

Besprechungen

Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck 1954. XX u. 447 S.

Die höfische Musikpflege im süddeutschen Raum liegt als Kulturbild längst klar zu Tage, doch findet der Blick in ihre Geschichte, so weitgehend die Forschung sich ihrer Haupt- und Nebenschauplätze schon angenommen hat, noch manche Lücke offen. Das gilt besonders für die alpenländischen Territorien, von deren fürstlich beschützten Musikzentren, mit Ausnahme Salzburgs, nur mangelhafte Nachrichten vorliegen. Ihren Schicksalen und Begebenheiten von Grund aus nachzugehen lohnt sich um so mehr, als sie, vor allem Innsbruck und Graz, zeitweise eine bedeutende Rolle spielten und daher aus dem bis in die Rhein-Main-Gegend und über die Donauländer hin ausgebreiteten Netz höfischer Musikkultur nicht wegzudenken sind. Obwohl sie organisch darin eingliedert sind, bedingt doch ihre geographische Lage in unmittelbarer Nachbarschaft Italiens eine eigene Perspektive. Sie legt die Frage nahe, ob hier etwa italienische Musik aus erster Hand die lokale Praxis vorzugsweise bestimmt habe. Daß Innsbruck ein aufschlußreiches Beispiel dafür bietet, sei der Würdigung des Werkes nur am Rande vorweggenommen. Welch reiche Ausbeute einer großenteils bisher unbekanntem Materie bringt dieser erstmals zusammenfassende Bericht über Theater und Musik am Hof der Tiroler Landesfürsten ans Tageslicht! Allerdings war ihm ausgiebige Vorarbeit von anderer Seite vorausgegangen, konnte doch der Verf. seinem Vorhaben eine von dem Innsbrucker Geistl. Chordirektor Lambert Streiter hs. hinterlassene Behandlung des gleichen Themas zugrunde legen. Weitere eigene Forschungen erwiesen es als zweckmäßig, ihr eine völlig neue Gestalt zu geben, die sich als historiographische Leistung ersten Ranges präsentiert. Wenn auch beschränkt auf eine „*Quellen- und Materialgeschichte, in die entwicklungsgeschichtliche Probleme nicht mit einbezogen wurden*“, erfüllt sie doch als solche höchste Ansprüche, indem sie einen immensen Vorrat an einschlägigen Dokumenten aller Art verwertet. Ihrem Inhalt sei nur das Wesentlichste entnommen.

In drei Jahrhunderten ihrer Geschichte erlebte die Innsbrucker Hofmusik gute und schlechte Zeiten. Nach bescheidenen Anfängen unter Erzherzog Sigmund kam sie, von Kaiser Maximilian I. tatkräftig gefördert, dank Isaac, Senfl und Hofhaimer erstmals zu Namen und Rang, trat jedoch zufolge ihrer Funktion als Reisekapelle in Innsbruck nur gelegentlich repräsentativ in Erscheinung. Gleichwohl ließ der kaiserliche Mäzen der Tiroler Hauptstadt auch in Abwesenheit eine musikalische Regsamkeit angedeihen, die sich hingegen unter seinem Nachfolger auf das Nötigste beschränkte. Zur Zeit Kaiser Ferdinands I. hatte Innsbruck keine eigene Kapelle, sondern mußte bei Hofgottesdiensten mit Gesang und Orgelspiel seitens der Pfarrkantorei St. Jacob vorlieb nehmen; der weltlichen Musik war nur wenig Raum gegönnt, denn es widersprach dem schlicht-bürgerlichen Zuschnitt der Hofhaltung, bei Festlichkeiten viel Glanz zu entfalten. Eine neue Blüte setzte erst wieder ein, als der musisch begabte Erzherzog Ferdinand II. als Statthalter von Tirol mit seiner von Wilhelm Bruneau angeführten Prager Hofkapelle nach Innsbruck kam, um den höfischen Musikbetrieb großzügig auszugestalten und seinem prunkvollen, vom Geist der Renaissance erfüllten Lebensstil anzupassen. Dem beträchtlich erweiterten Aktionsradius entsprechend, wurde die Struktur der Kapelle auf eine breitere Basis gestellt; geteilt in Hofkantorei und Hofmusik (letztere hatte bei der Tafel und in camera aufzuwarten), bewährte sie sich als eine wohlbesetzte und sorgsam geschulte Körperschaft, deren Leistungsfähigkeit dem Landesherrn persönlich am Herzen lag. Zeitgemäß erhielt das Musikleben internationales Gepräge, die Niederländer überwogen bei weitem und stellten für das Kapellmeisteramt namhafte Leute wie A. Utendal und J. Regnart, während im Personal Italiener nur vorübergehend und Deutsche erst später zahlreicher vertreten waren. Dergleichen beherrschten ausländische Gäste das Feld, und des Regenten Beziehungen zu den meisten Fürstenhöfen Europas vermittelten Musiziergut aus aller Welt, das die bedeutendsten Meister der Zeit einschließlich einiger mitteldeutscher umfaßte. Der steigende Bedarf an Musikdrucken regte dazu an, einer Innsbrucker Offizin das Privileg für Notendruck zu erteilen. Auch theatralische Vergnügungen lebten wieder auf; volkstümliche Weihnachts- und Fastnachtsspiele, bei

denen Schwazer Bergknappen mitwirkten, wechselten mit Darbietungen italienischer Komödianten, das Jesuitendrama erfuhr eifrige Pflege, und der Souverän selbst steuerte das erste Schauspiel in deutscher Prosa bei. Nicht zuletzt legt die berühmte Ambraser Kunstsammlung von seinem musikkulturellen Bemühen denkwürdiges Zeugnis ab. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts sah sich die Musikpflege wieder in engere Schranken verwiesen, denn Erzherzog Maximilian II., der Deutschmeister, war kein Freund festlichen Gepränges. Immerhin ist eine zunehmend deutschfreundliche Tendenz bemerkenswert, die u. a. in der Berufung des Kapellmeisters und angesehenen Komponisten J. Stadlmayr aus Freising Ausdruck fand. Außerdem lenken die Nebenhofhaltungen der Fürstinwitwe und künftigen Klosterfrau Anna Katherina und des später in Günzburg residierenden Markgrafen Karl von Burgau einiges Interesse auf sich. Dann aber erfolgt ein neuer Aufschwung; trotz Sparmaßnahmen während des 30jährigen Krieges erleben Musik und Theater unter Leopold V. und Ferdinand Karl glanzvollste Repräsentation. Die Herkunft ihrer Gemahlinnen aus dem Hause Medici trug dazu bei, sich ganz dem italienischen Vorbild zu verschreiben. Der stile nuovo bahnt sich den Weg in Kirche und Kammer und hat für die Kapellbesetzung zur Folge, daß zwar der Kirchendienst den Deutschen belassen bleibt, dagegen, entsprechend der gehobenen Pflege solistisch-konzertanter Kammermusik, ein starker Zugang an italienischen Sängern (darunter natürlich auch Kastraten) und Instrumentisten zu verzeichnen ist. Der Schwerpunkt rückt mehr und mehr auf die weltliche Seite, während die Musica sacra den Choralgesang bis auf wenige Reste dem konzertanten Stil opfert. Wohin sie steuert, zeigt sich nicht deutlicher als in der musikalischen Feier der Kar- und Osterwoche, einer „sonderbaren Mischung von Frömmigkeit und weltlichem Vergnügen“. Im profanen Bereich erfreut sich besonders das Theater hoher Gunst. Hatte schon Leopold V., ein Liebhaber pompöser Schaustellerei und der Tanzkunst, das Ballhaus zu einem Komödienhaus umbauen und bühenmäßig einrichten lassen, so erstand unter Ferdinand Karl ein neuer Theaterbau nach venezianischem Muster — der erste freistehende auf deutschem Boden — mit vortrefflicher szenischer und maschineller Ausstattung. In bunter Folge gingen hier Ko-

mödie, Singspiel und Ballett in Szene, doch das Hauptereignis des Spielplans, der von englischen und italienischen Wandertruppen und dann von einem festangestellten deutschen Ensemble bestritten wurde, war die Einführung der Oper. Der Name ihres mit fünf eigenen Werken vertretenen Leiters M. A. Cesti bürgte dafür, daß Innsbruck sich in die höfische Opernpflege Süddeutschlands (wenn auch nur für kurze Dauer) würdig einreichte. Die Hochblüte des musikalischen Lebens ging jedoch damit zu Ende, unmittelbar veranlaßt durch die gewaltige Schuldenlast, die sein luxuriöser Aufwand mit sich gebracht hatte und die zu einer starken Reduktion der Kapelle zwang, vollends aber, als sich mit dem Erlöschen der tirolischen Dynastie (1665) das Ausmaß ihrer Wirksamkeit wesentlich verringerte. Fortan als „Kaiserliche Hofmusik“ Wien unterstellt, fielen ihr außer dem Kirchendienst größere Aufgaben nur zu, wenn Fürstlichkeiten in Innsbruck residierten: während der Statthalterschaft des Herzogs Karl von Lothringen, dessen musik- und theaterbegeisterte Gemahlin Leonore, Schwester Kaiser Leopolds, außer französischen und italienischen Komödien mit sangeskundigen Hofdamen und Kavalieren Opern zur Aufführung brachte und als Neuheit für die Karwoche „Sepolcri“ (aus der Feder ihres Hofkomponisten C. A. Bardia) einbürgerte, und letztmals gab der Gubernator Herzog Karl Philipp von der Pfalz-Neuburg den Hofmusikern Gelegenheit, gemeinsam mit seiner eigenen Hauskapelle ähnlichen Aufgaben zu dienen. Nach außen hin ist dieses Jahrzehnt insofern bedeutsam, als mit der Übersiedlung der letzteren nach Mannheim (1720) ein gut Teil Tiroler Musiktradition in die Vorgeschichte des Mannheimer Orchesters einging. Innsbruck indessen hatte damit seine Rolle endgültig ausgespielt. Laut Erlaß der Wiener Regierung zu allmählichem Absterben verurteilt, fristete der dort verbliebene Rest der Kaiserlichen Hofmusik noch jahrelang ein kümmerliches Dasein, 1748 tat sie den letzten Atemzug.

Dieser Längsschnitt schält sich in Senns Darstellung aus einem Mosaik unzähliger Steinchen heraus, deren verwirrende Fülle sich gleichwohl zum klaren und übersichtlichen Bilde ordnet. Nicht gründlicher konnte der vielverzweigte geschichtliche Vorgang unter die Lupe genommen werden, sei es die Organisation der Kapelle und ihre dienst-

lichen Funktionen, die schier unübersehbare Reihe eigener und fremder Musiker, über die man auch viele wertvolle biographische Auskünfte erhält, oder der Musikalien- und Instrumentenbestand sowie der im Schlußkapitel behandelte Innsbrucker Instrumentenbau. Ebenso ausführlich ist die Orientierung über den Anteil anderer Institute an der höfischen Musikpflege (Pfarrmusik, Jesuitengymnasium, Damenstift Hall, Schwazer Bergknappen), und schließlich kommt der Segen sorgsamer Klein- und Kleinstarbeit den vielfältigen Beziehungen nach außen hin zugute, mittels deren Innsbruck sich in den Komplex süddeutscher Hofmusik einschaltete. Senn hat sich schon vor Jahren mit einer umfassenden Arbeit über *Musik, Schule und Theater der Stadt Hall* (Besprechung in AfMf. 1939, S. 248) verdient gemacht. Möge er als bester Kenner des Stoffes nun eine Musikgeschichte Tirols folgen lassen, sie würde dankbar begrüßt werden. Oskar Kaul, Unterwössen (Obb.)

Martin Ruhnke: Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 5), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1955, 181 S.

Joachim Burmeister: *Musica poetica*, 1606. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Martin Ruhnke. (Documenta musicologica, Reihe I, Bd. X), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1955, 86 S.

Joachim Burmeister war einer der originellsten, scharfsinnigsten und gelehrtesten Musiktheoretiker der Zeit um 1600; zu einer Untersuchung seiner Schriften konnte außerdem die schwankende Beurteilung der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre veranlassen. Ruhnke zeichnet sich in seiner Kieler Dissertation aber nicht nur durch glückliche Wahl und gründliche Behandlung des Themas, sondern auch durch Geduld zu archivalischer Forschung, umfassende Kenntnis der deutschen musiktheoretischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts und durch Besonnenheit des Urteils aus. Die an sich kaum reizvolle Biographie eines humanistisch gebildeten Schulmeisters wird zu einer genauen und ausführlichen, deshalb interessanten Schilderung der Kirchen-, Schul- und Universitätsverhältnisse in Lüneburg und Rostock erweitert. R. teilt nicht die landläufigen Illusionen über die Gründlichkeit des Musikunterrichts und die Verbreitung des Figuralgesangs in den nord-

deutschen Lateinschulen und Universitäten des 16. Jahrhunderts, sondern betont, daß auch im 16., nicht erst im 18. Jahrhundert der Gesangunterricht in den Schulen manchmal als notwendiges Übel galt, Figuralmusik nur an einzelnen Festtagen aufgeführt wurde und mathematische Musiktheorie und Kompositionslehre nur privat unterrichtet werden konnten (S. 21, 24 f., 30 ff., 39 ff., 49 f.).

Der Inhalt der fünf Musiktraktate von Burmeister wird, unter den Titeln *Musica theorica, practica* und *poetica* systematisch geordnet, wiedergegeben und sorgfältig kommentiert. (Leider ist die Literatur z. T. nur im Anhang verzeichnet, nicht im Text zitiert, etwa S. 57: Zenck, ZfMw XII, S. 550; S. 82: Heckmann, AfMw X, S. 136). Die *Musica theorica*, der Kommentar zu einem Musiktraktat des Mathematikers Brucaeus, ist ziemlich belanglos; Burmeister vernachlässigt die zentrale Frage der mathematischen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts nach dem Vorrang des pythagoreischen oder des syntonischen Systems. — Die *Musica practica* enthält Aufschlüsse über Mensur und Takt, Ergänzungen der Solmisation und Ratschläge für das Transponieren und die Verzierungspraxis. Den Ausgangspunkt der Taktlehre sieht Burmeister in dem Unterschied zwischen dem geraden Takt mit gleichmäßigem und dem ungeraden Takt mit ungleichmäßigem Auf- und Niederschlag. Unter den geraden Takt fallen die zweiteiligen Semibreven des *Tempus perfectum* (der Unterschied zwischen Kreis mit und ohne Strich sowie zwischen Halbkreis mit und ohne Strich ist aufgehoben), unter den ungeraden Takt die dreiteiligen Breven oder Semibreven der *Tripla* und *Hemiola*: Breven in der *Tripla* bzw. *Hemiola major*, Semibreven in der *Tripla* bzw. *Hemiola minor*. Da aber das Tempo nach dem Charakter des einzelnen Werkes frei gewählt werden soll, verblissen die Unterschiede, außer dem Gegensatz zwischen geradem und ungeradem Takt, zu bloßen Differenzen der Schreibweise. R. entwickelt Burmeisters Mensur- und Taktlehre lückenlos und klar (S. 76 ff.), irrt sich aber, wenn er meint (S. 90), von einem Tempowechsel innerhalb eines Stücks sei bei Burmeister noch nicht die Rede, und in *Fridericis Forderung* (1619), das Tempo „nach dem Worte des Textus“ zu verändern, „zeige sich schon die Schütz-Zeit“. Denn einerseits soll nach Burmeisters Ansicht der Anfang eines Satzes langsamer gesungen

werden als die Mitte (S. 96), und andererseits ist Fridericis Regel von Schneeß (1591) abgeschrieben, dessen Singregel nicht alle, wie R. (S. 98) angibt, von Finck und Chr. Praetorius übernommen sind. Mit Recht wendet sich R. (S. 87 f.) gegen G. Langes Vermutung, Burmeister habe die Solmisationssilben *se* für *b* und *si* für *h* bei Wilhelm von Hirschau gefunden; er hätte noch erwähnen können, daß Wilhelm von Hirschau (GS II, 180 b) und Otter (GS I, 348 b) umgekehrt die Stufe *b* als *sy* (= *synemmenon*) und die Stufe *h* als *se* (= *semitonium*) bezeichneten. — Von der einfachen Quarttransposition in den *cantus mollis* (mit \flat -Vorzeichnung), bei der die Intervalle erhalten bleiben (*transpositio analoga*), unterscheidet Burmeister die Transposition um einen Ganzton tiefer, aber gleichfalls mit einfacher \flat -Vorzeichnung, bei der ein Intervall sich verändert (*transpositio semianaloga*), und die *transpositio paraloga* mit mehreren Intervallveränderungen (etwa von *F* nach *E*). R. (S. 91 ff.) zitiert ähnliche Bemerkungen bei Quitschreiber und Calvisius, erklärt aber die seltsame Theorie nicht. Sie beruht offenbar auf der Unterscheidung von „Eigentlichem“ und „Akzidentellem“. Nur die Versetzung vom *cantus durus* (der untransponierten Skala mit *h* durum) in den *cantus mollis* (die Skala mit *b*) oder umgekehrt galt als „eigentliche“ Transposition; alle Vorzeichen außer dem einfachen *b*, das als diatonische Stufe aufgefaßt wurde, aber fielen unter den Begriff der *musica ficta*. (Auch Zarlino erwähnt in *Istitutioni* IV, 17 „irreguläre“ Transpositionen in die Unterquart, Ober- und Untersekunde *per musica finta*.) Bei der *transpositio semianaloga* oder *paraloga* werden demnach die Intervalle „eigentlich“ verändert, denn die Wiederherstellung der Tonart durch ein zweites \flat oder durch Kreuze ist nur „akzidentell“. — Die an rhetorischen Vorschriften orientierten Anweisungen Burmeisters für den kunstvollen Gesang vergleicht R. (S. 94 ff.) mit den schlichteren Singregeln von Finck, Chr. Praetorius, Calvisius u. a. Die bibliographischen Angaben sind unvollständig: Die Regeln aus den *Erotemata* von Chr. Praetorius sind von Molitor mitgeteilt (*Nachtridentinische Choralreform* I, S. 173); Fridericis *Musica figurata* gab E. Langelütje 1901 in einem Neudruck heraus; 20 Regeln aus dem Anhang der *Biciniorum libri II* von Calvisius sind in den *MfM* 33, S. 85 ff. abgedruckt, 11 Regeln aus dem Anhang des

Compendium musicae von Calvisius in der Dissertation von A. Allerup über J. A. Herbst, S. 32 ff.

Burmeisters *Musica poetica*, von der R. einen Faksimile-Nachdruck herausgegeben hat, ist für die Kenntnis neuer Gedanken und Gesichtspunkte in der Musiklehre um 1600 von zentraler Bedeutung. In den einleitenden Kapiteln erklärt Burmeister eine von den üblichen Tabulaturschriften abweichende Buchstabennotation für Anfänger in der Komposition und erläutert die Stimmlagen und Konsonanzen. (Zu S. 104–105 in R.s Dissertation: Die Bezeichnung „basis“ für den Baß stammt von Glarean, *Dodekachordon* II, 8 und III, 13; die Termini „simplex“ und „compositus“ gebraucht auch Zarlino, *Istitutioni* I, 16 für Konsonanzen innerhalb bzw. außerhalb der Oktavgrenze.) Den Hauptteil des Traktats gliedert Burmeister nach dem Vorbild der antiken Lehre von den drei Stilarten (die schon hinter den Definitionen der Messe, Motette und Chanson in Tinctoris *Diffinitorium* zu stehen scheint und im 18. Jahrhundert von Scheibe, *Critischer Musicus* 13, S. 99 ff., noch einmal aufgegriffen wird. Einfache Akkordik repräsentiert das *genus humile*, ein durch Klauseln und Dissonanzen geschmückter Tonsatz das *genus mediocre*, eine durch musikalische Figuren gehobene Schreibweise das *genus grande*. Burmeisters Ideal, das er in Lassos Werken verwirklicht fand, ist das *genus mixtum*, die Mischung der Stilarten „je nach der Beschaffenheit des Textes“. R. (S. 107 f.) zitiert Quintilian, Melandthon und Lossius, in deren rhetorischen Lehrbüchern das *genus mixtum* fehlt, und meint, Burmeister habe es von einer schwachen Andeutung bei Quintilian abgeleitet. Burmeisters Quelle ist aber offensichtlich Cicero, der im *Orator* (§ 100) von einem idealen Redner fordert, daß er die Stile mischt, die gewöhnlichen Dinge einfach behandelt (*humilia subtiliter*), die großen kraftvoll (*alta graviter*), die mittleren gemäßigt (*mediocria temperate*). — Burmeisters Lehre von den Akkorden, Akkordverbindungen und Satzfehlern wird (S. 108 ff.) ausführlich dargestellt und erläutert. Vielleicht hätte Burmeisters zwiespältiger Harmonie-Begriff (*Musica poetica*, S. 11, 17, 24) erwähnt werden sollen — „Harmonie“ heißt die Oktavgattung oder modale Oktave (nach antikem Wortgebrauch), aber auch das Zusammenpassen der Stimmen in einem Tonsatz oder der Töne

in einem Akkord; die Bedeutungen verbindet Burmeister in der Forderung, daß ein mehrstimmiger Satz durch eine Tonart bestimmt und in Schranken gehalten werden soll.

S. 110 spricht R. mißverständlich von „Akkord-Umkehrungen“ statt von weiter Lage; und daß Burmeister *cis* statt *des*, *dis* statt *es* usw. schreibt, besagt wohl nicht, daß er wußte, man sei „in der Praxis von der gleichschwebenden Temperatur nicht mehr weit entfernt“ (S. 116), sondern ist eine Organistengewohnheit. — Zur Benennung der Satzfehler benutzt Burmeister grammatische oder frei gewählte griechische Termini (nicht rhetorische: Das gleichzeitige Hinzufügen der Akzidentien \sharp und \flat zu zwei Tönen eines Akkords entspricht dem Wortsinne der Bezeichnung *symploké* genauer als der rhetorische Sachverhalt; der musikalische Terminus ist also wohl nicht durch die Rhetorik vermittelt, wie R. S. 112 meint.) In der Klausel- und Moduslehre (S. 118 ff.) setzt sich Burmeisters akkordische Auffassung des Tonsatzes durch; die vierstimmigen Klauseln werden nach dem Abstand der Diskant- von der Baßklausel bei der Penultima eingeteilt, die Tonarten unter melodischem und harmonischem Gesichtspunkt betrachtet. An das Ethos der Tonarten, an dem übrigens schon Tinctoris zweifelte (CS IV, 18 b), glaubt Burmeister kaum mehr, versucht aber die traditionellen Charakteristiken auf die Stellung der Halbtöne in der diatonischen Skala zu den Hauptstufen der Modi (Grundform, Terz und Quinte) zu beziehen.

Das Kernstück der Arbeit ist die Erklärung der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre (S. 132 ff.). R. betont, daß Burmeister die Rhetorik vor allem als Muster einer ausgebildeten Kunstlehre heranzog und rhetorische Termini übernahm, um den Mangel an Bezeichnungen für musikalische Kunstmittel auszugleichen; Ungers These, die Rhetorik habe die kompositorische Praxis beeinflusst, lehnt er ab (S. 150). Allgemeine Vergleiche von Musik und Rhetorik, die Burmeister bei früheren Musiktheoretikern finden konnte, sammelt R. (S. 135 ff.) aus einer großen Zahl von z. T. wenig beachteten Traktaten. Wenn Stomius die Imitation als „*mimesis*“, Listenius die Vorzeichen als „*scopus*“ oder Hoffmann einen engen Ambitus als „*ellipsis*“ bezeichnet, so sind die Namen allerdings kaum als rhetorische Termini gemeint, sondern nach ihrem

einfachen Wortsinn gebraucht, um die Gelehrsamkeit der Autoren zu demonstrieren. Die Liste der Stellen mit Vergleichen von Musik und Rhetorik könnte noch verlängert werden. Prosdocius bezieht den musikalischen *color* (= Wiederholung) auf den rhetorischen (CS III, 226 a), Gafurius bezeichnet die Chromatik als *ornamentum* (*Practica musica* III, 13), Tinctoris vergleicht die Dissonanzen mit den grammatischen *figurae rationabiles* (CS IV, 144 b), und Glarean schreibt der Quinte F—c, die man „zum Prooemium gebrauchen möge“, eine „gleichsam dem Redner passende Anmut“ zu (*Dodekachordon* II, 22 und 26). — Bei den einzelnen Figuren fragt R. nach dem *tertium comparationis* des musikalischen und des rhetorischen Sachverhalts und kann in kenntnisreichen und ausführlichen Analysen frühere Erklärungen (Brandes, Unger) ergänzen oder verbessern, weil er Burmeisters Definitionen nicht mit rhetorischen Lehrbüchern des 18. oder 19. Jahrhunderts vergleicht, sondern auf Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert (Melancthon, Lossius) zurückgeht. Unklar bleibt Burmeisters Bezeichnung *syneresis* (rhetorisch das Zusammenziehen zweier Silben in eine) für die Synkope, weil R. (S. 153) nur Heyden und Calvisius zitiert, die in der Synkope ein Widerstreben gegen den Takt sahen. Nach einer anderen Auffassung (Vicentino), die Burmeister offenbar teilt (wie die Erklärung der Diskantklausel in der *Musica poetica*, S. 36, zeigt), galt die Synkope als Spaltung zweier Notenwerte und Zusammenziehung (!) des zweiten Teils der ersten Note mit dem ersten Teil der zweiten.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Annemarie Nausch: Augustin Pfleger. Leben und Werke. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kantate im 17. Jahrhundert. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 4). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954. 103 S. mit 37 Notenbeispielen.

Die bereits 1941/42 als Kieler Dissertation fertiggestellte Schrift liefert wertvolle Bausteine zur Geschichte der geistlichen Kantate und der barocken Gelegenheitsfestmusiken, deren Gesamtdarstellungen noch immer ausstehen. Sie knüpft an zwei Abhandlungen an, die Pfleger erst eigentlich in den Gesichtskreis der Musikforschung gerückt haben: Fritz Steins Nachweis, daß ihm ein in Uppsala aufgefundener Evangelienkantaten-

Jahrgang zugehört (Festschrift für Max Schneider, Halle 1935, 126 ff.), und Friedrich Blumes Studie von 1939 über Pflegers Kieler Universitäts-Oden (erweitert in AfMf VIII, 5 ff.).

Auf Grund der nur sehr spärlich fließenden biographischen Quellen war lediglich für einen kurzen Lebensabschnitt des Komponisten Klarheit zu erzielen: 1661 erscheint sein Name auf dem Titelblatt des Erstlingswerkes *Psalmi, Dialogi et Motettae 2, 3, 4 et 5 vocum*, 1661/62—1665 ist er Vizekapellmeister am Güstrower Hof, dann wirkt er — mehr oder weniger in der Nachbarschaft Tunders, Weckmanns, Buxtehudes u. a. — als Hofkapellmeister in Gottorp, eine Stellung, die ihm zahlreiche ehrenvolle Aufträge, z. B. die Komposition der Festmusik zur Gründung der Kieler Universität, einbrachte und die er 1673 aus unbekanntem Gründen verließ. Erst 1686 taucht Pflegers Name wieder und zugleich zum letzten Male gelegentlich seiner zweiten Heirat in Schlackenwerth (Nordböhmen) auf. Zur Ausfüllung der biographischen Lücken stellt die Verf. einige gut fundierte Hypothesen auf, deren bestechendste eine Lehrzeit Pflegers bei dem italienisch orientierten Johann Erasmus Kindermann in Nürnberg ansetzt. — Außer den S. 18 f. erwähnten lexikalischen Angaben wären u. a. noch zu nennen: J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* Bd. 27, Leipzig/Halle 1741; Chr. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* 3. Teil, Leipzig 1751; Adlung-Rotermund, *Gelehrten-Lexicon*, 6. Bd., Bremen 1819; G. Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst* Bd. 5, Stuttgart 1837; Ersch u. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* III. Sect. 24. Tl., Leipzig 1846, und F. S. Gaßner, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1847. Vor allem wäre auf die Bemerkungen bei Schilling einzugehen, da sie auch ein Urteil über Pflegers Werke enthalten. Der Hinweis, Pflegers Name finde sich weder in einer Musikgeschichte noch in irgendeinem neueren Lexikon (S. 20), ist im Hinblick auf *Sohlmans Musiklexikon*, Bd. 4, Stockholm 1952, zu korrigieren.

Den weitaus größeren Raum nimmt die Untersuchung der Werke ein, wobei im einzelnen naturgemäß stets die Fragen nach Herkunft und Kombination der Texte (reine Instrumentalkompositionen sind von Pflieger nicht bekannt) und von hier aus nach Bildung und Zusammensetzung des musikalischen Stils im Mittelpunkt stehen. Die Verf.

zeigt, daß sie die ihr gestellten Aufgaben klar erkennt, sie geschickt in Angriff zu nehmen und formale, melodische und satztechnische Einzelheiten richtig zu beurteilen versteht. Bei den sechs „*Universitäts-Kantaten*“, dem einzigen erhaltenen weltlichen Werk Pflegers, wird vor allem der sich in der Wahl der Besetzung, der Anwendung der musikalischen Mittel und der Textinterpretation äußernde Unterschied der Formgebung und Ausdrucksweise zwischen den repräsentativen, prunk- und formelhaft wirkenden vier lateinischen und den intimen, weniger schematischen beiden deutschen Stücken hervorgehoben und auf den dokumentarischen Wert, den die Werke für den Musikhistoriker haben, hingewiesen. Die lateinischen Frühkompositionen, die erwähnten *Psalmi, Dialogi et Motettae*, deren Basso-continuo-Stimme leider verschollen ist, lassen deutlich italienischen Einfluß erkennen und zwingen die Verf. zu dem Schluß, die Lehrzeit des Komponisten bei einem Italiener oder italienisch ausgerichteten Deutschen anzunehmen: eine gute Stütze der Kindermann-Hypothese. Von den späteren lateinischen Werken müssen die 89 Güstrower Kompositionen, die dem Namen nach aus einem in Schwerin aufbewahrten Katalog von 1664 bekannt sind, entgegen Eitner als verschollen gelten. Die 26 geistlichen Kompositionen der Dübenschensammlung in Uppsala, von denen einige Datierungen zwischen 1664 und 1674 aufweisen, zeigen deutlich einen Stilwandel gegenüber dem Erstlingswerk, der sich äußerlich in der Bereicherung des Klangapparats und der viel stärkeren Beteiligung der Instrumente am kompositorischen Geschehen kundtut. „*Wie in den Frühwerken, so stehen auch in diesen Kompositionen die verschiedensten Formen und Stilarten nebeneinander*“ (S. 43). In bezug auf die Besetzung interessieren hier besonders die speziell Tunder-Buxtehudesche Gattung des solistischen Konzerts mit vier Instrumenten, die 8—9stimmige Kantate für 4 oder 5 vokale und 4 instrumentale Stimmen und das großangelegte mehrhörige Konzert. Als Kuriosum in textlicher Hinsicht heben sich zwei Werke ab, die lateinischen Bibeltext mit lateinischer Dichtung verknüpfen: der Dialog „*Eheu mortalis*“ und die Komposition „*Frates, ego enim accepi*“. Erst in dem durch F. Stein bekannt gewordenen Evangelienjahrgang muß schließlich das Latein völlig der deutschen Sprache weichen. Mit Recht

wird dieser Komplex, der vor allem durch die eigenartige Textbehandlung auffällt, in der das Kombinationsprinzip extreme Formen annimmt, als Spätwerk erklärt.

Daß die Verf. beim Versuch der stilistischen Einordnung der einzelnen Werke Pflegers oft über ein „Non liquet“ nicht hinauskommt (u. a. S. 25, 28, 45), ist zwar zu bedauern, aber an sich nicht so sehr verwunderlich, wenn man den Mangel an verschiedenen einschlägigen Vorarbeiten, z. B. einer umfassenden Geschichte der italienischen geistlichen Kantate, bedenkt. (Auch der im Peters-Jahrbuch für 1940 angekündigte zweite, stilgeschichtliche Teil von F. Blumes grundlegender Studie über Buxtehudes Kantatenwerk steht noch aus.) So ist auch das letzte Wort darüber noch nicht gesprochen, ob gewisse Formen und Gestaltungsweisen mehr oder weniger ausschließlich bei Pflieger auftreten (u. a. S. 28, 49, 53, 55, 76, 84), da noch längst nicht alles erhaltene Vergleichsmaterial ausgewertet und vieles — man denke etwa nur an Buxtehude — überhaupt verloren ist. Damit soll die Fähigkeit Pflegers zur Entwicklung eines eingepprägten, ausdrucksstarken Personalstils keineswegs in Abrede gestellt werden, obgleich vorderhand als Fazit „ein Stilkonglomerat aus allen kantatengeschichtlichen Zusammenhängen im 17. Jahrhundert“ (S. 93) bleibt. Die Frage, wieweit für die relativ frühen Universitätskantaten von 1665 außer den Tunderschen schon direkte Vorbilder Buxtehudes von Bedeutung waren (S. 27), läßt sich so lange nicht beantworten, als wir keine Werke aus der frühesten Zeit des großen Meisters kennen; die in Anm. 103 genannten Kantaten Buxtehudes sind jedenfalls jünger. Überhaupt wird man sich Pflieger doch wohl gleichaltrig mit oder eher noch etwas älter als Buxtehude vorzustellen haben. — Warum ist übrigens die Identität des Stückes „*Missus est angelus*“ aus der Dübenschen Sammlung mit dem gleichnamigen und gleichbesetzten des Erstlingswerks von 1661 bloß vermutet (S. 42), nicht festgestellt?

Der im großen und ganzen gute Eindruck, den diese Arbeit hinterläßt, wird rein äußerlich ziemlich verwischt durch Unstimmigkeiten, die auf allzu flüchtiges Korrekturlesen zurückzuführen sind. Vielfach sind in Anmerkungen die Seitenzahlen etc. des Manuskripts stehengeblieben (z. B. S. 9, Anm. 3; S. 23, Anm. 90), oder es finden sich an Stelle von genauen Verweisen lediglich

nichtssagende Bemerkungen wie „siehe vorher“, „vgl. Biographie“, „s. weiter unten“. Eine große Anzahl von Fußnoten enthält, besonders bei Werknachweisen in Gesamtausgaben und Denkmälern, falsche Band- und Seitenangaben, die das Nachprüfen außerordentlich erschweren. Es muß heißen Anm. 62 u. 63: s. Anm. 7 (statt 6); Anm. 103: G. A. Bd. III, S. 65 (statt VI, S. 63); Anm. 128: Bd. II, 2 (statt 22); Anm. 144: VIII/1, S. 123 (statt VIII, S. 120); Anm. 209: Bd. 12 (statt 11); Anm. 242: DTB XIII (= 24) (statt DDT 13); Anm. 253: S. 155 ff. (statt 133); Anm. 264: DTB (statt DDT); Anm. 282: XIII (= 24) (statt 53—54). Ferner sind einige störende Fehler zu verbessern. Es ist zu lesen: S. 10, Z. 21: *Flautin* (statt *Flantin*); S. 17, Z. 9 v. u.: Meyer (statt Mayer); S. 35, Z. 17 v. u.: *pathetisch* (statt *pathedisch*); S. 47, Notenbeisp.: (*Ad te levavi* (statt *levari*); S. 102: *Pirro* (statt *Pierro*). Leider ist die Schrift über das Verzeichnis aller (erhaltenen und nachweislich verschollenen) Werke des Kleinmeisters Pflieger hinaus nicht auch noch mit einem Register ausgestattet. Ein solches (und zwar aufgegliedert in Personen-, Orts- und Sachregister) ist aber, soll das einmal Geleistete für die weitere Forschung voll und ganz nutzbar sein, einfach unerlässlich, zumal bei einer Arbeit, deren Gegenstand weniger zentral und deren Resultat nicht in der Lösung eines großen Problemzusammenhangs, sondern in der Summe kleiner, aber wichtiger Einzelergebnisse liegt.

Franz Krautwurst, Erlangen

Werner Neumann: Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. o. O. (Berlin) 1953. Verlag der Nation. 319 S.

Neben der Flut popularwissenschaftlicher Veröffentlichungen von zweifelhafter Verlässlichkeit haben die letzten Jahre auch eine Anzahl ausgezeichnete Arbeiten hervorgebracht, die dem Wissenschaftler und Laien gleich wertvoll sind. Für die Bachforschung nimmt die hier besprochene Publikation dabei mit weitem Abstand die erste Stelle ein. Mit sicherem Blick für das Charakteristische und Wesentliche hat der Leiter des Leipziger Bach-Archivs reichhaltiges Material zum Leben und Werk J. S. Bachs zusammengetragen, darunter vieles zum ersten Male. Gerade den heutigen Menschen, der zum Studium umfangreicher Abhandlungen keine Zeit mehr zu haben glaubt und seinen Wissensdurst mit optischen Eindrücken zu stil-

len pflegt, kann dieser Bildband hilfreich in Bachs Leben und Schaffen einführen, und auch wer wissenschaftliche Orientierung sucht, findet sie hier in mancher Beziehung zuverlässiger als z. B. in dem heutiger Forschung nicht mehr genügenden Handschriftenband der Bach-Gesamtausgabe.

Das textliche Band bildet der von J. F. Agricola und C. Ph. E. Bach verfaßte Nekrolog; der erklärende Text ist bewußt knapp gehalten. — Die topographische Bebilderung umfaßt alte Stiche (Merian u. a.), Federzeichnungen, Radierungen usw., ergänzt durch neue, z. T. eigens für diesen Band geschaffene Photographien. Alte Stadtprospekte und Abbildungen von heute nicht mehr vorhandenen Baulichkeiten — z. B. dem 1774 verbrannten Weimarer Schloß, der Thomasschule — sind dabei besonders wertvoll.

Außerordentlich reichhaltig ist die Wiedergabe von Dokumenten. In verschiedenen Fällen können sie den Forscher der Aufgabe entheben, sich eigenes Bildmaterial zu verschaffen. So sind verschiedene Seiten aus dem *Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie* faksimiliert. Man sieht eine sorgsam abgezielte Handschrift mit Nachträgen in den eigenwilligen Schriftzügen C. Ph. E. Bachs. Begrüßenswert ist ferner der vollständige Abdruck des *Entwurfs einer wohlbestallten Kirchenmusik*. Wichtig für den Forscher ist die Mitteilung der wenigen als authentisch gesicherten Worte von der Hand der Anna Magdalena Bach (Bibeleintragung S. 279 und Unterschriften S. 301 u. 305). Die reiche Kenntnis gerade des Leipziger Archivmaterials, über die N. verfügt, führt zu einer anschaulichen Darstellung des Lebens an der Thomasschule und der Leipziger Ratsverhältnisse. Faksimiles aus den Ratsprotokollen, Bachs Dienstbereitschaftserklärung von 1723, Auszüge aus der Thomasschulordnung, Quittungen, Attestate, Schülerlisten, Briefe und Eingaben Bachs illustrieren die Begebenheiten im Leipzig Bachs.

Am unmittelbarsten berührt den Betrachter freilich Bachs Notenhandschrift. Das früheste datierbare Autograph, das heute noch bekannt ist, die Kantate „*Aus der Tiefe*“ (Nr. 131) von 1707, ist heute in amerikanischem Privatbesitz und schwer zugänglich. Aus annähernd gleicher Zeit stammt die Niederschrift des Hochzeitsquodlibets, das wohl zu Unrecht unter die Werke J. S. Bachs eingereiht worden (unter BWV-Nr. 524), zweifellos jedoch von ihm niedergeschrieben

ist, wie ein Vergleich der auf S. 77 wiedergegebenen Notenseite mit dem Autograph der 1708 geschaffenen Ratswechselkantate „*Gott ist mein König*“ (S. 72) erkennen läßt. Beide Schriftseiten zeigen die charakteristischen Merkmale der Bachschen Jugendschrift: zierliche, kleine Zeichen, eine starke Rechtsneigung der Buchstaben und der nach oben gestrichenen Notenhäse, kräftig geschwungene, kalligraphische c-Schlüssel, sorgfältig mit dem Lineal gezogene Taktstriche. Das Autograph der Adventskantate 61 von 1714 (S. 92) zeigt schon kräftigere Züge und steilere Schriftzeichen, ähnlich das der Jagdkantate 208 von 1716 (S. 98). Die Handschriftenprobe aus dem Orgelbüchlein (S. 103) gibt darüber hinaus Beispiele der Tabulaturschrift Bachs. Nebensächlichkeiten wie das Faksimile einer unausgefüllten Orgelbüchlein-Seite erhöhen immer wieder die Anschaulichkeit. Das Autograph der Köthener Kantate 173a gibt ein Beispiel für Bachs Verfahren bei der Parodierung mit kirchlichem Text (S. 110). Nicht zufällig dürfte mit den Köthener Werken auch die Vorliebe für sorgfältig oder gar in Zierschrift geschriebene Titel und Überschriften auftauchen (vgl. S. 115, 123—129). Die Handschriften der Leipziger Zeit zeigen demgegenüber ein anderes Bild. Die ständige Verpflichtung zu Terminarbeiten verhindert das Zustandekommen besonderer Konzepte; Korrekturen in den Partituren bilden die Regel (S. 144 u. ö.), das Lineal bleibt meist beiseite (S. 145 f. u. ö.) und fehlt später sogar in Reinschriften (S. 181, 189); Besetzungsangaben stehen in der Regel nur noch da, wo es Zweifel zu beseitigen gilt; freie Notenzeilen unter vollstimmigen Sätzen werden zum Niederschreiben von später folgenden geringstimmigen ausgenutzt (S. 159), die zierliche Schrift, die 1723 noch gelegentlich zu finden ist (S. 178, 180), weicht in den 1730er Jahren kräftigen Zügen (S. 181, 214 f., 223, 269), die Rechtsneigung der Notenhäse nimmt wieder zu, jetzt aber als Zeichen einer flüchtigen Schrift. Demgegenüber bleiben jedoch die von Bach selbst geschriebenen Stimmen meist sorgfältig, übersichtlich und für den Spieler gut lesbar (S. 233, 245). In den 1740er Jahren schließlich wird Bachs Notenschrift zuweilen auffallend klein und dick (S. 276 f., 291—293), wengleich daneben auch Seiten in ausgreifender Schrift zu finden sind (S. 289 f.).

Diese kurzen Hinweise zeigen bereits, daß dem Forscher mit N.s. Bildband reichhaltiges Studienmaterial an die Hand gegeben ist, dessen Auswahl und Erläuterung auf der Höhe der heutigen Forschung stehen. Selbstverständlich wird die Tatsache, daß nur eine Auswahl geboten werden konnte, dem wissenschaftlichen Gebrauch zuweilen Grenzen setzen. Hier hilft der am Schluß des Buches mitgeteilte Quellennachweis weiter; wertvolle weitere Ergänzungen verspricht die vom Bach-Archiv geplante Faksimile-Reihe, deren erste Veröffentlichung — Bachs *Entwurf* von 1730 — bereits vorliegt.

Alfred Dürr, Göttingen

Hans Peter Schanzlin: Johann Melchior Gletles Motetten. Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 2. Verlag Paul Haupt Bern 1954, XV und 143 S.

Wie der Verf. selbst betont, kann Gletle nur bedingt der schweizerischen Musikgeschichte zugerechnet werden, da er in der Zeit, in der er sein acht Werkgruppen umfassendes Schaffen veröffentlichte (1667 bis 1684), auch als Domkapellmeister in Augsburg tätig war. Bisher ist er vor allem durch die mehrstimmigen weltlichen Kompositionen der *Musica genialis* (op. 4 u. 8) bekannt geworden, die H. J. Moser in seinem *Corydon* als einen wichtigen Beitrag zur volkstümlichen Augsburger Liederschule gewürdigt hat. Auf die Messen des op. 3 hat W. Vogt in einer Dissertation von 1937 die Aufmerksamkeit gelenkt. Nachdem H. P. Schanzlin in der vorliegenden Studie die opera 1 und 5 von 1667 und 1677, die *Motettae sacra concertatae* und die *Motettae a voce sola* einer eingehenden und sehr sorgfältig gearbeiteten Untersuchung unterzogen hat, sind wir nunmehr über den größten Teil von Gletles Schaffen unterrichtet. Es kommt hinzu, daß eine Arbeit des Verf. über die Psalmen (op. 2) und die Veröffentlichung einer Auswahl aus den drei genannten Sammlungen sowie aus den Litanien (op. 6) in den Schweizerischen Musikdenkmälern bevorstehen.

Schon die Originaltitel von op. 1 und 5 zeigen, daß es sich bei den Stücken dieser Sammlungen nicht um Motetten im heute gebräuchlichen Sinne handelt. Vielmehr sind es fast ausschließlich geistliche Konzerte für eine und mehrere Solostimmen mit B. c. Den

meisten sind außerdem Instrumente beigegeben. Einige der Stücke kommen in ihrer Anlage der zyklischen Kantatenform nahe; fünf „Motetten“ aus op. 5 stellen sogar strophische Lieder mit Ritornellen dar. Insofern ist der von Sch. gewählte Titel mißverständlich, wenn er auch, von der damaligen Zeit her gesehen, gerechtfertigt ist.

Die Arbeit gliedert sich in einen historischen und einen analytisch-stilkritischen Teil. Die der „*Entwicklung der solistischen und wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik im 17. Jahrhundert*“ gewidmete Darstellung ist sehr reich mit Zitaten aus der zeitgenössischen und neueren wissenschaftlichen Literatur belegt. Sie wird dadurch, vor allem für den fachlich weniger vorgebildeten Leser, von besonderem informierendem Wert. Wenn Sch. sich hier von den Forschern distanziert, die die Musik des 17. Jahrhunderts unter den Stilbegriff des Barock stellen, so bekennt er sich damit zu den Grundsätzen seines Lehrers Handschin. Die gleiche Reserve läßt der Verf. auch walten, wenn er im zweiten Teil der Textdeutung Gletles nur gelegentlich mit den Mitteln der musikalischen Figurenlehre beizukommen sucht, obgleich das Werk dieses Meisters eine Fundgrube dafür zu sein scheint. Etwa die Hälfte der Texte beider Sammlungen sind lateinische Neudichtungen von stark emotionalem Gehalt; bei den übrigen handelt es sich vorwiegend um liturgische Texte, Paraphrasen oder liturgische Texte mit Einlagen. Interessante Ausblicke werden für die Beurteilung der Stellung Gletles zu seinen schweizerischen, österreichischen und süddeutschen Zeitgenossen eröffnet. Das gilt für beide Teile der Arbeit. Gemeinsamkeiten werden vor allem mit J. K. Kerll und R. I. Mayr nachgewiesen. Leider liegt aber das Leben Gletles immer noch so im Dunkel, daß nicht entschieden werden kann, ob direkte Beziehungen zu diesen beiden Meistern bestanden haben.

Im zweiten Teil nimmt eine Untersuchung von Form, Aufbau und Stil der insgesamt 72 „Motetten“ den größten Raum ein. Gerade im Hinblick auf diesen Abschnitt ist es zu bedauern, daß auf einen Noten- anhang verzichtet werden mußte. Hoffentlich wird man Gelegenheit haben, an Hand einer geeigneten Auswahl im Denkmälerband die Analysen nachzuvollziehen. Um so erfreulicher ist es, daß man beim Studium der Untersuchungen zur Melodik, Harmonik, Rhythmik und Metrik, die zunächst

unabhängig vom Text und dann in Beziehung zu ihm vorgenommen werden, an zahlreichen kleineren Notenbeispielen eine Hilfe findet. Eine Neigung zu bestimmten formelhaften Bildungen weist Sch. sowohl in der Melodik als auch in der Rhythmik nach. Ob sich die Rezitiermotive auf gleicher Tonhöhe (S. 60 f.) nicht vom Lektionston herleiten lassen? Und sollte man nicht in einigen Fällen, in denen Sch. Modulationen feststellt (S. 79), besser von Ausweichungen oder Sequenzen mit Einschaltung von Klammerdominanten sprechen? Abgesehen davon spielt auch die wirkliche Modulation eine wesentliche Rolle, so wie Gletle überhaupt als Harmoniker zu fesseln vermag. Trefend wird seine Neigung zu harmonischen Rückungen, insbesondere zur Verwendung von terzverwandten Klängen hervorgehoben (S. 80). Doch auch in anderer Hinsicht hebt sich Gletle aus seiner Umgebung heraus. So trägt seine Kirchenmusik „*unverkennbar persönliche Züge, etwa dort, wo in Übereinstimmung mit dem weltlichen Schaffen der volkstümlich-liedhafte Einschlag stärker hervortritt*“ (S. 2). Sieht man von den Strophenliedern in op. 5 ab, so zeigt sich der liedhafte Einschlag vor allem in den Stücken, in denen die Strophen-Aria mit Kantatenelementen (in der Art der protestantischen Choralkantate) verbunden wird. Wenngleich ein Einfluß von seiten der evangelischen Kirchenmusik in Süddeutschland nachgewiesen werden kann, nimmt Sch. doch an, daß für Gletle eher italienische Vorbilder in Betracht kämen. Immerhin haben sich dessen schweizerische und süddeutsche katholische Zeitgenossen dieser Praxis nicht bedient (S. 52). In der Sammlung von 1677 sieht Sch. die konsequente Fortführung der in dem Druck von 1667 in Erscheinung tretenden Tendenzen. Im Gegensatz zu op. 1 kommt Gletle in op. 5 zu einfacheren und klarer gegliederten Formen, ohne daß man bereits von einem Formschema, d. h. von einer fertigen Kantatenform, sprechen könnte. Vielmehr besteht gerade in der Mannigfaltigkeit von Form, Stil und Besetzung der Reiz der Stücke beider Sammlungen. Gletle ist ein typischer Vertreter der Übergangszeit. Unter den Kleinmeistern im katholischen Süddeutschland gebührt ihm besondere Beachtung. Es ist das Verdienst Sch.s, seine Bedeutung auf dem Gebiet kirchlicher Gebrauchsmusik ins rechte Licht gerückt und seine geschichtliche Stellung näher bestimmt zu haben.

Kurt Gudewill, Kiel

Karl Geiringer: *Music of the Bach Family. An Anthology*, Cambridge 1955, Harvard University Press, 248 S.

Ein stattlicher Band ist hier der Dynastie Bach gewidmet. 14 „Bache“, wie man sie ganz allgemein und achtungsvoll in Thüringen nannte, sind mit wichtigen Proben aus ihrem Schaffen vertreten, aber auf den größten, Johann Sebastian, ist bewußt verzichtet worden, da, wie es in dem Vorwort heißt, sein Werk ohnehin schon tief verankert ist. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Bache ist längst bekannt, aber um die Kenntnis der Werke vieler Familienmitglieder ist es noch nicht so gut bestellt. Um so bemerkenswerter ist die liebevolle Zusammenstellung, die Geiringer hier vorgenommen hat. Sie reicht von Johann (1604 bis 1673) bis zu Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759—1845), umspannt also fast zweieinhalb Jahrhunderte oder den Zeitraum vom Frühbarock bis in die Romantik. Ein erstaunliches Phänomen, daß eine Familie so lange schöpferisch tätig sein konnte! Gewiß, vor und nach Johann Sebastian muß man mit anderen Größenordnungen rechnen, aber schlechte Musik hat keiner der 14 Meister geschrieben. Vor allem hat sich die Genialität Johann Sebastians auf einige seiner Söhne übertragen. C. Ph. E. und J. Chr. Bach haben auf die Entwicklung der neueren Tonkunst unbestreitbar großen Einfluß gehabt, und ohne sie hätte die Wiener Klassik vielleicht nicht ihre weltumspannende Bedeutung erreichen können.

G.s Veröffentlichung ist mustergültig: eine kleine Tabelle stellt die Musiker der Familie vor, jedem Komponisten sind ein kleiner biographischer Abschnitt, kurze Werkanalysen, Quellenangaben und Literaturnachweise beigegeben. Die Auswahl der Kompositionen ist vielseitig und zeigt charakteristische Schaffensmomente teils in vollständigen Werken, teils in Auszügen. Den vorwiegend geistlichen Werken der frühen Bache stehen als Zeugnisse des 18. und 19. Jahrhunderts meist weltliche Kompositionen gegenüber, was auf die völlige Wandlung der soziologischen Struktur deutet. Die Kontinuität der Familienentwicklung wird in dem naturgemäß engen Rahmen einer Anthologie sehr anschaulich: jenes streng Lutherische, das seine Grundlagen noch in Michael Praetorius hat und das über Heinrich Schütz und Buxtehude bis zu Johann Sebastian weiterwirkt. Das betrifft die 6st. Motette „*Unser Leben ist*

ein Schatten“ von Johann Bach ebenso wie Heinrich Bachs Kantate „*Idi danke dir, Gott*“, die Motette „*Herr, ich warte auf dein Heil*“ von Johann Michael und die Klavierwerke von Johann Christoph Bach. Auch der Humor der Bache kommt zu seinem Recht in der 3st. Schluß-Aria aus der Kantate *Der Jenaische Wein- und Bierrufer*. Ausgezeichnete Werke sind die Ouvertüre D-dur von Johann Bernhard sowie Auszüge aus der Motette „*Gott sey uns gnädig*“ und aus der *Trauer Music* von Johann Ludwig Bach, die hier erstmals veröffentlicht werden.

Auch Wilhelm Friedemann ist mit bisher nicht edierten Werken vertreten, die in ihrer reichen Phantasie den Eindruck seiner Genialität durchaus festigen: zwei Sätze aus der Sonate F-dur für zwei Flöten und das leider unvollendete Konzert Es-dur für Cembalo und Streicher. C. Ph. E. Bach ist nicht, wie es nahe läge, mit Klaviersonaten bedacht worden. Die Sonate C-dur für Klavier, Violine und Violoncell, hier nach dem Autograph in der Universitätsbibliothek Tübingen, ist übrigens — mit fünf anderen Sonaten bzw. Trios — 1952 von Ernst Fritz Schmid mit ausführlichem Revisionsbericht herausgegeben worden (Bärenreiter-Ausgabe 305). Mit Dank nimmt man das schöne Lied *Die Trennung* auf, das über den zeitgebundenen Text hinaus in seinem Tief-sinn auf Beethovens Lyrik vorausweist, und ein prächtiges Zeugnis der Kunst Philipp Emanuels ist die 1756 komponierte Sinfonie e-moll für Streicher und Cembalo, auf deren Wirkung in ihrer Zeit und ihre verschiedenen Bearbeitungen G. ausführlich eingeht. Aus einem alten Druck (jetzt Kongreßbibliothek Washington) und dem Original (Harvard University, Cambridge) sind zwei Werke von Johann Ernst Bach genommen worden (im Largo der Sonate F-dur fehlen nach heutiger Schreibweise die Auflösungszeichen für die ersten Noten der Oberstimme im Klaviersatz T. 2/3 sowie in der Violinstimme T. 6). Einen würdigen Kirchenstil repräsentieren die drei Sätze aus dem 6. Psalm „*Herr, sei mir gnädig*“.

Merkwürdigerweise sind auch die Werke von Johann Christoph Friedrich nur wenig bekannt. An seine Brüder reichte er gewiß nicht ganz heran. Trotzdem findet sich auch bei ihm viel Schönes und Musikantisches, das sich durch natürliche Würde auszeichnet. Der Altersgenosse Haydns, selbst Hofkapellmeister, erinnert in einem Werk wie der

Sonate C-dur für Flöte, Violine, Viola und Continuo auffallend an frühe Gesellschaftsmusik des großen Österreicherers. Sein Sohn Wilhelm Friedrich Ernst (1759—1845), der letzte der komponierenden Bache, hat sicher nicht die Bedeutung seines Vaters, aber er zeigt, abgesehen vom selbstverständlich beherrschten Handwerk, den echten Humor der alten Musikerfamilie, z. B. in dem sechshändigen Klavierstück *Das Dreyblatt*, für das er auch noch eine Spielanweisung gibt. Von bezaubernder Schlichtheit ist das *Wiegenlied einer Mutter*, von spielerischer Freude das Sextett Es-dur in der ungewöhnlichen Besetzung für Klarinette, zwei Hörner, Violine, Viola und Violoncello, das die gute Kenntnis der Wiener Klassik verrät.

Johann Christian Bach ist mit einem Stück aus seinen *Favourite Songs sung at Vaux Hall*, einem Musterbeispiel seines italienischen Stils (1767), vertreten und — das muß besonders begrüßt werden — mit drei Instrumentalsätzen aus seiner 1779 in Paris aufgeführten einzigen französischen Oper *Amadis des Gaules*, die voller Laune und Empfindung sind und in praktischen Ausgaben zugänglich gemacht werden sollten.

G.s Buch ist eine vortreffliche Sammlung, die die Bibliothek eines jeden Musikfreundes zieren kann. Helmut Wirth, Hamburg

Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 38. Jahrgang, 1954. Verlag J. P. Bachem, Köln. 110 S.

Der fünfte Band des Kirchenmusikalisches Jahrbuches, den K. G. Fellerer seit dem Wiederaufleben des angesehenen Periodikums nach dem Kriege vorlegt, zeichnet sich dadurch aus, daß er im wesentlichen sehr gehaltvolle und neue Erkenntnisse vermittelnde Beiträge enthält. Wiederum zeichnen sich die Brennpunkte der Forschung auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik deutlich ab: Gregorianik, Palestrinazeit und anschließende a-cappella-Epoche, Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts.

Über „*Improvisation im Gregorianischen Gesang*“ stellt Helmut Hucke eine kleine Untersuchung an. Er legt ihr die Gradualverse des 5. Tons zugrunde und kommt zu dem Ergebnis, daß sich in einer Gruppe von gregorianischen Melodien Anzeichen für eine „*regulierte Improvisationspraxis*“ feststellen lassen, d. h. daß diese Praxis nach gewissen Schemata und mit einigermaßen festliegenden melodischen Elementen gearbeitet hat. — Lucas Kunz geht wieder einmal einer

Theorie zu Leibe, indem er „*Herkunft und Bedeutung des Episems*“ von Grund auf neu zu klären versucht. Nach seinen Darlegungen ist das Episem nach dem Vorbilde des antiken Hyphen gebraucht worden, dessen graphische Form es nachahmt. Das Hyphen, ein Mittel, zusätzliche, also nichtmetrische Dehnungen anzuzeigen, findet er z. B. beim Oxyrhynchos-Hymnus. Das ist eine wichtige Entdeckung, und wenn das Episem nichts anderes ist als das Hyphen, wird den Mensuralisten ein gutes Stück Boden unter den Füßen weggezogen. Man darf also auf die Reaktion gespannt sein, die Kunzens Ausführungen im Lager seiner Gegner hervorgerufen werden. — Was Walther Lipphardt in seinem Beitrag „*Ein Quedlinburger Antiphonar des 11. Jahrhunderts*. (Berlin, Staatsbibliothek Mus. ms. 40 047)“ über die bekannte Choralhandschrift mitteilt, ist von großer Bedeutung. Zunächst gelingt es ihm, eindeutig nachzuweisen, daß die Handschrift in Quedlinburg für das dortige Frauenkloster geschrieben worden ist. Dann kann er sogar das Entstehungsjahr ermitteln; es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß seine Datierung „um 1018“ richtig ist. Schließlich macht er die Priorität des Ms. für ein Offizium zu Mariä Geburt glaubhaft. Jedenfalls beweist er die Sonderstellung der Handschrift an manchen Einzelheiten, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Ein Vergleich mit dem Codex Hartker, der durch eine von Lipphardt vorgeschlagene Reproduktion des Quedlinburger Antiphonars ermöglicht werden würde, könnte nach seiner Ansicht auch neue Aufschlüsse über Notationsfragen geben. — Johannes Klassen legt die Fortsetzung seiner Arbeit über Palestrinas Parodiemessen unter dem Titel „*Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*“ vor. Was dem Teil dieser Arbeit, der im 37. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs veröffentlicht worden ist, fehlte (vgl. meine Besprechung in Jahrg. VII, S. 481), erscheint nun hier als 30 Seiten umfassende Einzelstudie. Wenn man sich an das im Übermaß substantivierte Deutsch und die nicht immer sinnfälligen Termini des Verf. gewöhnt hat, gewinnt man seinen Darlegungen viel Interesse ab. Er geht der Verwendung der Themen aus den parodierten Vorlagen gewissenhaft auf den Grund und liefert damit einen Beitrag zur Parodietechnik, der durchaus willkommen ist. Nur auf dem Wege über genaue Untersuchungen an

einzelnen Gruppen von Parodiemessen werden wir ja Wesen und Wandlungen dieser Technik ganz erfassen können. — Ein ebenso stoffreiches wie mit neuen Entdeckungen gespicktes Referat stammt aus der Feder von Hellmut Federhofer, der auf seinen Expeditionen in die Grazer Archive eine Fülle von bisher unbekannt Namen und Werken gefunden hat. „*Pietro Antonio Bianco und seine Vorgänger Andreas Zweidler und Pietro Ragno an der Grazer Hofkapelle*“ sind dieses Mal Gegenstand seiner Untersuchungen. Man kann in einer Rezension unmöglich alle Einzelheiten aufzählen, die der Erwähnung wert wären. So muß man sich darauf beschränken, den Aufsatz zur Lektüre besonders dringend zu empfehlen; er ist der beste im vorliegenden Bande. — „*Das Prager Provinzialkonzil 1860 und die Kirchenmusik*“ behandelt Rudolf Quoka, ein Thema, das mehr den katholischen Kirchenmusiker als den Musikhistoriker interessiert. Es kommt dem Verf. darauf an, den Unterschied zwischen den tschechischen und den deutschen Erfolgen auf dem Gebiet der cäcilianischen Reform zu zeigen. Auf tschechischer Seite ist man jedenfalls damit weiter gekommen. — Rudolf Walter legt die dritte Studie über Max Regers Choralbearbeitungen für Orgel vor: „*Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern*“. Der Beitrag ist, wie seine Vorgänger im 36. und 37. Jahrgang, sehr aufschlußreich. (Störend wirkt, daß der Verf. Literatur, die er schon in den beiden früher erschienenen Studien erwähnt hat, nur mit „a. a. O.“ zitiert, so daß man schon die vorhergehenden Bände des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs zur Hand haben muß, wenn man sich genau orientieren will.) — Zum Schluß bringt der vorliegende Jahrgang drei Seiten mit kurzen Buchbesprechungen. Leider sind einige Druckfehler stehen geblieben. S. 17 ist eine Zeile verstellt, und zwar recht unglücklich; S. 109 ist Walter Supper stets als „Super“ zitiert. Man freut sich, Fellerer zu dem besonders gut gelungenen Jahrgang beglückwünschen zu können. Möge ihm der Gott der Schriftleiter weiterhin gewogen bleiben!

Hans Albrecht, Kiel

Poul Hamburger: Subdominante und Wechseldominante — Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, Kopenhagen / Breitung & Härtel, Wiesbaden 1955, 252 S.

Hamburger, mit Veröffentlichungen wie „Koralharmonisierung i Kirketonart“ (1948), „Harmonisk Analyse“ (1951) und „The Ornamentations in the Works of Palestrina“ (Acta musicologica XXII) hervorgetreten, setzt sich in seinem neuesten Werk mit dem Fragenkomplex seines Themas in umfassender Weise auseinander. Das Buch mit seinen zahlreichen Notenbeispielen und der Fülle von Notenhinweisen zeichnet sich durch eine ebenso gründliche, in strittigen Punkten stets das Pro und Contra sorgfältig abwägende und auf zeitgenössische Theoretikeraussagen gestützte Argumentation aus wie durch eine tiefgreifende, linear-kontrapunktische und vertikal-harmonische Belange zugleich umfassende Sicht, die sich vielfach in geistvollen Bemerkungen mit der herkömmlichen Theorieanschauung kritisch auseinandersetzt.

Lediglich am Rande sei daher vermerkt: eine der für die Unmöglichkeit des äolischen übermäßigen Sextakkords gegebenen Begründungen, das im 16. Jahrhundert nicht übliche Chroma *dis*, ist angesichts der Transpositionsmöglichkeit nicht recht stichhaltig, die Behauptung von Mozarts „*subtiler Orthographie*“ durch Gegenbeispiele leicht widerlegbar, das Fehlen der gerade hier vielfach ausschlaggebenden Alterationszeichen bei sonstiger Anwendung Riemannscher Chiffrierung scheint nicht recht begründet, wie man auch bei den im übrigen reichen Ausblicken auf neuere Verhältnisse Hinweise auf die Bedeutung dieser Vierklänge für den Personalstil mancher Komponisten (so z. B. des Sekundakkords nicht nur für Bach, sondern [Zäsuren!] für Chopin) vermisst und schließlich gern eine kurz andeutende Ausführung der enharmonischen Identität des verkürzten Dominantnonenakkords mit tief alterierter Quinte und kleiner None mit dem eine verminderte Quinte (bzw. übermäßige Quarte) entfernten Dominantseptakkord gesehen hätte. — Sehr zu bedauern aber ist das Fehlen einer Übersetzung des im Anhang in dänischer Sprache wiedergegebenen *Résumés* und einer gründlichen, sprachkundigen Redigierung (wodurch störende kleine Versehen in Orthographie, Silbentrennung, Interpunktion und Syntax leicht vermeidbar gewesen wären).

Aber diese kleinen sachlichen Anmerkungen sind irrelevant angesichts der hervorragenden Leistung, die der Verf. mit diesem Buche bietet, das — rein wissenschaftlich und als solches nur dem Fachmann zugänglich

und verständlich — durch den klaren Aufbau, die fesselnde Darstellung (mit der programmatischen Voranstellung des Beginns von Beethovens Klaviersonate op. 31/3!) und den überaus reichen Inhalt einen äußerst bemerkenswerten Beitrag zur historischen Harmonielehre und als Seitenstück eine überaus begrüßenswerte Ergänzung zu Glen Haydons vor zwanzig Jahren erschienener Arbeit „*The Evolution of the Six-Four-Chord*“ bildet.
Gerd Sievers, Wiesbaden

Edith Mikeleitis: *Der große Mittag*. Verlag Otto Aug. Ehlers, Darmstadt o. J.

„*Friedrich sprang aus dem Bett und ging ans Fenster. Heftig atmete er die kühle Luft ein, und die Spannung in seinem Kopf ließ nach. Er beugte sich weit hinaus. Luzern schlief . . .*“. „*Verletzt wollte sich Friedrich abwenden, doch er vermochte seine Augen nicht von den ganz ineinander Vertieften zu lösen. Der gespannte Leidenszug in Cosimas Gesicht wich einer seligen Hingabe. Die kühle, wohlerzogene Cosima, die Adlige, verlor sich im Kuß des von seinem Genius berauschten Mannes . . .*“. Kriminalroman? Liebesroman? — fast könnte man es nach diesen willkürlich herausgegriffenen Zitaten aus dem „*Großen Mittag*“ glauben. Wer sind Friedrich, Cosima und schließlich der von „*seinem Genius berauschte Mann*“? — Personen eines Unterhaltungsromans? Weit gefehlt; Nietzsche, Wagner und Frau Cosima sind hier neben anderen (auch J. Burckhardt, H. v. Bülow und Peter Gast werden bemüht) von Edith Mikeleitis — sie mag manchen guten Unterhaltungsroman geschrieben haben — für eine „*Dichtung*“ verwandt, die nach Meinung der Autorin die „*Sternenfreundschaft*“ (!) Wagners und Nietzsches darstellen soll. Man weiß bei der Lektüre nicht, ob man über so viel Geschmacklosigkeit lächeln oder ob man sich über diese Art der Kolportage ärgern soll; ersteres wäre angebracht, der Vorwurf des Buches ist aber doch zu ernst, als daß man es mit Ironie abtun könnte. Der ernsthafte Leser wird wohl nicht über die ersten hundert Seiten hinauskommen; wenn der Rezensent diesen Roman dennoch in einer wissenschaftlichen Zeitschrift bespricht, dann nur, um dazu beizutragen, daß endlich einmal gewisse Romanciers aufhören, Gestalten der Musikgeschichte für leichtfertig hingeschluderte „*Machwerke*“ zu verwenden; hier kommt schließlich noch hinzu, daß auch Nietzsche als eigentliche

Hauptperson völlig falsch gezeichnet wird; der naive Leser muß ein verzerrtes Bild von dem Verhältnis der beiden Männer zueinander bekommen, von ihren großartigen Auseinandersetzungen über ihre Werke und schließlich von der Ablehnung Wagners durch Nietzsche. Man höre nur, wie E. M. sich etwa die Entstehung der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ vorstellt! Nietzsche hält sich in Badenweiler auf, er besucht im Kurtheater ein Konzert mit Werken Wagners; man spielt die *Lohengrin*- und die *Meistersinger*-Ouvertüre. „*War solche Musik noch zu ertragen? . . . Er sah sich, wie er in unvorgesehener Bestimmtheit verkündete, daß er an die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik glaube. Nur Wagners Musik konnte ihm vorgeschwebt haben . . . Am nächsten Morgen fühlte er sich ausgesogen und elend . . . Jetzt hoben sich viele Himmel über ihm, und jeder bedeutete anderen Rang und andere Aufgabe. Nicht dort, wo Mozart und Beethoven standen, war auch Wagners Stern aufgegangen, sondern er glänzte allein in einem noch unbevölkerten Raum . . . Sollte wirklich die Musik statt des Wortes in diesem Zeitalter dazu berufen sein, das Feuer aus dem Urschoß der Schöpfung von neuem auf die Erde zu holen und die Weltfinsternis zu erleuchten? Sollte der Verfall der Sprache endgültig und beschworen sein? Dann wollte er die Stunde künden. Und er begann das Werk zu schreiben, dem er schon vorausgelaufen war: ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘“.* So geht es wirklich nicht, auch wenn im Waschzettel des Buches behauptet wird, die Verf. habe sich mit den Quellen beschäftigt, ja sie habe an ihnen „getrunken“. Das mag stimmen (der Titel des Romans ist zusammenhanglos einem Passus aus dem „Zarathustra“ entnommen); dennoch, wann wird endlich mit solchem Unfug Schluß gemacht? Wo bleiben die Lektoren, die die Verleger vor derartigen Manuskripten bewahren?

Wolfgang Rehm, Kassel

Paul Mies und Norbert Schneider: Musik im Umkreis der Kulturgeschichte. Ein Tabellenwerk aus der Geschichte der Musik, Literatur, bildenden Künste, Philosophie und Politik Europas. P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen-Köln 1953. 2 Hefte, 71 und 23 S.

Von Scherings *Tabellen zur Musikgeschichte* unterscheidet sich das vorliegende Werk vor

allem durch die Teilung in eine musikgeschichtliche (A) und eine kulturgeschichtlich-politische Übersicht (B) sowie durch die Aufgliederung dieser beiden Teile nach chronologischen und systematischen Gesichtspunkten. Darin liegt ein Vorteil gegenüber dem Verfahren Scherings, der die musikgeschichtlichen Daten und die Randverweise auf andere Kulturgebiete streng chronologisch anordnet. Indem der Benutzer genötigt ist, ständig von einer Tabelle zur anderen zu springen, soll er zu eigener Arbeit angeregt werden. Zum Auffinden der Beziehungen dienen die Verweise in den Tabellen des Teils A. Dagegen haben die Verf. auf Verweise von Teil A zu Teil B verzichtet. Die Trennung der beiden Teile hat zwar einen gewissen Mangel an Übersichtlichkeit in ihrem Verhältnis zueinander zur Folge. Dieser Mangel wird jedoch durch größere Übersichtlichkeit und Vollständigkeit in Teil B ausgeglichen, die durch Scherings Randverweise nicht erreicht werden kann. Daß der musikgeschichtliche Teil nicht die gleiche Zahl von Daten aufweist wie Scherings Tabellen, ist eine Folge des geringeren Umfanges.

Methodisch gesehen, stellt die Gliederung der 31 Tabellen des musikgeschichtlichen Teils in Epochen vom Mittelalter bis zur Gegenwart (1–8), Gattungen (9–16) und Daten aus dem Schaffen großer Meister seit Schütz (17–31) eine glückliche Lösung dar. Die Epochenbezeichnungen Renaissance und Barock werden zwar nicht angewandt. Wenn aber die Musik des 19. Jahrhunderts zu einem großen Teil als der Romantik zugehörig bezeichnet wird, dann hätte auch der Terminus Klassik erscheinen müssen. Desgleichen hätte es sich empfohlen, allen Epochenabschnitten eine kurze Charakterisierung voranzustellen, wie es bei Tabelle 4: *Die sinfonischen Schulen nach dem Stilumbruch im 18. Jahrhundert*, geschehen ist. Allerdings wirkt die Einteilung in Schulen gelegentlich allzu schematisch, wenn z. B. Finck der ersten oder Hofhaimer und Stoltzer der zweiten niederländischen Schule zugeordnet werden. — Sehr ausführlich wird die Geschichte der Passion behandelt, breiterer Raum ist der programmatischen Instrumentalmusik gewidmet. Beides ist zweifellos wichtig. Eine Geschichte des geistlichen Konzerts und der Kantate ist aber nicht weniger wichtig. Zweckmäßiger wäre es auch gewesen, die Tabelle 15: *Aus der Geschichte des Violinspiels und der Violinmusik*, durch

eine Tabelle: *Kammer- und Orchestermusik*, zu ergänzen oder zu ersetzen. Auf diese Weise wäre die Bedeutung von Meistern wie M. Franck, Pezel, Horn, Erlebach, Georg Muffat u. a. für die mehrstimmige Instrumentalmusik mehr gewürdigt worden. So aber erscheinen diese Namen überhaupt nicht oder nicht in dem Zusammenhang, in den sie hineingehören. Händels *Concerti grossi* op. 6 werden allerdings weder in Tabelle 15 noch unter Händel aufgeführt. Schließlich fehlen wichtige Namen wie Lasso, Regnart, Haßler und Theile in Tabelle 13: *Aus der Geschichte des Liedes*; und in Tabelle 14, die man zweckmäßiger mit: *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik* überschrieben hätte, werden Tunder und Bruhns nicht genannt. Durch eine geringe Umfangserweiterung ließe es sich bei einer Neuauflage sicherlich erreichen, daß neben diesen Komponisten auch Arcadelt, Allegri, Bernhard, Dowland, Eccard, Gastoldi, Gesualdo, Gombert, Goudimel, Kindermann, Knüpfer, Legrenzi, Marcello, Porpora, Vecchi u. a. noch einen Platz fänden.

Abgesehen von kleineren sachlichen Unrichtigkeiten, wie z. B. den Angaben von Senfls Todesjahr (S. 7), des Erscheinungsjahres von Scheins *Studentenschaus* (S. 52) und der Kennzeichnung von Schützens Passionsrezitativ durch den Zusatz „*Italienischer Rezitativstil*“, enthält der Teil A so viele Druck- oder Schreibfehler, wie sie selbst in einer Erstauflage (vgl. Vorwort) nicht vorkommen dürften. Zum Teil bezieht sich das nur auf das Register, zum Teil aber auch auf den Text. Hasse (S. 9) und Weinberger (S. 15) erhalten die Vornamen Joh. Rudolf und Joachim, während bei Dvořák, Françaix, Hofhaimer, Jommelli, Kozeluch, Le Bègue, Reinken und Ruffus die Schreibung der Eigennamen fehlerhaft ist. Das Register ist wiederum keineswegs vollständig, da man dort mehrere im Text vorkommende Namen vergeblich sucht. Es wird sich auch bei einer Neuauflage empfehlen, die Namen im Register mit Seitenzahlen und nicht mit Tabellenummern zu versehen. Einige Tabellen sind so umfangreich, daß es oft schwierig ist, das Gesuchte zu finden.

Gegenüber dem musikgeschichtlichen Teil, in dem u. a. auch die ost- und nordeuropäischen Nationen behandelt werden, ist der kulturgeschichtliche Teil auf Deutschland, England, die Niederlande, Frankreich und Italien beschränkt. Das Schwergewicht liegt

hier auf der Literatur und den bildenden Künsten, die in ihren nationalen Entwicklungen durch die Jahrhunderte verfolgt werden. Die politischen Ereignisse und die Geschichte der Philosophie werden dagegen nicht nach Nationen aufgliedert. Vergleichen mit dem Teil A ist im Teil B insofern nicht die Parität gewahrt, als die jüngste Vergangenheit nicht auf allen Gebieten in die Darstellung einbezogen worden ist. So fehlen, um nur drei Beispiele zu nennen, die Namen Hesse, Nolde und Heidegger. Von Druckfehlern ist auch Teil B nicht frei, z. B. muß es auf S. 8, Sp. 3, nicht Buit sondern Baif heißen.

Die kleinen Mängel, die dem Tabellenwerk vorläufig noch anhaften, ändern aber nichts an der Tatsache, daß es einen ausgezeichneten Wegweiser beim „Studium der klingenden Musikgeschichte“ darstellt und zugleich ein lebendiges Bild von den großen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen zu geben vermag. Kurt Gudewill, Kiel

Franz Zagiba: Johann Bella (1843 bis 1936) und das Wiener Musikleben. Wien, Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1955. 80 S.

Das Büchlein über diesen außer kurz bei Riemann in keinem Lexikon anzutreffenden slowakischen Musiker (die Monographie von D. Orel 1924 war dem Referenten unerreichbar) ist als Vorläufer einer größeren Arbeit zu betrachten, die Bellas Beziehungen zu Brahms, Bülow, Dohnány, R. Franz, Goldmark, Joachim u. v. a. an Hand einer umfangreichen Korrespondenz schildern soll, die größtenteils in Hermannstadt, dessen Musikleben Bella in 40jährigem fortschrittlichem Bemühen zur Blüte brachte, entstand. Es wird sein Leben, z. T. unter Benutzung der Selbstbiographie, erzählt, besonders ausführlich die schweren Entwicklungsjahre bis 1881, in denen die Verbindung mit Liszt und den Führern der cäcilianischen Bewegung eine bedeutende Rolle spielt. Wichtig ist die Mitteilung des Briefwechsels Bella—Richard Strauss, bis 1899 reichend, ein künstlerisches Credo des jugendlichen Meisters Strauss. Ob Bella ein schöpferischer Komponist war, müssen spätere Forschungen erweisen, die mitgeteilte Selbstanalyse einer symphonischen Dichtung wirkt doch sehr zeitgebunden. Die Briefe des ersten Teils und die Fußnoten erschließen manches unbekanntes Material. — Der Klavierpädagoge

hieß schlicht Julius Epstein (S. 15), die Sinfonie von d'Albert, seine einzige, trägt die Opuszahl 4 (S. 65). Reinhold Sietz, Köln

Frieda Hempel: Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen. Berlin, Argonverlag 1955. 319 S.

Frieda Hempel, eine der größten und erfolgreichsten Sängerinnen unseres Jahrhunderts, hat die Veröffentlichung ihrer Erinnerungen nicht mehr erlebt, sie starb, 70jährig, am 7. 10. 1955 in Westberlin. Ihr klar, lebendig und anschaulich geschriebenes, im Sachlichen zuverlässiges Buch erhebt sich über den Durchschnitt der Memoirenliteratur. Es bietet in seinem ersten Teil ein nicht nur auf die Musik beschränktes Bild des kulturellen Lebens in deutschen Residenzen, besonders in Berlin, das sie in kometenartigem Aufstieg als 22jährige eroberte. Daß sie, *laudatrix temporis acti*, manches auch musikgeschichtlich Belangvolle von keineswegs nur anekdotischem Reiz über die Größen der damaligen Zeit zu berichten weiß (R. Strauss, seine Auffassung von der Marschallin im *Rosenkavalier*, den sie in der Premiere sang, ferner L. Blech und Caruso), macht das Buch, dem auch einige seltene Photographien beigegeben sind, wertvoll. Was sie über die amerikanischen Verhältnisse sagt, läßt vieles uns Befremdende etwas besser verstehen, so ihre Jenny-Lind-Konzerte, in denen sie Jahre hindurch, und nicht nur in Amerika, in peinlich korrekter Biedermeierkopie die Originalprogramme der von ihr als Vorbild betrachteten Künstlerin sang. Frieda Hempel verließ Berlin 1912, sang bis 1919 an der Metropolitan Opera und trat dann nur noch als Liedersängerin auf, uneigennützig lehrend und Talente fördernd. Ihr Urteil über Zeitgenossen ist bis auf zwei Ausnahmen (die Melba und A. Bodanzky) wohlwollend, aber nicht unkritisch. Wesentlich sind ihre Ausführungen über ihre Ausbildung (bei Frau Nicklaß-Kempner) und ihre Gesangsmethode, über das Starwesen und seine Gefahren. In ihrem bis zuletzt anstrengenden, aber glücklichen Leben, das, wie noch die Schlußworte herausheben, nur dem Gesang gehörte, spielten private Dinge, die immer nur mit Takt und Diskretion erwähnt werden, offenbar keine entscheidende Rolle. Nimmt man ihre Kollegialität und Wohltätigkeit, ihre Natur- und Tierliebe hinzu, so verbleibt der Eindruck eines wahrhaft erfüllten Künstlerlebens, das auch in Deutschland, dem die

Hempel seit über 40 Jahren entrückt war, nicht vergessen werden sollte.

Reinhold Sietz, Köln

Robert Stevenson: Music before the classic era. An introductory guide. London 1955, Macmillan & Co. Ltd. VII, 181 S.

Der Verf., der hier die Musikgeschichte vom biblischen Altertum bis zum Tod J. S. Bachs in einem schmalen Band von nicht 200 Seiten beschreibt, verfolgt eine propädeutische Absicht. Er bestimmt sein Buch ausdrücklich in erster Linie für Studenten oder musikhistorisch interessierte Laien, denen er einen sicheren Leitfaden für den Gang durch die ältere Musikgeschichte an die Hand geben will, und nicht für den fach- und sachkundigen Musikhistoriker. Man tut also gut, bei diesem Buch nicht danach zu suchen, was alles nicht darin steht; denn daß bei der Fülle des Stoffs vieles nur eben gestreift werden konnte, versteht sich von selbst. Auch neue historische Einsichten kann man in diesem Rahmen nicht erwarten. Die selbstgestellte Aufgabe bestand darin, den vorhandenen Wissensstoff zu sichten und den Bedürfnissen des Leserkreises anzupassen, an den sich das Buch wendet. Das ist dem Verf. im großen und ganzen gut gelungen.

Die offenbare Kenntnis der literarischen und musikalischen Quellen weist den Autor als Fachmann aus und hebt das Buch über den Durchschnitt populärer Musikgeschichtsdarstellungen. Leider hat sie ihn nicht vor jenen leidigen perspektivischen Verzerrungen geschützt, die fast alle Bücher dieser Art kennzeichnen. So hat der Abschnitt über Bach und Händel etwa den gleichen Umfang wie die Kapitel, in denen die gesamte weltliche Musik vom Sommerkanon bis Monteverdi und die geistliche Musik von Ockeghem bis hin zu Palestrina und Lasso abgehandelt werden. Daß Dufay auch geistliche Werke geschrieben hat, erfährt der Leser kaum. Nur die Messe über „*Se la face ay pale*“ wird bei der Behandlung der Chanson am Rande erwähnt. Dafür werden aber Händels Oratorien in aller Breite einzeln beschrieben. Das entspricht nicht dem wirklichen Gewicht der Epochen, das wir — mindestens seit Ambros — wesentlich anders verteilt sehen.

Knappe Übersichten über die wichtigste Literatur, in denen die Werke in englischer Sprache den Vorzug genießen, und ein sorgfältiges Namen- und Sachregister erhöhen den Nutzwert des klar und flüssig geschriebenen Buches. Harald Heckmann, Kassel

Hans F. Redlich: *Bruckner and Mahler* (The Master Musicians. Hrsg. v. Eric Blom), London, J. M. Dent and Sons Ltd., New York, Farrar, Straus and Cudahy Inc. 1955. 300 S.

Dem ernsthaften Wissenschaftler, der seine Zeit nur ungern darauf verwendet, ausgetretene Pfade der Forschung aufs neue zu begehen, mag es vielleicht wenig verlockend scheinen, die Fülle der bereits vorhandenen biographischen Literatur über Bruckner und Mahler um einen neuen Band zu vermehren. So weist denn auch der Verf. in seinem Vorwort darauf hin, daß sein Unternehmen den Gelehrten des Kontinents, die viel Zeit und Mühe darauf verwendet hätten, die Unterschiede von Temperament, Charakter und Stil bei den beiden Komponisten zu erörtern, Anlaß zur Kritik geben könnte. Für den englischen Leser aber sei die Einstellung zu den beiden großen Österreichern durch andersartige Erwägungen bestimmt. „... for him the basic fact that both composers are Austrian symphonists of the nineteenth century and in the royal line of descent from Beethoven and Schubert still holds validity.“ So ist das Buch also in erster Linie für einen Leserkreis bestimmt, dem die Verhältnisse und Bedingungen, unter denen die Komponisten in ihrer engeren und weiteren Heimat aufwuchsen und wirkten, kaum so geläufig sein können wie dem kundigen deutschen Leser. Aber auch dieser wird sich belohnt finden, wenn er sich der Mühe unterzieht, die sprachlich nicht immer ganz einfache Lektüre zu bewältigen; denn der Verf. beschränkt sich nicht nur auf eine sorgfältige, dem Stand der neuesten Forschung entsprechende Zusammenfassung, wobei das Material unter Einbeziehung von Soziologie und Psychoanalyse auf breiter Grundlage ausgewertet wird, sondern stellt darüber hinaus auch eigene Erkenntnisse und Erfahrungen zur Diskussion, die aus einer umfassenden Werkkenntnis und einem engen persönlichen Kontakt zum Schaffen der beiden Komponisten resultieren.

Das Buch umfaßt zwei selbständige, in sich abgeschlossene Teile, von denen der erste Bruckner und der zweite Mahler gewidmet ist. Hinzu kommt ein vorbildlicher Anhang. (Zur Nachahmung wärmstens zu empfehlen!) Dieser umfaßt erstens eine Zeittafel, auf deren linker Seite stichwortartig die wichtigsten Daten im Leben und Schaffen der beiden Komponisten (jährweise von Bruckners Geburt bis zu Mahlers Tode) auf-

geführt sind, denen auf der rechten Seite eine Vielzahl in- und ausländischer Komponisten dieser Epoche gegenübergestellt ist; zweitens ein vollständiges Verzeichnis der Werke Bruckners und Mahlers; drittens ein Personalverzeichnis, in welchem die Persönlichkeiten, die im Leben und Schaffen der Meister bzw. auch in der Bruckner- und Mahlerforschung eine Rolle gespielt haben, in jeweils kurzen Abschnitten einzeln vorgestellt und in ihrer Bedeutung kurz umrissen werden. Danach folgt, viertens, eine Bibliographie, getrennt nach Bruckner- und Mahlerschrifttum (wobei zu vermerken wäre, daß der Verf. von *Gustav Mahlers Instrumentation* nicht Alfred Schaeffer, sondern Anton Schaeffers heißt), und fünftens der übliche Index. Zahlreiche Notenbeispiele sowie einige Abbildungen und Faksimiles ergänzen und verdeutlichen das Gesagte.

Die Gliederung des ersten, Bruckner gewidmeten Teils entspricht in den Grundzügen derjenigen des zweiten Teils, der sich mit Mahler auseinandersetzt. In den ersten biographischen Kapiteln entsteht jeweils ein klares und eindringliches Bild der beiden Künstlerpersönlichkeiten. Der Verf. zeigt, wie der Künstler im Menschen und der Mensch im Künstler durch Herkunft, Charakteranlagen, Umwelteinflüsse und Bildungserlebnisse geprägt wird. Menschentum und Schöpfertum werden auf diese Weise von Beginn an zueinander in Beziehung gesetzt und die folgenden, dem jeweiligen Werkschaffen gewidmeten Kapitel somit gründlich vorbereitet und fundiert. Die sich mit dem Schaffen auseinandersetzenenden Kapitel führen nicht nur in die besonderen stilistischen und formalen Eigenarten der beiden Komponisten ein, sondern verdeutlichen überall auch Parallelen und Beziehungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, womit Bruckner und Mahler nicht nur als eigenwertige Schöpferpersönlichkeiten, sondern zugleich als Repräsentanten ihrer Epoche charakterisiert werden. Die Entstehungsdaten der Symphonien und der anderen bedeutenden Werke sind, ebenso wie die Daten der verschiedenen Umarbeitungen und Revisionen, an Hand der Quellen aufgeführt oder werden — wo die Dinge noch nicht einwandfrei geklärt scheinen — kritisch unter die Lupe genommen (z. B. im Falle der „Nullten“ von Bruckner). Der Frage der Fassungen bei Bruckner ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem die Erkenntnisse der bisherigen Forschung in knappen Zügen

umrissen werden. Auch im Falle Mahler widmet R. der von der Forschung immer noch zu wenig beachteten Frage nach den Fassungen letzter Hand eine dankenswerte Aufmerksamkeit und erhebt mit Recht die Forderung, daß Mahlers Symphonien endlich in einer kritischen G.-A. vorgelegt werden sollten (S. 167). Die endgültigen Fassungen der II., IV. und V. Symphonie (welch letztere von Peters meines Wissens in drei verschiedenen Fassungen herausgegeben worden ist) hat Mahler z. B. erst kurz vor seinem Tode 1910 bzw. 1911 festgelegt, und die Partituren seiner III. und VI. Symphonie sind ebenfalls mehrfach uminstrumentiert worden (vgl. S. 167, 197, 202 u. 206). Die Forderung nach einer kritischen G.-A. sei an dieser Stelle nachdrücklichst unterstrichen und der kürzlich in Wien gegründeten Mahler-Gesellschaft als vordringliche Aufgabe ans Herz gelegt.

Zu einigen der vom Verf. angestellten Überlegungen seien ein paar Bemerkungen gestattet.

R. neigt zu der Annahme und versucht diese S. 81 ff. zu belegen, daß Bruckner die „Nullte“ nicht zwischen seiner „Studiensymphonie“ f-moll und der „Ersten“, sondern zwischen dieser und der II. Symphonie komponiert habe, und zwar zwischen dem 24. Januar und 12. September 1869 (S. 78) und nicht, wie Göllerich und Auer meinen, während des Winters 1863/64. Nach Auer (S. 154) sind in der von R. angegebenen Zeit nur der Mittelteil des Andante und das Trio neu komponiert und die übrigen Sätze lediglich durchgesehen worden. Die in der Partitur angegebenen Daten beziehen sich nach Auer auf die Revision, während der Verf. aus ihnen unmittelbar auf die Entstehungszeit schließen möchte. R. stützt sich zunächst auf einen Brief Bruckners an Weinwurm vom 21. 1. 1865, in welchem sich jener auf die Partitur seiner Symphonie bezieht, und schließt, daß es sich bei dieser Symphonie um das Studienwerk handele, dessen Vollendung er Weinwurm am 1. 9. 1863 gemeldet hatte. Zwischen diesen beiden Daten liegen aber 16 Monate. Psalm 112, Germanenzug und Studiensymphonie waren bis September 1863 fertig, und die d-moll-Messe wurde im Juli 1864 begonnen. Das führt auch R. ausdrücklich an. Zwischen Juli 1864 und September 1868 komponierte Bruckner drei große Messen und die I. Symphonie. Während dieser Zeit, so sagt der Verf., habe Bruckner kaum Zeit für die Komposition der

Nr. 0 gehabt. Aber um diesen Zeitraum handelt es sich ja gar nicht, sondern vielmehr um die neun Monate zwischen September 1863 und Juli 1864. Warum sollte Bruckner in diesem Zeitraum nicht an der „Nullten“ gearbeitet haben, was R. ohne ausreichende Gründe als „*not very likely*“ bezeichnet? In einer Periode voll höchstem Schaffenseifer sollten neun „leere“ Monate liegen? Daß diese neun Monate zur Komposition etwa nicht ausgereicht hätten, ist kaum anzunehmen, hat Bruckner doch die Studiensymphonie kurz zuvor nach eigenen Angaben binnen 3 $\frac{1}{2}$ Monaten fertiggestellt (Auer, S. 137). Zudem ist die Frist zwischen Januar und September 1869 keinesfalls größer, zumal er sich vom 24. 4. bis 19. 5. auf der „Orgelreise“ nach Nancy und Paris (mit kürzerem Aufenthalt in seiner Heimat) befand. Das Zitat aus dem Gloria der e-moll-Messe von 1866 im Andante, das von R. als „*perhaps the most convincing proof*“ für eine spätere Entstehung des Werkes angeführt wird (S. 83), kann ebenso wenig überzeugen, da weite Teile des Andante in der Tat 1869 neu entstanden sind. Wenn Bruckner am 13. 7. 1869 an Mayfeld schreibt, „... *Der ganze Mittelsatz (vom Andante) ist neu*“ (Briefe, S. 107), so muß dieser Teil zuvor in anderer Form existiert haben. Bruckner müßte dann während der an sich schon knapp bemessenen Frist sowohl komponiert als auch revidiert haben. Der Referent hält Auers Darstellung, nach der Bruckner das Werk 1863/64 komponiert und 1869 durchgesehen und revidiert hat, für wahrscheinlicher, stimmt aber mit dem Verf. darin überein, daß das Werk nicht länger ein Stiefkind der Brucknerforschung bleiben sollte. So wäre es interessant zu erfahren, ob evtl. an Hand des von Bruckner benutzten Papiers oder der verwendeten Tinte Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Werkes möglich wären.

Zur Frage der Fassungen: Bezüglich der III. Symphonie führt R. S. 43 oben vier Fassungen und S. 87 drei Fassungen an. Bei der vierten Fassung dürfte es sich um die 1874 verbesserte erste Fassung von 1873 handeln. Da die vier Fassungen aber in der Übersicht auf S. 43 nicht näher bezeichnet sind, kann der unvoreingenommene Leser leicht verwirrt werden, zumal in der Übersicht *Revised Editions* (S. 43) Nr. 2 als 1878 veröffentlicht und in der Übersicht *First Editions* (S. 43) die dritte Revision als 1878 veröffentlicht angegeben wird. Die Bruckner-

forschung (vgl. Oesers Einführung zur Studienpartitur der zweiten Fassung und Blumes Art. *Bruckner* in MGG 2, S. 364) pflegt — wie der Verf. auf S. 87 — von drei Fassungen zu sprechen. Zur IV. Symphonie führt R. vier Fassungen an, außer den dreien von 1874, 1878 und 1879/80 auch Bruckners nochmalige Revision von 1887/88 (zwecks Drucklegung 1889), über die Haas in seinem Vorlagebericht (Bd. IV, 1, Wien 1936) auch ausführlich berichtet hat, ohne diese Revision indessen als neue Fassung zu bezeichnen. Auch Blume führt (MGG 2, S. 364) nur die drei Fassungen von 1874, 1878 und 1879/80 auf. Die zweite Fassung hat (nach Haas und Blume) das neue Jagd-Scherzo erhalten, und in der dritten Fassung ist das „Volksfest“-Finale von 1878 durch das neue Finale von 1880 ersetzt worden. R. gibt dagegen das neue Jagd-Scherzo und das neue Finale als zur dritten Fassung gehörig an. Die zweite Fassung sei zwischen dem 18. 1. 1878 und dem 5. 6. 1880 entstanden (bei Haas: zwischen 18. 1. und Dezember 1878); die Entstehungszeit der dritten Fassung wird übereinstimmend mit Haas und Blume 1879/80 angesetzt (S. 90 f.). Bei Bruckners Arbeitsweise ist es zwar denkbar, daß sich die Arbeiten an den Fassungen zwei und drei zeitlich überschneiden hätten (wie es aus der Angabe der Daten bei R. zu schließen wäre), aber es bedürfte der Klärung, warum das neue Scherzo nicht der zweiten, sondern erst der dritten Fassung zugerechnet wird. (Ein kleines Versehen ist doch wohl die Angabe, man habe bei der ersten Aufführung die „amalgamated version 2—3 with the new middle movements“ gespielt. Müßte es nicht heißen, mit neuem Scherzo und Finale? — S. 91.)

Den Schwerpunkt des Mahlerschen Schaffens legt der Verf. mit Fug und Recht in das die musikalische Stilwende zu Schönberg und Alban Berg vorbereitende Spätwerk. (*Lied von der Erde*, IX. und Fragment der X. Symphonie.) Die Verbindungslinien, die von hier aus, wie bereits von der „Sechsten“, in die Zukunft gezogen werden, sind entwicklungs-geschichtlich aufschlußreich und klärend. Könnte nicht auch die vorgefaßte, konstruktive Skalenbildung A G E D C im *Lied von der Erde* (S. 156) gleichsam als eine frühe Vorankündigung der Idee der späteren Schönbergschen „Reihe“ aufgefaßt werden, zumal Mahler diese Folge am Schluß auch vertikal verwendet? Die er-

wähnten Beziehungen zu Schostakowitsch und Britten konnten in diesem Rahmen leider nur sehr kurz gestreift werden.

Hervorgehoben seien noch der vorzügliche Abschnitt über „Volkstümlichkeit“ (Kap. „*Romantic Ancestry*“, S. 140 ff.) und die gründliche Auseinandersetzung mit Mahlers Verhältnis zur Programm-Musik (S. 185 ff.). Der aufmerksame Leser wird selbst viele Vergleichsmomente zwischen Bruckners und Mahlers Schaffen finden, auch wenn der Verf. diese nicht immer ausdrücklich erwähnt. Dennoch wäre es vielleicht angebracht gewesen — besonders für einen weniger wanderten Leserkreis —, wenn dem Schaffen der beiden Meister ein kurzes vergleichendes Kapitel gewidmet worden wäre. Gewiß verfügt das deutschsprachige Schrifttum über eine Vielzahl von Werken, die sich mit Bruckner und Mahler auseinandersetzen; dennoch dürfte diese ebenso prägnante wie erfreulich objektive Darstellung auch bei uns die ihr gebührende Anerkennung finden. Helmut Storjohann, Hamburg

Ake Davidsson: Musikbibliographische Beiträge. (Uppsala Universitets Arsskrift 1954:9). Uppsala, Wiesbaden: Lundequist, Harrassowitz (1954). 118 S.

Der verdienstvolle Katalogbearbeiter der Universitätsbibliothek Uppsala legt nunmehr einige bibliographische Studien vor, die vor allem Musikdrucken gewidmet sind, denen erläuternde Bemerkungen in dem Katalog des Verf. über die schwedischen Bibliotheksbestände aus Raummangel nicht gewidmet werden konnten. Wer die wertvollen schwedischen Bestände kennt, weiß die Bedeutung solcher ergänzenden Hinweise zu schätzen, insbesondere über *Einige musikalische Seltenheiten* in den schwedischen Bibliotheken. Viele unrichtige Angaben vor allem in Nachschlagewerken harren auf Grund der vorliegenden Untersuchungen der Korrektur. Schon das am Anfang der Beiträge genannte Werk, ein Unikum des französischen Gitarrespielers Remy Médard, *Pièces de guitare* (1676), kann für den Artikel *Gitarre* (Boetticher) in MGG als wichtiger Beleg für das 17. Jahrhundert nachgetragen werden. Auch Joachim a Burcks bisher unbekanntes *Historie des Leidens Jesu Christi* (1597) läßt sich nunmehr wenigstens mit der zu Uppsala erhaltenen Tenorstimme belegen. Weitere wichtige Feststellungen beziehen sich auf Leben oder Werke von J. Abell, J. R. Ahle, J. H. Beck, E. Dedekind, A. Drese, D. Friderici,

H. Hake, E. Hoffmann, J. Löwe, V. Neander, E. Rothe, P. Siefert, Sweelinck, L. Schröter, W. Striccus, Theile, Verdonck, Waelrant, Ch. Werner, W. Young u. a. — Bemerkenswerte Neuigkeiten bringt der Verf. auch in dem Kapitel *Gelegenheitskompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert* bei. Musikwerke dieser Art sind u. a. aus Königsberg, Reval, Riga, Stettin in schwedischen Bibliotheken überliefert. Auf musikalische Huldigungen für einige schwedische Regenten wird besonders hingewiesen. — Das zweifellos stärkste Gewicht erhält die Schrift jedoch mit dem abschließenden Beitrag *Die Literatur zur Geschichte des Notendruckes*. Alphabetisch nach Autoren wird hier eine internationale, 268 Nummern umfassende Bibliographie des wichtigen einschlägigen Schrifttums geboten. — Sämtliche gut fundierten Studien verdienen die größte Aufmerksamkeit der historischen Forschung.

Richard Schaal, Schliersee

The Music of Fourteenth Century Italy I, edited by N. Pirrotta. (*Corpus mensurabilis musicae*, Vol. 8) American Institute of Musicology, Amsterdam 1954.

Nino Pirrotta, ausgezeichnete Kenner der italienischen Musik des 14. und 15. Jahrhunderts — es sei auf seine hervorragende Beschreibung des neu entdeckten Codex Lucca (zusammen mit E. Li Gotti) in „*Musica Disciplina*“ hingewiesen, — beginnt mit diesem Band eine lang erwartete Ausgabenreihe, die in fünf Bänden die italienische Musik des Trecento zugänglich machen soll, ein begrüßenswertes Unternehmen, das das *Corpus mensurabilis musicae* wesentlich bereichern wird. Diesem fünfbändigen Werk liegt folgender Plan zugrunde. Band 1: Florentiner Komponisten, ausgenommen Landino; Band 2: Landino; Band 3: Norditalienische Musiker; Band 4: Mittel- und süditalienische Komponisten; Band 5: Anonyma in der geographischen Aufteilung wie in den Bänden 1—4.

Eine eingehende Würdigung der Arbeit P.s kann wohl erst dann gegeben werden, wenn alle Bände der Reihe vorliegen; wie aus dem Vorwort zum vorliegenden 1. Band zu entnehmen ist, wird nach dem Erscheinen des 5. Bandes ein gesonderter Kritischer Kommentar folgen, auf Grund dessen man sich ein abschließendes Urteil wird erlauben dürfen. Man kann aber bereits nach dem Studium des Bandes 1 mit Fug und Recht sagen, daß hier ein Werk im Entstehen be-

griffen ist, das in exakter und vorbildlicher Weise die italienische Musik des Trecento erschließen wird.

Der 1. Band, den Florentiner Komponisten gewidmet, bringt die Werke von Johannes de Florentia, bekannt als Giovanni da Cascia, dem ältesten Musiker der italienischen Ars nova, des bisher in der Musikgeschichte unbekanntem Bartholus de Florentia, von dem der Hrsg. (zusammen mit E. Li Gotti) vor wenigen Jahren ein zweistimmiges *Credo* in der Hs. Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 568 entdecken konnte. Dieses *Credo* wurde bisher Bartolino da Padova zugeschrieben. In der handschriftlichen Überlieferung ist das Werk mit dem Namen Bartholus versehen; mit Hilfe des *Liber de origine civitatis Florentiae* von Filippo Villani, in dem der Florentiner Musiker als Komponist eines *Credo* erwähnt wird, konnte diese Komposition eindeutig Bartholus de Florentia zugeschrieben werden. Der dritte Komponist des Bandes ist Gheradellus de Florentia (gest. ca. 1362—1364). Er komponierte, ebenso wie Bartholus, liturgische Stücke, während Giovanni da Cascia nur die beiden Hauptformen, das zweistimmige Madrigal und die dreistimmige Caccia, pflegte. Es ist selbstverständlich, daß diese beiden Formen bei den drei Florentiner Musikern, die alle in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelebt und gewirkt haben, den ersten Platz einnehmen; von Gheradellus sind darüber hinaus einstimmige Ballaten überliefert, mit denen er eine Tradition fortsetzt, die durch den *dolce stil nuovo* auf die Troubadourkunst zurückgeht. Da Gheradellus Florenz wohl kaum jemals verlassen hat und daher der musikalischen Tradition dieser Stadt stets treu blieb — im Gegensatz zu Giovanni —, lassen sich seine Ballaten-Kompositionen leicht erklären: die Ballata war als Form des Laudengesangs in Italien, vor allem aber in Florenz, seit dem 13. Jahrhundert bekannt.

Zur Edition: Der Band enthält 38 Werke, eines von Bartholus, 19 von Johannes und 18 von Gheradellus, und zwar handelt es sich um drei liturgische Werke, 26 Madrigale, vier Caccien und fünf Ballaten. Der Hrsg. gibt die Stücke, die in mehr als einer Quelle überkommen sind, nach nur einer Handschrift wieder, die auf Grund sorgfältiger Untersuchungen als die beste anzusehen war; die übrigen Quellen werden nur dann herangezogen, wenn in der Hauptquelle offensichtliche Fehler auftreten bzw.

Ergänzungen vorgenommen werden mußten. Hinzufügungen sind durch Klammern gekennzeichnet. Die Varianten der übrigen Hss. werden in dem später erscheinenden Kritischen Kommentar aufgezeichnet. Lediglich bei einigen Kompositionen des Giovanni da Cascia hat der Hrsg. eine Ausnahme gemacht: die Werke dieses Florentiner Meisters sind in den verschiedenen Quellen so verschieden überliefert, daß man in vielen Fällen nicht mehr von einfachen Varianten, sondern bereits von mehreren Fassungen sprechen kann. Bei diesen Stücken sind die Fassungen der anderen Hss. im Kleinstich über der Hauptquelle mitabgedruckt. — Die Notenwerte sind auf ein Viertel reduziert, d. h. eine Semibrevis entspricht einer modernen Viertelnote. Um die duodenaria von der senaria perfecta und die octonaria von der quaternaria unterscheiden zu können, hat der Hrsg. zu den modernen Taktbezeichnungen für die duodenaria und octonaria einen Stern hinzugefügt ($\frac{3}{4}$ * und $\frac{2}{4}$ * im Gegensatz zu $\frac{3}{4}$ [senaria perfecta] und $\frac{2}{4}$ [quaternaria]).

In einigen Fällen, in denen er glaubte, die Brevis des quaternaria-Taktes stelle nur eine Übertragung der Semibrevis aus einer älteren Notierungsweise der duodenaria oder octonaria dar, wurde eine Verkürzung der Semibrevis auf ein Achtel vorgenommen mit den Bezeichnungen $3 \times \frac{1}{4}$ * oder $2 \times \frac{1}{4}$ *, die den modernen Taktangaben $\frac{3}{4}$ * und $\frac{2}{4}$ * für duodenaria und octonaria entsprechen (s. o.). — Die Taktstriche hat Pirrotta entgegen dem sonst üblichen Gebrauch des „Corpus mensurabilis musicae“ durch die Systeme gezogen, was wohl dem Charakter der vorgelegten Musik entspricht. Selbstverständlich sind jedem Stück einige Perfectionen in originaler Notierungsweise als Vorsatz beigegeben, die vom Hrsg. hinzugefügten Akzidentien befinden sich jeweils über der betreffenden Note. Die Texte der einzelnen Madrigale, Caccien und Ballaten sind zu Beginn des Notenteils mit Angabe der Quelle gesondert abgedruckt, zum Notentext selbst stehen jeweils nur die 1. Strophen.

Abschließend darf noch betont werden, daß diese Ausgabe der italienischen Musik des Trecento einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung der Musik des Mittelalters leisten wird; es ist zu wünschen, daß die anderen

Bände in rascher Folge erscheinen. Ein kleiner Hinweis: jedem Band sollten einige Faksimileseiten aus den Hauptquellen beigegeben werden, ebenso wäre es eine Erleichterung für den Benutzer, wenn bei den Quellenangaben zu Beginn der einzelnen Stücke auch die Foliozahlen mitgeteilt würden.
Wolfgang Rehm, Kassel

Balthasar Resinarius: Responsorium numero octoginta, I. Band, De Christo, et regno eius, Doctrina, Vita, Passione, Resurrectione et Ascensione. Hrsg. von Inge-Maria Schröder (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe, hrsg. von Hans Albrecht im Rahmen der Veröffentlichungen des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band 1), Bärenreiter-Verlag / Kassel und Basel, Concordia Publishing House / Saint Louis/USA., 1955. 20 u. 170 S.

Die ausgezeichnete Dissertation der Hrsg. (I.-M. Schröder, *Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel und Basel 1954) ist von Fr. Krautwurst als erstes „Beiheft“ zur Rhau-Gesamtausgabe in dieser Zeitschrift (VIII, 1955, 350 ff.) bereits besprochen worden. Nachdem der I. Responsorienband nunmehr vorliegt, kann man auf einige Druckfehler in der Dissertation aufmerksam machen: beim Notenbeispiel Nr. 12 (S. 66) muß es „T. 59“ (statt „39“) heißen. Außerdem müssen beim Beispiel Nr. 14, T. 2 (S. 68) im Baß das Viertel es und die Halbe f um eine Viertelnote nach rechts verschoben werden, während beim Beispiel Nr. 25 (S. 80) im Baß am Anfang von T. 48 ein Viertel g — statt einer Halben — zu stehen hat.

Da der Kritische Bericht der Ausgabe — verständlicherweise — erst mit dem II. Band zusammen erscheinen wird, kann die vorliegende Rezension naturgemäß nur auf unsicheren Füßen stehen. Es ist also damit zu rechnen, daß der Revisionsbericht späterhin manche Fragen aufklären wird, die hier noch offen bleiben müssen.

Der Band enthält von den 80 Responsorien „nostri Baltasaris“ die 42 Stücke des *tempore*, die bekannte Passion umschließend, dazu ein Vorwort (deutsch und englisch), das die Ergebnisse von Schr.s Dissertation geschickt zusammenfaßt, ferner den Index des Tenors, die Vorreden des Reformators Bugenhagen wie des Verlegers und Auftraggebers Rhau, endlich ein *Encomion canti-*

lenarum des Johannes Spangenberg sowie vier Faksimiles. Bei diesen haben sich leider gleich zwei Fehler eingeschlichen: Abb. 3 bringt den Altus (statt Tenor) des Responsoriums Nr. 1, Abb. 4 den Tenor (statt Altus) der Nr. 10. Entsprechend sind auf S. V unter „Bildbeigaben“ in der rechten Spalte obere und untere Zeile auszutauschen. Der Notentext beginnt mit den 26 Nummern vom 1. Adventssonntag bis Karfreitag; es folgt die fünfteilige *Summa Passionis* . . . *Secundum Johannem* (vgl. die Neuausgabe von F. Blume und W. Schulze im Chorwerk, Nr. 47), an die sich die Nummern 27–42 (vom Ostertage bis zur *Dedicatio Templi*) anschließen. Auf den stark traditionsgebundenen Aufbau des Bandes in Bezug auf Auswahl und Reihenfolge der Texte kann hier nicht näher eingegangen werden. (Die genauen Ausführungen sind in Schr.s Dissertation, S. 40, zu finden; Textnachweise im einzelnen und Angabe der choralen Vorlagen in der Tabelle, Dissertation, nach S. 48.) Die Responsorien sind fast alle dreiteilig (durch Überschriften und Doppelstriche angezeigt) notiert und halten sich schon damit eng an den Aufbau der gregorianischen Vorlagen (Schr., Dissertation, S. 42, weist auf Karls IV. Prager Antiphonar von 1363 als bedeutendste Quelle hin). Auf das Corpus folgt immer die Repetitio, dann der (im Anschluß an die chorale Vorlage) meist in sich wieder zweigeteilte Versus. Einzig in Nr. 18 („*Illumina oculos meos*“) ist die Repetitio nicht ausdrücklich vom Corpus abgetrennt. Das muß um so mehr wundernehmen, als Resinarius sonst den traditionellen, vom Choral bestimmten Aufbau völlig konsequent beibehält. Die Aufführungspraxis (auch der mehrstimmigen Responsorien, zumindest, soweit sie dem an der Vorlage orientierten liturgischen Schema folgen) wiederholte bekanntlich nach dem Versus die darum so genannte Repetitio. An dieser an sich durchaus feststehenden Ordnung könnte man angesichts der Nr. 18 vielleicht zweifeln. Bei näherem Zusehen ist jedoch trotz Fehlens des Doppelstrichs ein deutlicher Einschnitt im Corpus zu erkennen (Vollkadenz auf *F*), so daß die Sänger ohne große Schwierigkeit den Anfang der nicht besonders bezeichneten Wiederholung (T. 21) gefunden haben dürften. Es ist zu vermuten, daß Resinarius, durch den engen Zusammenhang des Textes bewogen, die Repetitio nach Minimapause des Basses sofort mit einer neuen Initialimitation beginnen lassen

wollte. Eine weitere Bestätigung für das Wiederholen der Repetitiones ist die Tatsache, daß mit einer Ausnahme (Versus von Nr. 41) die Proportio tripla ausschließlich am Ende von elf Repetitiones steht, sonst aber nirgends auftritt. Das wiederum ist — außer durch die von Glarean bezeugte Schlußwirkung der Proportio — anscheinend primär durch besonders eindringliche Textworte bedingt (vgl. Nr. 2, 5, 6 — in Nr. 6 38 Tempora, sehr ausgedehnt durch Wiederholung zweier Komplexe —, 11, 13, 22, 24, besonders Nr. 27 mit Halleluja, 35, 36, 38). Hinzu kommt, daß besonders die Choralmelodien der Corpora und Repetitiones gegenüber denen der Versus mehr melismatisch gehalten sind.

Die Versus, im gregorianischen Responsorium der solistische Mittelteil, bieten Resinarius Anlaß zu vielfältiger Gestaltung. Hier allein finden sich die verschiedensten Abweichungen von der vierstimmigen Normalbesetzung. Meist sind sie (entsprechend der choralen Vorlage) zwei- oder dreiteilig, durch Doppelstriche ganz klar gegliedert. Achtmal schreibt Resinarius für drei Discantus, siebenmal für drei tiefere, dreimal für zwei tiefe Stimmen. In Nr. 25 und 40 enthalten die dreiteiligen Versus erst ein hohes, dann ein tiefes Bicinium; beide schließen mit dem vierstimmigen Teil. Auch hier ist diese Gliederung deutlich textbedingt. Endlich taucht einmal ein hohes Bicinium auf (Nr. 12), dem wiederum im zweiten Versusteil der volle Satz folgt. In ihrer gelegentlichen Fastkanonik erinnern gerade diese Bicinien bisweilen von ferne an Theoretikerbeispiele des 16. Jahrhunderts, etwa aus Josquin; andererseits liegen ihnen manchmal mehr accentische Melodien zugrunde, die für einen vierstimmigen Satz weniger ergiebig erschienen sein mögen (vgl. Nr. 8, 12, 25 — das tiefe Bicinium —, 39). Zumal die acht Diskant-Tricinien legen solistische Ausführung sehr nahe.

Bei der Frage nach Initialimitationen stößt man ebenfalls wieder auf die Versus. Weit aus die meisten Responsorienteile beginnen nämlich mit ausgesprochener Nachahmung des Choralinitiums in allen Stimmen. (Von der Passion, die den Lektionston mehr oder weniger schmucklos mehrstimmig umkleidet, ist hier natürlich abzusehen. Besonders ihre Quarta Pars ist sehr stark deklamatorisch gehalten.) Von den 42 Nrn., deren jede im Durchschnitt drei bis vier Teile hat, finden sich in nur 16 Fällen keine echten Initial-

imitationen (die Repetitio von Nr. 14 fällt allerdings erheblich aus dem Rahmen wegen ihres zuerst sehr langgezogenen Diskant-c.f.). Dabei handelt es sich in 14 der 16 Fälle wiederum um Versus oder Versusteile.

Aus diesen wenigen Bemerkungen (Näheres lese man bei Schr., Dissertation, S. 52, 55, 58, 61 ff. u. a.) läßt sich der „Formwille“ des Resinarius zu einem guten Teil erkennen; die chorale Vorlage — und damit das „Wort“ im Sinne der Heiligen Schrift — ist immer weitgehend berücksichtigt. In engem Anschluß an die tradierten Texte und Melodien schreibt er relativ anspruchslose Sätze für die liturgische Praxis des sonntäglichen Offiziums. Gegenüber den durchimitierten Responsorienvertونungen etwa Senfls oder Mahus sind die übrigen Stimmen (von den Initialimitationen abgesehen) bei Resinarius nur ziemlich selten vom Material des c. f. gespeist; dieser „wandert“ allerdings häufig und wird — als Mittel zur Ausdruckssteigerung — nicht selten transponiert. Die musikalisch meist recht knappe Bearbeitung des Textes läßt die Stimmen sich nicht besonders frei entfalten, sondern führt sie vielfach nur mehr von einer Binnenkadenz zur anderen hinüber. Damit hängt die Frage der Klauseln eng zusammen. Auf das häufige Vorkommen der damals bereits veralteten „Landinklausel“ hat Schr. mit Recht hingewiesen. Dabei ist bemerkenswert, daß deren Zahl in den ersten Nummern erstaunlich groß ist, am größten im Corpus der Nr. 1 (17mal innerhalb von 79 Tempora!) und danach langsam abnimmt. Ganz verschwindet die Klausel allerdings nie. Die verhältnismäßig kurze Entstehungszeit der Responsorien (Winter 1542/43) verbietet freilich, daraus Rückschlüsse auf eine relative Chronologie zu ziehen.

Weitere Merkmale, die auf altertümliche Satztechnik weisen, sind die ebenfalls sehr häufigen Unterterzklauseln und die (oft durch Minimapause des Basses gleichsam verschleierte) „Oktavsprungkadenz“ (H. Beseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 33). Dennoch würde man Resinarius Unrecht tun, wenn man ihn auf Grund solcher Erscheinungen zum rein retrospektiven Kleinmeister abstempeln wollte. Nicht nur manche Einzelheit innerhalb der Responsorien (auf die hier nicht eingegangen werden kann), sondern auch die Faktur der 30 Kirchenliedsätze aus Rhaus *Neue deutsche geistliche Gesänge* (1544; Neuausgabe in DDT 34) stehen dem entgegen. Vielmehr

hat Resinarius sich in den Responsorien offenbar bewußt vorwiegend auf ältere Techniken gestützt.

Auch die originale Notation (für die Übertragung sind die vier Stimmbücher der Stadtbibliothek Augsburg benutzt worden) zeigt nicht selten für die Zeit um 1540 etwas altertümliche Züge. Sie finden sich zum Teil auch in anderen Druckwerken Rhaus, z. B. in den Magnificat (1544). Es mag hier nur das häufige Vorkommen der geschwärtzten Semibrevis vor einer geschwärtzten Minima angeführt werden, die vielfach unmittelbar neben der adäquaten „modernerer“ Form der punktierten, hohlen Semibrevis zu finden ist. Das Tenor-Stimmbuch gibt (neben dem Vermerk über das *de tempore*) am Anfang fast jedes Responsoriums die Bibelstelle für das Corpus an. Lediglich bei den Nrn. 29, 31, 32 und 41 fehlt dieser Hinweis. Bis auf Nr. 31 (wo es sich offenbar nicht um Bibeltext handelt) ist Schr. in der Lage, die Textnachweise zu führen (siehe Dissertation, Tabelle nach S. 48). Für Nr. 29 nimmt sie Matth. 28, 19 in Anspruch; genauer paßt jedoch die „synoptische“ Parallelstelle bei Marc. 16, 15 — zumal der Text der Repetitio eindeutig Marc. 16, 16 entnommen ist. Eine andere Stichprobe ergab, daß Ausgabe und Tabelle für Nr. 42 voneinander abweichen. Wenn es sich dort wirklich um einen Abschnitt aus dem Epheserbrief handelt, dann höchstens in sehr lockerer Anlehnung an das 5. Kap., das Schr. anführt. Bei dem Nachweis der Tabelle „*frei nach Epheser 2*“ dürfte es sich um einen Druckfehler handeln. Auch in dieser Hinsicht wird der Kritische Bericht später gewiß die Zweifel klären.

Die überwiegende Anzahl der Responsorienteile, original im *tempus imperfectum diminutum* notiert, ist in der für Musik des 15. und 16. Jahrhunderts üblichen Weise im Verhältnis 2 : 1 verkürzt. Die *proportio tripla* hingegen, die, oft ziemlich ausgedehnt, fast ausschließlich am Ende vieler Repetitionen auftritt, wird in der Verkürzung 4 : 1 ($\frac{3}{4}$ -Takt) wiedergegeben. Dieser Brauch wird heute zumal in deutschen Neuausgaben (z. B. „*Erbe deutscher Musik*“, dessen Richtlinien auch Schr.s Ausgabe offensichtlich folgte; vgl. auch H. Albrecht, Artikel *Editionstechnik* in MGG III, besonders Spalte 1123) allgemein geübt. Es ist durchaus richtig, daß zumindest der wissenschaftlich nicht geschulte Praktiker das auf nur die Hälfte verkürzte dreiteilige Tempus (C 3) gegenüber

dem vorhergegangenen *Alla breve* zu langsam musizieren könnte. Daß beim Wechsel vom Zweier- zum Dreiertakt eine Beschleunigung intendiert ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Das Notenbild der Neuausgabe (erst Halbe, dann Viertel als Grundwert) gibt dem heutigen Musiker aber nicht das Maß der gemeinten Beschleunigung an die Hand, wird ihn vielmehr eher dazu verleiten, den Dreiertakt gegenüber dem *Alla breve* zu schnell zu nehmen. Die Mensuralnotation war zwar im Mittelalter ein sehr rational geordnetes System, auch in Bezug auf die proportionales. Aber die feste Tradition der auf den „*integer valor*“ bezogenen Proportionsgesetze muß bereits bald nach 1500 in zunehmendem Maße in Vergessenheit geraten sein. Ob diese Tradition für den ziemlich konservativen Isaacschüler Resinarius noch lebendig war, kann daher nur vermutet werden. Die heutige Aufführungspraxis wird infolgedessen auch hier eine weitere kleine Zutat nötig haben, aus der die vom Herausgeber für „richtig“ befundene Temporelation eindeutig ersehen werden kann. Man sollte etwa (wie es häufig in Werken unserer zeitgenössischen Musik bei Taktwechsel geschieht) über und unter der Akkolade an der Stelle, wo das *Tempus* „umschlägt“, einen Vermerk (z. B. $\circ = \circ$) setzen. Damit dürfte einer historisch-konsequenten Übertragung auch der Tripla im Verkürzungsverhältnis 2 : 1 nichts im Wege stehen, weil die Gefahr irrtümlicher Tempoverlangsamung gebannt wäre. Solch eine Zutat setzt etwa die ausgezeichnete Willaert-Gesamtausgabe (vgl. z. B. Band I, Motetten 1539 und 1545, S. 22) ein, schreibt jedoch $\circ = \circ$ bzw. $\circ = \circ$ da sie merkwürdigerweise trotz der hierdurch für den Praktiker eindeutig festgelegten Temporelation die Tripla-Takte noch im Verhältnis 4 : 1 verkürzt.

Schr.s Übertragung verwendet die gebräuchlichen Mensurstriche; jedem Responsorien-Teil ist der originale „Vorsatz“ vorangestellt, innerhalb dessen längere Pausen durch arabische Ziffern zusammengefaßt werden. Die Akzidentiensetzung ist mit wohlthuender Sparsamkeit vorgenommen. Hierbei scheint das ziemlich folgerichtig gehandhabte Prinzip vorzuwalten, eine Erhöhung nur bei eindeutiger Klausel — und dann meist auf der Penultima — über der betreffenden Note vorzuschlagen. Das ist vielleicht als eine etwas zu puristische Haltung anzusehen, be-

sonders angesichts der Tatsache, daß bei des Resinarius Klauseln in den meisten Fällen das übergeordnete, augenscheinlich simultan erfundene Diskant-Tenorgerüst deutlich durchschimmert. Schr. will die Diesis aber vermieden sehen, wenn keine Baßklausel (Quarte auf- bzw. Quinte abwärts) vorliegt, sondern — modern ausgedrückt — eine trugschlußartige Wendung (Sekunde aufwärts). Auch in den zahlreichen Initialimitationen werden keine Zusatzakzidentien angebracht; es ist aber wohl fraglich, ob die damit gegenüber dem vorliegenden Choral geübte Pietät wirklich am Platze ist. (Einer Erwähnung, daß diese Fragen auch heute noch nicht eindeutig gelöst und beantwortet werden können, bedürfte es wahrlich kaum.) Allerdings sind Schr. etliche Abweichungen von ihrem Prinzip unterlaufen; z. B. müßte es in Nr. 6, Altus T. 54 und 57 *fis*, in Nr. 9, Bassus T. 38 muß dann auch das vierte Achtel es heißen. Wenn im 1. Diskant von Nr. 14, T. 48/49, die richtigen Noten stehen (Druckfehler scheint nicht ausgeschlossen), dann darf in T. 48 nicht *fis* gesetzt werden, da die nur scheinbare Landiniklausel eben nicht den Zielton *g* erreicht. Gelegentlich ist (beabsichtigt?) auch ein melodischer Tritonus stehen geblieben: im Altus von Nr. 24, T. 101 sollte es besser *es* heißen, zumal der Baßstimme durchgehend *es* vorgezeichnet ist. Ein weiteres Problem ist, ob bei Stimmen mit verschiedener Vorzeichnung im Original die übermäßige Oktave gemeint sein kann. So stehen sich in Nr. 27, T. 30, 3. Viertel *es* (Baß) und *e* (Diskant) gegenüber; ein anderes Beispiel findet sich in derselben Nr., T. 72.

Die Textunterlegung mit dem üblichen Kursivdruck der ergänzten Wortwiederholungen ist als durchaus gelungen zu bezeichnen. Daß auch hier verschiedene Herausgebermeinungen möglich sind, erweist etwa ein Vergleich mit Blume-Schulzes Textierung der Passion. Nicht klar ist, warum Schr. beim Notenbeispiel 1 (Dissertation S. 54) anders unterlegt als in Nr. 6 der Neuausgabe (S. 23, T. 16–24). Hier taucht die prinzipielle Frage auf, ob man an original untextierten Stellen die folgenden Worte vorausnehmen darf (Altus!) oder die vorhergehenden wiederholen muß. (Das ist besonders schwer zu entscheiden, wenn an der fraglichen Stelle in einer oder gar mehreren Stimmen bereits die folgenden Worte original unterlegt sind.) In der Ausgabe folgt Schr. dem ersten, in der Dissertation (hier sind Textwiederholungen

nicht durch Kursivdruck gekennzeichnet) dem zweiten Grundsatz. Im Diskant von Nr. 23, T. 55 ist ein Druckfehler stehen geblieben; es muß dort natürlich „*somnum*“ (statt „*somsun*“) heißen. Der originale Text ist, wo erforderlich, in klassisches Latein verbessert worden (z. B. S. 93, *Exordium*: „*annunciabitis*“ in „*annuntiabit*“).

Mit der zwar schlicht, aber angemessen und würdig ausgestatteten Veröffentlichung ist ein Anfang gemacht worden, der Wissenschaft in vorbildlicher Weise eine historisch wichtige Quelle frühevangelischer Kirchenmusik zu erschließen. Wenn es sich dabei auch nicht um eine rein musikalisch hochbedeutende Sammlung handelt, so dürfte die Praxis durch die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius dennoch wesentlich bereichert werden, zumal angesichts der heutigen liturgischen Bestrebungen, den alten Vespertagesdienst neu zu beleben. Weiteren Ausgaben des Rhauschen Druckopus darf man mit gespannter Erwartung entgegensehen. Hans Haase, Neumünster

Johannes Nucius: Zwei Hohelied-Motetten (hrsg. von Josef G ü l d e n m e i s t e r). [Part.] Freiburg: Christophorus-Verlag (1955). (Christophorus-Chorwerk 9) 16 S.

Eine Neuausgabe von geistlichen Werken des Nucius am Vorabend der 400. Wiederkehr seines (mutmaßlichen) Geburtsjahres ist um so lebhafter zu begrüßen, als damit erstmalig seit Bernhard Widmanns *Alter schlesischer Musik* (Oppeln-Breslau 1933) wieder Kompositionen des Himmelwitzer Zisterzienserabtes allgemein zugänglich gemacht werden. Die beiden auf Worte des Hohen Liedes Salomonis geschriebenen Motetten („*Quae est ista, quae processit*“, 5st.; „*Descendi in hortum meum*“, 8st.), deren Texte liturgisch in den horae an Marienfesten postiert sind, entstammen seinen in zwei Teilen erschienenen *Cantiones sacrae* (Liegnitz 1609). Sie zeigen Nucius als hochbegabten Komponisten der Lasso-Nachfolge, der den durchimitierenden Stil der niederländischen Motette ebenso beherrscht wie die Stilelemente der spätvenezianischen Vieltimmigkeit, bzw. beides in der zweiten Motette (sukzessiv zur Tiefe erfolgender, durch das Wort „*descendi*“ bedingter Stimmeneintritt, Spaltung in hohen und tiefen Chor etc.) wirksam zu vereinen versteht. — Die Ausgabe erfolgte in modernen Schlüsseln mit Mensurzwischenstrichen und Hochtransposi-

tion um einen Ganzton. Leider läßt — trotz Aussage des Reiheneditors Fritz Schieri, daß „*auf eine wissenschaftlich einwandfreie und gebrauchsfähige Ausgabe Wert gelegt*“ werde — der dürftige Revisionsbericht manche Frage, wie die nach den (offenbar auf die Hälfte verkürzten) Originalwerten, der Originalstimmbezeichnung in der Motette „*Descendi*“ (tatsächlich Cantus I, II etc.?) und der Textlegung in der Vorlage offen. Die Akzidentienergänzung erfolgte über den Noten, und zwar ohne ersichtlichen Grund bald ohne, bald mit Einklammerung. Auch die (meist entbehrlichen) Warnungsakzidentien sind uneinheitlich gesetzt (z. B. S. 1, T. 13, Tenor II ohne, S. 2, T. 23, Tenor II mit Klammern). Auf Kennzeichnung der Ligaturen ist anscheinend verzichtet worden. Allerdings sind diese Schönheitsfehler in erster Linie wohl der ungünstigen Quellenlage — vollständige Exemplare des Originaldrucks (nur Breslau und Königsberg) sind heute nicht mehr zugänglich, die Edition erfolgte nach Widmanns Sparten — anzulasten. Den Wert der verdienstlichen Ausgabe schmälern sie nicht wesentlich.

Othmar Wessely, Wien

Joseph Haydn: 5 Eisenstädter Trios für 2 Violinen und Violoncell, hrsg. von Adolf Hoffmann, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel (Collegium musicum Nr. 107), Stimmen.

In dem umfangreichen Schaffen Haydns, das noch nicht in einer Gesamt-Ausgabe vorliegt, befinden sich zahlreiche Kompositionen, die wegen ihrer besonderen instrumentalen Eigenart vergessen werden mußten; es sind die Baryton-Trios mit Violine und Violoncell, deren Haydn nahezu 200 geschrieben hat. Das gambenartige Instrument, das der Fürst Esterházy selbst spielte, ist ausgestorben; das sollte aber nicht bedeuten, daß die vielen herrlichen Trios von Haydn verschwinden müßten. Auch sie sind durchaus noch lebensfähig, und jeder Wiederbelebungsversuch muß dankbar begrüßt werden. Haydn selbst mag die Vergänglichkeit dieser Werke geahnt haben, denn er hat vorsorglich einige Trios schon für zwei Violinen und Violoncello übertragen, eine Besetzung, die heute allerdings auch nicht „gängig“ ist. Hoffmann hat als Stimmvorlagen Handschriften der Berliner Staatsbibliothek benutzt und viele offensichtliche Fehler berichtigt. Vier der vorliegenden Trios sind dreisätzig, eines hat vier Sätze.

Der formale Reichtum und der Charme der Erfindung überraschen bei diesen Gelegenheitsarbeiten besonders. Von der Variation bis zum Fugato sind viele Formen vertreten. Jedes Trio enthält ein Menuett. Das Vorwort gibt wertvolle Hinweise zur Ausführung und Empfehlungen für andere Besetzungen. Freunde und Kenner der Musik Haydns werden glücklich sein, und Gegner — falls es solche geben sollte — könnten durch diese Musik von der Notwendigkeit einer Revision ihrer Meinung überzeugt werden. Schade, daß keine Partituren gedruckt worden sind!

Helmut Wirth, Hamburg

Franz Schubert: Streichquartett Nr. 2 C-dur, hrsg. von Maurice J. E. Brown (mit Vorwort), Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel (Stimmen).

Das Streichquartett C-dur von Schubert wird hier zum ersten Male vollständig, leider nur in Stimmen, veröffentlicht. Der Hrsg. erläutert die Geschichte des am 30. September 1812 begonnenen Werks, das der eben 15-jährige Schubert später vielleicht vergessen oder aber nur als Kompositionsversuch betrachtet hat. Durch den Bruder Ferdinand gelangte das Manuskript an Diabelli. Für die Gesamt-Ausgabe lag es nur in Teilen vor, und erst jetzt, nachdem sich die vermißten Seiten als dem Konsul Otto Taussig in Malmö gehörend erwiesen haben, konnte an eine Veröffentlichung des ganzen Quartetts gedacht werden. Das Finale steht in c-moll (wie in Haydns „Kaiser-Quartett“) und ist ein zweiter Entwurf. Wie aus Bleistiftanmerkungen hervorgeht, hat Schubert das erste Finale in C-dur nicht beibehalten wollen. Brown betont, daß *„dieses Quartett ausschließlich aus der Feder Schuberts stammt.“* Es handelt sich also nicht um eine willkürlich zusammengestellte Komposition, sondern um eine von Schubert von Anfang an zyklisch entworfene Arbeit, die sich von ihrem Vorgänger, dem „Quartett in wechselnden Tonarten“, durch die bessere Arbeit und Disposition unterscheidet. Die Nähe der ein Jahr später komponierten I. Sinfonie macht sich bemerkbar. Das in seiner Knappheit auch an die V. Sinfonie Schuberts erinnernde Werk kann in jedem Konzert bestehen und sollte seiner relativ einfachen Spielweise wegen vor allem den Hausmusikern willkommen sein. Eine schöne und erfreuliche Neuerscheinung!

Helmut Wirth, Hamburg

Francesco Manfredini: Concerto grosso op. 3 Nr. 8 für 2 Violinen, Violoncello, Streichorchester und Klavier (Cembalo), hrsg. von Adolf Hoffmann, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel, Partiturbibl. Nr. 3736.

Der 1688 geborene italienische Barockmeister Francesco Manfredini, dessen Sterbedatum bislang nicht bekannt ist, hat bei weitem nicht den Ruhm seiner etwa gleichaltrigen Kollegen Bach, Händel und Vivaldi errungen. Nur das „Weihnachtskonzert“ erfreut sich seit Jahrhunderten einer gewissen Beliebtheit. Nun legt Hoffmann eine Neuausgabe des Concerto grosso op. 3, Nr. 8, vor, eines Schwesterwerkes des Weihnachtskonzerts. Es wurde nach Stimmheften des Bologneser Erstdrucks von 1718 zusammengestellt. Überzeugte Verfechter der alten Musik werden wahrscheinlich empört sein, daß der Hrsg. als Generalbaßinstrument zunächst das Klavier und nur in Klammern das Cembalo nennt, aber das ist nur eine Äußerlichkeit. Auch das Verschweigen der Tonart auf dem Titelblatt wirkt etwas seltsam. Das Concerto selbst ist eine frische, spielfreudige Musik, die sich in bescheidenen Grenzen hält, und bei der Hochflut von Veröffentlichungen alter Musikwerke weiß man wirklich nicht, ob mit dieser Neuausgabe einem dringenden Bedürfnis abgeholfen wird. Es gibt aparte Stellen, so den Anfang des I. Satzes mit zwei Soloviolen ohne Begleitung, dessen Terzenseligkeit so recht italienisch ist. Auch das Largo lebt wesentlich von dem unbegleiteten Duettieren der Solo-Violinen. Die verhältnismäßig einfache Spielweise wird vor allem Laiengemeinschaften zum Musizieren ermuntern.

Helmut Wirth, Hamburg

Giovanni d'Alessi: La cappella musicale del duomo di Treviso (1300—1633). Tipografia „Ars et Religio“. Veduggio (Treviso) 1954. 272 S., 8 S. Tafeln, 46 S. Notenanhang.

Der Name des Verf. dieser ausgezeichneten, einer guten italienischen Tradition folgenden Monographie ist in internationalen Fachkreisen nicht unbekannt. Um ein zusammenfassendes Urteil gleich vorwegzunehmen: In der Reihe italienischer Lokalmusikgeschichten und Kapell-Monographien gehört dieses Buch auf einen Platz in der vordersten Linie. Es ist interessant zu lesen, weil d'Alessi die Akzente richtig zu setzen weiß und bei aller Sachlichkeit der Darstel-

lung doch auch das Persönliche nicht zu kurz kommt, und Persönliches erwartet jeder, dem quellenmäßige Überlieferung der Polyphonie des 16. Jahrhunderts und Reichtum der Kapitelbibliothek zu Treviso einigermaßen vertraut sind, gerade von diesem Buch. Man weiß, mit welcher Umsicht und Sachkenntnis d'A. die schöne Sammlung von Drucken und Hss. betreut hat und welche kostbaren Schätze dann einem Luftangriff auf Treviso zum Opfer gefallen sind. Man spürt in dem einschlägigen Kapitel 15 die Erregung des guten Verwalters über dieses Ereignis noch nachzittern, und man begreift, warum d'A. auch noch nach zehn Jahren die Fragen der Verantwortung für Unterlassenes aufrollt (vgl. besonders S. 204 ff.). Gewiß, man ist versucht, sich damit zu trösten, daß offenbar kein Unikum vernichtet worden ist; aber solch Trost reicht ja nicht aus, uns den Verlust wertvoller Hss. erträglicher zu machen. Als ketzerischer Nichtbibliothekar fragt man sich vielmehr, ob es nicht dienlicher gewesen wäre, statt des *Odhecaton*-Exemplars eine der Hss. in Sicherheit zu bringen. Indessen soll man doch nicht noch Öl ins Feuer gießen, sondern „das Unvermeidliche mit Würde tragen“, auch wenn man von der Schilderung des Verf. gepackt wird.

Treviso ist offensichtlich eine Stadt, deren musikalische Vergangenheit nicht nur das für italienische Städte charakteristische Bild bietet, sondern sich in wichtigen Teilen über die Norm erhebt oder zum mindesten von ihr abweicht. Es gibt also interessante Einzelheiten genug, und da d'A. — wie gesagt — sehr wohl weiß, wie er solche Dinge zu formulieren und in den Rahmen seiner Darstellung einzupassen hat, kann einem kaum etwas entgehen.

Der Referent sieht sich ganz außerstande, alles das auch nur zu erwähnen, was ihm bemerkenswert erscheint, geschweige denn es auch noch kritisch zu würdigen. Er kann nur versuchen, das „objektiv“ Wichtigste zu erfassen, und muß gerade, weil er sich zu beschränken hat, das Buch dem intensiven Studium dringend empfehlen; wer sich mit polyphoner Musik des 16. Jahrhunderts abgibt, kann an einzelnen Kapiteln überhaupt nicht vorübergehen (besonders nicht an allem, was d'A. zur Genesis der *cori spezzati* sagt). Hochinteressant sind die Nachrichten über — nicht erhalten gebliebene — Hss. aus dem 14. Jahrhundert, wie

einen Pergamentcodex „*descriptum canticis mensuratis et non mensuratis*“ oder das zum ersten Male 1364 erwähnte Buch „*pro organis*“, das noch 1470 benutzt worden ist. Treviso war ein wichtiger Knotenpunkt bzw. eine bedeutende Zwischenstation auf dem Handelsweg von Flandern über Deutschland nach Venedig. Daher stammte sein Reichtum, daher aber auch die Begehrlichkeit Venedigs und seiner Rivalen nach dem Besitz dieser Stadt. Man konnte sich gute Musiker leisten, und das Repertoire der Sängerkapelle wäre selbst für eine größere Musikstadt oder Fürstenresidenz durchaus respektabel gewesen. So waren unter den Noten der Domkapelle außer italienischen (besonders natürlich venezianischen) Drucken Produkte der Offizinen Susato, Le Roy & Ballard, Rab und Feyerabend in Frankfurt a. M. (die bekannten Jacob-Meiland-Cantiones). Ferner war bezeichnenderweise schon 1411 ein Magister Nicolaus Francus aus Lüttich in Treviso tätig, worüber d'A. 1938 in der Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis berichtet hat. Helles Licht auf Trevisos Geistesleben im 15. Jahrhundert wirft dann die Tätigkeit des Gerardus de Lisa, einer typisch humanistischen Persönlichkeit. Er kam aus Gent, war in zwei größeren Etappen in Treviso tätig (1463—1476 und 1488—1495) und wirkte auch in anderen norditalienischen Städten (Friaul, Udine, Venedig, vielleicht auch Pordenone und Brescia). In Treviso war er Grammatikprofessor und Domkantor, machte sich aber seinen Namen durch seine Druckerkunst. Er führte den Buchdruck in Treviso ein, 1470 erschien dort die erste Publikation, ein kleines Werk mit grammatischen „*examinationes*“; das musikgeschichtlich wichtigste Buch aus der Offizin des Gerardus de Lisa scheint das undatierte, wohl zwischen 1471 und 1475 (nach van den Borren) erschienene *Terminorum musicae difinitionum* von Johannes Tinctoris zu sein. Im übrigen wurde die Musikpflege in Treviso entscheidend dadurch beeinflusst und geprägt, daß zu Venedig eine ständige und innige künstlerische Verbindung bestand. Dieser Umstand und die Verpflichtung überdurchschnittlicher *maestri di cappella* brachten der Stadt wesentliche musikalische Vorzüge ein. Sehr interessant war z. B. der — leider auch vernichtete — Vertrag des Domkapitels mit dem ersten namentlich bekannten Domkapellmeister vom 19. 9. 1504. Der Ka-

pellmeister, bezeichnenderweise noch ein aus der Diözese Lüttich stammender Priester Giovanni di Fonte, mußte sich u. a. verpflichten, jedes Jahr vier Messen, sechs Magnificats und acht Motetten neu einzustudieren. Das scheint angesichts der 1504 bereits bestehenden Überfülle von Werken dieser Gattung wenig und will uns noch unzureichender scheinen, wenn wir die jährliche Produktion hinzurechnen. Immerhin handelt es sich hier um eine gute und sicherlich zahlenmäßig nicht unterdurchschnittliche Domkapelle, von der — ein seltener Glücksfall — wir hier etwas über ihre Kapazität erfahren. Insgesamt achtzehn Stück pro Jahr waren also vorgeschrieben; rechnen wir einmal eine Messe = drei Motetten und ein Magnificat = zwei Motetten, was man wohl zur Berechnung des „Stoffes“ tun muß, so erhalten wir etwa 32 Stücke von ungefähr gleicher Länge. Das ist nicht einmal ein Stück pro Woche. Trotzdem! Wenn die Sänger den größten Teil der Werke aus vergangenen Jahren „präsent“ behielten, also so etwas wie ein Stamm-Repertoire besaßen, dann bekam eine Kapelle vom Rang des Trevisaner Domchors einen Fundus von sicherlich etwa zwanzig Messen, doppelt so viel Magnificats und zweifellos an die hundert Motetten. (Es handelt sich selbstverständlich um Berufssänger, mit Ausnahme der Diskantisten aus der Sängerschule, der chorales.) Das bemerkenswerte Ergebnis der Forschungen d'A.s schlechthin ist jedoch die abermalige Fundierung der Entdeckung, daß Begriff und Technik der cori spezzati längst vor Willaert bekannt waren und angewandt worden sind. Darüber hat d'A. schon 1952 eine Art Vorbericht gegeben (*Precursori di Adriano Willaert nella pratica del „Coro spezzato“* in *Journal of the American Musicological Society*, Jahrgang V). Es handelt sich — kurz gesagt — darum, daß die bisherige Lehrmeinung, die sich auf Zarlino stützte und nach der Willaert der Erfinder der Doppelchörigkeit gewesen sein soll, durch Tatsachen widerlegt wird. Daß diese Korrektur einer allgemein eingewurzelten Meinung schon seit längerer Zeit als notwendig erkannt worden ist, belegt d'A. an Hand einiger italienischer Argumentationen (Giacomo Benvenuti, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica Strumentale in S. Marco*, Mailand 1931, Ricordi, Band 1,

S. XXXIV, und Raffaello Casimiri, *Il coro „Battente“ o „Spezzato“ fu una novità di A. Willaert?* in *Bollettino Ceciliano*, Rom, April 1943). Seine eigentliche Entdeckung ist, daß außer dem von Casimiri bereits ausgiebig gewürdigten Frater Ruffino Bartolucci, von dem sich Psalmen in der corospezzato-Technik sowohl in Bologna als auch in einem Ms. des Seminario in Bergamo erhalten haben (angeblich in Ruffinos Domkapellmeister-Zeit zu Padua, 1510—1520, entstanden), auch der mit Treviso eng verbundene Francesco Santacroce zu den Vorläufern Willaerts im doppelchörigen Satz gehört. Santacroce, geb. ca. 1487/88 in Padua, war zuerst 1512—1515 an S. Francesco zu Treviso tätig, erschien dann wieder 1520—1528 und schließlich 1537—1551 als maestro di cappella am Dom. Es ist bekannt, daß von ihm 1521—1523 bei den Jahrgedächtnisfeiern der Confraternità del SS. Sacramento Vesper und Missa pro defunctis „a coro spezzato“ gesungen worden sind. Von ihm enthalten auch die Codices des Trevisaner Domarchivs Kompositionen, und zwar im ganzen 15 Werke (davon zehn Psalmen a coro spezzato), so daß man sich ungefähr ein Bild von seiner Eigenart machen kann. Im Anhang bringt d'A. zwei vollständige Stücke Santacroces, eine figurale vierstimmige Motette und einen achttimmigen Psalm („*In te Domine speravi*“), der reinste Doppelchörigkeit zeigt. Das Fazit dieser Kapitel des d'Alessischen Buches: Doppelchörigkeit und besonders salmi spezzati sind nicht Schöpfungen Willaerts. Man weiß zwar nicht, wo sie zum ersten Mal auftauchen und woher sie überhaupt kommen, sie scheinen aber norditalienischen Ursprungs zu sein. Daß die beiden Orgelemporen in S. Marco zu Venedig den Anstoß zur Komposition solcher Stücke gegeben hätten, wie stets behauptet worden ist, wird jedenfalls völlig unglaubhaft. Gewiß kann man nicht Treviso als die Heimat des coro spezzato bezeichnen, und d'A. tut das auch nicht, aber die Wiege der Doppelchörigkeit hat eben nicht in Venedig gestanden.

Treviso hat im 16. Jahrhundert noch einige nicht unbedeutende Musiker als Domkapellmeister in seinen Mauern beherbergt, so Giovanni Nasco, der gegen Mitbewerber wie Vincenzo Ruffo und Gabriele Martinengo gewählt wurde, den Willaertschüler und Franziskanerpater Antonino Barges und den Veroneser Priester Giovanni Mat-

teo Asola (der übrigens in MGG fehlt). Über Asola berichtet d'A. in einem eigenen Kapitel ausführlich und ergiebig, so daß man wenigstens an dieser Stelle eine Lebensbeschreibung und Würdigung des Meisters findet. Natürlich besaß das Trevisaner Domarchiv vor dem Bombardement der Stadt auch mehrere Drucke mit Werken Asolas; es ist schade, daß d'A., dem zwei ältere Trevisaner Kataloge zur Verfügung standen (aus dem 16. und 18. Jahrhundert), vor einer vollständigen Bibliographie der Kompositionen Asolas zurückgeschreckt ist. Angesichts der Fülle und Verstreutheit dieses Gesamtopus ist das allerdings wiederum auch verständlich.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wechseln die Domkapellmeister sehr viel schneller als vorher, so daß man im 12. Kapitel der Darstellung viele Namen findet, von denen dann aber offenbar auch keiner an die Bedeutung eines Santacroce oder Nasco herankommt. Aber mit dem dreimal am Dom von Treviso als Kapellmeister tätigen Teodoro Clinio beschäftigt sich d'A. dann wieder intensiv. Die Trevisaner Etappen dieses Meisters sind zwar alle nur kurz (1584—1585, 1592—1597, 1599—1601), aber Clinio ist anscheinend ein Komponist, mit dem man sich doch wohl einmal stärker beschäftigen sollte. Leider hat sich von den 21 in Hss. des Domarchivs überlieferten Kompositionen nur der zweite Chor zu acht Magnificats retten lassen; dafür besitzt die Bologneser Biblioteca Comunale G. B. Martini (die Bibl. des ehemaligen Liceo Musicale) eine Reihe von Werken, darunter auch doppel- und dreichörige. Um die Wende zum 17. Jahrhundert gewinnt natürlich die Instrumentalmusik an Interesse, so daß d'A. am Schluß seines 13. Kapitels eine Aufstellung archivalischer Nachrichten über Instrumente (Orgel) und Spieler geben kann. Im nächsten Kapitel passieren die letzten Musiker der Domkapelle Revue; 1633 wurde die Kapelle aufgelöst, woran die venezianische Regierung nicht unschuldig war. Bis zu diesem Punkt in der Musikgeschichte Trevisos wollte und konnte d'A. seine Untersuchung führen. Sicherlich hörte die Stadt 1633 auf, überhaupt eine erwähnenswerte Rolle im Musikleben Norditaliens zu spielen. Nun beginnt in d'A.s Buch aber der Teil, der für den Forscher ebenso wichtig ist wie die musikgeschichtliche Darstellung (bis S. 168), ein im wesentlichen biblio-

graphischer Anhang. Dieser beginnt mit dem 15. Kapitel (S. 169), in dem über den Besitz des Domarchivs — den ursprünglichen wie den so stark reduzierten — berichtet wird, erst in zusammenhängenden Ausführungen, die zugleich eine Geschichte der Trevisaner Dombibliothek geben, dann aber in höchst dankenswerten Verzeichnissen. Es handelt sich zunächst um einen Überblick über das vor dem 7. April 1944 (dem Tage des großen Luftangriffs) Vorhandene, immerhin füllt diese Liste 20 Seiten des Buches und zählt allein 42 Hss. auf. Der Rest dieses kostbaren Bestandes ist geradezu kläglich, das Verzeichnis füllt nicht einmal eine Seite. Wenn ich diesen „elenco“ richtig lese, dann sind 18 Hss. und acht Drucke übrig geblieben. Das ist in der Tat niederschmetternd, auch wenn offensichtlich keiner der vernichteten Drucke ein Unikum war. 200—250 große Bomben, in wenigen Minuten auf ein relativ kleines Areal geworfen, trafen eben auf eine leider nicht vollständig in Sicherheit gebrachte Bibliothek. Höchst bedauerlich bleibt, daß auch Hss. — noch dazu in großer Zahl — vernichtet worden sind. Das trifft jeden Forscher, der sich mit niederländischer und italienischer Musik des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Liest man dann das alphabetische Verzeichnis der Autoren der handschriftlich überlieferten Werke (mit den Text-Incipits der Kompositionen), dem ebenfalls der Stand vor dem 7. April 1944 zugrunde liegt, und kontrolliert mit Stichproben, was vernichtet ist, dann ist man erschüttert. (Dieses Verzeichnis füllt die Seiten 209—218 bei Kleindruck!)

Es folgen Dokumente (S. 221—256), höchst wichtiges Material zur Darstellung d'A.s und nicht lebhaft genug zu begrüßen. Ein Namen-Register und ein Literatur-Verzeichnis beschließen den Textteil. Zehn Bilder auf Kunstdrucktafeln bringen hauptsächlich Muster von Dokumenten und aus Musik-Hss. Dankbar ist man aber besonders für den musikalischen Anhang. Hier sind acht Kompositionen vollständig mitgeteilt: außer den bereits erwähnten beiden Sätzen von Francesco Santacroce eine vierstimmige Motette von Giovanni Nasco, zwei von G. M. Asola, dazu, ebenfalls von Asola, eine fünfstimmige Motette und zwei achtestimmige Sätze (doppelchörig) von Teodore Clinio. Die meisten Stücke, besonders die der späteren Trevisaner Domkapellmeister,

wirken natürlich sehr „venezianisch“ mit ihren großen „Klangflächen“ und chromatischen Rückungen.

Alles in allem hat man für die ausgezeichnete Schrift zu danken. Sie erhellt vieles und wird dazu beitragen, unser Geschichtsbild zu korrigieren, vor allem die Legende „Willaert, Erfinder der *coro-spezato*-Technik“.

Hans Albrecht, Kiel

Volkslieder aus der Tschechoslowakei. Hrsg. von Věra Dolanská. Übersetzung der Liedtexte von Karel Bittner, Prag 1955, Artia, 227 S.

Tschechische und slowakische Volkslieder mit der Übersetzung der Verse ins Deutsche waren bislang nur unzureichend zugänglich. Daher ist der Hinweis auf die vorliegende, 187 Nummern umfassende Sammlung berechtigt, wodurch eine größere Auswahl älterer und neuerer Lieder für den Singgebrauch, bedingt auch für die Forschung, zugänglich gemacht werden. Dieser anzuerkennende Wert kann jedoch nicht über die Mängel und Schwächen hinwegtäuschen, die sowohl die Auswahl, die Disposition, als vor allem aber auch das Vorwort aufweisen. Während der Schwerpunkt der ohne jegliche Quellenangaben vorgelegten Sammlung auf dem Tanzlied liegt, tritt z. B. die Gattung der Ballade weit zurück, während geistliche Volkslieder gar nicht aufgenommen wurden. Dennoch vermag das einseitig Mitgeteilte einen Eindruck zu vermitteln von den Grundlagen in Lied und Tanz, von denen aus etwa die spezifischen Einheiten der Melodik Dvoraks oder Smetanas zu verstehen sind. Anklänge und typologische Übereinstimmungen gibt es in großer Zahl. Auch vom modernen Massenlied aus der Zeit nach 1945 finden sich einige Proben, welche als „Gemeinschaftslieder und neue Volkslieder“ bezeichnet werden.

Im Vorwort zu dieser praktischen Ausgabe ist vor allem auf S. 7 zu beanstanden, daß „sich das böhmische Lied im Laufe seiner Entwicklung zu dem sogenannten *Instrumentaltyp*“ gestaltet habe, was undeutlich, ja unrichtig ist. Das mährische Lied soll dagegen vom „*vokalen Typus*“ sein, wobei die dafür angegebenen charakteristischen Merkmale für diese im übrigen historisch

und systematisch nicht fundierte Unterscheidung nicht als kennzeichnend gelten können. Hier wie auch sonst wird es sich (siehe S. 8) empfehlen, den Anteil der „Spielleute“ an der Entwicklung des Volksgesangs mit Vorsicht in Erwägung zu ziehen. Bedenklich ist ferner (S. 11) das Herausstreichen der Uniformität des sogenannten „neuen Volksliedes“, welches „in unmittelbarer gemeinsamer Arbeit der Autoren mit den folkloristischen Ensembles geschaffen“ werde, „den früheren langwierigen Prozeß der Formung des Liedes in unzähligen Varianten zu ersetzen“. Was der das lebendige Lied in all seinen Verästelungen und ethnisch eigentümlichen Varianten suchende Volkskundler als Reichtum empfindet, wird damit hier als ein überholter Mangel zugunsten der Einheitsfassung entwertet.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Georg F. Schorer: Bildnis der Musik. Athenäum-Verlag Bonn. 1955. 127 S. Kein wissenschaftliches, sondern ein künstlerisches Buch! Hier sollten „Musikdarstellungen von erlesener Schönheit gefunden werden, die nicht ein Abbild, sondern ein wahres Bildnis der Musik“ darstellen sollen. In einzelnen Kapiteln: Der Gesang, der Tanz, Musik der Instrumente, Allegorien, *Musica caelestis*, Musik in Gleichnissen, werden mit ästhetischen Betrachtungen entsprechende Bilder, meist Bildausschnitte, quer durch die Jahrhunderte von Ägypten bis Picasso gebracht. Als Abschluß des Bildteiles werden neben Innenräumen von Kirchen Abbildungen von dahingehörigen Musikerhandschriften abgebildet. Neben das Rokokogitter von St. Peter in Salzburg hätte lieber statt einer Seite aus Mozarts Figaro eine solche aus einer seiner Salzburger Messen gestellt werden sollen. Auf 24 Textseiten werden dann noch Zitate mit Lob der Musik vom Psalter bis zu Th. Mann abgeschlossen. Eine Vergleichstafel zwischen Kunst- und Musikgeschichte wird beigegeben. Es ist ein Band, der sich mehr als Geschenk für einen Liebhaber der Musik eignet, für einen künstlerischen Menschen, als für ein Studium. Die Ausführung, der Druck ist hervorragend und erstklassig.

Hans Engel, Marburg