 11 S.

Vermutlich zwischen 1730 und 1740 druckte der Londoner Verleger Benjamin Cooke die *VI Concertos, for 2 Violins and Violoncello obbligato with 2 Violins more, a Tenor and Thorough-Baß* von A. Scarlatti; das hier im Neudruck vorliegende Konzert in F-dur ist das dritte dieser Folge. Für die Gegenwart ist es freilich keine Neuentdeckung; bereits 1927 wurde es von G. Lenzewski sen. innerhalb der im Verlag Vieweg (Berlin-Lichterfelde) erscheinenden Reihe „*Musikschätze der Vergangenheit*“ veröffentlicht. Lenzewski gibt zwar keinen Revisionsbericht, doch kennen wir die Quelle, aus der er geschöpft hat, die aber inzwischen durch Kriegseinwirkung verloren gegangen ist: das in der Berliner Schloßbibliothek aufbewahrte Exemplar des Cookeschen Stichs. Dabei ist Lenzewski durchaus originalgetreu verfahren; er hat den Generalbaß ausgesetzt und sich sonst nur auf die notwendigsten Zusätze beschränkt. Im ganzen macht seine — schon seit langem vergriffene — Edition einen sehr zuverlässigen Eindruck.

F. M. Napolitano macht seine Ausgabe als „*elaborazione*“ bzw. „*revisione*“ kenntlich. Zwar hat er an dem Notentext als solchem nichts geändert, seine Hinzufügungen jedoch gehen, insbesondere im Hinblick auf die Bezeichnungen für Vortrag und Dynamik, erheblich weiter (das zweite Largo z. B. wird hier als Adagio bezeichnet). Sie sind wahrscheinlich dazu bestimmt, größere instrumentale Effekte hervorzurufen, muten aber meist willkürlich an und sind im Grunde durchaus entbehrlich. Problematisch scheint bei N. die Behandlung des Cembaloparts bzw. die Aussetzung des Basso continuo, in der er von der Lenzewski-Ausgabe in wesentlichen Stücken abweicht (vgl. z. B. nur das erste Largo). Bei der Beurteilung dieser neuen Edition ist zu berücksichtigen, daß sie eindeutig für die Praxis bestimmt ist: so ist dieses Scarlatti-Concerto geradezu zu einer Erfolgsnummer innerhalb des Repertoires desjenigen neapolitanischen Kammerorchesters geworden, das sich zum künstlerischen Patron eben den Komponisten Alessandro Scarlatti erkoren hat.







Werner Bollert, Berlin

Antonio Maria Gasparo Sacchini: *Edipo a Colono*, Ouverture per Orchestra d'Archi, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni e Timpani, Revisione a cura di Franco Michele Napolitano. Padua 1956, Zanibon, 11 S.

Die wohl bedeutendste der zahlreichen Opern Sacchinis, *Oedipe à Colone*, erlebte am 4. Januar 1786, wenige Monate vor seinem Tode (er wurde am 14. Juni 1730 zu Florenz geboren und starb am 8. Oktober 1786 zu Paris), unter wenig glücklichen Umständen ihre erste Aufführung in Versailles. Marie-Antoinette löste ihr Versprechen, das Werk als erste Oper der neuen Saison im königlichen Theater zu Fontainebleau aufzuführen zu lassen, zur großen Enttäuschung des Autors nicht ein, so daß die Komposition zunächst in Vergessenheit geriet. Wenn auch der, wie Piccinni und Jommelli, aus der neapolitanischen Schule Durantes hervorgegangene Sacchini dem Pariser Kreis der Glucknachfolger zugezählt wird und ein Einfluß Glucks im dramatischen Bau der Oper erkennbar sein mag, so ist ein solcher in der Ouvertüre doch kaum festzustellen. Im melodischen und harmonischen Einfall zeigt sich Sacchini hier vielmehr als der „graceful, elegant and judicious“ Komponist, als den ihn schon der mit ihm persönlich bekannte Burney rühmt. Er erreicht — im musikalischen Habitus des gefälligen Werkes seinen italienischen Zeitgenossen verwandt — in der souverän klaren harmonischen und formalen Struktur der Ouvertüre nahezu den Typus eines klassischen Sinfonienatzes, der durch die breit angelegte Durcharbeit des antithetischen Hauptthemas vor Eintritt des Seitenthemas in Exposition und Reprise, wie auch durch den modulationsreichen, thematisch selbständigen Mittelteil an Stelle der sonst üblichen Durchführung eine überzeugend persönliche Gestaltung gewinnt.

Es ist sehr zu begrüßen, daß der Verlag dieses lebenswürdige Werk, das auch von Laienorchestern bewältigt werden kann, dem praktischen Musizieren zugänglich gemacht hat. Der Hrsg., F. M. Napolitano, bearbeitete die Ouvertüre gleichzeitig für den modernen Orchestergebrauch. Gegen seine Praxis, die Originalstimmen der B-Hörner — gelegentlich unter sinngemäßem Lagentausch — für die heute allgemein üblichen F-Hörner einzurichten und die Baßinstrumente durch colla parte gehende Fagotte, die bei Sacchini fehlen, zu verstär-

ken (ein dem 18. Jahrhundert geläufiger Brauch), ist nichts einzuwenden. Die auf größere Klangentfaltung zielende Erweiterung des Orchestersatzes durch N. äußert sich ferner in den von ihm im Kopfsthema und motivverwandten Stellen eingeführten, nicht originalen Doppelgriffen der Streicher und u. a. in einer starken Veränderung der originalen Bläserstimmen in den Takten 2—3 und 104—109. Läßt sich über die Notwendigkeit, zumindest aber über die Zweckmäßigkeit einer solchen Bearbeitung, die die äußerst sparsame Verwendung von Instrumenten als Charakteristikum der Sacchinischen Schreibweise leicht übersieht, streiten, so bieten spieltechnisch begründete Phrasierungsangaben zweifellos dem praktischen Musizieren eine dankenswerte Hilfe in einer Ausgabe, die auf quellentreuen Nachdruck von vorneherein ausdrücklich verzichtet. In bezug auf die Phrasierung N.s scheinen jedoch dem sonst in Stich und Bild guten Druck gegenüber einige ernsthafte Bedenken durchaus angebracht. Hierzu ein Beispiel. Der Unisonogang der Streicher ist

phrasiert: in Takt 30 in der 2. Vl. , in der Va. , im Vc. ; die notengetreue Wiederholung in T. 34 in der 2. Vl. und der Va. ; der analoge T. 113 der Reprise in der 2. Vl. und Va. , im Vc. ; dessen Wiederholung in T. 117  in allen Stim-

men. Damit liegen für eine und dieselbe musikalische Figur fünf unterschiedliche Phrasierungsangaben vor; der eigentliche Sinn der praktischen Ausgabe, Einstudierung und Spielen zu erleichtern, wird genau ins Gegenteil verkehrt. Das in der originalen Fassung vorhandene *ff* in den Vl, im Sinne eines *sffz* in den Takten 46, 49, 129 und 132 erscheint, wiederum nur in der Reprise, mit einem > über der ersten Note angedeutet. Leider begegnen in der Bearbeitung N.s derartige Inkonsequenzen, die einzeln anzugeben hier zu weit führen würde, auf Schritt und Tritt. Auch hätten bei einer sorgfältigeren Durchsicht der Korrekturfahnen einige weitere Unstimmigkei-

ten (z. B.: falsche Bindebögen in T. 120; fehlende Auflösungszeichen in T. 66 und T. 76; leere Takte, bei denen es dem Dirigenten überlassen bleibt, zu raten, was die Instrumente spielen, in der Va. T. 49 f., in den Pauken T. 53; das um einen Takt zu frühe Abbrechen der Pauken in T. 87 f. oder des Fagotts in T. 94 f., usw.) leicht vermieden werden können. Die dem Allegro-Tempo gemäße Aufführungsdauer der Ouvertüre dürfte bei fünf, und nicht — wie im Druck angegeben — bei sieben Minuten liegen. Herbert Drux, Köln

Giovanni Battista Sammartini: Sinfonie in C-Dur für Streichorchester und zwei Waldhörner. Herausgegeben von Ettore Bonelli. Padua, Zanibon, 1956.

Die gewichtige Rolle der Instrumentalwerke Sammartinis für die Entstehung des neuen klassischen Instrumentalstils ist wiederholt hervorgehoben worden. Sondheimer stellt in ZfMw II (1920) die zentrale Bedeutung des Komponisten für den Übergang vom Barock zum klassischen Zeitalter besonders heraus und verweist dabei auf die erkenntnisreiche Artikelserie von Torrefranca (*Rivista Musicale Italiana* 1913/14), in der Sammartini geradezu als der wirkliche Schöpfer der Sinfonie angesprochen wird. Indessen stehen dieser Anschauung neuere Forschungen über die Mannheimer und Wiener Komponisten vor Haydn entgegen, die die Leistung Sammartinis in das rechte Maß rücken.

Moser bezeichnet ihn (*Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* im Aufsatz über Gluck) als „den eigenblütigsten und geistreichsten Wegbahner des neuen galanten bis empfindsamen Instrumentalstils“. Weniger allgemein finden sich die charakteristischen Züge der Instrumentalwerke von Abert (*Mozart*) behandelt. Mozart hat Sammartini in Mailand kennen gelernt und eifrig studiert. Die Veröffentlichung einer Sinfonie dieses bedeutenden Vertreters der Vorklassik darf daher mit der Anteilnahme der Wissenschaft rechnen.

Das Werk besteht aus drei Sätzen in der üblichen Folge Allegro — Andante — Allegro und zeigt alle wesentlichen Züge Sammartinischer Kompositionskunst: kurze, knappe und geistreiche Motive mit häufiger, taktweiser Wiederholung, schneller Wechsel der harmonischen Beziehungen, vielfältiger Gegensatz weniger innerhalb der Themen als in ihrer Reihenfolge, Auftreten

recht kantabler Stellen, auffallende Munterkeit und Beweglichkeit der Stimmen. Während die tieferen Streicher fast nur einfache Begleitung spielen, laufen die 1. und 2. Violinen oft unison oder wechseln sich kanonisch und auch mit eigenem Motivmaterial ab. Diese Behandlung und die Beschränkung des eigentlichen Seitensatzes auf die dreistimmige Anlage deuten noch auf die Herkunft aus der Triosonate. Im ganzen gesehen, offenbart sich ein Bild großartiger Brillanz und rauschender Musizierfreudigkeit, die die Hauptursache des Einflusses auf die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger ausmachen. Das Fehlen einer eigentlichen Verarbeitung des thematischen Gedankens mag die Kritik Haydns hervorgerufen haben, der Sammartini einen „Schmierer“ nannte. Indessen übersieht er hier die anders geartete Kunst des älteren Vorgängers. Die Behandlung der Hörner erfolgt ohne nennenswerte solistische Führung und beschränkt sich auf die harmonische Unterstützung in Oktaven und Quinten, wobei allerdings auffallend häufig Töne außerhalb der Naturtonreihe auftreten. Sie lassen sich nur mit Hilfe der um 1750 bekannt gewordenen Stopfhorntechnik darstellen, ein Umstand, der das Werk in die späte Schaffensperiode Sammartinis verweist.

Georg Karstädt, Mölln

Wolfgang Amadeus Mozart: Sonaten für Klavier und Violine. Nach Eigenschriften und Erstausgaben herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Fingersatz und Strichbezeichnung von Walther Lampe und Karl Röhrig. G. Henle Verlag München-Duisburg.

Mit dieser Neuerscheinung setzt der Verlag die Reihe seiner Urtextausgaben fort. Schon in ihrer Zusammenstellung bietet sie zunächst ein ungewohntes Bild. Der erste Band umfaßt die von Mozart selbst als op. I und II in Gruppen zu sechs veröffentlichten „Kurfürsten-“ und „Aurnhamersonaten“. Daraus ist mit Recht der Schluß gezogen worden, daß Mozart seine früheren Werke dieser Besetzung nicht als vollgültig ansah. Der 2. Band bringt vier spätere Wiener Sonaten, die beiden Variationenwerke und als Anhang die beiden Constanze-Sonaten und die vielleicht von Mozart selbst herrührende Duett-Fassung der Klaviersonate KV 570. Diese schönen Stücke wird man nicht missen wollen. Die Stadlerschen Hinzufügungen in den Constanze-Sonaten sind kenntlich gemacht.

Auch in Einzelheiten weicht die Ausgabe vom gewohnten Bilde anderer vielfach ab. Das hängt z. T. mit den Grundsätzen zusammen, die sich inzwischen bei der Herausgabe von Urtexten gebildet haben. So bricht sich in immer stärkerem Maße die Erkenntnis Bahn, daß die Eigenschrift — auf das Ganze eines Werkes gesehen — die sicherste und beste Quelle ist, um die Absicht des Komponisten zu erkennen. Vergleicht man z. B. die Hoffmeisterschen Erstausgaben von KV 481 und KV 526 mit den Eigenschriften, so zeigt sich in dynamischen Zusätzen, Änderungen der Phrasierungs- und Artikulationszeichen eine Art Umfärbung. Es gilt dabei das Gleiche, was A. Einstein in seiner Ausgabe der Streichquartette (Novello) von dem bei Hoffmeister erschienenen KV 499 sagt: diese Änderungen werden kaum von Mozart herrühren. Und vergleicht man die von Druckfehlern und Entstellungen wimmelnde Erstausgabe der Variationen KV 359 mit der geradezu peinlich genauen Eigenschrift, dann kommt der Erstausgabe auch nicht das geringste authentische Gewicht zu. Eine Eigentümlichkeit der Schreibweise Mozarts ist in allen Neu-, auch Urtextausgaben geändert. Wenn er in mehrstimmigen Sätzen zwischen Ein-, Zwei- oder Mehrstimmigkeit wechselt, so führt er keine Pausen ein, wenn es sich nicht um strenge Polyphonie handelt. Hier folgt die Ausgabe den Eigenschriften. Das Notenbild wird viel lockerer, durchsichtiger; die Hauptstimme tritt gegenüber den Nebenstimmen deutlicher hervor, so wie es dem Klang entspricht. Man vergleiche etwa die originale Notation der Variation III in KV 547 mit der sonstigen, von Pausen durchsetzten, so wird das sofort deutlich.

Auch auf Beibehaltung der Notenbalken und Notenhäse Mozarts ist mehr Wert gelegt als bislang. Tatsächlich sind die Balkenziehungen nicht immer zufällig, sondern haben trennende oder zusammenfassende Bedeutung. Wenn in der Coda des letzten Satzes von KV 379 Takt 112, 2. volta, das erste Achtel mit der folgenden 32stel-Figur auf einem Balken steht, so zieht das die Figur an das Achtel heran; das ganze Gebilde tritt in den folgenden Takten als Motiv auf. Diese Beziehung wird durch die Trennung des Balkens in T. 112 verwischt.

Schon die Erstausgaben, in höherem Maße alle späteren, gehen mit den dynamischen Zeichen recht unbedenklich um. Ihr Ort wird im Stich oft bestimmt von Platzfragen.

An- und Abschwelligabeln, in den Eigenschriften in Länge und Form genau nach der betreffenden Stelle angegeben, werden oft nach optischen Gesichtspunkten, z. B. symmetrisch zu den Taktstrichen, angebracht. Den Werdegang eines solchen Falles bei Brahms habe ich in meinem Beitrag zur Festschrift J. Schmidt-Görg (Bonn 1957) erläutert. In diesem Hinblick ist T. 29 aus dem langsamen Satz von KV 378 interessant, wo das *f* an drei verschiedenen Stellen der drei Systeme steht. Auch die in späteren Ausgaben gebrauchte Schreibweise *cresc* — — — — (d. h. mit Verlängerungsstrichen) ist mir bei Mozart nie begegnet. Die Henle-Ausgabe vermeidet sie.

In allen bisherigen Ausgaben war man leicht geneigt, nicht übereinstimmend bezeichnete Parallelstellen einander anzugleichen. Tatsächlich sind solche Unterschiede, wenn sie nicht durch veränderte Strukturen oder Fortsetzungen bedingt sind, bei Mozart seltener als etwa bei Beethoven. Fortschreitende Beschäftigung mit Urtextausgaben hat zur Folge, daß solche Angleichungen immer sparsamer vorgenommen werden. Verschiedene Phrasierungen der gleichen Stellen sind durchaus möglich; und weshalb soll Mozart sie nicht beabsichtigt haben? Ein lehrreiches Beispiel für viele seien T. 5—6 aus dem 1. Satz von KV 377. Im ersten steht auf dem letzten Achtel ein Stakkatozeichen, im zweiten nicht. Dasselbe ist aber in den entsprechenden T. 13—14 der Fall. Ältere Ausgaben gleichen an. Beim Doppelaufreten der Stelle ist aber eine Absicht Mozarts anzunehmen.

Um zu entscheiden, ob Fehler der Eigenschrift oder des Erstdrucks vorliegen, sind manchmal genaue Überlegungen nötig. Im 1. Satz von KV 526 heißen in T. 120 die drei ersten Noten des Klaviersolokants in der Eigenschrift *fis-e-d*. Die Erstausgabe und alle späteren ändern das in *fis-eis-d*, den späteren Takten entsprechend. Aber Mozart hatte recht, nicht die von ihm kaum korrigierte Erstausgabe. Denn T. 120 ist eine Imitation des Basses in T. 119; dann erst führt Mozart die Modulation anders fort. Wichtig ist auch die Feststellung der richtigen Länge der Legatobögen. Das ist auch bei Mozarts schönsten Eigenschriften nicht immer deutlich. Die alten Erstausgaben sind darin aber vollkommen unbedenklich und oft irreführend. Spätere Ausgaben folgen ihnen. Ich nenne die Violinstimme der T. 2, 43, 45, 58 des langsamen Satzes von KV

526. Die aus einem Viertel, 16teln und 32steln gemischte Figur steht in der Eigenschrift deutlich unter einem Legatobogen, wobei die letzte Note ein Stakkatozeichen hat. Tritt die gleiche Figur in T. 10 und 49 im Klavier auf, so ist die Schreibung nicht so deutlich. Tatsächlich ist die Schreibart für die Geige ja auch wichtiger als für das Klavier. Das kann man an die Geige angleichen, da es der Eigenschrift auch nicht widerspricht. Die Henle-Ausgabe gibt die Takte richtig wieder.

Als letztes sei ein Einzelbeispiel erörtert. In T. 60 des gleichen Satzes verlaufen die beiden Klavierhände in Oktaven, aber den vorhergehenden Takten entsprechend synkopisch — die rechte schlägt um ein 16tel nach. Die Eigenschrift hört damit in der Mitte des Taktes auf und führt dann die Stimmen gleichzeitig. Schon die Erstausgabe — sie ist in diesem Satze besonders nachlässig, z. T. widersinnig und voller Stichfehler — führt die Synkopen bis zum Ende des Taktes durch. Ich glaube mit der Henle-Ausgabe, daß auch hier die Eigenschrift recht hat: Mozart wollte die Schlußöne *d* des Taktes mit dem Einsatz der Geige gleichzeitig haben, nicht ein nachklappendes 16tel des Klaviers. In solchen immerhin schwierigen Fällen wird in einer Fußnote auf den Sachverhalt hingewiesen. Aus einer großen Anzahl solcher im einzelnen kleinen Änderungen hebt sich das Bild der neuen Ausgabe gegen ältere ab. Durch scharfe Vergleiche wird der Wert der Quellen erschlossen, der — falls vorhanden — fast immer zugunsten der Eigenschrift ausfällt. Daraus ergeben sich auch Maßregeln für das Verhalten, wenn keine Eigenschriften mehr vorliegen. Die Ausgabe kommt den Eigenschriften so nahe, wie es eben bei einer Übertragung einer Handschrift in den Druck möglich ist. Ich glaube, sie entspricht in Text und Bild weitestgehend den Absichten Mozarts.

Paul Mies, Köln

Leopold Antonin Koželu(c)h:
Streichquartett B-dur op. 32 Nr. 1, *Musica Antiqua Bohemica* 15, Prag 1954, Artia, Stimmen.

Vor einigen Jahren wurde durch die Veröffentlichung eines Klaviertrios und einer Sonate in der Reihe „Organum“ (Kistner & Siegel) das Interesse für den böhmischen Komponisten Koželuh (1752–1818) wieder erweckt. Zweifellos gehört er nicht zu den Großen in der Musik seiner Zeit, aber in

der beträchtlichen Zahl der sogenannten Kleinmeister darf er noch heute einen guten Platz beanspruchen. (Die Hefte 14 und 17 der *Musica antiqua bohemica* enthalten einige besonders reizende Klavierstücke, die den oben genannten Werken nicht nachstehen.) In allen Kompositionen von K. ist der Einfluß Mozarts und Haydns zu spüren. Er bestimmt auch den Charakter des dreisätzigen Streichquartetts, das dem Referenten leider nur in Stimmen vorliegt. Nun hat man nicht immer gerade ein Streichquartett zur Hand, um Neuerscheinungen durchzuspielen! Ein sonst so rühriger Verlag sollte es sich nicht verdrießen lassen, Taschenpartituren zu Kammermusikwerken herauszugeben.

Helmut Wirth, Hamburg

Gioacchino Rossini: Ausgabe bisher unveröffentlichter Werke, mit Vorwort von Alfredo Bonacorssi, Pesaro 1955 und 1956 (*Quaderni Rossiniani a cura della fondazione Rossini*, Bd. IV und V).

Den (im IX. Jahrg. 1956, Heft 4, S. 504 bis 507) besprochenen Bänden I–III, die Kammermusik und Klavierwerke enthalten, sind nun zwei Bände mit kleineren Vokalwerken des italienischen Meisters gefolgt. Wieder ist man erstaunt über die Fülle von Kompositionen, die neben bzw. nach dem Opernschaffen entstanden sind; auch hier wird die Legende entkräftet, daß Rossini in den letzten Jahrzehnten seines Lebens nichts Nennenswertes mehr geschrieben habe (wenn man von dem ebenso oft gerühmten wie selten aufgeführten „*Stabat Mater*“ absieht). Aber aus seinem Gespräch mit dem französischen Operntenor Nourrit liest man: „*Die Einfälle kamen mir schnell, und es fehlte mir nur die Zeit, sie aufzuschreiben. Ich habe nie zu denen gehört, die schwitzen, wenn sie komponieren.*“ (K. Pfister: *Das Leben Rossinis*, Detmold 1948, Albert Nauck, S. 81).

Bd. IV (88 S.) enthält *Melodie italiane*, die außer der für Rossini typischen Kantabilität sehr viele harmonische Feinheiten seines Spätstils zeigen. Auch die Koloraturtechnik ist mit einer das Endstadium der alten italienischen Melodik verklärenden Virtuosität gehandhabt. Zu den Köstlichkeiten des Humors zählt das einleitende Buffoduetz zweier Kater auf den wahrhaft unsterblichen Text „*Miau*“, eine rechte Kabarettnummer! Wehmütige, an den jungen Verdi anklingende Töne bringen *La lontananza* und *L'ultimo ricordo*, und in *Tirana*

alla spagnola und *Aragonese* versucht sich Rossini im spanischen Stil, der von den Bewohnern der iberischen Halbinsel freilich als „*españolada*“ abgetan worden wäre. Harmonisch reich gibt sich das „*Ave Maria*“ für Kontraalt, das in der Singstimme nur die Töne *g'* und *as'* verwendet. Besondere Beachtung, auch gerade der Harmonik und der ausgedehnten Modulationstätigkeit, verdient der kleine, durch ein Präludium eingeleitete Zyklus *Melodie anodine* für verschiedene Singstimmen. Diese „schmerzstillenden“ Gesänge hat Rossini 1857 auf Worte von Metastasio komponiert und seiner Frau für die aufopfernde Pflege während seiner langen Krankheit gewidmet.

Bd. V (97 S.) bringt 13 *Melodie francesi* aus verschiedenen Alben. Zwischen den italienischen und den französischen Gesängen bestehen zweifellos Zusammenhänge, die nicht nur auf die annähernd gleiche Entstehungszeit zurückzuführen sind. Allerdings ist Rossinis Schreibweise „französischer“ in dem Sinne, daß er hier weitgehend auf Koloraturen verzichtet, die in der italienischen Gruppe noch eine große Rolle spielen, und sich um eine dem französischen Geschmack angemessene Textdeklamation bemüht. Die Freude an harmonischen Feinheiten aber zeichnet auch diese Gesänge aus, unter denen sich zwei Duette befinden: *Les amants de Seville* für Kontraalt und Tenor in jenem pseudospanischen Stil, der auch in Bd. IV zu finden ist (ebenso auch in der Mezzosopran-Arie *A Grenade*), und *Un sou*, ein zweistimmiges Bettlerlied für Tenor und Bariton. Sehr einfach dagegen wirkt die *Ariette villageoise*, eine Bestätigung für die stilistische Sicherheit, mit der Rossini sich dem jeweiligen Stoff anzupassen vermochte. Ein Pendant zu dem italienischen „*Ave Maria*“ über zwei Noten ist die Elegie *Adieux à la Vie* auf dem Ton *c''*, die wieder der harmonischen Kombinationsfreudigkeit des Meisters entgegenkommt. Feinschmecker werden an *L'amour à Peking* ihre Freude haben. Es würde zu weit gehen, aus Rossinis kleinem Abstecher in die Exotik einen Einfluß auf Debussy oder Puccini zu konstruieren. Seine einmalige Spielerei mit der Ganztonleiter — weiter ging die Kenntnis der chinesischen Musik damals noch nicht — hat ein ganz eigenes Gepräge, das weniger in den kleinen, nach Modulationsübungen aussehenden Klavierstücken, als in der „*Melodie über die chinesische Tonleiter*“ zum Ausdruck kommt. Mit anderen Worten:

Rossini bleibt immer er selbst, auch in diesem Spiel der Töne.

Nach den vorausgegangenen Bänden mit Instrumentalmusik werden die Freunde des Meisters auch gern zu diesen neuen, durch ausgezeichnete Vorworte eingeleiteten Veröffentlichungen greifen. Sicher werden diese keinen neuen „Rossini-Taumel“ entfachen, aber Freude werden sie bestimmt machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Niccolò Paganini: Centone di Sonate für Violine und Gitarre, hrsg. von Kurt Janetzky, Leipzig 1955, VEB Friedrich Hofmeister, Studienwerke Nr. 490, Partitur (23 S.) und Violinstimme.

Nicht ohne Grund hat Paganini, der als Komponist in keinem Verhältnis zu seinem genialischen Virtuosenstand, das vorliegende Opus als „Flickwerk“ bezeichnet. Sonaten sind die vier Kompositionen auf gar keinen Fall, eher suitenartige Gebilde von einfacher Faktur, die weder dem Geiger noch dem Gitarristen technische oder künstlerische Probleme aufgeben. Alles plätschert munter dahin, und es erhebt sich die berechtigte Frage, ob diese Kompositionen, die kaum das Niveau des auch hausmusikalisch anspruchsvollen Bürgertums der Zeit Paganinis erreicht haben dürften, heute wieder hervorgeholt werden sollten. Nur ein Grund mag bestechend gewesen sein: die seltene Besetzung für Violine und Gitarre. Ob diese aber genügen wird, die neue Ausgabe zum ständigen Besitz der Freunde häuslichen Musizierens zu machen, muß doch sehr bezweifelt werden. Für den Neudruck gibt es lohnendere Objekte!

Helmut Wirth, Hamburg

Louis Spohr: Streichquartette Es-dur und D-dur op. 15 Nr. 1 und 2, Streichquartett Es-dur op. 29 Nr. 1, in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel hrsg. von Friedrich Otto Leinert, Kassel und Basel 1955, Bärenreiter Verlag, Stimmen BA 2305 und 2308, Taschenpartituren 21 und 22.

Lange genug hat es gedauert, bis man sich darauf besann, daß Louis Spohr (1784 bis 1859) nicht nur die *Gesangsscene* für Violine und Orchester geschrieben hat. Um so erfreulicher sind die neuen Ausgaben einer Auswahlreihe aus seinem umfangreichen Schaffen. Die vorliegenden Streichquartette, 1808 und 1814 entstanden, also in zeitlicher Nähe von Beethovens Quartetten

op. 59, 74 und 95, sind jugendliche Angehörige des klassischen Stils, dem Sp. sich zeit lebens zugehörig fühlte. Aber in seiner Selbstbiographie hat er sich wenig günstig über diese Werke ausgesprochen. Er hat es sogar „*bereut, sie herausgegeben zu haben*“. Dieses scharfe Urteil aber durfte nur er selbst fällen, denn beide Quartette op. 15, auf die er besonders anspielt, wie auch das Quartett aus op. 29 sind wertvolle Werke von schöner Erfindung, ausgezeichnetem Satz und edler Haltung, die dem Vorbilde Mozart nachstreben (figuriertes Finale des Quartetts D-dur!). Aber auch die Kunst Haydns ist nicht ohne Einfluß auf den jungen Sp. geblieben (Andante und Menuett des 1. Quartetts Es-dur). Das D-dur-Quartett hat keinen langsamen Satz, sondern dafür ein viertaktiges Largo zu Beginn des Schlußsatzes. Von größerem Zuschnitt ist das Quartett Es-dur op. 29 Nr. 1, dessen Anfangsthema seine Entstehung einem musikalischen Namensscherz verdankt, wie im Vorwort zu lesen ist. Der langsame Satz enthält Variationen über ein Thema in c-moll, das besonders in der 1. Violine virtuos abgewandelt wird. Es lohnt sich, die Quartette zu spielen. Ausgezeichnete Vorworte mit Zitaten aus Sp.s Selbstbiographie und aus zeitgenössischen Kritiken befinden sich jeweils in der Stimme der 1. Violine, außerdem, und das ist sehr begrüßens- und nachahmenswert, gibt es Taschenpartituren, die das Studium sowohl erleichtern als auch vergnüglicher machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Antonín Vranický: Concerto B-dur für Violine und Orchester, hrsg. von Jan Raček, *Musica antiqua bohemica* 16, Prag 1954, Artia, Klavier-Auszug.

Das 16. Heft dieser Reihe, die ältere tschechische Musik in guten Neuausgaben vorstellt, bringt, zunächst leider nur mit Klavier, ein Violinkonzert des hochbegabten Antonín Vranický (1761—1820), der anfangs von seinem älteren Bruder Pavel unterrichtet wurde, dann in Brünn Philosophie studierte und später in Wien bei Haydn, Mozart und Albrechtsberger seine musikalischen Studien fortsetzte. Als Violinist genoß er großes Ansehen. Zu seinen Schülern zählte Beethovens Freund Ignaz Schuppanzigh. Seine ersten Streichquartette widmete er Joseph Haydn. 1794 wurde er Kapellmeister des Fürsten Lobkowitz. Er hinter-

ließ 14 Violinkonzerte und ebenso viele Sinfonien, 33 Streichquartette und zahlreiche andere Werke. Sein Violinkonzert B-dur zeigt ihn als Abkömmling des Wiener klassischen Stils. Der kantable Charakter deutet wohl auf Mozart, besonders im langsamen Satz, im Tutti des 1. Satzes aber und im Finale glaubt man, neben Haydn auch Beethoven zu erkennen, und da die Entstehungszeit des Konzerts nicht angegeben ist, darf man vermuten, daß dem böhmischen Meister die Musik Beethovens, mit dem er übrigens freundschaftlich verkehrt hat, vertraut war. Im Vorwort, das in mehrere Sprachen übersetzt ist, gibt Raček die Orchesterbesetzung mit zwei Violinen, zwei Violoncello, Kontrabaß, Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern an. Es ist zu wünschen, daß auch das Aufführungsmaterial bereit gestellt wird, denn das melodisch frische und (soweit sich dies nach dem Klavierauszug sagen läßt) auch satztechnisch gut gearbeitete Werk ist ein höchst erfreuliches Stück Musik und stellt dem Solisten dankbare Aufgaben. Für *Collegia musica*, Rundfunk usw. sehr geeignet.

Helmut Wirth, Hamburg

Johann Nepomuk David: Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1957. 37 S.

„*Bachs Musik ist die musikalische Konfession von heute. Alle Laien und Künstler leben von ihr und in ihr, alle Lehrer und Schüler denken in ihr.*“ Das sind kühne, allzukühne Behauptungen aus Davids Nachwort. Sehen wir zu, wie er seine „*Konfession*“ betätigt, indem er die Inventionen „*ausschließlich aus Bachs Absichten heraus zu betrachten*“ versucht! Bach selbst hat ja seine Absichten im Werktitel deutlich ausgesprochen. Daraus hebt D. aber nur im engeren Sinne klavier- und kompositionspädagogische Absichten hervor und übergeht gerade auch das, was Bach „*am allermeisten*“ beabsichtigte: „*eine cantable Art im Spielen*“ zu lehren, was selbstverständlich die Fähigkeit, notfalls die Lehre voraussetzt, Musik als etwas Kantables zu verstehen. Dazu gehört ein Innwerden der Musik als eines harmonisch-melodischen, ja sogar — worauf Forkel sehr deutlich hinweist — eines zielstrebig bewegten Lebensvorgangs, nicht nur als einer schon dem Notenbilde anzusehenden komponierten, d. h. zusammengestellten Form etwa mit the-

matischen Entsprechungen und Gegensätzen der Glieder. D. bemüht sich nun sehr, formale Entsprechungen und Kontraste am Notenbilde aufzuzeigen, stellt er doch seine Ausführungen unter das Wort Heraklits: „Die Augen sind genauere Zeugen als die Ohren.“ Sollte das aber dem altgriechischen Weisen, der überdies feststellte, daß Augen wie Ohren auch schlechte Zeugen sein können, wirklich auch für die Musik gegolten haben? D. bleibt somit, wie gesagt, gerade das schuldig, was nach Bachs „aufrichtiger Anleitung“ am allermeisten notwendig ist.

Schon im Elementaren! So sind ihm in Takt 3—4 und 5—6 der d-moll-Invention $f'-a'-d''/g'-cis''-e''$ „Akkordzerlegungen“; im 1. Thematakt der F-dur-Invention werden „Dreiklangsbrechungen geübt“, wobei „Löder gerissen“ werden, die der 2. Thematakt „mit einer Tonleiter sorgfältig schließt“ (wäre ein Glissando nicht noch sorgfältiger gewesen?); in der A-dur-Invention findet er u. a. „Linienchnitt (?) in (?) Abwechslung mit Klangbrechungen“; im Thema der B-dur-Invention „läuft die Zerlegung linear an“. Solche Themen Bachs aber sind kantabel, keineswegs indem sie etwas zerlegen oder brechen (mögen in anderen Zusammenhängen diese Worte auch am Platze sein), sondern im Gegenteil: indem sie im Zuge der melodischen Strebung sich harmonisch entfalten, aufbauen — so wie ein Maurer die Mauer nicht in Ziegelsteine zerlegt, sondern aufbauend aus Ziegelsteinen entstehen läßt. Die Musikvorstellung, und durch sie die klavierspielenden Finger die aufbauende, sich entfaltende sanglich-melodische Bewegung von vornherein als das musikalisch Wesentliche, Lebendige zu lehren, das eben ist „am allermeisten“ Bachs Absicht. D. aber verfährt im Gegenteil geradezu entkantabilisierend. Auch seine häufigen Bewegungsvokabeln führen von der kantablen Bewegung nur ab, etwa wenn es von der G-dur-Invention heißt: da würden „durch Dreiklangszersetzungen in beiden Händen . . . Kreisbewegungen geübt“ und es würde „an Hand eines kurzen Motivs . . . durch Handschüttelung das nötige Material hervorgezaubert“ — das ist auch klavier-technisch, nicht nur musikalisch durchaus bachfern.

Was sich so in den Elementen zeigt, wirkt sich auch in den größeren Zusammenhängen aus. Schon im Kopfmotiv der 1. Invention: $c'-d'-e'-f'-d'-e'-c'/g'$. Ist hier nicht (mit

Forkels Worten) „sehr merklich, nach welchem Ziele es seinem inneren Sinne nach strebt“? Daß es nämlich vom c' aus, verstärkt noch durch das wiederholte Ausholen $d'-e'$ und $c'-g'$ anhebt, nicht nur zum g' empor, vielmehr zum c'' , ja noch höher hinauf? D. merkt davon nichts, weil ihm das, was „Kopf und Hand ausschließlich beschäftigen soll“, „das eigentliche Erlebnis auf jeden Fall (!) nur die inventio ist“, eben nur das Kopfmotiv als „Zweckeinfall“, der ein klaviertechnisches Problem „fingersatzmäßig“ einfängt. Immerhin bleibt es noch seltsam, daß er jenem C-dur-Kopfmotiv „Kugelform“ zuspricht. Folgerichtig sind ihm dann die folgenden Achtel $c''-h'-c''/d''$ nur „angehängt“, „Verbindungsbrücke“ zur nächsten „Kugel“. Wie ist die kantable Strebigkeit, die Entfaltungskraft des Werkes schon hier zu Anfang verkannt, schon der Bewegungszug der ersten Takte ist in die Brüche gegangen! So kommt es auch z. B. zu der Behauptung, daß die beiden Stimmen in Takt 15 „die neue Durchführung vollkommen verwirrt (!) starten“ (!); „die Achtelbrücke wird überhaupt vergessen . . . in dieser Richtungslosigkeit geht es weiter . . .“, aber „die Coda macht energisch Ordnung“. Derartiges hätte wohl Bach auch nicht zum Spaß den Klavierliebhabern und Lehrbegierigen gleich im ersten Stück als „einen starken Vorschmack von der Komposition“ vorgesetzt! Ein anderes Beispiel: die f-moll-Invention könne nicht mehr wie die vorhergehenden „eine ausgesprochene inventio als Fingerübungsformel zum (?) Anlaß ihrer Entstehung nennen“ (?), denn sie weise ein „ausgereiftes, voll ausgeformtes Thema“ auf. So wird man wohl hier endlich etwas von den ausgeformten kantablen Kräften erfahren, zunächst des viertaktigen Themas! Es werden aber nur dessen „Bauelemente“ aufgezählt: „zweimal abwärts rollende 16tel, einmal aufwärts ziehende 16tel, verbunden mit Feldern (?), nämlich $as'-f'-des''$ und $b'-g'-e''$), und eine ausdrucksvoll schwebende Kette (?), nämlich $b''-g''-e''-des''-c''$), die von einer Summe auf- und abwärts rollender 16tel (Takt 4) beschlossen wird“. Mag solches „Rollen“ hier und da musikalische Konfession von heute sein, ist es wirklich bachisch-kantabel empfunden?

Von den beigegebenen vollständig „gegliederten“ Notentexten der Inventionen sagt D., sie seien das „Wesentliche“, das ihn bewegt habe, über die Inventionen zu schreiben; man möge ihm aber die „metrisch

störende Weise der Notierung der melodischen Gegenstände nicht als Mißverständnis anmerken"; es ginge ihm um „Klarlegung vom Optischen aus, da sie ja musikalisch selbstverständlich ist“ — wir haben gesehen, wie selbstverständlich! So gut D.s Gedanke ist, die Formglieder je auf einer eigenen Zeile untereinander zu notieren, wie die Verse eines Gedichts: hilft es dem Leser wirklich, die kantable Art der Melodiezüge zu erfassen, wenn z. B. in der 1. Invention die Liniensysteme zwischen Takt 2 und 3, ja mitten in 20 und auch 21 etwa 7 cm unterbrochen sind, in der d-moll-Invention je einmal um 6, 9, 11 cm, zweimal (zwischen 47 und 48 und wieder 50 und 51, also mitten in den Schlußwendungen!) um mehr als 18, nur damit motivisch Verwandtes untereinander steht? Auf solche Entsprechungen hätte leicht durch darübergesetzte Buchstaben oder Linienzeiger hingewiesen werden können, ohne den anschaulichen melodischen Zusammenhang zu zerstücken. Aber hier wird auch der erklärende Text solcher Zerstückung durch in die Zeilen gestellte Notenbeispiele ausgesetzt. Ein Beispiel für viele: S. 14 beginnt eine Zeile mit „in Wechselwir-“ und wird jenseits eines Notenbeispiels mit „-kungen treten“ weitergeführt (wobei dieses „In-Wechselwirkungen-treten“ überdies den taktrhythmischen Sachverhalt verkennt).

Zum Schluß: welch seltsame „Spielangaben“ sind es, die sich da „aufdrängen“! Für die C-dur-Invention z. B.: „Nicht zu schnell, aber hemmungslos ausbreitend zu spielen“. „Hemmungslos“? Da wird den Lesern das gerade Gegenteil der bei aller Lebensfrische und -weite doch außerordentlichen rhythmischen und tonräumlichen kantablen Zucht dieser Musik beigebracht! Zur d-moll-Invention heißt es: „Tanzstück mit großen Tonleiterausschnitten. Mit kräftigem Ton vor sich hinfegend“: „Tonleiterausschnitte“ — soll das zum Verständnis der kantablen Art dieser Melodiewendungen führen? Ein „vor sich hinfegendes Tanzstück“, das überdies, wie S. 12 zu lesen, „durch die thematische Bewegung Klangwände schafft“ — da sitzt man zwischen „Hinfegen“ (schon wieder einer hemmungslosen Bewegung!) und „Wänden“ wie zwischen Scylla und Charybdis, auch hier weit ab von Bachs kantabler Art.

Das alles ist „musikalische Konfession von heute“ gewiß eben als heutige Konfession D.s, der solche Konfession, auf Mozart be-

zogen, schon in seiner Schrift *Die Jupiter-Symphonie* bezeugte (Göttingen 1953. Vgl. *Die Musikforschung* VII, 231 f., *Mozart-Jahrbuch* 1954, 103 ff.). Aber es ist nicht einfach „die“ Auffassungsweise, die einzige und alleingültige, und „die“ Konfession von heute, und erst recht nicht war es die Konfession Bachs. Nach alledem liegt der Wert dieser Schrift in dem musikpsychologischen Aufschluß, den sie als in ihrer persönlichen Art ebenfalls „aufrichtige Anleitung“ gibt über deren Verhältnis zur wesentlich anderen Art der „aufrichtigen Anleitung“ Bachs.

Rudolf Steglich, Erlangen

Johann Christian Bach: Fünf Sinfonien. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 30 (Abteilung Orchestermusik, Bd. 3). Hrsg. von Fritz Stein, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1956, 194 S.

Im Rahmen der repräsentativen deutschen Denkmälerreihen des „Erbes deutscher Musik“ wurde nach langer, unfreiwilliger Pause im Jahre 1956 eine Anzahl von wichtigen Veröffentlichungen vorgelegt. Zu den umfangreichsten Ausgaben gehört der dritte Band der Reihe Orchestermusik mit fünf sinfonischen Werken des „Londoner“ Bach. Er bildet gewissermaßen die Fortsetzung der Edition von Bachs sechs Quintetten, op. 11, die Rudolf Steglich bereits im Jahre 1935 (Neudruck 1953) als dritten Band des „Erbes“ und ersten Band der Abteilung „Kammermusik“ herausgeben konnte. Hier wie dort galt es, charakteristische Proben aus dem umfangreichen Schaffen von J. Chr. Bach auszuwählen, um so die Forschung wie die Praxis mit den wichtigsten Kompositionen des einst hochberühmten Sohnes Johann Sebastians bekannt zu machen. Es ist zu hoffen, daß diese fünf Sinfonien einen neuerlichen Anstoß zur Beschäftigung mit der vorklassischen Musik geben, um so mehr, als es nach den aufschlußreichen Arbeiten von Abert, Schöckel, Tutenberg, Terry und Menck seit 1932 merklich still um diesen Bach geworden ist.

Fritz Stein stand als Hrsg. vor der schwierigen Aufgabe, aus den über 60 Sinfonien fünf auszuwählen, die den Weg Bachs von der italienischen Theatersinfonie zur Konzertsinfonie deutlich machen. Ebenso mußte an Hand der Beispiele gezeigt werden, wie der Komponist nahezu unabhängig von der Mannheimer Schule durch die Aufnahme der vielfältigsten Anregungen zwar nicht zu

einem eigenen, unverwechselbaren Stil vorzudringen vermochte, aber doch durch die Verfeinerung der Instrumentation und seine Kunst der Melodiebildung Wesentliches zur Vorbereitung der klassischen Sinfonie beitragen konnte. Der Hrsg. ist mit seiner Ausgabe diesen Gesichtspunkten im vollen Maße gerecht geworden.

Den Band eröffnet eine g-moll-Sinfonie, die nach Tutenberg bereits um 1764 entstanden sein dürfte, während der Hrsg. etwa 1767 vermutet. Das Werk lebt von dem Kontrast zweier locker gefügter Ecksätze mit dem gediegen als Streichquartett gearbeiteten klangvollen Andante. Die Sinfonie zeigt Bach als Stürmer und Dränger. Besonders ihr letzter Satz ist genialisch hingeworfen, ohne feste thematische Substanz und ohne näher erkennbaren Aufbau. Modulatorisch sehr bewegt, steht er den neapolitanischen Schlußstücken in mancher Hinsicht sehr nahe. Es ist bemerkenswert, daß dieses Finale noch ganz der Terrassendynamik verpflichtet ist. Mit Ausnahme eines kleinen „echten“ Crescendos (T. 9—11) sind alle dynamischen Schattierungen stufenweise gestaffelt (z. B. T. 33—35), also noch nicht komplex zu einer kontinuierlichen Steigerung gebunden. Die oft groß angelegten Crescendoeffekte der Mannheimer scheinen demnach zu dieser Zeit Bach nicht immer zur Nachahmung angeregt zu haben. Ihm lag mehr an scharfen dynamischen Kontrasten, wie die Gegenüberstellung von *p* und *ff* (T. 37/38) zeigt, oder der wirkungsvolle „überraschende“ *pp*-Schluß, der an Haydns Finale der G-Dur-Sinfonie von 1764 erinnert.

Die zweite Sinfonie in B-dur, etwa 1767 entstanden, atmet ganz anderen Geist. Der erste Satz ist nach dem Schema der Wiener Ritornell-Sinfonie entworfen, verzichtet aber im Gegensatz zum Normaltypus auf eine scharfe Gliederung. Hinter dem kantablen Es-Dur-Mittelsatz vermuten der Hrsg. und auch Tutenberg eine verkappte Sarabande, doch scheint er dem Menuett wesentlich näher zu stehen. Dafür sprechen der melodische Duktus des Hauptthemas, das Moll-Trio (!) und die anschließende Reprise des ersten Teils. Das im Vorwort vergleichsweise zitierte Andante der Theatersinfonia zu *Lucio Silla* (1774) steht zwar in der gleichen Tonart, weicht aber in der rhythmisch-melodischen Gestaltung des Refrains, der in der Tat große Ähnlichkeit mit Händels Sarabanden aufweist, erheblich von dem langsamen Satz der B-Dur-Sinfonie ab. Ein in-

haltlich nicht sehr gewichtiges, aber formal gut durchdachtes Finale beschließt dieses Werk.

Die dritte Sinfonie in D-dur entstammt der Welt des Theaters. Sie diente der Oper *Temistocle* 1772 als Ouvertüre. Bach griff in den Ecksätzen auf die fünf Jahre ältere *Caracatto*-Ouvertüre zurück, unterzog aber die Stücke einer gründlichen Überarbeitung. Er verfeinerte die Instrumentation, bereicherte die Partitur mit zwei Trompeten und Pauken und verbesserte das Schlußrondo wesentlich. Ein genauer Vergleich beider Fassungen könnte Bachs Entwicklung in der Orchesterbehandlung deutlich machen. Daß der Komponist gerade mit diesem Werk auf der Höhe seiner Zeit stehen wollte, beweist die Verwendung von drei Clarinetti d'amore in D im Andante, ein Instrument, das nur für kurze Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts verwendet worden ist. So erweist sich gerade die Wahl der *Temistocle*-Ouvertüre Bachs als besonders guter Griff.

Mit der vierten Sinfonie in E-dur wird Bachs Wandlung von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie deutlich. Sie gehört zu seinen reifsten Schöpfungen nach 1775. Bach fordert ein Doppelorchester, ganz im Sinne der Tradition des englischen Musiklebens, das zu dieser Zeit noch stark unter dem Eindruck von Händel stand. Auf diese Haltung ist wohl auch die Vorrangstellung der Streicher im ersten Satz zurückzuführen, während die Bläser nur harmoniefüllende Funktionen übernehmen. Das melodisch gesättigte und plastisch gebaute Stück verkörpert eindringlich den Typ des *singenden Allegro*. Im folgenden Andante konzertieren die Bläser in Rondoform. Die Streicher treten, gleichsam als Gegengewicht zum Einleitungssatz, weitgehend zurück. Ein breit angelegtes Menuett mit Moll-Trio beschließt dieses ungewöhnlich klangschöne Werk.

Die fünfte Sinfonie in D-dur, ebenfalls nach 1775 entstanden, ist die einzige viersätzig Sinfonie Bachs. Der Hrsg. macht gute Gründe dafür geltend, daß die Satzfolge authentisch genannt werden kann, im Gegensatz zu Terry, der in seinem thematischen Katalog das Werk als dreisätzig bezeichnet hat. Ob allerdings der Dominantschluß des ersten Satzes nach der Meinung des Hrsg. unbedingt als Vorbereitung zum folgenden Andante in der gleichen Haupttonart gedeutet werden muß, bleibe dahingestellt. Er käme doch auch als Überleitung zum A-Dur-Allegro (3. Satz) in Betracht. Von dieser Sinfonie

stammen die ersten beiden Sätze aus der Ouvertüre zur Oper *Amadis*, hier z. T. allerdings einer Umarbeitung unterworfen. Das Einleitungsstück deckt sich formal mit dem Aufbau des ersten Satzes der zweiten B-Dur-Sinfonie. Die beiden Schlußsätze sind in Art eines frei behandelten französischen Rondos komponiert. Das Finale sprüht vor Geist und Witz. Die absteigenden Dreiklangsmotive des Hauptthemas korrespondieren deutlich mit dem Thema des Einleitungssatzes, das sich auf dem aufsteigenden D-dur-Dreiklang aufbaut — ein Kunstgriff, der Bachs Sinn für die ausgewogene Gestaltung eines zyklischen Werkes erneut unter Beweis stellt.

Die Frage, wie lange der Londoner Bach das Cembalo als Generalbaßinstrument konserviert hat, läßt der Hrsg. mit Recht offen. Sie ist aus mancherlei Gründen vorerst noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden. In einem so konservativen Land wie England hat das Cembalo jedenfalls als „Dirigierinstrument“ bis ins späte 18. Jahrhundert hinein gedient. Stein hat deshalb allen Sinfonien eine sachgemäße Generalbaßaussetzung beigefügt, möchte aber die Verwendung des Cembalos in den letzten drei Werken dem „historischen Gewissen der Dirigenten“ überlassen. Der Ausgabe steht ein ausführliches Vorwort und ein erschöpfender Quellen- und Revisionsbericht voran. Warum ist man bei diesem Band von den Editionsrichtlinien des „Erbes“ abgewichen, die ausdrücklich bestimmen, daß der Kritische Bericht als Anhang jeder Veröffentlichung nachzustellen ist? Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Mitteilungen

Dr. Hans Hickmann (bisher Kairo) hat sich an der Universität Hamburg für das Fach „Vergleichende Musikwissenschaft“ habilitiert.

Professor Dr. Max Schneider ist anlässlich der Paul-Gerhardt-Feier in Gräfenhainichen von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zum theologischen Ehren doktor ernannt worden.

Dr. Gerhard Nestler, akademischer Musikdirektor der Technischen Hochschule Karlsruhe, wurde zum Direktor der Badischen Hochschule für Musik, Karlsruhe, ernannt.

Am 13. Juni konnte Dr. Ludwig Misch, New York, seinen 70. Geburtstag feiern. „Die Musikforschung“ gratuliert dem Jubilar herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens. Zugleich dankt sie ihm für seine treue Mitarbeit.

Internationales Quellenlexikon der Musik. Die Vorarbeiten zum *Répertoire International des Sources Musicales* sind jetzt so weit gediehen, daß der erste Band im Jahre 1957 in Herstellung genommen werden kann. Das Werk soll in zwei getrennten Reihen (einer alphabetischen und einer systematischen) erscheinen. In die Aufgabe, das vielbändige Werk zu publizieren, haben sich der Bärenreiter-Verlag Kassel—Basel—London, und der G. Henle-Verlag, München—Duisburg, geteilt. Die ersten Bände werden im Jahre 1958 erscheinen.

In den Mededelingen van het Gemeentemuseum Den Haag erscheint soeben ein aufschlußreicher Artikel von J. H. van der Meer über *Het clavecytherium*, auf den wir an dieser Stelle gern hinweisen.

Berichtigungen

In dem Artikel über *Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums* von Richard Schaal ist auf Seite 388, Zeile 17, ein sinnenstellender Druckfehler entstanden. Es muß dort statt „Beethoven“ „Beethordnung“ heißen.

In dem Artikel über *Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte* auf S. 410, Zeile 28, muß das erste Wort statt „vom“ „von“ heißen, auf S. 421, Zeile 1, muß statt „begleitenden“ stehen „begleiteten“.

In der Besprechung über MGG, Band V, muß auf S. 424, rechte Spalte, Zeile 11/12 von unten, zu dem Artikel Halévy als Verfasser Pfannkuch statt Haraszi stehen.

Einbanddecken für „Musikforschung“, Jahrgang 1957, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29-37.