

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 4 (Fede — Gesangspädagogik). Herausgegeben von F. Blume. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1955.

Der neueste Band von MGG reiht sich inhaltlich und ausstattungsmäßig würdig an seine drei Vorläufer an. Er umfaßt die große Zahl von 530 Artikeln, unter denen sich rund vierzig zehn- und mehrspaltige befinden. Wenn diesmal auch keine „Heroen“ der Musikgeschichte an der Reihe sind, so bringt Band 4 in zahlreichen kleineren und größeren Artikeln nichtsdestoweniger eine Fülle wertvollsten Materials, das gerade dem Forscher hervorragende Dienste leisten kann. Dabei finden wir unter den vielen Schlagworten nicht nur ausgezeichnete Zusammenfassungen von bisher Bekanntem, sondern auch Mitteilungen von neuesten, hier erstmals publizierten Forschungsergebnissen. Darüber hinaus bringt dieser Band eine Reihe von wahrhaft enzyklopädischen Sammelartikeln. Einiges aus diesem Reichtum sei im folgenden herausgegriffen. Wenn dabei auch kritische Bemerkungen zu machen sind, so nicht im Sinne schulmeisterlicher Verbesserungssucht, sondern einer der Forschung dienenden Ergänzung und Anregung. Eine Besprechung gerade eines nun schon überall anerkannten enzyklopädischen Werkes soll ja schließlich nicht nur zu allgemein redaktionellen Fragen Stellung nehmen, sondern auch das vorgelegte Material zu prüfen und zu ergänzen versuchen.

Allem voran ist die ausgezeichnete, sich über mehr als 30 Spalten erstreckende Betrachtung über *Form* zu nennen. In einem ersten, alle Probleme der musikalischen Formung grundsätzlich beleuchtenden Teil bespricht F. Blume „Sprachgebrauch“, „Terminologie“, „Form und Tonstoff“, „Wesen der Form“, „Kategorien der Form“, „Einheit und Vielfalt“ und „Form und Inhalt“. In einem zweiten Hauptteil unternimmt er es, den Begriff „Gattung“ stilistisch und formgeschichtlich zu untersuchen. Was hier in knapper und klarer Formulierung über die musikalische Form gesagt wird, gehört zum Besten, das wir auf diesem Gebiet besitzen. Die große, ja entscheidende Bedeutung, die Blume der Form in der Musik mit vollem Recht beimißt,

läßt sich aus dem seine Musikauffassung widerspiegelnden Satz erkennen: „Die Seele der Musik ist ihre Form“.

Im dritten und vierten Hauptteil des Artikels *Form* gibt J. M. Müller-Blattau einen klaren Überblick über die musikalischen Formen und die Formenlehre. Die Formen werden geschickt getrennt in „rein musikalische Formen“ und „Worttonformen“ (wohl besser „Wort-Ton-Formen“ zu schreiben). Zu diesen Abschnitten seien einige ergänzende Bemerkungen gemacht: Zu Sp. 547 oben: Gewiß zeigen bei J. S. Bach Präludien und Fugen oft eine enge Beziehung. Ist es aber nicht etwas weit gegangen, wenn generell bei Bach von einer „unlösbaren“ Verbundenheit zwischen den beiden Sätzen gesprochen wird? Man vergleiche z. B. die ohne Fuge aufgezeichneten Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier* im *Notenbuch für W. F. Bach!*

Zu Sp. 548 oben: Nach den neuesten Forschungen (vgl. u. a. MGG-Artikel Froberger) kann Froberger nicht als alleiniger Begründer der neueren Suite angesehen werden. Zudem steht in seinen Originalfassungen nicht die Gigue, sondern die Sarabande am Ende des Suitenzyklus.

Zu Spalte 548 Mitte: Als eines der schönsten, mir bekannten Beispiele romantischer Bogenform möchte ich hier auf den letzten Teil der *fis-moll-Novellette* von Schumann verweisen: a b a c d e d c a.

Zu Sp. 551: Hier müßten im Zusammenhang mit dem Problem der zyklischen Form doch wohl besonders Bruckners Symphonien erwähnt werden, die keineswegs bloß als „lockere Reihung“, sondern, zumindest seit der 5. Symphonie, als zyklisch ganzheitliche Formen mit krönendem und zusammenfassendem Finale zu betrachten sind.

Zu Sp. 554: Hat nicht die Zukunft schon gelehrt, daß Wagners Lösung des Opernformproblems nicht von Dauer gewesen ist? (Vgl. Opern von Hindemith, Strawinsky u. a.)

Einige weitere Sammelartikel seien in alphabetischer Reihenfolge kurz erwähnt:

Feste und Festspiele (R. Schaal): Der gut disponierte Artikel gibt einen schönen Überblick über Wesen und historische Entwicklung von Musikfesten und Festspielen. Es sei einem Schweizer nicht verübelt, wenn er sich darauf hinzuweisen erlaubt, daß gerade für die Schweiz das Festspiel, dessen „einzigartige Bedeutung“ zwar von Schaal

betont wird, weit über seine organisatorischen und aufführungspraktischen Aspekte hinaus auch sehr wesentliche kompositorisch-schöpferische aufweist; haben sich doch bedeutende Schweizer Komponisten mit dem Festspiel befaßt: G. Doret, W. Burkhard, A. Honegger, C. Beck u.a.

Sehr willkommen sind die zusammenfassenden Artikel *Fidel* (B. Dohme-Siedersbeck, H.-H. Dräger) und *Filmmusik* (E. Nick, M. Ulner), sowie der umfangreiche Aufsatz *Flöteninstrumente*, der in klarer Gliederung akustische, kulturhistorische und musikgeschichtliche Gesichtspunkte berücksichtigt (W. Stauder, H. Hickmann, W. Niemeyer, H.-P. Schmitz).

Besonders zu begrüßen ist, daß MGG die einzelnen geistlichen Orden mit Sonderartikeln bedenkt. In Band 4 erscheint ein gehaltvoller und für den Musikforscher wichtiger Aufsatz *Franziskaner*. Vieles, was sonst in mühsamer Suche aus der weit-schichtigen Spezialliteratur zusammengetragen werden müßte, wird hier von H. Hüsch in klarer Disposition vor dem Leser ausgebreitet. Ähnlich verhält es sich mit dem von P. Nettel und R. Cotte verfaßten Artikel *Freimaurermusik*. Hier sei lediglich die Frage erlaubt, ob Mozarts bekannter Brief vom 4. April 1787 wirklich so eindeutig auf Zusammenhänge mit der Freimaurerideologie weist.

In drei verschiedenen Sammelartikeln hat der Choralforscher B. Stäblein dem 4. Band sein reiches Wissen zur Verfügung gestellt: *Frühchristliche Musik*, *Gallikanische Liturgie*, *Gemeindegesang (Mittelalter)*. Besonders begrüßenswert ist hier die Berücksichtigung nicht nur der musikalischen, sondern auch der für diese Gebiete unumgänglichen theologischen und liturgischen Gesichtspunkte. Den Literaturangaben wäre vielleicht noch das 1954 erschienene, einen guten Überblick über Choralprobleme gebende Büchlein von Jammers, *Der mittelalterliche Choral*, beizufügen.

Umfassende Überblicke über die Probleme der *Gehörbildung*, *Gehörphysiologie* und *Gehörpsychologie* vermitteln die drei Artikel von J. M. Müller-Blattau, H. Hensel und A. Wellek. Ebenso gibt F. Oberdörffer unter dem Schlagwort *Generalbaß* nicht nur eine Darstellung der historischen Entwicklung, sondern auch eine sehr willkommene Zusammenstellung der Quellen und der neueren Lehrbücher. Als neu-

este Publikation auf diesem Gebiet wäre hier der soeben bei Schott erschienene Band von Matthesons „*Großer Generalbaß-Schule*“ (enthaltend 24 Probestücke, hrsg. v. W. Fortner) zu nennen.

An weiteren, wertvolle Dienste leistenden Sammelartikeln seien noch erwähnt: *Germanische Musik* (W. Niemeyer), *Gesamtausgaben* (W. Schmieder) und der gerade heute wieder aktuelles Problem behandelnde Artikel *Gemeindegesang* (der für die Geschichte der evangelischen Musik bedeutsame Teil B von W. Blankenburg und Teil C [katholischer Gemeindegesang] von A. Scharnagl; Teil A s. o.). An den Abschnitt B schließt sich organisch der von Chr. Mahrenholz, einem der besten Kenner des Gebietes, verfaßte Artikel *Gesangbuch*. Eine Frage wäre hier zu stellen: Wenn der deutschen Entwicklung des Gesangbuchs gewiß zentrale Bedeutung zukommt, so sollte doch im Rahmen eines enzyklopädischen Artikels sehr viel stärker auf die Rolle des Gesangbuchs in anderen Ländern hingewiesen werden. Die Gesangbücher der anglikanischen Kirche z. B. sind völlig unberücksichtigt geblieben (ein Einwand, der übrigens auch zum Artikel *Gemeindegesang*, Teil B, zu erheben ist). Ebenso ist der in mancher Beziehung besonderen Entwicklung des Kirchengesangbuches in der Schweiz wenig Rechnung getragen. Bei dieser Gelegenheit ist darauf hinzuweisen, daß eine für die Geschichte des schweizerischen Gesangbuchs im 16. Jahrhundert grundlegende Arbeit von Markus Jenny in Vorbereitung ist.

Zwei weitere große Artikel sind dem Stichwort „Gesang“ gewidmet: *Gesangskunst* (H. J. Moser) und *Gesangspädagogik* (A. Geering). Mosers Zusammenfassung bringt einen schönen Grundriß der Entwicklung der Gesangskunst von der Antike über das Mittelalter bis in die Gegenwart. Bei der Beschreibung des Gesangs in der Notre-Dame-Epoche und Ars antiqua erwartet man einen Hinweis auf den Falsettgesang (vgl. u. a. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, Bd. IV, 47). Geerings Aufgabe war nicht leicht, gibt es doch bis heute noch keine zusammenfassende Geschichte der Gesangspädagogik. Hier liegt zum ersten Mal ein klarer und gut disponierter Überblick und ein wichtiges Fundament zu einer solchen Geschichte vor.

Sammelartikel stellen in gewissem Sinne auch die großen musiktopographischen Auf-

sätze dar. Unter die Buchstaben des 4. Bandes fallen Finnland und Frankreich. Dem wertvollen Artikel *Finnland* (I. Krohn) ist eine aufschlußreiche Betrachtung von A. O. Väisänen über die *Finnisch-Ugrische Musik* vorangestellt. Daß im Rahmen dieses Artikels die ungarische Musik nur kurz berührt ist, hat seinen Grund wohl darin, daß eine ausführlichere Beschreibung der ungarischen Volksmusik erst unter *Ungarn* folgen wird.

Der Artikel *Frankreich* ist der umfangreichste des ganzen Bandes. Er umfaßt in seinen über 80 Spalten eine vorzüglich dokumentierte und überaus klar und übersichtlich gegliederte Geschichte der französischen Musik: *Kirchliche Einstimmigkeit des Mittelalters* (S. Corbin), *Die nicht-liturgische Einstimmigkeit des Mittelalters* (J. Chailley), *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (J. Chailley), *Renaissance* (N. Bridgman), *17. und 18. Jahrhundert* (R. Girardon), *19. Jahrhundert* (G. Ferchaux), *20. Jahrhundert* (Cl. Rostand), sowie ein umfangreiches Literaturverzeichnis. Einige kleine Bemerkungen seien hier angeführt:

Zu Sp. 746: Chailley spricht vom Eindringen des Notre-Dame-Repertoires in England und Schottland und erwähnt zu Recht St. Andrew. Die Nennung von Winchester dagegen ist merkwürdig, da der Winchester-Tropar zwar vermutlich auch nach Frankreich weist, aber wesentlich vor der Notre-Dame-Epoche liegt. Viel eher wäre hier Worcester zu nennen, dessen Mss. verschiedene Notre-Dame-Stücke enthalten.

Zu Spalte 746 unten: Die Widmung einer Komposition Landinis (der Ballade „*Phiton*“) an Machaut ist, wenn auch keineswegs ausgeschlossen, so doch wohl sehr fraglich, was die Autorschaft Landinis betrifft. Vgl. Artikel *Franciscus* (MGG 4, 634 f.) von G. Reaney).

Zu Sp. 797 unten: Unter den französischen Musikern, die zeitweise vom Jazz beeinflusst waren, wäre vor allem auch Milhaud zu nennen, der in seiner *Création du monde* sogar ein Jazzorchester verwendet hat. Zudem wirkt auf Milhaud die südamerikanische Folklore ein (*Saudades do Brazil, Scaramouche*).

Besonders wertvoll sind die Stadt-Artikel. Nicht nur für lokalgeschichtliche Forschungen, sondern auch für die allgemeine Musikgeschichte und für die Aufführungspraxis wird hier manch wertvoller Beitrag gelei-

stet. In Band 4 sind größere Artikel (zehn und mehr Spalten) den Städten *Ferrara* (A. Della Corte), *Frankfurt/Main* (W. Stauder), *Frankfurt/Oder* (A. Adrio), *Freiburg i. Br.* (H. Heckmann), *Freiburg-Schweiz* (G. Zwick), *Genf* (W. Tappolet) und *Genua* (R. Giazotto) gewidmet. Hier wäre der Redaktion der Wunsch vorzutragen, daß generell in einem Sonderabschnitt jeweils auch die wichtigsten, in den Bibliotheken der betreffenden Stadt aufbewahrten Mss. genannt würden, wie in vorbildlicher Weise im Artikel *Florenz*. Diese Stadt beansprucht mit vollem Recht einen Ehrenplatz. Ein erster Teil orientiert über die Musikgeschichte der Stadt (A. Buck, B. Becherini), ein zweiter über die wichtigen Hss. (B. Becherini), ein dritter und vierter über die beiden bedeutendsten Codices *Panciatichi* 26 (N. Pirrotta) und *Laurenziana* plut. 29,1 (H. Husmann). Auch hier seien einige kleine Bemerkungen erlaubt.

Zu Sp. 393/94: Es wäre wünschenswert, wenn bei solchen Stadtmonographien auch die grundlegenden historischen Werke in der Bibliographie genannt würden. Bei *Florenz* wäre Davidsohns *Geschichte von Florenz*, die übrigens auch manch Wissenswertes über die Musik enthält, zu erwähnen.

Zu Sp. 395: Die Passion von Obrecht-Longaval wäre besser als die älteste bekannte durchkomponierte Passion zu bezeichnen, da der Ausdruck „*Figuralpassion*“ mißverständlich ist. Ihr gingen schon die englischen Passionen des Codex Egerton 307, die Passion von Davy (Eton-Ms.) und die responsorialen Passionen aus Modena Estense M 1. 12 voraus.

Zu Sp. 401: Das Hauptkorpus des Codex Panc. 26 scheint mir eher im 9. Jahrzehnt des 14. als zu Beginn des 15. Jahrhunderts geschrieben worden zu sein (vgl. K. v. Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühern Quattrocento*, Bern 1956).

Zu Sp. 402: Die von Pirrotta erwähnte Ballata des Ser Feo („*O me! al cor dolente*“) aus Paris ital. 568 (fol. 111') ist nicht identisch mit der in Paris ital. 568 (fol. 103) und im Codex Squarcialupi (fol. 141') stehenden Ballata Landinis „*Oy me! el core non più ardore*“. Somit sind doch zwei Werke des Ser Feo (eines in Panc. 26 und eines in Paris ital. 568) bekannt.

Eine weitere Gruppe von Artikeln ist einzelnen musikalischen Formen und Gattungen gewidmet. Einen sehr gehaltvollen Beitrag zur Geschichte der *Folia* liefert der leider unterdessen verstorbene O. Gombosi. Über die *Forlana* schreibt P. Nettle und über die *Frottola* W. Rubsam, der wichtige eigene Forschungsergebnisse bekannt gibt. Mit seinem Hinweis auf die verzierten Frottolenfassungen im 6. Buch Petruccis trägt er zur weiteren Erhellung des „Segreto del Quattrocento“ bei. (Eine diesbezügliche Studie von Rubsam wird im Kongreßbericht Oxford 1955 erscheinen.)

Gewichtig ist J. M. Müller-Blattaus Artikel *Fuge*, in dem historische, stilistische und theoretische Gesichtspunkte gut gegeneinander abgewogen sind. Besonders instruktiv und willkommen ist die nach Tafel 48 eingefügte Thementafel.

Unter Artikeln des Buchstaben G sind an weiteren Formen und Gattungen zu finden: *Galliarde* (E. H. Meyer), *Gassenhauer* (K. Gudewill) und *Gavotte* (Cl. Marcel-Dubois).

An die Formen-Artikel reihen sich aufschlußreiche Abschnitte über die musikalisch-rhetorische *Figurenlehre* (A. Schmitz), über den *Flamenco* (M. Schneider), und über die *Fundamentbücher* (W. Salmen). Zur Bibliographie des letztgenannten Artikels (insbesondere zum Terminus „*fundamentum*“) wären noch die soeben erst erschienenen *Studien zur musikalischen Terminologie* von H. H. Eggebrecht zu nennen.

Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind naturgemäß auch in MGG 4 die Komponistennamen. Unendlich viel sorgfältige wissenschaftliche Forschungsarbeit ist in diesen vielen (kleinen und größeren) Artikeln verborgen. Besonders wertvoll sind hierbei die Quellen-, Werk- und Ausgabenverzeichnisse. Eine ganze Reihe von Namen wird hier zum ersten Mal lexikographisch erfaßt. In chronologischer Reihenfolge seien im folgenden einige wichtige Namen, insbesondere aus der älteren Musikgeschichte, erwähnt.

An Meistern der mittelalterlich-höfischen Musik werden monographisch eingehend behandelt: *Folquet de Marseille*, *Gace Brulé* und die drei *Gauthier* (alle von F. Genrich); ferner der erste große Minnesänger *Friedrich von Hausen* (H. Husmann). Ganz besonders hervorgehoben seien sodann die ausgezeichneten z. T. neue Gesichtspunkte vermittelnden Artikel von G.

Reaney über *Galiot* und *Franciscus* aus Codex Chantilly. Ebenso beachtenswert und als eigentliche Forschungsarbeiten zu betrachten sind M. Bukofzers Aufsätze über Dunstables Zeitgenossen *Forest* und über den am burgundischen Hofe wirkenden *Frye*. Beide gehören wohl zum letzten, was dieser bedeutende Gelehrte vor seinem allzu frühen Tode geschrieben hat.

Über die Komponisten des 15. Jahrhunderts *Fede*, *Feragut*, *Fontaine*, *Franchois* und *Gervasius de Anglia* schreibt W. Rehm. Hier seien wiederum einige kleine Ergänzungen angebracht: Zu Sp. 1 (*Fede*): In Modena lat. 568 findet sich kein Stück von *Fede*. Dieses Ms. ist (nach Pirrotta) auch als vor der Wirkungszeit Fedes entstanden anzusetzen. J. Wolf (*Geschichte der Mensuralnotation*) erwähnt *Fede* (?) unter den Komponisten von Bologna Liceo Q 15; in de Vans Inventar dieser Hs. erscheint der Name jedoch nirgends.

Zu Sp. 34 (*Feragut*): In der Bibliographie fehlt Besslers Inventar zu BU (*Musica Disciplina* VI, 39 ff.). Ferner wäre hier auf Reaneys soeben erschienenen Inventar zu Ms. O (in *Musica Disciplina* IX, 73 ff.) zu verweisen.

Zu Sp. 495 (*Fontaine*) und 635 (*Franchois*): Vgl. neuestens Reaney in *Musica Disciplina* IX.

Zu Sp. 1847/48 (*Gervasius*): Zu Ro. de Anglia und Galfridus de Anglia muß als Quelle auch Ms. Porto 714 erwähnt werden, wo je zwei italienische Stücke dieser Komponisten zu finden sind (vgl. hierzu auch B. Meiers Aufsatz über das Ms. Porto in *Musica Disciplina* VII, 175 ff.). In der Bibliographie fehlt Besslers Inventar von BU (s. o.).

Ins 15. Jahrhundert gehören ferner *Fevin* (B. Kahmann) und *H. Finck*, dem H. Albrecht eine wissenschaftlich hervorragende und umfassende Würdigung zuteil werden läßt. Besonders willkommen sind die in diesen beiden Artikeln auf den neuesten Stand der Forschung aufgearbeiteten Werkverzeichnisse.

Zu Namen des 16. Jahrhunderts sind besonders hervorzuheben die vorzüglichen, teilweise neues Material enthaltenden Monographien über die verschiedenen *Ferrabosco* (Cl. Sartori, H. Federhofer, D. Arnold, R. Donington), über *Costanzo* und *Sebastiano Festa* (K. Jepsen), *Fleda* (H. Anglès) und über die beiden *Gabrieli* (D. Arnold).

Zum 17. Jahrhundert seien die mit großer Sachkenntnis verfaßten und teilweise zum ersten Mal umfassende Werkverzeichnisse enthaltenden Artikel über *M. Franck* (K. Gudewill), *Frescobaldi* und *Froberger* (beide von M. Reimann) erwähnt.

Zum Schluß dieser Artikelgruppe sind noch die beiden umfangreichen Aufsätze über *J. J. Fux* (A. Liess) und *César Franck* (W. Mohr) zu nennen.

Eine weitere Gruppe bilden die Musiktheoretikern gewidmeten Artikel. Besonders erwähnt sei hier die weit über das Biographische hinausgehende Arbeit über *Franco von Köln*, in der H. Bessler eine wertvolle Ergänzung zu seinem in MGG 1 erschienenen Artikel *Ars antiqua* gibt, und der Artikel *Gaffurius* (Cl. Sartori).

Endlich ist noch einer Namenreihe zu gedenken, deren Aufnahme in MGG dem Musikhistoriker äußerst willkommen ist. Gemeint sind die Persönlichkeiten, die nicht oder nur zu einem geringen Teil als Komponisten, wohl aber als Textdichter, Chronisten, Dichter oder Kunstmäzene eine bedeutende Rolle gespielt haben. Zum ersten Mal zusammenfassend behandelt werden die dem 14. Jahrhundert angehörenden Gestalten des Dichters *Froissart* und des Ritters *Gaston Phébus* (beide G. Reaney). Ferner finden wir hier *Fleming* (K. Lorenzen), *Friedrich II.* (H. Becker), *Fugger* (E. F. Schmid), *Gellert* (F. W. Wodtke) und *P. Gerhardt* (W. Blankenburg).

Ein spezielles Lob verdient wiederum die vorzügliche Bebilderung. Die Tafeln und Illustrationen ergeben, zusammenfassend betrachtet, eine eigentliche Geschichte der Musik in Bildern. Ich möchte hier den Wunsch aussprechen, im Registerband möge eine (nach Epochen und Sachen geordnete) Übersicht auch über das Bildmaterial gegeben werden. Wenn wir zum vorliegenden Band ein solches Register skizzieren wollten, so würde — nur unter Berücksichtigung einiger ganzseitiger Tafeln — etwa folgendes Bild entstehen:

Mss. aus dem 13. Jahrhundert:
Tafel 19, 20, 21, 34

Mss. aus dem 14. Jahrhundert:
Tafel 17, 28, 59

Mss. aus dem 15. Jahrhundert:
Tafel 1, 27, 41, 58, 77

Mss. aus dem 16. Jahrhundert:
Tafel 18, 24, 25, 54

Mss. aus dem 17. Jahrhundert:
Tafel 2, 4.

Aufführungspraxis 17./18. Jahrhundert:
Tafel 5, 6, 7, 31, 43, 47, 69, 80.

Instrumentenkunde: Tafel 4, 11, 13, 14,
15, 37, 38, 39, 49, 52, 74, 75, 76.

Gesangbücher: Tafel: 30, 67, 78.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zum Gesamtband: Wenn auch durch das neue Trennungszeichen die Übersichtlichkeit der Werkverzeichnisse wesentlich gewonnen hat, so bleiben bezüglich der Klarheit der graphischen Darstellung doch noch Wünsche offen: Die in Unterabschnitte gegliederten großen Artikel sollten, wenn möglich, noch sichtbarer (z. B. durch Alinea) geteilt werden. (Vgl. z. B. die Unterabschnitte 1—6 im Artikel *Form I*, aber auch die Abtrennung der Großabschnitte *Form I* und *II*.) Ebenso wäre eine auch optisch klarere Unterteilung großer Literaturverzeichnisse wünschenswert.

Ein großes Problem für eine Enzyklopädie stellt die zeilenzahlenmäßige Proportionierung der einzelnen Artikel im Vergleich zur musikgeschichtlichen Bedeutung der behandelten Gegenstände dar. Man könnte sich etwa fragen, mit welchem Recht die Familie *Gardel* 13 Spalten beansprucht, *Froberger* dagegen nur 11 Spalten erhält. Immerhin möchten wir hier beifügen, daß zu viel gewiß besser ist als zu wenig. Die in dieser Beziehung festzustellende Großzügigkeit der Redaktion hat im ganzen durchaus positiv gewirkt.

Fragen wir nach der Vollständigkeit des 4. Bandes im Hinblick auf Schlagworte und Namen, so bleiben auch da nur Worte des Lobes: Die Vollständigkeit ist erstaunlich. Unter dem Buchstaben F dürfte einzig vielleicht der besonders durch seine Ausgaben geistlicher Musik verdiente L. Feininger noch genannt werden. Ferner wäre vielleicht, mit Bezug auf das oben im Zusammenhang mit der Florentiner Hs. Panc. 26 Gesagte, auch Ser Feo, trotz der fehlenden biographischen Daten, in die Komponistenliste aufzunehmen. Filippotto da Caserta wird wohl unter Philippoctus, also später, zu finden sein. Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß Antonello da Caserta unter A fehlt. Doch kann das Versäumte allenfalls unter M nachgeholt werden, da Antonello auch unter dem Namen Marot(us) in den Hss. erscheint.

Alles in allem wiederum ein Band MGG, der höchste Anerkennung verdient und der des Dankes nicht nur der ganzen musikwissenschaftlichen, sondern auch der in einem weiteren Sinne musikinteressierten Welt versichert sein darf.

Kurt von Fischer, Bern

W. Thomas Marrocco: *The music of Jacopo da Bologna*. University of California Publications in Music, Vol. 5. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954. XI u. 162 S.

Jacopo da Bologna gehört mit Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia), dessen Werke vor kurzem in dem ersten Band der Reihe *The Music of Fourteenth Century Italy* (Corpus Mensurabilis Musicae) von N. Pirrotta veröffentlicht worden sind, zu den ältesten Vertretern der italienischen Ars nova. Über sein Leben ist wenig bekannt. Aus dem Beinamen „Bologna“, der in den Quellen auftaucht, ist zu entnehmen, daß er wohl aus Bologna stammte; auch Filippo Villani nennt ihn in seinem *Liber de origine civitatis Florentiae „Bononiensi“*. 1346—1349 war Jacopo am Hofe des Luchino Visconti zu Mailand, dann bis zum Tode Mastinos II. della Scala (1351) in Verona zusammen mit seinem Zeitgenossen Giovanni da Cascia; Villani berichtet in dem zitierten Werk über die Rolle, die die beiden Musiker am Hofe des Fürsten Mastino gespielt haben. Aus der Zeit nach 1351 weiß man nichts mehr über den Lebensweg Jacopos, 1360 soll er gestorben sein.

Soweit man überblicken kann, sind 34 Kompositionen, vorwiegend Madrigale, des Bologneser Komponisten überliefert; diese hat Marrocco hier vereinigt und damit einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung der Trecentomusik geleistet; seine Ausgabe bildet eine Ergänzung zu der genannten Reihe von Pirrotta, sehr wahrscheinlich wird sie diese sogar überschneiden. Es ist nicht verwunderlich, daß der größte Teil der Stücke Jacopos die Form des Madrigals aufweist (31), da diese in der ersten Hälfte des Trecento Träger der italienischen Liedkunst war; darüber hinaus stammen aus Jacopos Feder eine Lauda, eine Caccia und eine Motette; geistliche Werke sind nicht überliefert. In einem ausführlichen, in vier Kapitel geteilten Vorwort berichtet der Hrsg. über das Leben des Meisters, über die verschiedenen Hss., die seine Werke überliefern,

über die textliche und musikalische Form der Kompositionen, wobei er in erster Linie auf den Stil der Madrigale, auf ihren Aufbau, auf die Funktion der Stimmen (Stimmführung), auf die Klauseln, auf die Harmonik und schließlich auf die Notation eingeht. Jacopo ist vermutlich der einzige Komponist der Ars nova, der sich auch auf das Gebiet der „musica theoretica“ begeben hat. Im Codex Redi 71 ist von ihm ein Traktat mit dem Titel *L'arte del biscanto misurato* überliefert, der bereits von Johannes Wolf in der Kroyer-Festschrift 1933 veröffentlicht wurde und den M. nun im Anhang seiner Ausgabe in englischer Übersetzung abdruckt. Dieser Traktat befaßt sich ausschließlich mit Fragen der Notation, er bringt in kurzen Zügen Erklärungen und Beispiele für Notenwerte, Pausen, Ligaturen etc.

Die Bedeutung Jacopos liegt wohl in der Ausbildung der Madrigalform, die vorwiegend zweistimmig ist (nur fünf Madrigale des Komponisten sind dreistimmig) und durch den Gegensatz von melismatischen und syllabischen Teilen bestimmt wird: Einleitungs- und Schlußakte der Stanza zeichnen sich in der Regel durch schweifende Melismen aus. Außerdem ist Jacopo ein Meister des Kontrapunkts und der Kanontechnik, die besonders in dem dreistimmigen und mit drei verschiedenen Texten versehenen Madrigal „*Aquila altera*“ zu Tage tritt. Aus welchem Grunde der Hrsg. die historische Bedeutung der Madrigale Jacopos darin erblicken will, daß sie den Übergang vom zweistimmigen Madrigal seiner Zeitgenossen Johannes de Florentia und Magister Piero zum dreistimmigen verdeutlichen, das seinen Höhepunkt bei Landini erreicht habe, ist nicht recht einzusehen. Landini (sagt M. selbst) hat nur zwölf Madrigale geschrieben, und nur drei davon sind dreistimmig, wogegen Jacopo selbst immerhin fünf dreistimmige Madrigale komponiert hat. Das Madrigal, bei Jacopo, Giovanni und Piero noch musikalische Hauptform, tritt bei dem Florentiner Landini zugunsten der Ballata vollkommen in den Hintergrund, deshalb darf man wohl von einem Höhepunkt des dreistimmigen Madrigals im Schaffen Landinis nicht sprechen und auch nicht eine Linie von Giovanni über Jacopo zu Landini ziehen.

Die Edition leidet etwas unter der unzureichenden Wiedergabe — die Noten sind nicht

gut gestochen (Typendruck?), die Notenhäse zuweilen kaum lesbar — und unter dem kleinen Format, wodurch die Noten selbst sehr klein geraten und schon aus diesem Grund schwer zu entziffern sind (für die Praxis ist der Band kaum verwendbar). Diese Kritik betrifft aber keineswegs die Edition selbst; diese ist vorzüglich vorbereitet und durchgeführt. M. verkürzt die Originalwerte auf die Hälfte, was diesen Stücken vielleicht entspricht, wengleich man sich eine Wertreduzierung auf ein Viertel, wie sie Pirrotta für die gleiche Zeit in seiner zitierten Ausgabe anwendet, durchaus vorstellen könnte (einige Werke hat M. ebenfalls auf ein Viertel verkürzt). Leider fehlen die sonst bei Publikationen mittelalterlicher Musik schon zur Gewohnheit gewordenen „Vorsätze“ mit einigen Perfektionen in der originalen Notation, die beim Studium große Hilfe leisten; allerdings hat der Hrsg. diesen kleinen Mangel durch eine große Anzahl von (leider wenig gut reproduzierten) Faksimilia wieder etwas wettgemacht. Ein ausführlicher Kritischer Bericht unterrichtet über die Varianten der einzelnen Werke in der Überlieferung; typographisch ist dieses Lesartenverzeichnis vorbildlich gestaltet, man findet sich ohne langes Suchen gut zurecht. M. bringt im Anhang dann eine Konkordanz-Tabelle und schließlich den Traktat (das zweite Beispiel für Ligaturen ist dort, soweit man das an Hand des Faksimiles aus dem Redi-Codex ersehen kann, nicht richtig wiedergegeben).

Wolfgang Rehm, Kassel

Zu der im Vorstehenden besprochenen Ausgabe hat Herr Dr. Kurt von Fischer (Bern) lebenswürdiger Weise folgende Korrekturen zusammengestellt, die ihm beim Studium der Ausgabe besonders wichtig schienen. Er schreibt:

Meine Korrekturen betreffen die Tabelle auf S. 145

In der ganzen Kolonne FL sind die Buchstaben r(ecto) und v(erso) verstellt (z. B. statt 8^r—9^v muß es heißen 8^v—9^r).

„*Lo lume vostro*“ steht auch in PR (fol. 1). „*Oselletto*“ (2-stg.) steht auch in Lo (fol. 16'/17). In PR steht dies Stück nicht auf 8' sondern auf 9.

„*Quando veggio*“ in FL nicht fol. 9', sondern 9.

„*Sotto l'imperio*“ in FP (FN) nicht 72'/73, sondern 71'/72.

„*Uselletto*“ (Caccia-M) steht auch in P, fol. 43'/44, ferner ein Fragment auch in PadC (von mir neu identifiziert).

Zu den fol.-Zahlen von Lo wäre zu vermerken, daß sie sich auf die alte Foliierung beziehen (wie auch schon bei Wolf).

Kurt von Fischer, Bern

Peter Mohr: Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg, mit kurzer Beschreibung der Handschriften B 216—219 und B 220—222. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 7). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955, 39 S. und 4 S. Notenanhang.

Arbeiten, die eine wissenschaftliche Erschließung und Auswertung reformationzeitlicher Quellenhandschriften mit mehrstimmiger geistlicher Vokalmusik zum Ziele haben, sind äußerst dünn gesät, obwohl im ersten Nachkriegsjahrzehnt gerade auf diesem Gebiet einige sehr beachtliche Leistungen zu buchen sind. Es braucht neben H. Albrechts Untersuchung der Bartfelder Hss. 22 und 23 (Mf I) nur an C. Gerhards Studie über die Torgauer Walter-Hss. (Kassel und Basel 1949) und W. Brennekes Arbeit über das etwas spätere (und auch viel Weltliches enthaltende) Liebhaber-Ms. A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek (Kassel und Basel 1953) erinnert zu werden. Die vorliegende kleine Schrift, im wesentlichen aus den bibliographischen Teilen der Kieler Dissertation des Verf. bestehend, schließt eine Lücke, zumal es sich bei der untersuchten Hs. um eine bedeutende Quelle handelt, die bislang nur einem kleinen Kreis von Spezialforschern bekannt und vertraut war. Wenn dabei dennoch manche Frage offen geblieben ist, so liegt das weniger am Verf. (der freilich nicht immer alle Möglichkeiten ausschöpft), als einerseits am Gegenstand, der einer musikgeschichtlich immer noch relativ wenig aufgehellten Zeit angehört und zu dem einschlägige Vorarbeiten weitgehend fehlen, andererseits an der Beschaffenheit der Quelle selbst, die über das rein Musikalische hinaus nur spärlich Anhaltspunkte bietet.

Die Hs. B 211—215 aus der Sammlung Butsch der Proske-Bibliothek besteht aus 5 Stimmbüchern und enthält von deutschen, niederländischen und französischen Meistern insgesamt 82 Motetten, die mit einer Ausnahme geistlich und bis auf zwei (bzw. drei) Stücke lateinisch textiert sind. Der Verf. berichtet zunächst über den Inhalt im

einzelnen, wobei die Stücke in der Reihenfolge der Quelle mit Textinitium, Stimmenzahl, Blattzahl des Tenorstimmbuches, Autornamen (soweit überliefert), Textherkunft und Besonderheiten aufgeführt werden. Gerade diese besonderen Bemerkungen, die über liturgische Funktion, c. f.-Fragen, Satztechnik, Stilbefund etc. Auskunft geben, zeichnen sich bei aller schlagwortartigen Kürze durch Klarheit und gründliche Sachkenntnis aus und verraten die gute Schule, aus der M. kommt. Der Konkordanzennachweis dagegen ist, worauf auch der Hrsg. der Schriftenreihe in einem eigenen Vorwort hinweist, nicht sehr systematisch und sorgfältig durchgeführt. Wenn man auch zugute halten muß, daß 1949 der Quellenvergleich noch außerordentlich erschwert war, so wäre doch bis zur Drucklegung eine Überarbeitung in dieser Hinsicht möglich gewesen. Gewiß ist eine Komposition fürs allererste ausreichend gekennzeichnet, wenn sie bloß in einem einzigen der bekannten Druckwerke der Zeit nachgewiesen wird. Andererseits aber muß doch größtmögliche Vollständigkeit der Konkordanzen — obgleich unter den gegenwärtigen Umständen nur schwer zu erreichen — als erstrebenswert und notwendig erachtet werden, und zwar abgesehen von der Quellenkritik besonders im Hinblick auf die vordringliche Aufgabe der Hss.-Filiation, wofür die Musikwissenschaft noch keine spezifische Methode entwickelt hat. In einigen Fällen wären hier durch intensiveres Suchen die Autoren anonymer Stücke zu finden gewesen. „*Recordare Domine*“ (Nr. 35) ist bei Kriesstein (1540g) (einem Druck, den M. wiederholt anführt) als Nr. 7 mit Archadelt signiert. „*Ego sum, qui sum*“ (Nr. 62) stammt nach Kriesstein (1545a), Nr. 19 von Concilium. Bei der Identifizierung der Psalmmotette „*Beati omnes qui timent Dominum*“ (Nr. 43) des völlig unbekanntes und rätselhaften „*Hermannus Cu*“ hätte es nahegelegen, den nur *Beati omnes*-Psalmen enthaltenden Druck von Neuber (1569 c) heranzuziehen, wo das Werk denn auch als Nr. 12 unter Stoltzers Namen verzeichnet ist. Es liegt überdies durch Albrecht und Gombosi in DDT 65, 119 ff. im Neudruck vor. Abgesehen von den dort genannten Quellen steht es anonym auch im Chorbuch 43 der Stuttgarter Landesbibliothek. (Über diese Handschrift beabsichtige ich demnächst gesondert zu handeln).

Äußerst wichtig in Verbindung mit dem Index sind „*die Initien der unbekanntes Kompositionen*“ im Notenanhang, wo sämtliche Anonyma und die Stücke mit falschem oder fraglichem Autornamen verzeichnet sind. An Stelle der letzteren, soweit die Verfasserfrage gelöst (z. B. Nr. 71, ohnehin gedruckt in J. Walter-GA Bd. III) oder ein Stück durch zahlreiche Konkordanzen ohnehin eindeutig festgelegt und daher schließlich nicht mehr „unbekannt“ ist (z. B. Nr. 63), hätte man lieber wenigstens einige der zahlreichen offenbar singulär überlieferten und somit trotz Kenntnis des Autors doch „unbekanntes“ Kompositionen von Finck, Isaac, Senfl, Dietrich, Pesthin, Mustateller u. a. aufnehmen sollen, wiewohl ein solcher musikalischer Initienkatalog niemals groß genug ausfallen kann. Die Untersuchungen über Ursprung und musikgeschichtliche Stellung der Hs. beziehen auch die Parallelmanuskripte B 216—219 und B 220—222 ein, von denen dankenswerter Weise die Textinitien mitgeteilt werden. Da alle drei Quellen weder über den Schreiber noch über Entstehungsort oder Verwendungszweck direkte Angaben enthalten, treten der Beantwortung der Herkunftsfrage von vornherein Schwierigkeiten entgegen, zumal sich auch der Weg nicht verfolgen läßt, auf welchem die Hss. in das Antiquariat Butsch gelangt sind. Gegen den Vermerk des Bibliothekskatalogs, die Sammlung habe einst dem Augsburger St. Ulrichskloster gehört, werden unter Hinweis auf C. Gerhardt (s. o.; dort S. 20 f.) mit gutem Grund Bedenken erhoben. Anhaltspunkte für die Erhellung der Entstehungsgeschichte von B 211—215 ergeben sich zunächst nur aus der Jahreszahl 1538 auf der Vorderseite der Stimmbücher und aus dem Umstand, daß alle drei Stimmbuchserien von einer einzigen Hand, und zwar der eines gewandten Berufskopisten, stammen, wodurch sie, abgesehen von anderen Kriterien, als Gebrauchshandschriften charakterisiert sind. Eindeutig protestantische Haltung und Zweckgebundenheit des Repertoires sieht der Verf. mit Recht u. a. in dem großen Anteil nachweislich lutherischer oder der neuen Lehre nahestehender Meister sowie im Vorkommen zahlreicher Evangelien-, Psalmen- und Liedkompositionen, namentlich der deutschen Psalmen Stoltzers in der Haupthandschrift und der Bearbeitungen deutscher lutherischer Kernlieder in den

Parallelsammlungen. „In wie starkem Maße die evangelische Kirche um das Jahr 1538 auch noch Werke katholischer Provenienz berücksichtigte“ (S. 32), zeigen noch deutlicher als im vorliegenden Fall die vom Referenten untersuchten sog. „Heilsbronner Chorbücher“ (ca. 1539–1548), die zu 96 % lateinische geistliche Kompositionen enthalten. (F. Krautwurst, *Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen Ms. 473, 1–4. Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der Reformationszeit*. 1954 (ungedr.).)

Den Aufgaben, die der „Versuch einer Bestimmung nach liturgischen Gesichtspunkten“ hier stellt, war M. bisweilen nicht ganz gewachsen. So läßt sich z. B. die Behauptung, die Hs. B 211–215 enthalte „in ihrer originalen Folge nicht ein einziges ‚Nest‘ von Motetten, die man dem gleichen Zeitraum im Kirchenjahr zuweisen könnte. Nicht einmal zwei nach dem *de tempore* zeitlich aufeinanderfolgende Sätze kommen vor“ (S. 32), in dieser Form nicht aufrecht erhalten. Schon die auffallende Tatsache, daß die Stücke 1–5 (cum grano salis) Antiphonmotetten, die Werke 6–12 Responsoriumsvertonungen sind, hätte den Verf. stutzig machen müssen. Eine in liturgischer Hinsicht „gemischte“ Gebrauchshs. mit ausgesprochenem „Sammelband“-Charakter, die also nicht von Anfang an nach einem feststehenden Plan angelegt ist, wird kaum jemals eine kontinuierliche und lückenlose *De-tempore*-Reihe aufweisen. Dennoch können sehr wohl, auch über eingestreute Psalmotetten und liturgisch nicht einzuordnende Kompositionen hinweg, größere Jahrkreis-Zusammenhänge bestehen: die Werke folgen dann auch „nach dem *de tempore* zeitlich aufeinander“, aber eben nicht unmittelbar, sondern es werden Feste übersprungen, oder es treten dazwischen nicht-*de-tempore*-gebundene Sätze auf, — von den Stücken, die sich liturgischer Bestimmung vorderhand entziehen, ganz zu schweigen. Nicht selten greifen auch *Proprium de Tempore* und *Proprium de Sanctis*, entsprechend der tatsächlichen Reihenfolge im Kirchenjahr, ineinander. So betrachtet, heben sich schon am Anfang der Hs. unverkennbar zwei Jahrkreis-„Nester“ ab: ein kleines, von Freitag nach Aschermittwoch (1) über Montag nach Okuli (2) und Gründonnerstag (3) bis Ostersonntag (5), die Fastenzeit umschließend, und ein

größeres, „weitschichtigeres“, das von Weihnachten (6) über Epiphania (7), Ostern (8), Himmelfahrt (9), Peter und Paul (10) bis Mariä Himmelfahrt (11) reicht. Als ähnlich zusammengehörig erweisen sich die Sätze 37–41 als Gesänge für die Vorfasten- und Passionszeit, wenn man bedenkt, daß Nr. 40 etwa ersatzweise als Introitusmotette für Septuagesimae und Nr. 41 entweder als Evangelienpruch für Palmsonntag oder als Antiphonenkomposition für Gründonnerstag in Betracht kommen. Darüber hinaus hätten sich noch verschiedentlich kleine „Nestzellen“ ermitteln lassen, z. B. Nr. 53–54: Karfreitag—Ostern. — Feststellungen des Verf., daß der Inhalt von B 211–215 „für Haupt- und Nebengottesdienst — wenn auch nicht für beide in gleichem Verhältnis — bestimmt ist“ (S. 33), und dieses Repertoire durch die beiden die Geringstimmigkeit bevorzugenden Parallelmanuskripte charakteristisch ergänzt wird, führen zwingend dazu, die drei zusammengehörigen Sammlungen als das Gebrauchsgut einer kirchlichen Chorgemeinschaft, und zwar einer Kantorei mit beschränkten Möglichkeiten, anzusehen.

Die an sich im Mittelpunkt stehende Untersuchung der Werke, insbesondere ihres Stils, und die damit zusammenhängenden Fragen werden in der vorliegenden Druckfassung der Arbeit (gegenüber dem Dissertations-Ms.) nur in sehr knapper Form ausgeführt; z. T. sind die Ergebnisse auch in den Index eingearbeitet. „Von vornherein wird deutlich, daß sich in B 211–215 ältere Repräsentationskunst und jüngere Ausdruckskunst ungefähr die Waage halten, sofern man etwa um 1500 den entscheidenden Trennungstrich ziehen will“, während die Parallelsammlungen, „aufs Ganze gesehen, Werke der älteren Zeit bevorzugen, ohne den Anteil zeitgenössischer Musik ganz in den Hintergrund zu drängen“ (S. 26). „Der Anteil der Nationen und Generationen“ hätte sich noch sinnfälliger wohl tabellarisch darstellen lassen, etwa so (wobei die Resultate dieser Besprechung berücksichtigt sind): I. Deutsche: 42 (51%); davon a) Finck-Stoltzer-Generation: 13 (16%), b) Senfl-Generation: 28 (34%), c) Othmayr-Generation: 1 (1%); II. Niederländer (und Franzosen): 28 (34%); davon a) Ockeghem-Generation: 2 (2%), b) Josquin-Mouton-Generation: 8 (10%), c) Hellinck-Willaert-Generation: 18 (22%); III. Anonyma: 12 (15%). Daraus werden

als am stärksten vertretene Komponistengruppe sofort die Deutschen der Senfl-Generation ersichtlich, denen zahlenmäßig die gleichaltrigen Niederländer folgen. Sehr ähnliche Verhältnisse konnte ich in den Heilsbronner Chorbüchern nachweisen (vgl. den oben mitgeteilten Titel meiner Studie). Bei den anonymen Kompositionen der Hauptsh. stellt M. an Hand des stilistischen Befunds ebenfalls ein Zurücktreten des niederländischen Elements hinter das deutsche fest. Die Möglichkeit französischen Ursprungs einzelner Anonyma scheidet einwandfrei aus. Daß der Verf. hier im großen und ganzen richtig zu urteilen vermag, zeigt sich an den Stücken Nr. 35, 43 und 62, deren Komponisten inzwischen bekannt sind (s. o.). Verfänglich ist es allerdings, bei Stücken mit einem *cantus gravitatis* auf deutsche Herkunft zu schließen lediglich auf Grund der Tatsache, daß diese Technik „vorwiegend deutscher Eigenart entspricht und sich in Deutschland besonderer Beliebtheit erfreute“ (S. 27). Abgesehen von den vielen Beispielen der *cantus-gravitatis*-Technik auch bei den Niederländern: wenn man beachtet, daß die Motette „*Ecce Dominus veniet*“ (Nr. 42) bei Moderne (1539d), Bl. 32 mit dem Autornamen Gosse überliefert ist, was dem Verf. entgangen ist (Eitner, Bibliographie S. 605 nach dem Baßeinsatz „*Nolite timere*“), so spricht hier mindestens die Quellsituation gegen deutschen Ursprung. Als aufschlußreich erweist sich ein in dieser Form wohl erstmals unternommener „Versuch einer typologischen Einordnung“, wobei unter Nichtberücksichtigung stilistischer Einzelheiten die satztechnischen Haupttypen und ihre Untergliederungen herausgearbeitet werden: drei Gattungen (c. f.-) „gebundener Formen“, zwei Hauptarten „freier Formen“ und zwei Typen von „Psalmkompositionen“. Die sehr bezeichnende Abtrennung der letzten Gruppe, die man sich auch auf die beiden ersten aufgeteilt denken könnte, zeigt deutlich, daß der Verf. hier Besonderheiten erkennt, die eine eingehende Untersuchung des großen Komplexes der Psalmvertonungen jener Zeit als längst dringendes Desideratum bestätigen.

Zum Schluß wird die Herkunftsfrage nochmals an Hand der Quellenlage gründlich erörtert und dabei (als einziger Erfolg versprechender Weg) versucht, mit Hilfe etwaiger vom Schreiber benutzter Vorlagen den Entstehungsbereich der Hs. „*einzukrei-*

sen“. Für Sachsen als mutmaßliches Herkunftsland — wie schon Gerhardt annahm — sprechen Konkordanzen mit Hss. aus dem sächsischen Raum und das Auftreten dort wirkender Meister, wie Galliculus und Eckel. Entschieden gegen diese Hypothese steht die Tatsache, daß Walter als wichtigster protestantischer Komponist Sachsens nur mit einem einzigen Werk vertreten ist, das außerdem mit der falschen Autorenbezeichnung „*Stephanus Mahu*“ erscheint. Im übrigen ergeben sich Beziehungen zu Augsburg (J. Frosch), Heidelberg (Lemlin, Peschin, Othmayr) und Salzburg (Peschin, Unterholtzer, Stomius). Somit komme im wesentlichen nur sächsisches oder fränkisches Gebiet für die Entstehung oder Verwendung der Hs. in Betracht.

Es ist zu bedauern, daß das Herkunftsproblem nicht gelöst werden konnte. Von hier aus wäre sicher neues Licht auf andere geistliche Musikhss. der Reformationszeit im protestantischen Süddeutschland gefallen, z. B. auch die Stuttgarter Chorbücher, die, wie die Heilsbronner Chorbuchreihe, ebenfalls Beziehungen zu Heidelberg und Torgau-Wittenberg erkennen lassen. Die damaligen musikalischen Verhältnisse in Heidelberg, Stuttgart, Augsburg etc. sind uns trotz teilweiser sehr verdienstvoller und ergebnisreicher Untersuchungen noch zu wenig bekannt, als daß man auch solche außerhalb des fränkischen Gebietes liegende Städte in den Bereich der Entstehungsmöglichkeiten einbeziehen könnte. Daß selbst nachweislich im protestantischen Süddeutschland entstandene Hss., wie die Heilsbronner Chorbücher, irgendwie mit dem Reformationszentrum im Norden verknüpft erscheinen, ist naheliegend und beinahe selbstverständlich; doch bleibt der erregende Umstand, daß wir die Verbindungsfäden vorerst nicht verfolgen, die Mittelpersonen nicht dem Dunkel entreißen können.

Die Arbeit M.s bedeutet trotz verschiedener Mängel einen nicht unwesentlichen Fortschritt auf dem Gebiet der musikalischen Quellenkunde der Reformationszeit. Die Forschung wird in der Greifbarmachung der Indices eine große Hilfe erblicken und auch dem Hrsg. für die Aufnahme der Studie in seine Schriftenreihe Dank wissen. Um das Arbeiten mit der wichtigen Hs. B 211—215 noch weiter zu erleichtern, mögen abschließend einige ergänzende Bemerkungen folgen.

Bei den 5stimmigen Sätzen „*Tua est potentia*“ (Nr. 28) von Mouton (Kriesstein 1540g, Nr. 16, und Montanus & Neuber 1559 Nr. 9) handelt es sich um zwei verschiedene Kompositionen; die zweite ist auch anonym in UB Erlangen Ms. 473,3 Bl. 198 enthalten. Desgleichen wird die Weihnachtssequenz „*Grates nunc omnes*“ von Senfl (Nr. 29) in UB Erlangen Ms. 473,1 Bl. 140 überliefert. Zur 5stimmigen Psalmotette „*Super flumina Babylonis*“ von De la Fage (Nr. 32) existieren weitere Konkordanzen in LB Kassel Ms. mus. 4^o 24 Nr. 14 (anonym) und Basel Ms. F. X. 5—9, Nr. 11 (anonym). Vgl. A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Aarau 1933, S. 154; W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel u. Basel 1953, S. 45.) Die S. 13, Anm. 39, als unauffindbar bezeichnete Dissertation Karl Ludwig Hampe, *Die deutschen Psalmen des Thomas Stoltzer*, Posen 1943 (Maschinenschrift) wird über die Hochschulschriftenabteilung der Bibliothek der Berliner Humboldt-Universität auch nach Westdeutschland ausgeliehen. In dieser Arbeit sind zu Nr. 45 zwei, zu Nr. 46 sechs Konkordanzen mitgeteilt. Außerdem wurden die deutschen Psalmen Stoltzers jüngst von L. Hoffmann-Erbrecht nochmals aufgefunden in LB Dresden, Depositorium Grimma, Mus. Grimma 58. (L. Hoffmann-Erbrecht, *Die Chorbücher der Stadtkirche zu Pirna*. Acta musicologica 1955, S. 135f.)

Franz Krautwurst, Erlangen

Guillaume de Machaut: Musikalische Werke, 4. Band: Messe und Lais; Aus dem Nachlaß Friedrich Ludwigs herausgegeben von Heinrich Bessler. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1943, Wiederabdruck 1954. 83 S.

Der vierte Band von Machauts musikalischen Werken schließt F. Ludwigs heute schon klassische Edition ab. Die Bedeutung der ganzen Ausgabe ist längst allgemein anerkannt (wenn man von der törichten Nörgelei A. Audas absieht). Über die Messe — zu der jetzt noch die Langspielplattenaufnahme der „Concert Hall Society“, CHS 1107 (Dessoff-Choirs, Paul Boepple, Umschlagtext von G. Reese), nachzutragen ist — braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Zahlreiche Aufführungen haben das Werk allgemein bekannt gemacht. Der Vorzug der Ludwigschen Ausgabe vor denen

von de Van und Chailley (die von Machabey ist mir unzugänglich) liegt in der größeren Übersichtlichkeit, die z. T. auch ein Verdienst der Verlagsanstalt ist, und vor allem in der Tatsache, daß Ludwig die Handschrift aus dem Privatbesitz de Vogüés (Vg) als Grundlage seiner Edition wählen konnte, eine Quelle, die seit dem Tod ihres Besitzers verschollen zu sein scheint.

Der Hauptgewinn der Ausgabe ist die Mitteilung der Lais. Von 24 Laidichtungen hat Machaut nur 18 selbst komponiert, davon wiederum zwei dreistimmig (Nr. 16 und 17), die in den einzelnen Versikeln streng kanonisch angelegt sind. Die 16 einstimmigen Kompositionen, mit denen, wie H. Spanke (*Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, 108) erkannte, Machaut die Gattung, die um 1250 abgestorben war, erneuerte, dürften, wenn sie einmal analysiert sind, manchen Aufschluß über die Rhythmik des späten Minnesangs liefern, gehören sie doch zu den seltenen Dokumenten der weltlichen Einstimmigkeit, die in vorzüglicher Mensuralnotation überliefert sind. Ich will jedoch hier nicht auf diese Probleme eingehen, da ich hier in Kürze etwas wirklich Wertvolles nicht zu sagen wüßte, werde aber in anderem Zusammenhang auf die damit verbundenen Fragen zurückkommen. Angemerkt sei lediglich, daß von allen 18 Laikompositionen bisher nicht eine einzige vollständig in einer Neuausgabe vorhanden war. Allein diese Tatsache dürfte die Bedeutung des Bandes erkennen lassen.

H. Bessler hat sich mit der Fertigstellung des Manuskripts seines Meisters würdig erwiesen.

Die drei ersten Bände der Machautausgabe erschienen in den „Publikationen älterer Musik“, einer Reihe, die es deutschen Gelehrten ermöglichte, Ausgaben außerdeutscher Musik in Deutschland zu veröffentlichen. Finanziell scheint die Reihe immer unrentabel gewesen zu sein, wissenschaftlich aber dokumentierte sie die Weite der deutschen Forschung. Vieles, das hier begonnen wurde oder geplant war, ist aus zeitbedingten Ursachen an anderen Orten weitergeführt oder begonnen worden. Sollte es wirklich nicht möglich sein, diese Reihe zu erneuern? Rudolf Stephan, Göttingen

Oskar Eberstaller: Orgeln und Orgelbauer in Österreich (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, veranstaltet von

der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk, Bd. I), Graz-Köln 1955. VII, 254 S., 1 Bild.

Die wissenschaftliche Behandlung der deutschen Orgellandschaften (L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Straßburg 1926; H. Meyer, *Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben*, Augsburg 1941; R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1953) wird nun für den innerösterreichischen Raum, der ungefähr mit den Grenzen des heutigen Österreich zusammenfällt, von Eberstaller fortgesetzt. Der Hrsg. der *Wiener musikwissenschaftlichen Beiträge*, E. Schenk, führt im Vorwort aus, was er für zweckentsprechend zum Verständnis des Buches hält. Eberstaller (1886—1939) „*hinterließ sein Werk als Manuskript. Es war ihm zwar beschieden, in jahrelanger Arbeit unter unsäglichen Mühen reiches Material zusammenzutragen und damit einen erstmaligen Überblick über den Bestand der Orgelwerke in Österreich zu ermöglichen, die Herausgabe seiner Lebensarbeit blieb ihm jedoch versagt. So muß die Drucklegung pietätvoll das vollenden, was als Vermächtnis idealen Forscherwillens uns überkommen ist. Grundsätzlich wurde demnach im vorliegenden Text von einschneidenden Änderungen und Ergänzungen abgesehen, derselbe vielmehr so zum Druck gegeben, wie ihn sein Verfasser hinterlassen hat, auch wenn seine Urteile und Auffassungen nicht mehr mit den heute verbreiteten übereinstimmen. Die seit seinem Tode gewonnenen Erkenntnisse wurden jedoch berücksichtigt und bei möglichster Wahrung von Stil und Gesamtanlage des Buches eingearbeitet, ohne seine Grundtendenz zu ändern.*“

E. hatte es schwer, musikalische Grundfragenforschung zu treiben; es gelang ihm jedoch, mit Fleiß und Sammeleifer eine der schönsten Materialsammlungen für die Geschichte des Orgelbaus zusammenzubringen, die wir kennen. Er und seine Mitarbeiter mußten sich dennoch mit der Vorlage des Rohmaterials begnügen, dessen wissenschaftliche Durchforschung noch ausstand. Der Hrsg. erkannte die Notwendigkeit, diese Arbeit mit Hilfe von Historikern und Organologen zu leisten. Das teilweise veraltete Buch, das bereits 1939 vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, angekündigt worden war, mußte wissenschaftlich einigermaßen aufgefrischt werden.

Soweit es sich um historische Ergänzungen handelt (Schenk, Nowak, Senn, Wessely), kann man zustimmen, daß man grundsätzlich auf alles Problematische (z. B. die alten Orgeln Innsbrucks) und deshalb wohl auch auf die Erfassung aller Neuerscheinungen verzichtet hat. Doch hätte man die Zusätze (durch Klammern) kenntlich machen sollen, da es sehr viele sind (etwa 20% der Fußnoten bestätigen das); es wären sicher noch mehr geworden, hätte man auch nur die übrige innerösterreichische Literatur (Mertin, Neumann) berücksichtigt.

Anders ist die organologische Seite des Buches gestaltet worden; der Hrsg. hat den Sachverständigen des österreichischen Bundesdenkmalamtes beigezogen, sozusagen den Nachfolger E.s selbst, der über das zu einer außerordentlichen Förderung der Schrift geeignete Material verfügen mußte. E. Krauß hat aber nicht einmal alle Fehler und Verzeichnungen des Verf. getilgt, ganz zu schweigen von den notwendigen Ergänzungen, nach denen die Arbeit rief. Einiges sei hier herausgehoben.

Während es kaum fraglich scheint, daß die Genesis der frühen österreichischen Orgel mit der Allgemeinentwicklung des Instruments gleichläuft, scheinen E.s Anschauungen nicht klar genug; die Gesetze der Entwicklung von Klein- und Großorgel sind eben doch verschieden (S. 4); trotz der anschaulichen Darstellung wäre dieser Exkurs gar nicht nötig, weil der geschilderte Vorgang landschaftlich nicht belegbar ist. In der Renaissance wirkt nicht allein der italienische Einfluß auf die Orgel; man müßte hier vielleicht den oberrheinischen und sudetendeutschen Zug heranziehen und deren Perspektiven auch auf Innerösterreich ausdehnen, zumal der Einfluß Eberts, Peysingers und der Budweiser im 16. Jahrhundert sicher von Belang ist; denn die Randösterreicher und ihre Wanderungen gewinnen durch neue Forschungen immer schärferes Gepräge (S. 11).

Unwahrscheinlich und geradezu irrig ist E.s Bezugnahme auf die norddeutsche Orgel, wenn er entwicklungsgeschichtliche Parallelen annimmt (S. 35). Die Reihe ist hier ganz anders, vor allem ist der Einfluß der mittel- und süddeutschen Orgellandschaften maßgebend, d. h. die Entwicklung in Böhmen-Schlesien, in Süddeutschland, vornehmlich in Bayern und in den südlichen Randgebieten des Kaiserstaates. Man beachte

nur die Wanderungen der Orgelbauer, (Rottenstein-Pock, Ammerbach, Markhsteiner, Jonas Faber, Daniel Hayl) und die Meister des 18. Jahrhunderts. Man bedenke, daß von den großen Orgelbauern Innerösterreichs gerade die Zugereisten die besten waren, daß Panzner, Sieber, Silberbauer, Kober und Hölzel sudetendeutsche Österreicher, Herz, die Putz und Freundt, die Familie Egedacher und Rumel Bayern oder Franken waren, zu denen der Karneole Krismann und der Rheinländer Henke treten; dabei sollen die zahlreichen Orgelbauer Henke in Mähren unberücksichtigt bleiben, die als Zeit- oder gar als Stammesgenossen (Familienmitglieder) des Rheinländers in Frage kommen. Alle diese Namen zeigen aber auch die Entwicklungslinie der österreichischen Barockorgel auf, die erst über sehr viele Zwischenglieder, vor allem in Hessen und im rheinischen Bereich zu den norddeutschen Orgeln vorstößt, zu diesen aber in keinerlei Beziehung gebracht werden kann. Gerade hier wäre es notwendig gewesen, die neuere Literatur heranzuziehen, wie etwa die Aufsätze im Tagungsbericht Ochsenausen (1951).

Auch der österreichische Süden eröffnet eine neue Sicht. Ähnlich mußten Hörbiger und Hesse behandelt werden; ersterer (S. 140) kommt eben aus einer italienisch-österreichischen Zwischenlandschaft und scheint von den Romantikern beeinflusst (und bevorzugt) gewesen zu sein; der Kampf um den altchristlichen Stil der Alt-Lerchenfelder Kirche beweist das (Vgl. A. Schnerich, *Wiens Kirchen und Kapellen*, Wien 1921, S. 166 ff.). Hesse (S. 143) blieb als Triestiner seinem Landschaftsstil auch in Innerösterreich treu und bewies damit, daß der italienische Orgelbau auch noch nach Krismann einen gewissen Einfluß ausübte. Wenn E. davon spricht, daß außerösterreichische Orgelbauer (S. 145) in (Inner-)Österreich beschäftigt wurden und dann eine Reihe sudetendeutscher Städte nennt (Krumau, Znaim u. a.), so kommt zum mindesten der Altösterreicher zu der Ansicht, hier werde mit Absicht Geschichtsklitteung getrieben.

Die altösterreichische Orgel ist das Ergebnis einer Entwicklung, die sich nicht nur in Innerösterreich anbahnte und fortsetzte, sondern aus Strömungen erwächst, die aus dem ursprünglichen Gesamtgebiet kommen, und die von den umliegenden Landschaften — aber nur von diesen, d. h. auch von den

italienischen Ländern des Kaiserstaats — befruchtet und ausgestaltet wurde. Die historische Linie führt über die Sudetendeutschen Schädlich, Mundt, Tille, Trötzscher und Meister Abraham Stark nach Bayern und von dort über die Putz, Egedacher und die Passauer nach Innerösterreich, wie über Sieber aus Brünn der Kreis zu den schlesischen Meistern (M. Engler u. a.) geschlossen wird.

Der Verf. gliedert den Stoff für die Zeit nach 1600 in Einzelmonographien auf, was gebilligt werden könnte, wenn die biographischen Daten bei manchen Meistern nicht gar zu dürftig wären oder sogar fehlten, ebenso wie auch Dispositionen, die den Stil eines Meisters charakterisieren (S. 86). Problematisch ist auch die Wiedergabe der Dispositionen; hier wäre die Wiedergabe des Originals anzustreben, was aber in Anbetracht der Zeitverhältnisse und der wiederholten Änderungen fast unmöglich scheint. Wenngleich nach modernen Register-Angaben die historischen Originalbezeichnungen gegeben werden, so müßte doch der umgekehrte Weg gewählt werden. Mit Bezeichnungen wie „*Disposition nicht original*“ (S. 130) kommt man nicht aus, ebensowenig mit der Feststellung „*Zug funktioniert nicht, vielleicht Mixtur*“ (S. 101) oder „*ein Zug (unleserlich) funktioniert nicht*“ (ebenda). Ein Organologe oder Orgelbauer muß jedes Register feststellen können.

Ebenso unzulässig ist die Nennung von spät eingebauten Registern in Werken, die einen historischen Ort bezeichnen, wie z. B. Salzburg, Kajetanerkirche (S. 60), wo ein zugefügter Salicional sogar von der Orgel räumlich getrennt ist und auch ein anderes Manubrium aufweist; die Nennung dieses Registers in der Originaldisposition ist unzulässig. Oftmals ist die Wiedergabe von Dispositionen insofern problematisch, als früh gebaute Register original anmuten, so im Stift Schlägel (S. 42), wo 19 Register als ursprünglich angegeben werden; der Subbaß 16 wurde aber erst 1708 und die Bombarde sogar erst 1858 eingebaut. Beide Register begnügen sich mit 12 Tönen gegenüber 19 der anderen Pedalstimmen. Ähnlich ist es bei der Orgel am Sonntagberg bei Waidhofen an der Ybbs (S. 83). Hier ist das Posaunenregister (Bombarde) 1875 von Orgelbauer Unterberger (Wörgl) dazugebaut; auch stand an Stelle der Viola di Gamba eine Quintade.

Die Hypothese, Franz X. Christoph könnte mit Franz X. Krismann identisch sein, ist kaum haltbar, da der Originalvertrag mit F. X. Christoph vom 21. 12. 1774 vorliegt; obwohl das Werk Züge Krismanns aufweist, so die Züge „in duplo“ (Prinzipale 8 und 2 im Hauptwerk), scheint Christoph doch eine historische Person zu sein. Fehlen bei der Wiedergabe von Dispositionen das Baujahr und der Vertrag, dann wird die Lokalisation noch schwieriger. Typisch ist der Fall Linz, Alter Dom (S. 122). Das Werk hat gegenwärtig III/31 klingende Stimmen. Mitunter wird die Ansicht vertreten, das sei die aus Engelszell überführte Orgel Krismanns, von der einige Stimmen nach dem zitierten Bruckner-Brief abzuziehen seien. Der Brief sagt aber ausdrücklich, daß Breinbauer das Positiv neu zu machen hatte und vor Vollendung des Umbaus auf Bruckners Rat einige Register hinzugefügt hat (I. Manual: Gedackt 8, Piccolo 4; II. Manual: Gedackt 8; III. Manual: Gedackt 8; Pedal: Posaune 16). Für die originale Orgel Krismanns bleiben vor 1857 somit 21 klingende Stimmen übrig, die auf 2 Manuale und Pedal verteilt waren (8, 9, 4), was den Maximen Krismanns und auch den Raumverhältnissen in Engelszell (Engelhartszell) entspricht.

Dispositionsgrundsätze der norddeutschen Orgel (nach Klotz) anzuwenden, ist sicher fehl am Platz, denn die österreichische Orgel folgt anderen Gesetzen (H. Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1934, S. 93, 95, 178) entgegen E.s Meinung (S. 35); Klein- und Großorgeln weisen Parallelen auf und streben nach Klangeinheit, wie sie auch bei mitteldeutschen Meistern (Silbermann) ihr Recht erhält. Das Musterbeispiel (S. 39) ist nicht pragmatisch genug, denn der Salicional 8 bedingt die Fugara 4, während die Quintade zum Rückpositiv tendiert. Die österreichische Orgel war eben keine Cantus-firmus-Orgel, sondern eine Continuo-Orgel, was aber nicht heißen soll, daß sie eine reine Begleitorgel im Sinne der Generalbaßpraxis gewesen wäre (S. 40). Die Zungenstimmen in kleinen Werken in Kärnten scheinen keine rein landschaftliche Stileigentümlichkeit zu sein. Viel eher handelt es sich um Atavismen aus der Orgel des 16. Jahrhunderts, die in der verhältnismäßig abgeschlossenen Landschaft und dank dem Hang nach südlicher Farbigkeit weiterleben konnten (S. 105).

E. macht aber auch richtige und wertvolle Bemerkungen. Die Spitzflöte in den österreichischen Orgeln ist wahrhaft ein Prinzipalvertreter (S. 33), und die Doppelzüge bei Krismann sind keinesfalls romantische Erfindung, sondern Ergebnis der Registrierkunst der Renaissance und Ersatz für fehlende Rohrwerke (S. 118). Damit wird auch meine Anschauung von der Orgel der barocken Gotik, die schon Zd. Wirth und jetzt auch G. Franz in die allgemeine Kunstwissenschaft eingeführt haben, erneut bestätigt.

Eigenartig ist E.s Bewertung der Orgeln. Was sagen Urteile wie „Durchschnittswerk“ (S. 58), „mittlerer — guter Durchschnitt“ (S. 88, 89), „nicht überdurchschnittlich“ (S. 93), „den Durchschnitt überragend“ (ebenda) oder „klingt nicht mehr so hervorragend“ (S. 120)? Hier fehlt jede Systematik. Eigenartig berührt auch, wenn gesagt wird, daß in Lambach (S. 59) eine fachmännische Besichtigung notwendig sei, um alte und neue Register voneinander zu unterscheiden. Daß der Verf. eines groß angelegten Buches Fachmann sei, wäre doch wohl eine berechtigte Auffassung. Leider sind die Restaurationen der letzten zehn Jahre, die immer als vorbildlich hingestellt werden, nur sehr selektiv angeführt, die Namen der Favoriten (Schuke, Pirchner) werden genannt, andere dagegen (Zika, Rieger, Neumann, Eppel, Hofmann & Czerny/Mertin) vernachlässigt; bei dieser Gelegenheit hätten auch die Erneuerungsprobleme (Innsbruck) gestreift werden können, schon um manche personelle und historische Frage zu klären (S. 9 ff.).

Einige Fehler und Irrtümer seien berichtet. S. 26 ist die Rede von Registern, gemeint sind aber die Registerzüge (Manubrien); Sesquialter und Kornette (S. 31) scheinen in den österreichischen Orgeln doch funktionelle Solostimmen gewesen zu sein, wenn sie auch nicht auf Silbermann und den französischen Orgelbau (wie der Verf. meint), sondern auf das süddeutsche Hörnle zurückgehen. Die Beziehung Egedacher-Silbermann besteht doch; damit wird die Meinung, das Kornett passe nicht in das Hauptwerk (S. 75), hinfällig. Es ist längst bekannt, daß die Kornette in reiner, nicht in temperierter Stimmung standen, Soloregister waren und vor allem wegen der Terz (innerhalb der Temperatur) den Laien verstimmt schienen, was auch für die österreichische Be-

handlung dieser Stimme zutrifft, zumal auch über Böhmen Beziehungen zum Freiburger Silbermann bestanden. Die *Trinuna* (S. 31) ist kein Flötenregister, sondern ein Streicher (vgl. Olmütz, St. Mauriz, von Engler 1746), und die *Ciuffoli* sind keine Streicher, sondern Sifflöten (Flade, *Silbermann*, S. 186). Egedachers Orgel in Waldsassen steht längst nicht mehr, es ist nur das Gehäuse übrig geblieben (S. 59). Warum die drei Positive Egedachers in Stadl Paura unbedeutend sein sollen, ist wenig einleuchtend (S. 65). Gerade hier ist (in den seltenen Dreifaltigkeitskirchen [Kappel bei Waldsassen, Engelhaus bei Karlsbad]) auch bei der Orgel die Dreizahl gewählt worden. Böhmen besitzt Hauptwerke des Freistädters Preisinger, so in Gojau bei Krumau (S. 92); auch Trimmola-Wimmola gehört nach Mähren, wo seine Werke teilweise erhalten sind (S. 69, 89).

Zweckdienlich wären Prospektbilder und auch Hinweise auf Kriegsverluste gewesen. Treffend ist die Prospektgestaltung in Wien, Augustinerkirche (S. 76), dargestellt, doch scheint der Architekt Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg mehr vom Geist der barocken Gotik, nicht ausschließlich von der Romantik bestimmt gewesen zu sein. Bruckner war 1848—1855 (14. XI.) Stiftsorganist in St. Florian (S. 119).

Anhang I gibt Messuren von fünf Orgelwerken wieder, doch fehlt der Name dessen, der die Maße abnahm; aus diesem Grunde, und wegen Unvollständigkeit (es fehlen die Maße der gemischten Stimmen und vielfach die der Aufschnitte), ist dieser Anhang nicht zuverlässig. Anhang II bringt ein Verzeichnis der Orgelwerke Österreichs nach den Aufnahmen E.s (doch wohl auf der Grundlage der Umfrage J. Gurtners, vgl. dessen Buch *Die katholische Kirchenmusik in Österreich im Lichte der Zahlen*, Baden 1937). Leider steht der Umfang dieses Teils (82 S.) in umgekehrtem Verhältnis zu seinem Wert. Abgesehen davon, daß das Verzeichnis heute schon veraltet ist, ist es für den praktischen Gebrauch viel zu lückenhaft. Selbst Orgeln, die in der Darstellung genannt werden, fehlen (Ranzenhofen, Rein u. a.).

In einer Gesamtzahl von 3172 Werken fehlt bei 59 Orgeln die Zahl der klingenden Stimmen (1,84%), bei 968 (30,25%) die der Manuale, und bei 312 Orgeln (9,43%) fehlen beide Angaben. Bei einer großen

Anzahl vermißt man auch Baujahr und Erbauer; es sind (wenn man nur Bauten der letzten 150 Jahre berücksichtigt) 404 (12,75%); selbst Wien, der Wohnsitz des Verf., hat einen großen Anteil an den fehlenden Angaben. Umfragen bei heute noch bestehenden Firmen (Kauffmann, Ullmann, Mauracher, Dreher & Flamm, Mertel, Rieger u. a.) oder bei den Pfarrämtern, die zur Führung vom Pfarrmemorabilienbüchern amtlich verpflichtet sind, hätten bessere Ergebnisse gezeitigt.

Zusammenfassend sei aber gesagt: E.s Buch ist trotz allem wertvoll und nützlich, wird an Wert gewinnen, wenn eine Neubearbeitung alle Fehler, Lücken und irrigen Anschauungen tilgt. So kann man mit dem Hrsg. der Überzeugung sein, daß E. „*zusammenfassend die Geschichte ihrer Entstehung (der österreichischen Orgel) und ihrer Erbauer geschrieben, also damit eine schmerzliche Lücke der österreichischen Musikgeschichte geschlossen und die Grundlage für Forschungen auf einem bisher nur wenig bearbeiteten Gebiete*“ geschaffen hat (Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1955, No 17).

Rudolf Quoika, Freising

M a r i u s S c h n e i d e r : Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1955, 92 S. (mit Bild- und Notentafeln).

Schon der Titel läßt erkennen, daß sich hier zwei benachbarte und doch selten vereinigte Disziplinen begegnen. „*Neue Wege zur Erforschung des romanischen Bauens*“ zu zeigen, ist als Zweck der Studie angegeben; es könnte darum für einen Musikwissenschaftler Zweifel an seiner Zuständigkeit für eine Besprechung entstehen, stammte nicht das Werk aus der Feder eines verdienstvollen Musikforschers und wäre es nicht Mitglieds-gabe der Gesellschaft für Musikforschung. Diese Besprechung soll und kann aber nur ein von musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten bestimmtes Referat sein. Wenn der Verf. einleitend von der „*starken Hintergrundigkeit der akustischen Welt des Mittelalters*“ spricht und wegen Fehlens einer „*gewissen Aufnahmebereitschaft*“ mit „*nicht geringem Widerstand aus Fachkreisen*“ rechnet, so bekennt sich der Rezensent freilich zu der noch kleinen Zahl derer, die auf

Grund eigener Studien Skepsis gegenüber der mittelalterlichen Mystik überwunden haben. Nichtdestoweniger birgt die kühne, in ihrer Tragweite erstaunliche Idee gleichsam „singender Steine“ innerhalb der an neuen Gedanken reichen Veröffentlichung wohl die verwickelteste Problematik.

Daß die im Kap. I. geschilderte indische Musikauffassung in den Fällen St. Cugat und Gerona auf christliche Bauwerke des ausgehenden 13. Jahrhunderts zu übertragen ist, daß hier die Tierbild-Kapitäl-Tonhöhen symbolisieren und daß durch deren Abfolge jeweils ein Hymnus als Bauidee auftritt, ja, daß diesem gleichsam singend vollzogenen Rundgang das Vielfache des Tages- und Jahresablaufs gleichfalls parallel läuft, verschiedenen Modi oder Motetus-Stimmen entsprechend, all das ist ebenso faszinierend konzipiert, wie es dem Skeptiker Angriffspunkte bietet.

Unter den möglichen, vom Verf. selbst zusammengestellten Einwänden darf der, „daß eine ‚armselige Melodie‘ niemals die Grundlage für eine Kapitalordnung bilden könne“, getrost als „allzu neuzeitlich“ übergangen werden. Das Fehlen zeitgenössischer Dokumente kann hier bei der Frage der Tiersymbole ebensowenig als Gegenbeweis gelten wie etwa bei der Zahlensymbolik und musikalischen Rhetorik im 15. und 16. Jahrhundert. Gewiß wünschte man sich noch fundiertere Beweise für den Einfluß indischen Denkens im christlichen Hochmittelalter, besonders dafür, daß die „Ambivalenz“ des Pfaus auch in christlichen Hymnen Grundton und „beide Dominanten“ umfassen soll. Man wünschte ferner, daß etwa bei St. Cugat die Auslassung von 16 Hymnus-Tönen sich noch besser erklären ließe (nicht nur als Opfer für die Tagesstunden-Darstellung). Fraglich ist weiterhin, ob es im Hinblick auf die erwarteten Einwände glücklich war, im selben Buch (Kap. IV) einen nicht „tonal“ erklärbaren Kreuzgang (Ripoll) anzufügen, mag es sich auch um eine höchst interessant gedeutete „mystische Reise in umgekehrter Richtung“ und um einen Heilritus handeln. Aber selbst wenn man das im Hauptteil (Kap. II) Geschilderte vorerst bis zum Nachweis paralleler Fälle nur als eine imponierende, durch vielschichtige Verankerung gefestigte Hypothese betrachtet, so eröffnet Schneiders Buch doch eine Fülle von Perspektiven, ja von neuen Gebieten auch des

musikwissenschaftlichen Forschens. Möge die Arbeit, die bei aller Kühnheit doch keineswegs leichtfertig all die neuen Wege betritt und entstehende Bedenken stets ernsthaft prüft, auch als Beleg dafür aufgenommen werden, daß die Erforschung mittelalterlichen Denkens nicht ohne tiefes Eindringen in seine Mystik möglich ist und daß deren Einbeziehung streng wissenschaftlich vor sich gehen kann.

Aus der Fülle erwähnenswerter Einzelheiten verdienen besonders die folgenden Beachtung: Daß die notationstechnische Frage der Flexa durch die „Steinnotation“ von St. Cugat entscheidend beleuchtet wird (S. 29), ist wohl erst nach Aufdeckung künftiger Parallelfälle zu erwarten. Mehr noch wird durch Sch. die Zahlensymbolik angesprochen. Hier wäre dieser von der Musikwissenschaft noch wenig angewandten Methode mit genaueren Angaben gedient gewesen. Daß die 8 die „Zahl des Heilsweges ist“ (S. 69), wird ohne Belege den Skeptiker nicht überzeugen; ebenso ist aber andererseits an detaillierter Deutung jeder interessiert, der die 8 (bzw. 4) bisher als die recht vieldeutige Zahl „zeitlicher und räumlicher Erstreckung“ vorfand (vgl. das Referat des Unterzeichneten auf dem Kongreß der IGMW Oxford 1955). Daß die Säulenzahl in den beiden tonal gedeuteten Kreuzgängen symbolisch zu sehen ist, liegt nahe; man wird auch sagen dürfen, daß die Trapezgestalt Geronas eine vielfältigere zahlensymbolische Aussage ermögliche als St. Cugats $12(3 \times 4) \times 6$ Säulen, die nur Irdisches (12) zu betonen scheinen. Zu fragen ist aber, warum bei der Gerona-Deutung (S. 49 unten) neben der Christus-5 die 7 nicht in ihrer alten Bedeutung „Gott“ bzw. „Himmel“ herangezogen wurde. (Die Säuleneinteilung der Südostseite $[6+6]$ wird übrigens aus Tafel II nicht ersichtlich: hier trennen doch die beiden Striche $5+2[=34, 35]+5$. Wäre dem so, dann träfe die Ergänzung der 5 durch die 2 zur 7 auf „*moriens non moreris*“, d. h. der Übergang von der „Leidens-5“ zur „Himmels-7“ wäre textbezogen!) Wenn auf S. 49 von der 6 als der Zahl der „jungfräulichen Mutter“ gesprochen wird, so könnten auch hier genauere Belege der Erforschung mensuraler Mariengesänge späterer Jahrhunderte nützen. Von den (seltenen) Druckfehlern sei „A. Kirchner“ (S. 20) richtiggestellt.

Fritz Feldmann, Hamburg

Das Buxheimer Orgelbuch, Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Bertha Antonia Wallner. Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles Nr. 1. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955.

Mit dieser Ausgabe liegt eine der wichtigsten und ergiebigsten Quellen der süddeutschen Orgelkunst und des Liedes, insbesondere des deutschen, im 15. Jahrhundert vor. Die Hs. wurde erstmals durch Robert Eitner (in den Monatsheften für Musikgeschichte 1887) bekannt gemacht und teilweise veröffentlicht. Seitdem hat sie in der Wissenschaft und in der Praxis in steigendem Maße Beachtung gefunden, so daß eine vollständige Ausgabe und Übertragung zum Veranschaulichen der weittragenden Bedeutung dieser inhaltlich umfangreichsten Orgelstabulatur des 15. Jahrhunderts schon seit langem erwartet wurden.

Der Großquartband (die Blattgröße des Faksimiles von 21 × 30 cm entspricht der des Originals) befand sich bis 1883 im Karthäuserkloster Buxheim an der Iller, kann jedoch, wie B. A. Wallner in ihrem Nachwort nachweist, dort nicht entstanden sein. Vielmehr weist der sehr vielfältige Inhalt auf einen zentral gelegenen und weltoffenen Entstehungsort hin, an dem in- und ausländische Musik gepflegt wurden.

Die Notation zeigt eine der für die deutschen Orgelstabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts typischen Formen: der Diskant ist in Mensuralnoten auf sieben Linien notiert, die übrigen Stimmen sind darunter durch Buchstaben und zugesetzte rhythmische Zeichen wiedergegeben. Unter den zwei- bis vierstimmigen Sätzen sind die dreistimmigen in der Mehrzahl.

Nach der, allerdings anfechtbaren, Numerierung J. J. Maiers sind es insgesamt 258 Intavolierungen mit Textmarken deutscher, französischer, italienischer und lateinischer kirchlicher und weltlicher Gesänge oder Orgelstücke ohne Cantus-firmus-Bindung. Unter ihnen befinden sich zahlreiche Konkordanzen zum Glogauer, Lochamer und Schedelschen Liederbuch. Die Hauptbedeutung liegt in dem Bestand an originalen Orgelkompositionen und vor allem an deutschen Liedsätzen. Durch 112 deutsche Liedbearbeitungen erweist sich das Buxheimer Orgelbuch nach bisherigen Forschungen als die reichste aller verwandten Quellen, die zu-

dem durch 55 französische, 7 italienische und 51 lateinische Texte einen Querschnitt durch das Gesamtrepertoire des Jahrhunderts bietet. Die Herkunft von 9 Sätzen war bisher noch nicht nachweisbar. Die 27 freien Orgelkompositionen sind größtenteils als Praeambulum bezeichnet. Ferner enthält die Sammlung zwei der vier berühmten Fundamenta Konrad Paumanns und zwei weitere, die wahrscheinlich in seinen Schülerkreis gehören. Sie liefern als Kompositions-, Variations- und Improvisationslehren des 15. Jahrhunderts wichtige Aufschlüsse über die Setzkunst und sind für das Verständnis der instrumentalen und vokalen Musik dieser Zeit und ihre stilistische Untersuchung unentbehrlich.

Außer Paumann, für dessen Schaffen und Wirken das Buxheimer Orgelbuch die meisten Zeugnisse enthält, sind unter den nur selten genannten Autoren noch einige Namen vertreten, die für das kirchliche, höfische und gesellschaftliche Musizieren von Bedeutung gewesen sind. Durch Konkordanzen lassen sich mehrere deutsche und eine große Zahl burgundischer, englischer und italienischer Komponisten nachweisen. Im ganzen zeigt der Inhalt eine enge Verknüpfung von Liedkunst und Orgelspiel, die sich in ihrer Entwicklung gegenseitig stark beeinflußt und gefördert haben. Besonders aber wird die Tradition der süddeutschen Orgelkunst, ihre Strahlungskraft und ihre zentrale Stellung in der Musik dieser Epoche sichtbar.

W. datiert auf Grund stilkritischer Untersuchungen die Entstehung der Tabulatur überzeugend auf die Zeit zwischen 1465 und 1475. Sie schlägt an Stelle des in die Literatur eingegangenen Namens die Bezeichnung *Münchener Orgelbuch* vor, da die Hs. (nach ihren Forschungen) nur in München entstanden sein kann.

Innerhalb der Documenta Musicologica stellt das Buxheimer Orgelbuch einen verheißungsvollen Anfang in der Reihe der Handschriften-Faksimiles dar. Vielleicht hätte der schönen und wertvollen Ausgabe zur leichteren Benutzung außer dem originalen und leider lückenhaften Verzeichnis noch ein vollständiges beigegeben werden können. Jost-Harro Schmidt, Freiburg i. Br.

Richard Haselbach: Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer

Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik. Bärenreiter-Verlag zu Kassel und Basel. 1955. 292 S.

Eine Züricher Dissertation wird hier in Buchausgabe vorgelegt. Es ist eine treffliche Arbeit, mit großem Fleiß und viel Umsicht durchgeführt. Allein schon der Werkkatalog ist ausgezeichnet. In der Biographie geht der Verf. auf die vorhandene Literatur ein, besonders Pasinis Aufsatz von 1905/06, den er kritisch erweitert. Lehrer Bassanis bleibt P. Castrovillari in Venedig, nicht dessen Namensvetter in Padua, auf den Della Corte hinzuweisen unternahm. Carrissimi ist höchstwahrscheinlich als Lehrer auszuschalten, dagegen könnte Bassani Schüler Legrenzis gewesen sein. Auch ist er kaum seinerseits der Lehrer Corellis gewesen. Der Aufenthalt in Bologna bedeutete für ihn menschlich und künstlerisch eine glückliche Zeit. Der nächste Ort seiner Tätigkeit trug ihm den Beinamen „di Ferrara“ ein. 1688 wird er Domkapellmeister, und von da ab beginnt die Abwendung von der Oper und von weltlichen Werken überhaupt. Die Behandlung der Messe ist, wie der Verf. ausführt, frei. Vom Ordinarium missae werden Sanctus, Benedictus, Agnus dei, oft auch Credo, vom Proprium Graduale, Alleluja, Offertorium ausgelassen und durch Sonaten, Konzerte und Sinfonien ersetzt. 1712 geht Bassani nach Kämpfen nach Bergamo. Eine Liste der verbürgten Aufführungen seiner Oratorien und Opern beschließt die Biographie.

Das Kapitel *Künstlerische Würdigung* beginnt mit einem längeren, orientierenden aber doch zu stark an die bisherige Literatur (Schenk und vor allem Bukofzer) angelehnten Abschnitt über „Barockmusik“, ein Kapitel, über das bekanntlich noch keine einheitliche Auffassung herrscht. Wertvoller ist der Überblick über die Vorgänger Bassanis.

Der Komponist gehört zur Bologneser Schule, die eine Mittelstellung zwischen Rom und Venedig einhält (S. 168), aber in der Sonate das Erbe Venedigs übernimmt. Von Opern und Oratorien ist wenig erhalten, drei Partituren von Oratorien (in Modena) waren dem Verf. „nicht zugänglich“ (warum?). *Il conte di Bacheville* rechnet der Verf. (entgegen Schering) zu den Oratorien. Motetten und Konzerte werden bei Bassani nur dem Text nach unterschieden. Texte aus dem kirchlichen Offizium werden

mit dem Beiwort „concertato“, freigeschaffene Texte als Motetten bezeichnet, auch wenn sie Rezitative enthalten.

Besprechung und Beispiele aus Kantaten, mehrhörigen Werken, zeigen, daß Bassani in Bologna, der „Hochburg des konzertierenden Stiles“, doch die Mittel der Oper vorsichtig übernimmt und sogar zum Bewahrer des strengen Stiles wird. Ein Vergleich mit Pergolesi („*Laudate pueri*“) kennzeichnet Bassani als konservativer — ob man Pergolesis Stil „galant“ nennen soll, scheint mir zweifelhaft.

Die geistlichen Solokantaten bringen in der Melodik eine stilistische Weiterentwicklung der weltlichen Solokantaten, mit stärkerer, instrumentalartiger Koloratur. Die Dacapo-Form und die Devise spielen im Gegensatz zu den Solosätzen der mehrstimmigen Kantaten eine bedeutende Rolle. Als Instrumentalkomponist führt Bassani mit Legrenzi, Vitali und Mazzaferata zu Corelli hin. Im Vokalstil ist er modern, seine Harmonik ist bereits „fest tonal“, oft interessant, die Formen sind öfters dem älteren Stil verpflichtet — obwohl er in derartig gebundenen Sätzen sein Bestes gibt —, ein Komponist in einer historischen „Grenz-situation“.

Die künstlerische Würdigung, in der manchmal Wiederholungen hätten vermieden werden können, gibt ein anschauliches Bild — soweit das in Worten und mit wenigen Beispielen möglich ist. Das Interesse für Bassanis größere Werke wird geweckt. Es erhebt sich eine wichtige Frage: Da in Italien weder Mittel noch genügend Kräfte zur Verfügung stehen, sollten wir in Deutschland uns bei den Denkmälerausgaben nicht auf den nationalen Bereich beschränken! Besonders wertvolle und für die Entwicklung der deutschen Musik direkt und indirekt wichtige Werke sollten wir unbekümmert unwichtigeren deutschen Werken vorziehen und veröffentlichen. Wie wäre es mit einer Auswahl von Kantaten Bassanis, die Haselbach besorgen könnte? Ein solcher Band dürfte entschieden eine Bereicherung bedeuten.

Hans Engel, Marburg

Ingmar Bengtsson och Ruben Danielson: Handstilar och Notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling. *Studia Musicologica Upsaliensia* (Edidit Carl-Allan Moberg) III, 1955; 74 S. — Bildbilaga XVIII.

Zu den schwedischen Doktordissertationen des Frühjahrs 1955 gehört eine musikwissenschaftliche Arbeit von Ingmar Bengtsson, die dem Instrumentalschaffenden Johan Helmsch Romans (1694–1758) gewidmet ist, „des Vaters der schwedischen Musik“. Der genaue Titel lautet *J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. Als eine Introduction zu der umfangreichen Hauptarbeit erschien der vorliegende Band im Rahmen der neuen, von C. A. Moberg edierten Schriftenreihe *Studia Musicologica Upsaliensia*. In dieser Introduction soll über den äußeren Stand und die Voraussetzungen des handschriftlichen Quellenmaterials, das in der Roman-Sammlung der Musikalischen Akademie Stockholm erhalten ist, Rechenschaft gegeben werden. Zwei Faktoren waren für eine solche Darstellung der Vorarbeit in extenso bestimmend: die zentrale Stellung Romans innerhalb der schwedischen Musikgeschichte, die durch intime Beziehungen zum London Händels, Pepuschs, Ariostis und der Brüder Buononcini sowie durch Fühlungnahme mit J. J. Fux in Wien auch für die allgemeine Musikgeschichte von Interesse ist, vor allem aber die besondere Art, in der das Roman-Material überliefert ist.

Hier handelt es sich zunächst nur darum, zu der Methode Stellung zu nehmen, die bei der Sichtung und wissenschaftlichen Klarstellung des reichen Materials angewandt wurde, einer Methode, die auf den besonderen Fall Roman abgestimmt ist, aber darüber hinaus als Hilfsmittel musikwissenschaftlicher Forschung prinzipielle Bedeutung gewinnen könnte. Der Versuch rechnet durchaus mit dem Beistand eines forensisch geschulten Schriftexperten, der, durch keine rein musikstilistischen Vorurteile gehemmt, das gesamte handschriftliche Quellenmaterial sozusagen als Rohstoff betrachtet. Ein solcher Spezialist stand dem Verf. Bengtsson in der Person Ruben Danielsons zur Verfügung, der in Hauptabschnitten der Studie und einem zusammenfassenden Katalog ausgiebig zu Worte kommt. Die Untersuchung befaßt sich demnach ausschließlich mit dem äußeren Bild, mit der Art der Notenschrift in Autographen und Nicht-Autographen sowie mit Aufschriften und Hinzufügungen von Zeichen und erklärenden Worten.

Im wesentlichen handelt es sich um vier Aufgabenkreise (S. 5): Bestimmung aller

Roman-Autographen; Ordnung der Notenhandschriften, die nicht vom Komponisten stammen, und Identifizierung der einzelnen Schreiber; Ordnung aller Hinzufügungen zum Notenbild und Identifizierung von deren Schreibern; Versuch einer annähernden chronologischen Bestimmung der Roman-Autographen, und zwar ausschließlich auf Grund von Eigenheiten der Schrift. Zu den Hinzufügungen und Aufschriften gehört, abgesehen von Hinweisen auf Dynamik, Tempo und Werkgattung, der Komponistname, der hier auch in den Autographen in den seltensten Fällen vom Komponisten selbst stammt. Der Gedanke einer minutiös vergleichenden Schriftanalyse ist das Bestimmende, wogegen der Feststellung von Papiersorten und Wasserzeichen eine untergeordnete Bedeutung beigemessen wird. Es sei hier bemerkt, daß die Klärung der Personenfrage über den eigentlichen Zweck hinaus zuweilen ins kulturhistorische vorstößt. Unter den Schreibern befinden sich Männer wie der Konzertmeister und spätere Hofkapellmeister Per Brant, wie Per Frigel, der im Leben Naumanns und Kraus' eine wichtige Rolle spielte, und Johan Wellander, der musikalische Mentor der Gesellschaft „*Utile dulci*“ in Stockholm (gegründet 1760, also nach Romans Tode). Diese Männer repräsentieren (wohlgemerkt) verschiedene Zeitabschnitte und verschiedene Arten der künstlerischen Gesinnung. Auch bei einer so eingehenden Untersuchungsmethode wie der hier angewandten mußte aus verschiedenen Gründen ein ungelöster Rest bleiben. Das zeigt sich deutlich im Falle der Donation Holmberg (S. 19) und hängt teilweise damit zusammen, daß eine große Anzahl Romanscher Autographen erst 100 Jahre nach dem Tode des Komponisten in den Besitz der Musikalischen Akademie Stockholm gekommen ist. Immerhin war auch da, wo die Bestimmung des Schreibers oder der Schreiber erschwert war, im allgemeinen die Zuweisung der Handschriften zu einer bestimmten Periode möglich (S. 22).

Der Schriftexperte weist auf die Schwierigkeit hin, zu absolut sicheren Urteilen zu kommen, und warnt immer wieder vor den Gefahren eines graphologischen Dilettantismus. Sein Vorurteil gilt bereits dem Ausdruck Graphologie, der hier durch die zwar unbelastete, aber nicht gerade besteckende Wortbildung „*Grafografi*“ ersetzt wird. Als Grundeinheit und Ausgangspunkt

der Analyse dient der Begriff „*Grafem*“, ebenfalls als Wortbildung neu. Damit ist ein einheitlicher kurzer Bewegungszug, ein primäres Phänomen rhythmischer Art gemeint, der Abschnitt eines schriftlichen Gebildes, der zwischen zwei „*Bewegungsminima*“ zu liegen kommt (S. 27). Daß die Frage der musikalischen Stilkritik für die zeitliche Bestimmung des Einzelwerks nicht auszuschalten ist und daß mit rein äußerlichen Merkmalen des Schriftbefundes eine volle Klärung nur selten möglich ist, erweist sich eben an den Roman-Autographen. Danielson stellt fest, daß die Notenschrift Romans eine auffällige Konstanz aufweise und daß im übrigen die Handschrift des Komponisten (also alles, was mit dem Notenbild im engsten Sinne nichts zu tun hat, und zwar ganz besonders der Namenszug) eine auffallende Inkonstanz zeige, welche letztere jedoch in keinerlei Beziehung zum Alter des Schreibers stehe. Die Folgerungen ergeben sich für den vorliegenden Fall von selbst. Die Möglichkeit, aus dem Äußeren der Autographen bindende Schlüsse für die Chronologie zu ziehen, ist äußerst gering. Gerade das war ja eines der Hauptziele der Untersuchung (Kap. 6): durch genaue Schriftanalyse zu einer Chronologie der Roman-Autographen zu kommen, denen fast durchweg die Datierung fehlt und die oftmals von fremder Hand als Autographen bezeichnet worden sind (nicht immer mit Recht, wie sich im Falle Frigel nachweisen läßt!). Nur bei einem der Kopisten, J. G. Psilanderhielm, ließ sich eine sukzessive Veränderung der Schreibweise feststellen, die als Stütze für eine Datierung dienen kann (S. 50). Anders steht es, wie gesagt, bei dem eigentlichen Mittelpunkt der Untersuchung, bei Roman selbst. Auch der Wechsel von Fraktur zu Antiqua und umgekehrt bedeutet bei ihm nichts Bestimmtes. Nur ein einziges Detail seines Notenbildes, die Schreibweise isolierter Sechzehntel, kann für eine zeitliche Einordnung einige Dienste leisten. Über das relativ frühe Grenzjahr 1728 hinaus ist eine weitere annähernd chronologische Zuweisung nur möglich, wenn man dem subjektiven Urteil ein größeres Recht zugesteht, als die Methode der Verf., streng genommen, zuläßt.

Der Versuch ist besonders für die Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und für Stücke aus dem Bereich der Hausmusik von Interesse (Grundsätzliches zum

Noten-Schreibstil des 18. Jahrhunderts, s. u. a. S. 34 ff.). Bei Zentren mit hoher Musiktradition und gesicherter Musikorganisation dürfte eine so umständliche Vorarbeit weniger in Frage kommen, und für Oper und Oratorium leisten oft schon Textbuch oder Voranzeigen ausgezeichnete Hilfe. Um es nochmals zu betonen: das Ziel der Verf. ist, durch eine einheitliche Schriftanalyse des gesamten zur Verfügung stehenden Quellenmaterials den Anteil der Schreiber und deren Beziehungen zum Komponisten festzustellen, sowie die Chronologie der Werke und den authentischen Wert der einzelnen Musik-Handschriften möglichst im voraus klarzustellen. Wenn aber, wie im vorliegenden Falle, eine so wichtige Voraussetzung wie die Beeinflussung des Schreibstils durch zunehmendes Alter in einer Hauptgruppe der Handschriften fast gar nicht zu finden ist, wird die Aussicht auf ein positives Resultat stark geschwächt. Das verringert den prinzipiellen Wert des Versuchs als einer Arbeitshypothese nicht, eines Versuchs, der sich im Grunde nur durch gewisse methodische Eigenheiten, durch einen gewissen methodischen Eigensinn von dem Gewohnten entfernt.

Für die Kammermusik aus der Zeit des Übergangs vom Barock zum Rokoko, deren Handschriften oft mit bemerkenswerter Nonchalance angelegt sind, können Untersuchungen nach Art der vorliegenden zu wertvollen Beobachtungen führen. Eine Kopie mag z. B. den Willen des Komponisten besser wiedergeben als das Autograph, weil sie auf eine Aufführung zurückgeht, die der Autor sanktioniert hat. Dabei ist nicht bloß an Fragen der Dynamik gedacht, sondern ganz besonders an die mehr oder weniger inkonsequente Handhabung von Binde- und Phrasierungsbögen in verschiedenen Manuskripten zum selben Werk. Die Feststellung, wer im Einzelfall Noten oder Aufschriften notiert hat, und vieles andere kann besonders dort von Bedeutung sein, wo keine Drucke als Maßstab und keine Kataloge als Stütze zur Verfügung stehen. Für den Musikwissenschaftler ergibt sich gerade auf dem Gebiet der Instrumentalmusik oft eine Situation, die der eines Kunsthistorikers entspricht, der sich den Übermalungen eines alten Bildes gegenübergestellt sieht. Wir brauchen bloß an den Fall der Brucknerschen Sinfonien zu denken, um einzusehen, daß mit einem systematischen Schriftenvergleich, bei dem

man sich vor Beginn der eigentlichen Stilkritik von allen denkbaren Vorurteilen frei zu machen sucht, nicht nur für das 17. und 18. Jahrhundert, sondern auch bei neueren Werken und Komponisten sich ein kompliziertes und vieldeutiges Material mit mehr oder weniger Aussicht auf einen gewissen Erfolg bearbeiten läßt. Zu warnen ist davor, daß man den Wert der Statistik von äußeren Detailbeobachtungen in diesem Zusammenhang überschätzt und die Wirkung künstlerischer Elemente, die meist schon in einem primären Stadium der Niederschrift eine Rolle spielen, unterschätzt. Nicht so sehr wegen der Resultate, die im Falle Roman erzielt worden sind, als wegen der Möglichkeiten, die man sich von einer weiteren Erprobung des hier angewandten Verfahrens wohl versprechen darf, (elastische Anwendung und natürliche Begrenzung der Methode vorausgesetzt), ist die Studie, die sich durch klare Darstellung eines an Widersprüchen reichen Materials empfiehlt, durchaus zu begrüßen.

Richard Engländer, Uppsala

K. Ph. Bernet Kempers: Muziekgeschiedenis. 5. uitgebreide en herziene druk. Met 40 afbeeldingen, 62 muziekvoorbeelden, tijdtabel en register. Rotterdam: Brusse 1955. VIII, 404 S.

Derselbe: Meesters der Muziek. 5. druk. Ebenda 1954. 280 S.

Wie sich diese Musikgeschichte, vor allem natürlich in der Heimat des Verf., als ein Buch, das sich an Kenner und Liebhaber wendet, seit ihrem ersten Erscheinen 1932 bewährt hat, bezeugt die Folge ihrer Auflagen bis zur vorliegenden fünften. Das von Riemann zum ersten Mal auf breitester Grundlage für sein *Handbuch der Musikgeschichte* durchgeführte Prinzip, „das Interesse von der Lebensgeschichte der großen Meister auf die Entwicklung der Tonformen und Stilarten überzuleiten“ (Vorwort zu Bd. 2, T. 3, 1913, S. III) hat die Anlage auch von Bernet Kempers' Musikgeschichte bestimmt. Die Einteilung in die vier großen Gebiete Kirchenmusik (katholische, protestantische, als Anhang Orgelmusik), Musik für das Theater, weltliche Vokalmusik und Instrumentalmusik scheint ebenso einfach wie durchsichtig. Den Geschichten dieser Hauptgattungen ist noch ein Kapitel vorgelegt: *Het Toonsysteem, de Technieken, de Instrumenten en de Stijlen*. Die Fülle des Stoffes konnte unter solchen Gesichts-

punkten natürlich nur durch Entlastung von allem Biographischen bewältigt werden. Didaktische Überlegungen und reiche Unterrichtserfahrungen haben die Anordnung des weitgehend auch für Studenten bestimmten Buches mitgestalten helfen (Vorwort S. 1), so wenn etwa die Orgelmusik wegen ihrer Verwurzelung in den kirchlichen Gesangsformen nach der Kirchenmusik und nicht innerhalb des Abschnitts Instrumentalmusik behandelt wird. Die pädagogischen Tendenzen dieser Musikgeschichte kommen insbesondere in den auf die einzelnen Abschnitte reichlich verteilten Stammbäumen der verschiedenen Gattungen zum Ausdruck; der Anschaulichkeit dienen weiterhin zahlreiche Notenbeispiele und ein sorgfältig ausgewähltes Bildmaterial. Dankenswert sind auch die fortlaufenden Hinweise auf vorhandene Schallplattensammlungen, ein brauchbares Register und eine aufschlußreiche Zeittafel.

Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß die Aufteilung des gesamten Stoffes nach vier großen Gebieten, die Betrachtung also nicht im sonst üblichen Längsschnitt durch die ganze Musikgeschichte, bisweilen zu einer Art Systemzwang führen kann, wenn etwa das Oratorium auf weite Strecken hin (Haydn, S. 198, Mendelssohn und Schumann, S. 202) unter der *Muziek voor het Theater* Platz finden muß.

Zuletzt noch einige Anregungen für spätere, gewiß zu erwartende Auflagen des im ganzen sehr brauchbaren und nicht nur den „muziekstudeerenden en dilettanten“ (S. 2) nützlichen Buches:

Was zur Gregorianik gesagt wird, bedürfte vielleicht noch einer Bemerkung über die germanische und romanische Choralfassung, ferner über Hildegard von Bingen. Unter den vorprotestantischen Kirchenliedern in der Landessprache (S. 120) verdiente das Weihnachtslied der Aachener Schöffen eine Erwähnung. Das katholische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts kommt dem protestantischen gegenüber etwas zu kurz (S. 123, Anm.), die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in Deutschland müßte über die Cäcilianer und Rheinberger hinaus (S. 117) in die Gegenwart fortgeführt werden, etwa mit Hinweis auf die Kölner Schule (Lemacher, Schroeder, Röseling). Zur Kennzeichnung von G. Gabriellis, vor allem durch Riemanns *Musikgeschichte in Beispielen* bekannt gewordenem *Ricercar decimo tono* als erste wirkliche Fuge ist Mül-

ler-Blattaus Einwand zu beachten (*Geschichte der Fuge*, 1931², S. 55). Die Ableitung des Namens Virginal von *virgo* (S. 272) ist bekanntlich nicht unbestritten, C. Sachs tritt für *virga* = Docke ein. Noch zwei instrumentengeschichtliche Anmerkungen: Von Hebenstreits Pantaleon sahen sich vielleicht Chr. G. Schröter, Marius und Silbermann zu ihren Erfindungen angeregt, die Priorität für das Hammerklavier muß aber Cristofori bleiben (vgl. neuerdings H. Fleischer, *Christlieb Siegmund Binder*, 1940, S. 13 f.). Haydns Verhältnis zum Hammerklavier untersuchte G. Kinsky (*ZfMw.*, XIII, 1931, S. 500).

Einige Druckfehler werden leicht zu beseitigen sein: S. 58 und öfters „Handbuch“ statt „Handbücher“ der Musikwissenschaft, ebenda „Chailley“ statt „Chailly“, S. 59 „Mersmann“ statt „Mersman“, S. 101, Anm. „Schmidt-Görg“ statt „Schmidt-Georg“, S. 149 „Frotscher“ statt „Trotscher“, S. 219 „Kretzschmar“ statt „Kretzchmar“, Bild 37 „Menzel“ statt „Mensel“.

Das gleichzeitig anzuzweigende, auch schon in 5. Auflage vorliegende Buch desselben Verf., *Meesters der Muziek*, bringt das der ersten Ausgabe seiner Musikgeschichte in kurzen Anmerkungen angeschlossene biographische Material in Gestalt von 33 Lebensbeschreibungen der bedeutendsten Komponisten als Supplementband. Jeder dieser Biographien ist ein Bild und in Art einer musikalischen Devise ein (vielfach an Bekanntes anknüpfendes) Notenbeispiel beigelegt, dazu knappe bibliographische Angaben. Mit der Auswahl der führenden Komponisten wird man sich im ganzen einverstanden erklären, vielleicht allerdings Reger und Pfitzner vermissen, dem übrigens auch die *Geschiedenis der muziek* gar keine Beachtung schenkt. Zieht man zum Vergleich aus jüngster Zeit H. J. Mosers *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* (1952) heran (s. meine Besprechung Jahrgang VIII, 1955, S. 98 ff.), so sieht man bei Bernet Kempers die ältere Zeit mit einigen Namen in der Biographie Lassos (*Lasso en zijn voorgangers*) cursorisch abgetan. Moser gibt der vorlassoschen Zeit wesentlich mehr Raum, als Bernet Kempers vermutlich seinem Leserkreis zumuten wollte, aber dieser übertrifft Moser dann doch quantitativ insofern, als ein zweiter Teil des Buches noch 300, teilweise freilich allzu knappe Kurzbiographien der Komponisten bringt, die im Hauptteil nicht berücksichtigt sind (hier

also auch Reger und Pfitzner). Hat dieser Anhang allenfalls Nachschlagewert — er bringt auch einige Namen Lebender —, so darf man den Inhalt des Hauptteils als eine Reihe runder und sachlich gut fundierter Lebensbeschreibungen bezeichnen. Die bibliographischen Anhänge lassen (das mag aber der Zwang zur Konzentration verschuldet haben) noch einige Wünsche offen. Nur wenige Versehen seien angemerkt: S. 59 nur 2, nicht 22 Passionen von C. Ph. E. Bach. Elisabeth von Herzogenberg ist die Tochter des Gesandten Bodo Albrecht Stockhausen, nicht (wie es S. 191 scheinen könnte) des gleichnamigen Sängers. Schließlich zum Abschnitt über Schubert: An den beiden erschienenen Bänden von O. E. Deutschs Dokumentenwerk (Bd. 2, 1 übrigens 1914) ist L. Scheibler nicht beteiligt (S. 121). Das Duo op. 140 ist ein originales Klavierwerk und kann nicht die verlorene Gasteiner Sinfonie sein (S. 120).

Willi Kahl, Köln

Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann. (Max Hesses Handbücher der Musik. Band 76. Sonderausgabe zu Busonis 90. Geburtstag (geb. 1. 4. 1866 — gest. 27. 7. 1924). Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel, 1956. XVI u. 288 S.)

Busoni ist für jeden, der ihn gehört hat, ein unvergeßlicher Meister des Klaviers; er war ein vollendeter Beherrscher des Instruments, dessen Spiel auch die letzte Schwierigkeit in Schönheit des Klangs umzusetzen imstande war. Trotzdem reizte seine Auffassung oft zum Widerspruch. In stärkerem Grade aber ist sein kompositorisches Schaffen problematisch.

Die früheren Werke sind reichlich epigonisch und wenig originell, die späteren oft reizvoll, aber nicht frei von Manier und stärker im Wollen als in der schöpferischen Kraft. Als Schriftsteller, wenn man den Ausdruck gebrauchen kann — denn Busonis Schriften sind mehr spontane Äußerungen als berufs- und handwerksmäßige Leistungen —, ist Busoni ähnlich fesselnd, aber zwiespältig. Wie oft bei genialen Musikern, fehlt die eigentliche fundamentale Bildung; seine Äußerungen haben oft etwas Dilettantisches, Halbgebildetes nicht abstreifen können.

Busoni erscheint als merkwürdige Mischung von romanischer Formkühlheit — die er be-

ußt betont —, echt italienischer Skepsis und eigenartiger Einseitigkeit. Wo er einfach schildert, offenbart sich auch im Schreiben künstlerisches Talent: einen besonderen Genuß bereiten z. B. die beiden autobiographischen Skizzen, eine köstliche, romantisch-ironische Schilderung der eigenen Kindheit, Leiden eines Wunderkindes unter dem Ehrgeiz eines skurrilen Vaters.

Busoni hat in der Musikgeschichte seiner Zeit die Bedeutung, daß er kommende Stilwandelungen gespürt und versucht hat, selbst Neues zu fordern und zu formen: „Junge Klassizität“. Freilich war er Gegner Schönbergs und des „Klangakrobaten“ Strawinsky. Er suchte, tastete, ohne recht zu finden. „Auf die häufige, naiv-dilettantische Frage, wen man wohl für den größten aller Musiker halten soll“, wollte er nie antworten, gibt aber dann doch eine Antwort: „Mozart“. Über diesen Meister sagt er Schönes, über die *Don-Juan*-Übersetzungen auch Treffendes.

Beethoven kommt schlecht weg: Er ist Busoni zu „menschlich“, „eine Hammerklaviersonate und ein cis-moll-Streichquartett wiegen an Gehalt die Symphonien sicherlich auf“ (!). Falsche historische Argumente werden angeführt. „Seinen Zeitgenossen bedeutete Beethoven zunächst eine staunenswerte Kuriosität“, 5., 6. Symphonie und G-dur-Konzert „ließen das Publikum recht unberührt“, eine Behauptung, die auf die Akademie am 22. Dezember 1808 anspielt, bei der „die Exekution in jedem Betracht mangelhaft zu nennen“ und die Dauer von vier Stunden bei bitterster Kälte unerträglich war . . . „Bald schlug die Situation um.“ „Eine militante Priesterschaft (!) organisierte sich . . . und bewachte fortan das zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit.“ — Das ist ein ziemlich gehässiger Ton. In einem unveröffentlichten Nachlaß, der, wie auch andere Aufsätze, hier zum ersten Mal gebracht wird, wird Beethoven „ein Mensch unter Menschen, größeren Formats . . ., aber nicht ein Mensch über Menschen . . . ein Nazarener und kein Hellene“ genannt.

Wie fern Busoni im Grunde J. S. Bach gestanden hat, beweist ein Entwurf einer szenischen Aufführung von J. S. Bachs *Matthäuspassion* (1921). Schon beim ersten Besuch der Passion fiel ihm die „theatralische Heftigkeit der Rezitative auf“, sehr zur Unzufriedenheit des Herrn von Herzogenberg“, (der ihn in die Passion ge-

schickt hatte), „der es mit mir zum Besten meinte, und der das Gewicht meiner Aufmerksamkeit auf die Choräle legen wollte“. Hat Busoni mit dieser Beobachtung gar nicht so Unrecht, so sind seine Forderungen nach einer szenischen Aufführung und wesentlichen Kürzungen umso merkwürdiger. „Die Arien halten die Handlung ungebührlich auf und unterbrechen sie, die barocke pietistische Fassung der Textworte steht in einem unästhetischen Gegensatz zu jenen der evangelistischen Chronik . . . Hier müßte demnach ein theatralischer Bearbeiter die Schere ansetzen und kurzer Hand die Arien entfernen; so sehr manche von ihnen durch Form und Gefühl (namentlich in ihren Ansätzen) schön geraten sind . . .“ (!) Philipp Jarnach hat ein Geleit-, der Herausgeber ein Nachwort geschrieben. Lebensstafel, Werkkatalog (d. h. des gedruckten Werks) und Literaturverzeichnis sind im Anhang beigegeben.

Hans Engel, Marburg

Andreas Liess: Johann Michael Vogl, Hofoperist und Schubertsänger. Graz/Köln: Böhlau 1954. 224 S.

Man hat sich daran gewöhnt, in J. M. Vogl kaum mehr als eine Randfigur aus dem Kreise um Schubert zu sehen, die freilich, was neuerdings W. Vetter (*Der Klassiker Schubert*, 1953, I, S. 231) wieder in Erinnerung gebracht hat, immer in betontem Abstand von seinen anderen Musikerfreunden genannt werden muß. Denn anders als diese „harmlos frohen Gesellen“ hatte nur er in Schuberts Leben eine musikalische Sendung zu erfüllen. Diese aber erschien längst in einem zweifelhaften Licht, seit J. Gänsbacher und S. Bagge 1864 und 1868 anläßlich von Randhartingers revidierter Ausgabe der „Müllerlieder“ zu Vogls Eingriffen in Schuberts Originalfassung mit seinen eigenen Verzierungstaten kritisch Stellung genommen hatten. Eine Monographie über Vogl, wie sie uns jetzt Liess, aus den besten zeitgenössischen Quellen schöpfend, vorlegt, hatte also an dem überlieferten Bild von Vogls künstlerischer Persönlichkeit mancherlei zu überprüfen und notfalls zu- rechtzurücken.

Der Untertitel deutet schon an, was vor allem nottat: Der als Schubertsänger in die Musikgeschichte eingegangene Künstler war im Hauptberuf „Hofoperist“, seine Bühnentätigkeit war also als solche und in all ihren Zusammenhängen darzustellen. Ein

weit ausholendes Eingangskapitel schildert die deutsche Opernbewegung am Wiener Kärntnertor-Theater, zu dessen Verband Vogl von 1794 an fast 28 Jahre gehörte. Ignaz Franz von Mosel war die Seele dieser Bemühungen, ein deutsches Opernideal zu verwirklichen, Grillparzer als Freund der Italiener sein Antipode. Es ist das besondere Verdienst des Verf., aus diesen Zusammenhängen heraus ein anschauliches Bild von Vogls Kunstauffassung entwickelt zu haben mit ihrer steten Betonung des deklamatorischen Prinzips gegenüber dem italienischen Belcanto, mit der „ganzheitlichen Leistung“ seiner Verschmelzung von Gesang, schauspielerischer Darstellung und tiefer Rollenausschöpfung in Text und Musik (S. 123).

Auf diesen Voraussetzungen beruht dann auch Vogls Bedeutung als Schubertsänger. Im Gegensatz zu Baron von Schönstein, der als Interpret der „Müllerlieder“ besondere Beachtung fand, neigte Vogl zu allem, was in Schuberts Liedkunst dramatisch akzentuiert war. In der *Winterreise* fand er sein eigenstes Ausdrucksgebiet, wobei auch erwähnt werden darf, daß er bei Gelegenheit den *Erlkönig* mit verteilten Rollen singen ließ. Vom „Operisten“ aus fällt auch da, wo man ihm die bekannten Eingriffe in Schuberts Lieder mit eigenen Verzierungen zum Vorwurf machen wollte, ein eigenes Licht auf den Liedersänger. „Gerade als routinierter Bühnensänger hielt er es in der damaligen Zeit vielfach noch für sein gutes Recht, die Melodie subjektiv auszuzieren“ (S. 133). Überdies hatte schon P. Mies (*Mehrfache Bearbeitungen gleicher Texte bei Schubert* in Bericht über den Internationalen Kongreß für Schubertforschung, 1929, S. 122) festgestellt, daß es sich bei Vogls Vorgehen „in Vorschlägen, Doppelschlägen und ähnlichen melodischen Bildungen gar nicht um eigentliche Verzierungen“ handeln muß, sondern daß man hier auch an „musikalische Formungen mit wesentlicher Ausdrucksbedeutung“ denken kann. Dieser Gedanke wird denn auch von L. stark unterstrichen. Vogl dachte nicht nur als Sänger seiner Zeit, der ja mit Schuberts Schöpfungen das Lied in Wien überhaupt erst konzertfähig gemacht hat, sondern „zugleich als Deklamator und Textgestalter“ (S. 135), und so findet sich in dem Kapitel *Vogl, der Schubertinterpret* noch mancherlei zu seiner Rechtfertigung.

Übrigens geht der Verf. keineswegs darüber hinweg, daß Vogl „unstreitig eine komplizierte Natur“ war, „tief und reizbar, altruistisch und ichbetont in einem“ (S. 93), und gerade das eingehende Studium der verfügbaren Quellen hat ihm das, was im Schubert-Schrifttum wiederholt ausgesprochen werden mußte, nur bestätigt. Dabei spielte sicher auch ein jahrzehntelanges Leiden eine entscheidende Rolle. Liest man Vogls von Bauernfeld überlieferte Tagebuchblätter, so möchte man ihn, wenigstens in seinem Alter, fast neben Mayrhofer für den zweiten Hypochonder in Schuberts Freundeskreis halten. Der alte Vogl hatte sich und seinen Ruhm schließlich selbst überlebt. So schreibt der fast Siebzigjährige einmal: „Wem das unglückliche Glück zu Theil ward, lange zu leben, der versteht zuletzt nichts mehr, und muß, wenn er nicht mit genügender Albernheit gesegnet ist, wünschen, so bald als möglich fortzukommen“ (S. 156). Doch beleuchten die wenigen noch erhaltenen Tagebuchblätter (mit anderen ist auch seine *Singschule* verloren gegangen), was man längst von seiner umfassenden Geistesbildung wußte. Damit überragte er den Durchschnitt nicht nur der Wiener Bühnenkünstler seiner Zeit ganz erheblich, wie er ja auch in einem Nekrolog als „der Mann von hoher wissenschaftlicher Bildung“ angesprochen wird, „der, wenn er auch nicht als Sänger so sehr gegläntzt, schon als ein wahrhaft unterrichteter Mann seine Carrière hätte machen müssen“ (S. 38 f.). Schließlich enthält das Buch auch ein Kapitel über Vogl als Tonsetzer. Es handelt sich hier um drei Messen und ein Offertorium in einer homophonen Gestaltung, die kaum noch ahnen läßt, daß der einstige Lateinschüler des Benediktinerstifts Kremsmünster eigentlich noch in der strengen Tradition des Eberlinschülers Georg Pasterwitz gestanden haben müßte, um zwei bei Artaria erschienene Liederhefte, um einige Gesangsstücke für die Bühne und einen Entr'-Act zu Shakespeares *Othello*. Dankenswerterweise teilt L. in einer Beilage einige Gesangsstücke mit, die über eine gutgemeinte Liebhabermusik nicht hinauskommen, aber doch, wie die eingezeichneten Singmanieren in dem Lied *Rhapsodie*, Vogls Vortragskunst lebendig widerspiegeln und verständlich machen, wie oft sich auch der Sänger bewegen fühlen mußte,

ausdrucksbetonte Worte in Schuberts Liedern durch eingeschaltete Figuren hervorzuheben.

Zum Kapitel Vogl, der Schubertinterpret hätte noch auf die kleine Schrift von H. Biehle, *Schuberts Lieder als Gesangsproblem*, hingewiesen werden können. Der Verf. der Dissertation über Vesque von Püttlingen (S. 216, Anm. 38) heißt Schultz, nicht Schulz.

Willi Kahl, Köln

Magda von Hattingberg: Hugo Wolf. Eduard Wancura Verlag, Wien 1953. 160 S.

Mit schönem Enthusiasmus, aber leider mangelhaften musikalischen und musikgeschichtlichen Kenntnissen erzählt Magda von Hattingberg, die auch eines der zahllosen Bücher über Rilke geschrieben hat, das Leben Hugo Wolfs und versucht eine Charakteristik seiner Werke. Das Buch gleicht oft einer musikalischen Parteischrift aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts (die Ausfälle gegen Brahms sind ebenso zahlreich wie überflüssig). Aber eine Apologie der Wolf-Lieder ist heute kaum mehr notwendig, und mit ihrer Geringschätzung der *Penthesilea* und des Streichquartetts folgt die Verf. dem konventionellen Fehlurteil.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Hans Zingerle: Zur Entwicklung der Rhythmik und Textbehandlung in der Chanson von c. 1470 bis c. 1530. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft herausgegeben vom Sprachwissenschaftlichen Seminar der Universität Innsbruck in Verbindung mit der Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften. Sonderheft 1.) Im Selbstverlag des Sprachwissenschaftlichen Seminars der Universität Innsbruck, 1954. 14 S. u. Notenbeilage (17 S.).

Die sehr knappe Studie stellt eine ausgesprochene Spezialarbeit dar. Ihr Verf. beabsichtigt, „einen Beitrag zur Klärung der Frage zu leisten, wie sich die Stilwandlung um die Wende des Zeitalters der ‚Gotik‘ zu dem der ‚Renaissance‘ auf Rhythmik und Textbehandlung ausgewirkt hat“. Diesen Stilwandel verfolgt er an Hand der Chanson, und zwar beschränkt er sich dabei jeweils nur auf deren Oberstimme, den „*Superius*“. Er vergleicht den Kompositionsstil der Chanson — diese Gattung scheint ihm aus Gründen der Fortschrittlichkeit und der gegenüber der geistlichen Musik meist einfacheren

Struktur für einen solchen Vergleich am zweckmäßigsten — zu zwei Zeitpunkten; einmal um 1470 (also die Generation Busnois-Ockeghem) — den Stil dieser Zeit nennt er den „spätgotischen“ oder den „älteren“ — und zum anderen um 1530 (also die Zeit der Attaingnantschen Drucke), der von Z. als der „Renaissance-“ oder „neuere“ Stil bezeichnet wird. Gegen diese Stilbezeichnungen ist zwar nichts einzuwenden, dennoch kann man zumindest gegen „spätgotisch“ Bedenken anmelden. Die Unterteilung einer Stilperiode in „Früh“, „Haupt“ und „Spät“ birgt immer Gefahren in sich; solche Unterteilungen können immer nur als Hilfsmittel zur Stilbezeichnung angewandt werden, um fließende Grenzen von einer zur anderen Stilepoche zu verdeutlichen.

Die Arbeit engt sich natürlich durch die ausschließliche Behandlung der Chansonoberstimmen von selbst sehr ein, was offensichtlich beabsichtigt ist. Der Anschauungsstoff, die Chanson in einem Zeitraum von etwa zwei Generationen, wird noch erheblich dadurch reduziert, daß für eine Gegenüberstellung der beiden Stile nur die zweizeitig mensurierte Liedkomposition in Frage kommt, da die dreizeitige Mensur (*tempus perfectum*) seit Ende des 15. Jahrhunderts völlig verschwindet.

Z. führt seine Untersuchungen an dem durch moderne Veröffentlichungen bekannten Repertoire durch, so z. B. an Stücken aus den Hs. Dijon Ms. 517 und Kopenhagen Ms. Thott 291 für die Zeit um 1470, des Ms. Brüssel, Bibl. royale 228 (ca. 1520) sowie der von Pierre Attaingnant zusammengestellten 35 Bücher „*Chansons nouvelles*“ aus den Jahren 1538—1549 für die Zeit um 1530. Er kommt bei seiner Arbeit, deren Hauptakzent auf der Herausarbeitung des Wandels der Textierungsweise in dem von ihm abgegrenzten Zeitraum liegt — damit verbunden ist natürlich ebenso ein Wandel in der Melodiebildung und nicht zuletzt ein Wandel im Rhythmus der ganzen Chanson —, zu recht interessanten Einzelergebnissen, die nun auch an Hand anderer Kompositionsgattungen überprüft werden müßten. Zahlreiche Notenbeispiele — ob ihre Wiedergabe in Verkürzung auf ein Viertel des Originalwerts richtig ist, bleibe dahingestellt, ebenso die Eigentümlichkeit der Balkenziehung bei kleineren Notenwerten und bei ausgesprochen textdeklamatorischen Phrasen — un-

terbauen Z.s Arbeit, deren Verständnis allerdings ein sehr schwer lesbarer, teilweise eigenwilliger Stil im Wege steht.

Wolfgang Rehm, Kassel

A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829. Transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano. Edited by Rosemary Hughes. London. Novello and Company Ltd. (Copyright 1955). XLI u. 362 S.

Alte Reisetagebücher intelligenter Leute haben immer ihre Reize, und intelligent war Vincent Novello, Begründer des bedeutenden Londoner Musikverlages, Sohn des eingewanderten Sarden Giuseppe Novello. Aber er war nicht nur intelligent, sondern, was heute bei einem Musikverleger selten ist, damals aber sinngemäß und üblich war, auch Musiker und Musikenthusiast und Mozartschwärmer. Also machte er sich 1829 mit seiner Frau Mary, Tochter eines deutschen Vaters, Simon Hehl, und einer irischen Mutter, auf den Weg nach Salzburg und Wien, zu einer echten Mozart-Pilgerfahrt. Die Reise ging über Antwerpen, Köln, wo er sich die Melodie des Posthorns notierte, Mannheim, wo er, wie überall, musikalische Notizen machte, die Kirchenmusiken studierte und vor dem Schloß eine Militärkapelle auf gut gestimmten Instrumenten („selten bei einer Zusammenstellung von Blasinstrumenten“) gewöhnliche Tanzmusik spielen hörte, zunächst nach München. Bitter stellt er in München fest, daß im Lande Mozarts (wie er es verallgemeinernd nennt) kein Ton von Mozart erklingt, nicht einmal, außer von ihm selbst, Mozarts Name genannt wird. Militärmusik spielte im (Hof-)Garten gut die *Preziosa-Ouvertüre*, und während des Essens ließen reisende Musikanten im Vorzimmer auf zwei Klarinetten und zwei Hörnern die Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus dem *Freischütz* erklingen. Es ist wie eine Szene aus einer romantischen Novelle. In der Frauenkirche hörte Novello Messen vom ersten Taminosänger, Benedikt Schack, und von Michael Haydn. In Salzburg, erstem Ziel der Pilgerfahrt, suchten die Novellos Constanze Mozart auf, die seit 1809 Gattin des dänischen Legationsrats und Zensors G. N. Nissen und seit 1826 durch den Tod Nissens zum zweiten Mal Witwe geworden war. Constanze war damals 66 Jahre alt, ihre Schwester Sophie, seit 1826 ver-

witwete Haibl, vier Jahre jünger, ihr zweiter, jüngster Sohn Wolfgang Amadeus 38 Jahre alt. Mit diesen Mitgliedern der Familie Mozart unterhielten sich die Novellos, sie stellten bestimmte Fragen, die gegebenen Antworten notierten sie sich beide. Sie fragten nach den Autographen, nach Mozarts Klavier, sie fragten, welches seiner Werke Mozart am liebsten gewesen war. *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, und vor allem *Idomeneo*, geschrieben in glücklichster Zeit. Mozart, berichtet Constanze, spielte selten, kaum in Gesellschaft, außer wenn er Kenner traf, und dann extemporierte er am liebsten. Er komponierte nicht am Klavier und ließ sich von Constanze beim Niederschreiben die neuesten Geschichten erzählen. Mozart sei ein begeisterter Freund der Malerei und Skulptur gewesen und konnte selber zeichnen. Er sei im Shakespeare wohl bewandert gewesen. Die Werke (9 Bände) eines Liebblingsschriftstellers, die sie, Constanze, öfters lese, die aber im heutigen Österreich verbotene Frucht seien und deren Verfasser sie nicht nennen wolle, seien jetzt noch in ihrem Besitz. Novello notiert: „Ich vermute eines der französischen revolutionären Werke“. Am liebsten von allen Instrumenten spielte Mozart Orgel. Er habe sich nie ganz von seinen musikalischen Einfällen frei machen können und sich durch Überarbeitung zugrunde gerichtet. Billard habe er gern gespielt, aber selbst dabei immer komponiert. Dem (jüngeren) Sohne, von dem wir auch manches erfahren, rät Novello, eine Gesamtausgabe der Werke des Vaters zu unternehmen. Händels Werke habe er wohl gekannt, erwidert Constanze auf die Frage des Besuchers nach Purcell und Händel. Mozart habe einen Tenor besessen, zart im Sprechen und fein im Gesang; er konnte aber wütend werden und mit dem Fuße stampfen, auch vor dem Orchester. Ein häufiger Ausruf sei „Sapperlot“ gewesen. Der Kaiser habe ihn einmal gefragt, warum er nicht eine reiche Frau nehme. Wir erfahren zwischendurch, daß die C-dur-Sinfonie den Beinamen „Jupiter-Sinfonie“ von J. P. Salomon in London erhalten habe. Mozart habe die übereilte Art des Vortrags seiner Opern nicht gewollt, heute würden sie durch zu langsames Tempo verdorben. In Wien herrschten gegenwärtig die Italiener, da könne man keine Mozartopern hören. Auf die Italiener und Rossini war Constanze nicht gut zu sprechen. Auch Mozarts Schwester Nannerl haben die Gäste besucht. Diese

hatte 1784 den Hofrat Baron Berchtold zu Sonnenberg geheiratet, der 1801 verstorben war. Die 78jährige Greisin war seit drei Jahren krank, blind und elend. Beim Besuch der Gäste aus England lag sie im Bett, schwach und sprach kein Wort. Wie traurig stimmt den Leser diese Begegnung mit dem uns sonst nur als munteres Wunderkind bekannten Nannerl! Die Schilderungen, die die Reisenden von Salzburg geben, vom Gasthaus „Zum Goldenen Ochsen“, in dem das Ehepaar das Zimmer mit zwei Mädchen teilen mußte, von der Gefährlichkeit des Reisens in dieser Gegend, wo die Kutscher immer wohlbewaffnet waren, sind besonders reizvoll durch den Gegensatz zur heutigen, von internationalem Publikum überfüllten Festspielstadt, die jetzt von Mozart lebt.

Dann ging's nach Wien. Frau Novello beklagt sich über die zudringlichen Fragen der Polizei. In Salzburg, erzählte Mozart junior scherzhaft den Engländern, stelle man nur zwei Fragen: „Wo ist Ihr Paß?“ und „Wo ist Ihr Regenschirm?“ Bankier Joseph Henickstein, wichtiges Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde, macht die Novellos mit Abbé Maximilian Stadler bekannt, dem 81-jährigen Freunde Mozarts, der ihnen viele Auskünfte gibt. Stadler hält Beethoven für ein außerordentliches, aber irreguläres und extravagantes Talent. Die Orgeln in Wien habe Mozart nicht geliebt, wohl aber die in Salzburg. Auch er bestätigt, daß Mozart im Freundeskreis meist improvisierte. Bei einer solchen Gelegenheit habe er durch Bearbeitung eines von Albrechtsberger gegebenen Themas in fugierter und kanonischer Form dessen höchste Bewunderung errungen. Immer ist Novello auf der Suche nach Autographen, besonders nach dem Autograph des Requiem, das ihm schließlich Graf Moritz Dietrichstein in der Nationalbibliothek zeigt. Auch Aloisia, geb. Weber, Mozarts erste Liebe, besuchen unsere Reisenden. Sie war damals 69 Jahre alt, lebte von ihrem ihr 1780 angetrauten Gatten Josef Lange getrennt und mußte sich elend mit Stunden durchbringen. Sie versicherte den Fragenden, Mozart habe sie zeitlebens geliebt, und sie bedauerte tief, Mozart zurückgewiesen zu haben, dessen Talent sie damals so wenig begriff wie seinen liebenswerten Charakter. Das Bild Mozarts von seinem Schwager Lange hatten die Reisenden bei Constanze gesehen. Sein bekanntlich nicht vollendeter unterer Teil wird heute in Reproduktionen

immer weggelassen, wodurch der Ausdruck des Gesichts völlig unverständlich wird, ja etwas Stierendes bekommt. Der untere Teil zeigt ja die Tasten des Klaviers, auf dem Mozart spielt. Nur wenn man das Instrument sieht, kann man Mozarts Ausdruck als den künstlerischer Entrücktheit während des Spiels begreifen.

In Wien wandeln die Novellos auch auf den noch frischen Spuren Beethovens. So wird ihr Tagebuch eine wichtige — wenn auch sekundäre — Quelle für Beethoven! Überall hören sie von ihm. Nanette Streicher, Tochter von Mozarts Klavierbauer Stein, auch schon 68jährig, erzählt von Beethoven. Er sei in seiner Kleidung schmutzig wie ein Bettler gewesen, habe sich wie ein täppischer Bär benommen, sein lautes Lachen sei ein Gekreisch gewesen; ein Ehrenmann war er, aber geizig und immer mißtrauisch. Er liebte es, viele Meilen über Feld zu gehen, sich niederzusetzen und zu schreiben, wobei er auch gelegentlich einschliefe und vom Regen durchnäßt wurde. Diese wie andere altbekannte Schilderungen von sehr seriösen Beobachtern lassen sich nicht einfach leugnen, um Beethoven zu „entromantisieren“. Für Tafelfreuden sei er zugänglich gewesen, besonders Truthahn und Straßburger Gänseleberpastete habe er geliebt. Das Wien von 1829 war immer noch hochinteressant, und die Begegnung mit all den vertrauten Namen, zu denen noch Gyrowetz, Assmayr, Haslinger, Eybler u. v. a. gehören, bringt viel Bekanntes, aber auch manches Neue, das im einzelnen untersucht werden muß. Von Wien treten unsere reisenden Freunde nun den Rückweg an, der sie über Salzburg, Mannheim, Straßburg, Metz nach Paris führt. Hier hören und sehen sie wieder viel, besuchen Fétis und Alexandre Choron, diesen, um das nun aus Boulogne herbeigeholte Töchterchen Clara mit ihren elf Jahren in das *Conservatoire de Musique Classique et Religieuse* zu bringen. Sie wird dort auch ohne weiteren Beschluß aufgenommen, nachdem sie beim Vorsingen unter acht kleinen Kandidaten am höchsten hinaufkam — bis d^3 —, während die anderen es nur bis a^2 brachten; natürlich nicht nur deswegen, sondern weil das Mädchen eine herrliche Stimme hatte. Nach der Tonleiter mußten die Prüflinge noch die erste Nummer aus Danzigs Solfeggien und eine Arie aus Piccinnis *Didone* singen. Clara erwarb sich bald die Freundschaft des damals 37jährigen Rossini, der sie ständig auf ihrer großartigen

Laufbahn als Sängerin gefördert hat. Sieben Jahre später schon schreibt Robert Schumann in seinem Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838: „Als interessanteste Erscheinung steht Miß Clara Novello obenan . . . Seit Jahren hat mir nichts so wohl getan als diese Stimme . . . Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich? . . . Miß Clara Novello ist keine Malibran, keine Sontag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr niemand nehmen“. In Robert Schumanns op. 21, den *Novelletten*, ist ihr Name erhalten. Der Komponist benennt dies Werk so, da „Wiecketten nicht gut“ klinge. Das Buch erwähnt diese Benennung nicht, und auch Riemann-Einstein (11/1929) weiß nichts davon. Für diese sind *Novelletten* „eine wohl zuerst von Schumann gebrauchte Bezeichnung für Klavierstücke freier Gestaltung mit einer größeren Anzahl von Themen; Schumann wählte wohl den neuen Namen, um den erzählenden Sinn in der Aneinanderreihung lyrischer Stücke zu betonen“. Aberts *Illustriertes Musiklexikon* (1927) setzt die Definitionen fort; es zitiert Riemann daß diese Stücke „viel neues brachten, harmonische und rhythmische Kombinationen kühnster Art. Näher läge es vielleicht, den Namen von *Novelle* abzuleiten, also kleine musikalische Erzählung“. Dabei steht die richtige Erklärung in Aberts *Schumann* (3/1917, S. 72)!

Ein großes Schlußkapitel, *The Musical Scene in Europe in 1829*, stellt nochmals Novellos Erfahrungen über die auf der Reise gehörte Musik in Theatern und Kirchen zusammen. In München stellt er entrüstet fest, daß alle Verzierungen, auch für die Sängerin eingeschobene chromatische Tonleitern, in den geschriebenen Partituren notiert stehen. Die Kirchenmusik liegt meist darnieder; die Organisten spielen schlecht und improvisieren noch schlechter. Es fällt ihm auf, daß in einem Theaterorchester keine Klaviere mehr verwendet werden. In Antwerpen spielen sie in der Militärmesse die *Zauberflöten-Ouvertüre*, in München beginnt die Messe mit einem großen Krach aller Instrumente und wildem Donnern der Pauken, Stücke im Tanzstil, die sich für ein Ballett eignen, folgen. Die Kirchenmusik in Notre-Dame in Paris findet Novello ärmlich. Außer musikalischen Beobachtungen findet der Leser

noch viele kulturhistorisch interessante Bemerkungen.

Clara Novello gab ihre strahlende Laufbahn auf, als sie 1842 den Grafen Giovanni Battista Gigliucci heiratete. Ihre Enkelin ist die Herausgeberin der Tagebücher; sie vermählte sich mit dem späteren General Gian Angelo Medici di Marignano. Die Nachfahren des Auswanderers aus dem damals wohl ärmsten Land Italiens, Sardinien, gehören zur Aristokratie ihres Ursprungslandes. Bei Vincent Novello finden wir jene merkwürdige Mischung von musikalischer Begabung und Geschäftstalent, die eine Reihe seiner künstlerischen Landsleute zeigte, unter ihnen Genies wie Clementi und Viotti; dieser hat allerdings mit seinem Weinhandel falliert. Verleger wurden sie gern, wie Meschetti, Diabelli, Artaria u. a. Das Buch sollte ins Deutsche übersetzt werden, dann wird es hier seine Leser finden. Mozarts Biographie kann nicht mehr durch authentisches Material erweitert werden, es sei denn durch Illustration der Nebenfiguren. Hier sprechen immerhin Personen, die noch Zeugen des Lebens von Mozart und Beethoven waren. Hans Engel, Marburg

E r i c h S c h w e b s c h : Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge. Zweite erweiterte Auflage. Kassel und Basel 1955, Bärenreiter-Verlag, 377 S. und 2 S. Register.

Das 1931 erstmals erschienene Buch von Schwepsch († 1953) ist mehr als eine Monographie über Bachs letztes Werk. Sch. zielt, indem er die „Kunst der Fuge“ eingehend betrachtet, auf den ganzen Bach, d. h. (für ihn) auf die Erkenntnis seiner geistesgeschichtlichen Stellung. Soweit das Buch die *Kunst der Fuge* betrifft, schließt es sich an Gräser an, dessen Ordnung gegenüber anderen Ordnungsversuchen verteidigt wird. In den Abschnitten, in denen Sch. sich mit H. Th. David und H. Husmann auseinandersetzt, liegt für den Wissenschaftler der Hauptgewinn der ganzen Arbeit. So erscheint mir z. B. seine Argumentation gegen Husmanns These, auch die Überschrift des *Contrapunctus 12* der Originalausgabe sei authentisch (125 ff.), durchaus einleuchtend. Indessen dürften sich diese Fragen erst in größerem Zusammenhang (soweit das überhaupt noch möglich ist) einigermaßen klären lassen. Die Ausführungen des Verf. wird man dabei gewiß nicht außer acht lassen dürfen. — Auch den „Weg durch die Einzelfugen“ (219 ff.) lohnt es sich

zu wandern, wenngleich er manchmal arg verwachsen ist. Immer wieder finden sich wertvolle Einzelbeobachtungen (worauf schon F. Smend in seiner Rezension der 1. Auflage in der Monatsschrift für Gottesdienst, 36, 1931, 160 f. verwies), die die Mühsal belohnen, und nach der Lektüre dieses umfangreichen Kapitels wird jedermann von der feinen Musikalität des Verf. überzeugt sein. In seiner schönen und so ganz unorthodoxen Bearbeitung der ganzen *Kunst der Fuge* für zwei Klaviere (Möseler-Verlag) hat er darüber hinaus das Werk dem häuslichen Musizieren erschlossen.

Wie gesagt, geht es dem Verf. um eine „*geistesgeschichtliche Einordnung*“ Bachs, unter besonderer Berücksichtigung der anthroposophischen Gesichtspunkte. Man wird ihn heute nicht darob tadeln wollen, daß er sich weitgehend der damals mächtig um sich greifenden Geistesgeschichte anvertraute und manche ihrer Anschauungen klarer aussprach als die Hauptvertreter dieser Richtung. Heute, wo eine prinzipielle Kritik dieser Wissenschaftsrichtung immer dringlicher wird — in den Literaturwissenschaften ist sie bereits im Gange —, wird man sich kaum an den Außenseiter halten wollen, sondern lieber an die Inauguratoren. Immerhin ist daran zu erinnern, daß Sch. keineswegs nur der Empfangende war. Viele Aussagen, Analogien, Gegenüberstellungen und poetische Bilder sind in eine breitere Literatur eingegangen, so z. B. die Gegenüberstellung von Fuge und Sonate (wobei schon die Überbewertung der Fuge für die Musik des Generalbaßzeitalters Kritik herausfordert). Bei A. Halm (*Von zwei Kulturen*, S. 7) heißt es lediglich: „*Die Fugenform ist die Form der Einheitlichkeit, die Sonatenform diejenige der Gegensätzlichkeit*“, für Sch. dagegen ist die Fuge „*noch keine individuell-persönliche Angelegenheit*“, sondern eine „*kosmische*“: „*So sieht und lauscht Gott auf das Weben der Weltenkräfte*“, während die Sonate „*als eine dem Schicksal abgerungene Einheit*“ . . . mit ihrem Dualismus die Entfaltung des Einzelschicksals“ darstellt (35). Bach erscheint dem Verf. als der letzte Repräsentant einer kosmisch gebundenen (d. h. für ihn objektiven, weil polyphonen) Musik, die von der subjektiven (weil homophonen) abgelöst wurde. Jedermann weiß, in wie starkem Ausmaß derartige Anschauungen sich ausbreiteten. Was aber bei Sch. erst bei genauer Kenntnis der anthropophi-

schen Terminologie seinen intendierten Sinn enthüllt, verflüchtigt sich bei der nicht-engagierten und relativistischen Geistesgeschichte, deren Domäne ja die Einfühlung ist, zum Wortspiel. — In Konsequenz seiner Anschauungen schreibt Sch., und das ist wohl die zentrale These des ganzen Buches: „*...die Kunst der Fuge als Gesamtorganismus enthüllt sich... in ihrem geistigen Aufbau als eine tönende Kosmologie...*“ (45). Der Verlag hat sich durch die Betreuung der Neuausgabe des Buches fraglos ein Verdienst erworben. Rudolf Stephan, Göttingen

Heinz Oepen: Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760—1840. Heft 10 der Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte unter Leitung von K. G. Fellerer. 1955. Arno Volk-Verlag, Köln.

Städte, in denen bedeutende Komponisten gewirkt oder seit langem wichtige musikalische Institutionen bestanden haben — man denke an Leipzig und Wien — bieten der musikgeschichtlichen Darstellung weniger Schwierigkeiten. Schon die zeitgenössischen Quellen fließen reichhaltig. Städte wie Köln stellen vor schwerere Aufgaben. Da muß aus kleinsten und dann noch spärlichen Quellen das musikalische Bild zusammengestellt werden. Das tut Oepen für eine in der Geschichte der Stadt Köln wichtige und schwierige Zeit, indem er die Presse, die noch keine musikalische Kritik, kaum Konzert- und Opernanzeigen kannte, einer genauen Durchsicht unterzieht und geschickt darstellt. Die Anordnung entspricht der Geschichte der reichsstädtischen Zeit (1760—1794), der Besatzungszeit (1794—1814), der preußischen Zeit bis 1840. Jeweils werden Konzertwesen, Virtuosenkonzert und Operntheater getrennt behandelt. Eine Untersuchung der Kirchenmusik der Zeit ist im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, Jahrgang 39, erschienen.

Einige der Erkenntnisse lassen sich mit heutigen in Beziehung bringen; etwa die einschneidende Bedeutung einer Besatzungszeit auch für die kulturelle Seite; die schon damals hervortretende Vorliebe der Kölner für die Oper; die Karnevalsauufführung von Kainers *Donauweibchen* von 1832, wobei die Sänger die Frauenrollen übernahmen und umgekehrt, ein Vorläufer des Divertissementchens; die Tatsache, daß trotz der herr-

schenden italienischen und französischen Oper Mozart nie vom Spielplan verschwand, sondern vielfach an der Spitze stand. Interessant ist auch, wie immer einmal der Versuch einer Gluck-Renaissance gemacht wird; immer aber, und im Grunde ist es heute noch so, ist der Kreis, dem Glucksche Musik etwas bedeutet, zu klein. So regen derartige quellenmäßige Untersuchungen zu allgemeineren Gedanken an. Paul Mies, Köln

J. van der Veen: *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques.* Martinus Nijhoff, La Haye, 1955. 146 S. 12 Faksimile-S.

Diese ausgezeichnete, weil klar und logisch aufgebaute Untersuchung gilt zwar einem in der Musikgeschichte nicht unbekanntem Thema. Insbesondere das ältere Melodram ist mehrfach, sei es vom Thema Melodram, sei es von den Komponisten aus, behandelt worden. Der Verf. unternimmt aber hier eine Geschichte des Melodramas, die über das Thema hinaus das Problem der Ton-Wortverbindung und die Entwicklung der musikalischen Ausdruckstechnik beleuchtet. Von Rousseaus *Pygmalion* ausgehend, werden die Anfänge der Pantomime und des Melodrams erforscht. An der Komposition des *Pygmalion* hat neben Coignet Rousseau selbst mitgearbeitet. Zwei Sätze Rousseaus und sieben von Coignet werden dazu als Beispiel geboten. Rousseau hat sich scharf gegen das französische Rezitativ gewandt. Dabei hat sich Lulli für sein Rezitativ den Vortrag einer berühmten Schauspielerin zum Vorbild genommen. Rousseau hielt es trotzdem für wenig „natürlich“. Hier werden die Ansichten der sich mit dieser Frage befassenden Theoretiker untersucht (man vermißt Kenntnis und Zitat der Arbeit von W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700—1858*). Daß Rousseau Noverres *Lettre sur la danse* gekannt hat, hält der Verf. für möglich. Die Instrumentalmusik erhält gegenüber dem Ballett im *Pygmalion* fast ausschließlich die Aufgabe des Ausdrucks. *Pygmalion* hat noch weitere Vertonungen gefunden, unter denen die Komposition von Charles Plantage (1822), mit drei Beispielen belegt, die interessanteste ist. Er läßt die Sprechstimme während der Musik deklamieren. Franz Beck zeigt in seiner *Pandore* (1789) keinen Einfluß Bendas. Das französische Melodram füllt

die Zwischenzeiten zwischen der Deklamation aus, die Musik bezieht sich mehr auf die mimische Darstellung und die Pantomime als auf das Wort, während das deutsche Melodram als Ganzes komponiert ist und die eingeschobene Deklamation den musikalischen Zusammenhang nicht sprengen kann, der hauptsächlich durch Anwendung des Leitmotivs hergestellt wird.

Das deutsche Melodram beginnt mit der Aufführung von Rousseaus *Pygmalion* in Weimar 1772 mit Musik von Schweitzer, der weitere Vertonungen folgen. Drei Jahre später komponiert Benda die *Ariadne* (Text: Brandes). Er war nach Gotha gekommen, weil in Weimar, wo er für Schweitzer das Buch verfaßt hatte, das Theater abgebrannt war. Ein Ballett *Pygmalion* hatte C. H. Graun 1745 in Berlin zur Aufführung gebracht, wo es der Erneuerer des dramatischen Balletts, Noverre, gesehen hatte. Für Noverre schrieben in Stuttgart J. J. Rudolph und Deller Ballette. In Wien hat der Schüler Hilverdings Angiolini mit Calzabigi, durch Noverre angeregt, das Buch für Glucks dramatisches Ballett *Don Juan* verfaßt. Von hier aus verfolgt der Verf. die Entwicklung des dramatischen Accompagnato in den Opern Jommellis u. a., um den Stil der Melodramen Bendas, Neefes und Reichardts zu untersuchen. Dem Prinzip Bendas folgt Zumsteeg in seiner *Frühlingsfeier*, die er mit 18 Jahren schrieb, auch wenn das Werk nicht für die Bühne verfaßt ist. Voglers Melodram *Lampedo* (1779) bringt neuartige Instrumentation und verwendet Leitmotive, ohne aber die zeitliche Trennung von Deklamation und Musik aufzugeben. Das Melodram blüht in Deutschland; es findet auch seine Kritiker, freundliche wie Forkel, abweisende wie Herder.

Auch in der Komposition der Ballade wird das Melodram in der Folgezeit angewendet, z. B. in der *Leonore* von Kunzen. Romberg, Schumann, Liszt, Hiller, Meyerbeer, endlich Strauß und Schillings haben Balladen melodramatisch vertont. (Bei den beiden letzteren war der Anreiz die sensationelle Vortragskunst Ernst von Possarts, dessen erfolgreicher Nachfolger in diesem Genre Ludwig Wüllner war.) Das Verfahren Carl Loewes in der Balladenkomposition ist nicht nur das der Variierung einer Strophe (S. 81), sondern das der Verwendung mehrerer Themen, ein Verfahren, das auf C. Kreutzer (s. Anneliese Landau,

Kreutzers Lieder, Dissertation, Berlin 1930) zurückgeht.

Auch im *Singspiel* (Mozart, Neefe), in den *Bühnenmusik*en Beethovens, in der Oper (Méhul, Cherubini, Berton, Boieldieu, Spohr, Weber, Marschner u. a.) treten melodramatische Partien auf. Besonderes Interesse erweckt eine melodramatische Szene von C. M. v. Weber, *Lied der Brünhilde*. Der Komponist hat sich bei dieser Gelegenheit schriftlich zur Frage der Bedeutung von Deklamation und Melodie geäußert. Schubert, Wagner, Meyerbeer, Schumann, Bizet, Grieg u. v. a. verwenden das Melodram. In der Zusammenfassung am Schluß seines Buches unterscheidet der Verf. Gesang und Sprache nach dem Grade ihrer Bindung der Tonhöhe und der Betonung. Die musikalische Melodie nennt er rational, verglichen mit der letztlich irrationalen Tonhöhe des gesprochenen Wortes. Renaissance und Barock haben durch Polyphonie und Harmonie die Vorherrschaft der musikalischen Form über die Prosodie der Sprache gebracht, während im Secco-Rezitativ, im Sprechgesang Wagners und im Rezitativstil von Debussys *Pelléas et Mélisande* die musikalische Melodie ihre Selbständigkeit geopfert hat. Das Melodram, das romantisch und in Deutschland am erfolgreichsten war, wird durch zwei Richtungen gekennzeichnet: Das Melodram als klingender Untergrund (Beethoven bis Grieg) und als Melodram, das Rhythmus und Sprache verbindet (Weber) und endlich selbst die Tonhöhe der Sprechstimme festlegt (Weber, Humperdinck, Schönberg). In diesem Gegensatz erkennt der Verf. den Gegensatz zwischen klassischer Formrichtung bei Bewahrung der romantischen musikalischen Sprache und einer glühenden Romantik, in der die Form dem Ausdruck des seelischen Inhalts untergeordnet wird, auch wenn beide Richtungen nur mehr oder weniger klar zu erkennen sind.

Die grundsätzlichen Feststellungen scheinen manchmal etwas stark verallgemeinernd und vereinfachend zu sein. Trotzdem besticht die Arbeit durch ihre Zielbewußtheit und Methode. Zum Thema der Beziehungen zwischen Ton und Wort werden wertvolle Anregungen gegeben.

Hans Engel, Marburg

Jaap Kunst: *Ethno-Musicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added*

a bibliography. Martinus Nijhoff. The Hague 1955. 158 S., 52 Abb. auf Taf.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die relativ junge Musikethnologie noch nicht über allzu viele zusammenfassende Darstellungen verfügt. Eben erst ist durch die Einzelforschung vielleicht gerade der Punkt erreicht, an dem eine halbwegs erschöpfende Gesamtschau erscheinen könnte. Sie ist aber noch nicht da, und auch Jaap Kunsts *Ethno-Musicology* kann und will noch keine Zusammenfassung sein, wie sie so dringend notwendig wäre. Sie ist — zunächst rein äußerlich betrachtet — eine erhebliche Erweiterung der kleinen Broschüre *Musicologica* (1950). Sie bekennt sich in ihrem Titel zu der neuen Fachbezeichnung, die sich erfreulicherweise allgemein durchzusetzen beginnt, die im Deutschen mit Musikethnologie wiederzugeben ist und die nicht nur eine Formsache ist, sondern Entscheidendes ausdrückt, da die alte Vergleichende Musikwissenschaft durch ihren Namen allzu sehr in eine Richtung eingeengt war.

K.s neues Buch möchte man zunächst für etwas Ähnliches halten wie Curt Sachs' *Vergleichende Musikwissenschaft* oder wie Lachs Abhandlung von 1924 oder auch die *Musikalische Völkerkunde* von Fritz Bose (1953). Sie ist aber mehr und zugleich auch weniger. Weniger insofern, als keineswegs auf alle Forschungsprobleme des Faches — von bloßen Erwähnungen am Schluß abgesehen — eingegangen wird, mehr insofern, als der Verf. einmal mit zahlreichen neuen Erkenntnissen aufwarten kann und zum anderen gewissermaßen einen Blick in die Werkstatt des Musikethnologen tun läßt. Da findet sich eine Fülle von Erfahrungen ausgebreitet, die dem angehenden Forscher wertvollste Anregungen geben können. Zu diesem Zweck ist das ganze Buch auch gedacht. Es ist, wie das Vorwort sagt, eine Einführung und entspricht dem, was K. seine Studenten zu lehren pflegt, was er ihnen als Basis für das Detail-Studium auf den Weg mitgibt.

Zumal die Erweiterung der 2. Auflage z. T. auf Anregungen von Lesern zurückgeht, mag auch hier dieses und jenes noch ergänzt werden. Zunächst fällt die Einengung des Begriffs „Ethno-Musicology“ auf die außereuropäische Musik auf, während wir unter Musikethnologie die volks- und völkerkundliche Musikwissenschaft verstehen, d. h. also auch die europäische Folklore ein-

beziehen. Für den Außenstehenden sind die Hinweise auf die völlige Andersartigkeit und die davon abhängige völlig andersartige Betrachtungsweise der außereuropäischen Musik von großer Wichtigkeit.

Alsdann gibt der Verf. einen kurzen geschichtlichen Abriss des Fachs selbst. Er erklärt die Cents-Rechnung ziemlich ausführlich, wobei er eine Genauigkeit von $\frac{1}{10}$ Ct. anstrebt, während er sich bei Tonmessungen doch selber noch des Monochords bedient. Mit dem Monochord, das auch m. E. für die normalen Messungen innerhalb des Fachs genügt (in Berlin verwenden wir allerdings ein 2 m langes Instrument), steht K. keineswegs vereinzelt da, die meisten Forscher und Institute verfügen kaum über die Mittel, außerordentlich kostspielige Meßgeräte anzuschaffen.

Wenn K. von der Schallkonservierung meint, daß sie den Stimmklang und den Vortragsstil nicht echt wiedergebe, so kann sich das eigentlich nur auf den Phonographen und eventuell auf die Schallplatte beziehen. Das moderne Tonband, zu dessen Literatur der Verf. merkwürdigerweise keine deutschen Autoren zitiert, obwohl das Bandverfahren ja allein in Deutschland entwickelt worden ist, ist allerdings auch nicht mit dem natürlichen Eindruck völlig zu identifizieren. Um diesen zu gewinnen, muß man schon selber auf Reisen gehen. Allerdings wird wohl selten ein Musikethnologe in der glücklichen Lage sein wie K., der so viele Jahre in Übersee leben konnte. Daß es aber auch anders geht, hat wohl keiner besser bewiesen als E. M. v. Hornbostel. Wie man sich bei der Feldforschung tunlichst verhält, weist der Verf. an vielen Beispielen auf, von der Anregung durch eigenes Singen bis zu den mitzunehmenden Geschenken. Besonders realistisch scheint dabei der Standpunkt, daß man über einige Sprachkenntnisse verfügen müsse. Leider wird nämlich allzu oft von Fachfremden, besonders von Behördenreferenten, eine völlige Beherrschung der Sprache des Volkes verlangt, bei dem man seine Studien treiben will. Das wird aber dann niemals möglich sein, wenn man nicht eines, sondern mehrere oder gar viele Länder bereist. Die Musikethnologie ist ja heute — etwa von der Ethnologie aus gesehen — bereits ein Spezial- bzw. Zweigfach mit dem besonderen Anliegen eben des Musikalischen. Beschränkung im engsten regionalen Sinne wird dabei sehr selten sein,

es sei denn, man sei Spezialist für die Musik einer großen Hochkultur.

Im Zusammenhang mit den Schallkonservierungsmöglichkeiten geht K. auf die ersten Aufnahmen ein und erwähnt neben zahlreichen Namen früherer Pioniere des Fachs die Bedeutung der Phonogramm-Archive. Besonders ausführlich beschäftigt er sich dabei mit E. M. v. Hornbostel und dem Berliner Phonogramm-Archiv. Die in diesem Zusammenhang angekündigte Gesamtausgabe der Publikationen v. Hornbostels durch das *Royal Tropical Institute*, Amsterdam, ist ein Vorhaben, das allseits lebhaft begrüßt werden wird. Wie weit tatsächlich die *Archives Internationales de Musique Populaire* in Genf die früheren Aufgaben des Berliner Phonogramm-Archivs übernehmen können, ist insofern noch abzuwarten, als dort der stärkere Akzent wohl auf dem europäischen Raum liegt.

Daß sich gegenüber früher, als man noch jeder Schallplatte mit außereuropäischer Musik skeptisch gegenüberstehen mußte, vieles geändert hat, zeigt die umfangreiche Liste von Institutionen, die auf Grund wissenschaftlich fundierter Forschungen Schallplattenreihen herausgeben. Leider befindet sich darunter — das muß einmal deutlich betont werden — kein deutsches Institut bzw. keine deutsche Firma. Diesem Mangel in einem Lande, in dem die Musikethnologie einst so erfolgreich vorwärtsgetrieben wurde, zu steuern, ist eines der Anliegen des Berliner Phonogramm-Archivs, dem allerdings bisher bei den großen deutschen Platten-Firmen kein Erfolg beschieden ist. Im Gegenteil, die Matrizen von Tausenden von Vorkriegsaufnahmen exotischer Musik, von denen sicherlich noch zahlreiche sich für eine wissenschaftliche Publikation geeignet hätten, sind nach dem Kriege mit voller Absicht vernichtet worden! Während K.s Liste (7 Seiten) mit Recht vor allem die Plattenreihen der *Folkways Records and Service Corporation* herausstellt, sind von Hugh T. Traceys Afrika-Platten nur einige erwähnt, obwohl seine Kollektion viel umfangreicher ist. Daß im übrigen nicht alle Publikationen aufgeführt werden konnten, versteht sich am Rande. Leider aber ist auch der Katalog von Fraser (*International Catalogue of Recorded Folk Music*, Oxford 1954), auf den K. verweist, nicht vollständig, ganz davon abgesehen, daß er Platten verzeichnet, die nicht mehr im Handel sind.

In der Mitte des Textteils (S. 37) kommt K. dann auf die praktische Arbeit zu sprechen, zunächst auf das Übertragungsverfahren, das schwierigste Kapitel der Musikethnologie. Wenngleich jeder Musikethnologe, wie auch der Verf. sagt, seine eigene Methode verwenden wird, und zumal der Versuch der CIAP, eine internationale Regelung herbeizuführen, nicht gelungen ist, sind die hier mitgeteilten Anregungen außerordentlich wertvoll, nicht zuletzt der Hinweis auf die Bedeutung der psychisch-physischen Disposition des Abhörenden. Weitere Hinweise betreffen die eventuelle Unzulänglichkeit der Ausführenden, die Pflicht zur Vorsicht mit Taktstrichen bei unsicheren Akzenten, die Notwendigkeit der Textnotation, die Vergleichung von korrespondierenden Stellen und Varianten und schließlich den Rat, eine Übertragung der unterschiedlichen Hördisposition wegen zweimal und an verschiedenen Tagen vorzunehmen. K. fordert ferner bei fremden Tonsystemen die vorherige Festlegung der Skala durch ein graphisches Bild mit entsprechenden Cents-Angaben. Er legt überhaupt — das entspricht den alten Prinzipien der Vergleichenden Musikwissenschaft — großen Wert auf Messungen, auf die Festlegung von Skalen und Tonsystemen, Untersuchungsmethoden, die er auch als erstes Gebiet der bisher vorgenommenen zusammenfassenden Arbeiten bezeichnet.

Nach einer Auseinandersetzung mit Stumpfs Idee von den einfachen Tonverhältnissen unseres Systems, die deshalb nicht ganz gerechtfertigt ist, weil kein Musikethnologe je die Variabilität etwa der Sekund- und Septimen-Intervalle bezweifelt hat, macht K. einige außermusikalische Einflüsse auf die Musik der Exoten und ihren Stil namhaft. Der Bemerkung, daß nur das Abendland neben seiner manifesten auch eine latente Harmonik besitze und die außereuropäischen Völker nur andere Mehrstimmigkeitsformen (Heterophonie, Überlappung, Kanon) kannten, ist entgegenzuhalten, daß die von Rudolf v. Ficker aufgezeigten primär klanglichen Erscheinungen als latent harmonisch anzusehen sind, vorausgesetzt natürlich, daß man unter Harmonik nicht die abendländische Funktionalität bzw. die Dreiklangsharmonik versteht.

Bei Erwähnung der bisherigen Hypothesen über die Anfänge der Musik bekennt sich K. zu Stumpfs Theorie vom signalisierenden Ruf. Er nennt dann weiter Sachs und

seine These von der zunächst getrennten Entwicklung der Vokal- und Instrumentalmusik und spricht vom Yang-Yin-Symbolismus und von der Entstehung melodiefähiger Instrumente, wobei er die These aufstellt, daß man die Reihung von Einton-Instrumenten vor der Veränderlichmachung entdeckt habe. Im übrigen steht dem Verf. bei der Betrachtung der Instrumente das Formale an erster Stelle. So erwähnt er unter den zusammenfassenden Arbeiten, die sich auf das bisher erstellte Einzelmaterial stützen, zwei Komplexe, die sich mit den formalen Eigenschaften der Instrumente beschäftigen, und so widmet er auch der Darstellung der verschiedenen Instrumentensystematiken einen sehr breiten Raum. Er bekennt sich dabei zu der Hornbostel-Sachs'schen Systematik und lehnt andere Einteilungsversuche ab, selbst die Vorschläge von Schaeffner, Cherbuliez und dem (nicht genannten) Scotti, eine 5. Gruppe für Linguaphone (Lamellophone) aufzustellen. Auf Norlind und Dräger geht er kaum ein, obwohl hier m. E. entscheidende neue Anregungen, die Instrumente vor allem auch in ihren musikalischen Qualitäten zu betrachten, gegeben werden. Im Zusammenhang mit einer Würdigung von Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929) spricht K. die Vermutung aus, daß den beiden Zentren für die Herkunft der Musikinstrumente (Klein- und Ostasien) ein gemeinsames Zentrum in Zentral-Asien vorausgegangen sein müsse.

Wie schon erwähnt, schließt der Textteil mit einer Aufzählung der Spezialgebiete der Musikethnologie, die in dem Buch nicht berücksichtigt werden konnten. Davor findet sich noch eine Liste erwähnenswerter Musikethnologen, die wegen der Gedankengänge des Buches vorher nicht genannt werden konnten.

Außerordentlich begrüßenswert ist die nun folgende, fast die Hälfte des Buches einnehmende Bibliographie, die nahezu 2000 Nummern umfaßt. Sie ist gewiß nicht erschöpfend, wohl aber die bisher umfangreichste Zusammenfassung (neben den Spezial-Bibliographien, die wir für die asiatische, afrikanische und amerikanische Musik besitzen). Es ist zu hoffen, daß sie noch wesentlich erweitert werden wird, zumal K. in einem Rundschreiben die Forscher um Ergänzungen gebeten hat. Obwohl das Verzeichnis alphabetisch nach Verf. angeordnet ist, gibt es insofern auch Auskunft über die

Musik der einzelnen Völker und Länder, als diese mit entsprechenden Hinweisen im 2. Teil des allgemeinen Registers enthalten sind.

Abgerundet wird die im ganzen ausgezeichnete Einführung in die Musikethnologie durch 52 Abbildungen, die eine Reihe von Musikethnologen, typische Musikinstrumente sowie musikethnologische Arbeitsgeräte und Darstellungsverfahren wiedergeben.

Kurt Reinhard, Berlin

Anton Webern. (Die Reihe, Heft 2, hrsg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen). Wien-Zürich-London 1955, Universal-Edition. 103 S., XII Tafeln.

Der Eindruck der Schrift ist sehr uneinheitlich. Der erste Teil (7—32) bringt eine leider kleine Auswahl von Briefen und Dokumenten von und über Webern. Ein erfreulicher Anfang! Hoffentlich folgt bald eine umfangreichere Brief- und Schriftenausgabe. Vor allem ist die Veröffentlichung der von Leibowitz wiederholt genannten Vorträge Weberns (*Der Weg zur Komposition mit 12 Tönen*, 1932, und *Der Weg zur neuen Musik*, 1933) dringend zu fordern, falls die Manuskripte noch vorhanden sind. Aber auch so, wie dieser Teil nun einmal ist, vermag er zu informieren.

Der zweite Teil heißt *Erkenntnisse — Analysen*. Eimert eröffnet ihn mit gespreiztem Kauderwelsch. Hier eine Probe: „Mit Händen zu greifen, wie Webern die raumspannenden Tonobjekte sozusagen unmittelbar am Rand der Oktavlöcher einschlägt und sich so ein ganzes System von Widerhaken schafft, ein autonomes, festverspanntes, freischwebendes System, in dem die letzte tonale Spur getilgt ist“ (39). Die sachlichen Aussagen sind, soweit ich sie erkennen kann, entweder falsch oder banal. — In seinem Beitrag *Webern und Schönberg* versucht Heinz-Klaus Metzger die Verschiedenartigkeit der historischen Leistungen zu bestimmen. Schönberg habe die Revolution der Tonsprache nur auf harmonischem Gebiet vollzogen, während Webern auch die traditionellen Motivbeziehungen aufgehoben habe. Ich halte diese Ansicht mindestens für schief. Schönberg hat, als er den Zerfall der Tonalität mit allen Konsequenzen voll realisierte, die motivischen Beziehungen, die für die traditionelle Formgestaltung nur zusätzliche Bestimmungen zum harmonischen Verlauf waren, verabsolutiert

und versucht, die große Form nur auf dem motivischen Zusammenhang aufzubauen. Nun wurden ihm die klanglichen Erscheinungen, vor allem die harmonischen Momente, zu akzidentellen Bestimmungen. Webern ist davon niemals strikt abgewichen. Noch immer sind mindestens Derivate von thematischem Geschehen nachweisbar, die die Form tragen. Alle von Metzger angeführten Momente sind, soweit sie überhaupt richtig erkannt sind, Zusatzbestimmungen von mehr oder minder erheblicher Bedeutung. Daß thematische Bildungen bei Webern vorhanden sind, bestätigt ein Ausspruch Armin Klammers (85), welcher aber wiederum (ohne Beweis) behauptet, sie seien „dem Reihendenken durchaus wesensfremd“ und hätten „mit der persönlichen Leistung Weberns nichts zu tun“. Diese Ansicht ist grundirrig.

Auf die einzelnen Analysen (op. 9, 15, 24, 27, 28) kann hier nicht eingegangen werden. Sie sind durch eine merkwürdige Terminologie, einen absonderlich mathematischen Aspekt und eine bedauerliche Ignorierung bereits bekannter Analysen gekennzeichnet. Leider fehlt auch eine Bibliographie der Sekundärliteratur über Webern. Bei ihrer Zusammenstellung und Durcharbeitung hätte sich nämlich ergeben, wie überflüssig „die notwendige Korrektur“ Eimerts war.

Erfreulich ist es aber, wenn Stockhausen z. B. in seinem ersten Beitrag (42—44) schreibt: „Der Vorwurf wurde geäußert, man sehe in Weberns Musik etwas hinein, was gar nicht darin sei . . . Aber wenn andere Musiker Webern nun aus ihrer Sicht betrachten, so kündigt sich darin eine Veränderung des Denkens an, . . . es gibt nicht die Interpretation, sondern so viele, wie es Anschauungen gibt.“ Das möchte wohl niemand bestreiten; aber gibt es keine absurden Anschauungen? Man kann von einem Kritiker wohl nicht verlangen, daß er die Relativierung so weitgehend anerkennt, daß er schlechthin alles als „berechtigten Standpunkt“ akzeptieren muß. Vielmehr dürfte es seine Aufgabe sein, die berechtigten Standpunkte von den unberechtigten zu sondern. Ich habe unlängst (mit C. Dahlhaus) an anderer Stelle Stockhausens These (an der Eimert noch immer festhält, vgl. 97 ff.), Weberns Musik sei bereits „seriell“, polemisch bekämpft (*Deutsche Universitätszeitung* 1955, H. 17). In der vorliegenden Schrift wird deutlich, daß Henri

Pousseur (56) dieser These ebenfalls ablehnend gegenübersteht: „Man hat versucht . . . die seriellen (gemeint sind die zwölfstimmigen) Werke Webers . . . als erste Versuche zu einem verallgemeinerten seriellen System anzusehen, obwohl ein solches bei Webern unbekannt geblieben ist“, d. h. nicht nachzuweisen ist. Christian Wolff schreibt sogar (68): „Das Bewußtwerden der Gesamtheit aller wirkenden Musikelemente hat den Willen zur Gesamtanwendung der Reihen-Idee hervorgerufen, eine Art Gesamtkontrolle des musikalischen Stoffes. Diese Konsequenz scheint mir nicht unbedingt aus dem Wesen der Weberschen Musik . . . hervorzugehen. Der Verlag hat das Verdienst, gezeigt zu haben, daß man geschmackvolle Ausstattung und niedrigen Preis sehr wohl vereinbaren kann. Rudolf Stephan, Göttingen

Hans-Peter Schmitz: Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen. Bärenreiter-Verlag Kassel u. Basel. Copyright 1955. 128 S.

In einer instruktiven Einleitung behandelt der Verf. Dynamik, Rhythmus und Zeitmaß, Artikulation und Verzierungen. Es folgen die Musikbeispiele, meist im Faksimile, darunter Auszüge aus Werken von Marais, Hotteterre, Corelli, Geminiani, Veränderungen der Corellischen Sonate op. 5, 9 mit dem zugesetzten Original, Farinelli, dem berühmten Kastraten, mit Veränderungen der Aria des Broschi, Nardini, Bach mit Verzierung eines Satzes von Vivaldi, Händel mit der Verzierung seiner Arie „*Lascia ch'io piango*“, Telemann und Quantz. Beigelegt sind noch Faksimiles in größerem Format, ein Adagio von Tartini mit mehreren Veränderungen, ein Satz für die Orgelwalze von Balbastre und eine Sonate von Franz Benda mit Verzierungen, auf die seinerzeit Mersmann aufmerksam gemacht hatte (AfMWII). Die sehr schön ausgestattete Ausgabe wird für das theoretische Studium, wie auch für die Praxis von Nutzen sein.

Hans Engel, Marburg

Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut (in) Göttingen und vom Bach-Archiv (in) Leipzig. Serie I: Kantaten, Band 1 Adventskantaten, herausgegeben von Alfred Dürr und Werner Neumann. Bärenreiter-Ver-

lag, Kassel und Basel 1954, IX und 115 S. Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Serie I, Band 1, Adventskantaten; Kritischer Bericht von Alfred Dürr und Werner Neumann. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1955. 112 S. u. eine Tabelle als Beilage.

Als im Anschluß an das Göttinger Bachfest 1950 der Plan einer neuen Bach-Gesamtausgabe auftauchte, war gewiß die Einsicht in die „Mangelhaftigkeit“ der alten Ausgabe der geringste Beweggrund. Mag man zunächst bedauert haben, daß nicht endlich die noch immer unvollständigen Gesamtausgaben hervorragender Meister (wie z. B. Liszt) fortgeführt würden, so beweisen doch die bisher erschienenen Teile der neuen Ausgabe, daß das ganze Unternehmen seinen guten Sinn hat. Tatsächlich ist es dem philologischen Bemühen einiger Gelehrter gelungen, durch Neuüberprüfung des Quellenbestandes Ergebnisse zu zeitigen, die auch die höchstgespannten Erwartungen übertreffen.

Der hier ausschließlich zu besprechende Band enthält die beiden Kantaten „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 61 und 62), zwei Fassungen der Kantate „*Schwingt freudig euch empor*“ (BWV 36) — alle zum ersten Advent — soweit „*Bereitet die Wege*“ (BWV 132) zum 4. Advent. Für den zweiten und dritten Adventssonntag sind keine Kantaten Bachs erhalten, da in Leipzig die Adventszeit als Bußzeit galt und die Instrumentalmusik in der Kirche schweigen mußte. Adventskantaten der Vorleipziger Zeit hat Bach für einen anderen Fest- resp. Sonntag umgearbeitet. So kann Dürr auf zwei bisher unbekannte Weimarer Frühformen späterer Kantaten hinweisen, deren Musik aus den Leipziger Fassungen teilweise zurückzugewinnen sein dürfte. Ferner macht er Mitteilung über eine Weimarer Fassung der Kantate 147, die aber musikalisch nicht mehr greifbar sein soll. Der Revisionsbericht enthält alle drei Poesien S. Francks und die Rekonstruktion der Musik einer Arie. Die Kantate „*Das ist gewißlich wahr*“ (BWV 141) hat Dürr schon früher als Werk Telemanns erkannt, sie wird also in der neuen Ausgabe nicht mehr veröffentlicht.

Wie man sieht, bieten sowohl der Notenband als auch der Revisionsbericht viel Neues, und man wird den beiden Hrsg. für ihre geleistete große Arbeit nur dankbar sein können.

Da wir hier am Anfang einer großen und bedeutungsvollen Unternehmung stehen, seien einige technische Fragen näher ins Auge gefaßt. „Die neue Bach-Ausgabe ist eine Urtextausgabe; sie soll der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen“ (S. V.). Die Ausgabe verwendet nur Violin-, Baß- und Alt-schlüssel, bringt alle Stimmen in Klangernotation, behält aber die altmodische Partituranordnung bei. In den Editionsrichtlinien, die das Herausgeberkollegium, bestehend aus 30 Wissenschaftlern, ausarbeitete, vermag ich nicht überall das Walten der Logik zu erkennen. Die Klangernotation der transponierenden Instrumente ist durchweg zu begrüßen, der weitgehende Verzicht auf die C-Schlüssel zu bedauern (wofür ich, was den Chorsatz betrifft, Argumente in einem Aufsatz, „Musik und Kirche“ 23, 1953, 58 ff. beigebracht zu haben hoffe), der Verzicht auf moderne Partituranordnung ganz unverständlich. Ich meine damit nicht die Stellung des Chores direkt über dem Generalbaß und den Verzicht auf eine eigene Fagottstimme, wenn keine anderen Bläser vorhanden sind und das Fagott mit dem Cello zusammengeht (3 ff.), sondern die Stellung der Blechbläser über den Holzbläsern (77 ff.). Bedauerlich ist vor allem die Verklammerung aller Instrumentalstimmen am Anfang der Akkoladen, was m. E. eine Unübersichtlichkeit in das Notenbild trägt, die auch durch die nicht durchgezogenen Taktstriche nicht aufgehoben wird. Außerdem vermißt man die Instrumentenangaben am Anfang jeder Seite. Ideal finde ich in dieser Hinsicht das Schriftbild der Studienpartituren des Wiener Philharmonischen Verlages (z. B. die Magnificatausgabe H. Roths), weil es ein Maximum an Übersichtlichkeit darstellt. — Auch eine gewisse Scheu vor Schlüsselwechsel ist festzustellen. In Kantate 61 (3 ff.) sind im Autograph zwei Bratschen notiert, die erste (ganz korrekt) im Sopranschlüssel, die zweite im Alt-schlüssel. Neumann überträgt nun beide Bratschen im Bratschenschlüssel, was in der ersten Stimme sehr viele Hilfslinien zur Folge hat, die durch Beibehaltung des Sopranschlüssels oder durch Einführung des Violinschlüssels bequem hätten vermieden werden können. Die ideale Lösung der Transkriptionsfrage für diese Stimme wäre gewesen (wenn man die Ächtung des So-

pranschlüssels anerkennt): Langsamer Teil im Violinschlüssel, schneller Mittelteil im Alt-schlüssel.

Abgesehen von derartigen Kleinigkeiten ist der musikalische Text überaus korrekt und wohl als definitiv anzusehen.

Probleme eigener Art bietet hingegen der literarische Text. Es scheint mir kein glücklicher Gedanke gewesen zu sein, einmal den Originaltext in Normalschrift (Ausgabe) und einmal in Kursive (Revisionsbericht) abzdrukken. Hier hätte das bewährte Vorbild etwa von *Minnesangs Frühling* befruchtend wirken sollen: Alle Texte der Vorlage in Normalschrift, alle Texte der Hrsg. (samt Ergänzungen, Abbraviaturenauflösungen, Vorworte) in Kursive, gleichgültig, in welchem Band sie sich befinden mögen. Das ergibt keineswegs ein unübersichtliches Schriftbild, sondern äußerste Klarheit. Noch schöner freilich wäre die Beibehaltung der Frakturschrift gewesen, deren Preisgabe jeder Kenner alter Bücher bedauern muß.

Problematisch ist auch die Darbietung der von Bach vertonten Texte. „Der Text wird mit Beibehaltung alter Wort- und Lautformen, aber in moderner Rechtschreibung (richtiger: Orthographie) wiedergegeben“ (S. V.). Das heißt wohl, daß die Texte verständlich gemacht werden sollen. Zur Illustration hier einige Beispiele. S. 74 heißt es:

„Lob sei Gott dem Vater ton,
Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,“ etc.

S. 98:

„Lob sei Gott, dem Vater, ton,
Lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,“ etc.

Ganz abgesehen davon, daß ich die Lesart des Dresdener Gesangbuchs von 1725, „gthon“ (Rev.-Ber. 28 und 69), der sich schon Wustmann, Kantatentexte S. 3, anschloß, verständlicher und richtiger finde, ist die Setzung der Apostrophe dringend zu wünschen. Es müßte demnach heißen:

„Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,
Lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,“ etc.

Man darf dies nicht mit dem Hinweis abtun, daß es in der vorliegenden Ausgabe in erster Linie auf die Musik ankomme. Man kann natürlich den Text diplomatisch abdrucken; wenn man ihn aber verändert, muß die Orthographie verändert werden, was nicht unbedingt die Modernisierung

bedeutet, und vor allem muß die Interpunktion sehr genau gesetzt werden. Mit der Beibehaltung alter Wortformen und der Verwendung einer neuen Orthographie ergeben sich Schwierigkeiten, die eben jene, wie Zelter so zutreffend sagt, „ganz verruchten deutschen Kirchentexte“ selbst verursachen. S. 97:

„Wir ehren diese Herrlichkeit
und nahen nun zu deiner Krippen
und preisen mit erfreuten Lippen,
was du uns zubereit;
die Dunkelheit verstört uns nicht
und sahen dein unendlich Licht.“

Wustmann S. 4 schreibt schon „verstört“, was einzig richtig ist, aber gerne sähe man auch noch das letzte „und“ durch ein „wir“ ersetzt. Ohne derartige Änderungen wird man bei den vorliegenden poetischen Produkten nicht auskommen. Hier ist doch die ganze Satzkonstruktion auf dem Wechsel von Präsens und Imperfekt aufgebaut. Lasse ich den Apostroph weg, so verlege ich den Zeitwechsel der Erzählung in die Mitte des zweiten Satzes. Auch sonst gibt es sprachliche Unklarheiten. So heißt es bisweilen „vor“ statt „für“, und es ist nichts dagegen einzuwenden, das „vor“ statt „für“ zu belassen, wenn es keinen abweichenden Sinn ergibt. (Allerdings finde ich diese phonetischen Rücksichten etwas übertrieben, wenn sie nicht den Reim betreffen.) S. 35 liest man:

„Sei mir willkommen, werter Schatz,
die Lieb und Glaube macht dir Platz
vor dich in meinem Herzen rein,“ etc.

Ist der grammatische Lapsus in V. 2 auch unkorrigierbar — wenigstens müßte es nach Mörikes Vorbild: „So ist die Lieb“ Lieb heißen — so stört hier doch das „vor“ nicht weiter, aber 94 f. ist sogar der Sinn entstellt:

„Streite, siege, starker Held,
sei vor uns im Fleische kräftig!“ etc.

Der Text der Arie ist ohnehin minderwertig, doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß eine Stellvertretung Christi gemeint ist und keine Anführerstellung. S. 60 f. und Rev.-Ber. Anhang heißt es:

„Die Liebe zieht mit sanften Schritten
sein treu geliebtes allgemacht“ etc.,

woraus schon Wustmann S. 2 „sein Treugeliebtes“ machte, aber wenigstens darauf hinwies, daß eigentlich „ihr Treugeliebtes“ korrekt wäre. Das falsche „sein“ ist aber

aus phonetischen Gründen beibehalten worden. Einzig richtig wäre indessen „ihr treu Geliebtes“.

Der Textgestaltung wurde hier erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, um zu zeigen, daß sie nicht ganz auf dem Niveau der musikalischen Textgestaltung, die selbstverständlich wichtiger ist, steht. Die Musik wurde, wie gesagt, von den beiden Gelehrten vorzüglich betreut. Eine besonders eindrucksvolle Stelle des Revisionsberichtes ist die über die Kantate 36, S. 18 bis 49. Hier hat Dürr ein restlos überzeugendes Stemma der Hss., resp. Fassungen, entworfen und aufs sorgfältigste begründet. Schließlich hat er noch die geistliche Frühfassung, die uns nur durch Kirnbergers Handschrift erhalten ist, erstmals veröffentlicht.

Möge ein gütiges Geschick der Ausgabe ihre Vollendung in absehbarer Zeit gönnen!

Rudolf Stephan, Göttingen

J. S. B a c h : Sonate c-moll für Violine und Generalbaß (BWV 1024). Nach den Quellen herausgegeben von Rolf v a n L e y d e n. Basel und München o. J. (1955), Ernst Reinhart Verlag AG.

Die Violinsonate c-moll (BWV 1024), bisher nur in der veralteten *Hohen Schule des Violinspiels* von F. David (1872) gedruckt, erscheint zum ersten Mal in einer kritischen Ausgabe, die Spieler wie Forscher fesseln wird, den Spieler wegen ihrer unbestreitbaren Schönheiten, die sie zu einem höchst bemerkenswerten Violinwerk des 18. Jahrhunderts machen, den Forscher wegen der Unsicherheit ihrer Zuweisung: beide bisher bekannten Handschriften überliefern sie ohne Autornamen. Lediglich eine Dresdener Katalognotiz „Soll von Bach sein“ weist sie diesem Komponisten zu. Maßgebend für diese Zuweisung dürfte außer der allgemeinen anerkannten Schönheit des Werkes die Ähnlichkeit mit der Violinsonate BWV 1023 gewesen sein, besonders der schwungvolle Beginn über einem Orgelpunkt (wozu auch noch die Flötensonate C-dur BWV 1033 zu vergleichen wäre). Doch erweist sich die Echtheitsfrage bei näherem Hinsehen keineswegs als so unproblematisch, wie das Titelblatt der Neuausgabe vermuten läßt; denn der Verf. selbst äußert im Vorwort Zweifel an der völligen Authentizität des 4. Satzes sowie des plötzlichen Schlusses zum 2. Satz

und stellt eine Spezialstudie in Aussicht, die also abzuwarten ist, ehe man über die Echtheit der Sonate weiter zu Gericht sitzt. Die beiden Handschriften, die das Werk überliefern (Dresden und Wiesentheid) stimmen sogar in den Schreibfehlern völlig überein, was den Hrsg. zu der Vermutung führt, es existiere eine gemeinsame Vorlage, die jedoch wiederum nicht das Autograph sein könne. Näher würde die Vermutung liegen, die eine Handschrift sei eine Kopie der anderen. Weiterhin wäre auch die Einbeziehung des Papierbefundes zur Klärung der Provenienz zweckmäßig.

Die Konjekturen zur Beseitigung der Schreibfehler waren nicht immer leicht; zumal in den Takten 5 und 11 des 1. Satzes wird die authentische Lesart wohl schwerlich zu rekonstruieren sein. Doch wird man dem Hrsg. zugestehen müssen, daß er im Rahmen des Möglichen überzeugende Lösungen gefunden hat. Auch daß er dabei die Tendenz zeigt, unbachische Wendungen bachischer zu gestalten (z. B. 2. Satz, Takte 61 f., 63 f., 143) wird man ihm angesichts seiner Grundkonzeption, daß wir es mit einem Werk Bachs zu tun haben, nicht verübeln dürfen, wengleich hier Vorsicht geboten ist. So ist es z. B. bei der Vorliebe des Komponisten für Halbton- und verminderte Schritte fraglich, ob (außer den eben erwähnten Takten) in Satz 2, Takt 72 die letzte Note des Bc. tatsächlich abzuändern ist (oder ebenda, Takt 74, in der Violine tatsächlich g' statt ges' zu lesen ist). Die Aussetzung des unbezifferten Continuo ist geschickt angelegt und klangvoll, in den langsamen Sätzen zuweilen bis an die Grenze selbständigen Konzertierens aufgelockert. Die Beigabe einer vom Hrsg. zugesetzten Bezifferung stellt dem im Generalbaßspiel bewanderten Begleiter die eigene Ausführung frei — wobei der wirklich gewandte Begleiter bisweilen auf die manchmal recht gedrängten Ziffern verzichten und die Begleitung nach der Violinstimme frei improvisieren wird — hier allen Wünschen gerecht zu werden, wird wohl keinem Hrsg. gelingen. Die Stimmen sind ausgiebig mit Fingersätzen, Metronomangaben usw. versehen, was den pädagogischen Wert der Ausgabe erhöht. Hoffen wir, daß das Interesse unserer Geiger und Wissenschaftler an diesem reizvollen Werk mehr als bisher geweckt wird.

Alfred Dürr, Göttingen

Mediaeval Carols, edited by John Stevens. Musica Britannica IV, London 1952, Stainer and Bell Ltd. XXII u. 145 S. Die neue Musikausgabe der Carols bedeutet schon quantitativ eine erhebliche Bereicherung unserer Kenntnis der mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts. Bisher war man, was die genannte Gattung betrifft — die in der vorliegenden Form eine englische Spezialität war —, auf die beiden ersten Bände von J. Stainers *Early Bodleian Music* angewiesen, die aber nur einen Bruchteil der hier editierten Kompositionen enthalten, eben die, die in der Bodleian Library zu finden waren. Die Grundlage der Neuausgabe ist nun für die englischen Stücke die vorzügliche Textausgabe der mittelalterlichen Carols, die R. L. Greene (*The early english Carols*, 1935) unter Beifügung einer wertvollen Einleitung herausgab. W. Schmidt bedauerte (*Anglia*, Mitteilungen, 48, 1937, 17), daß sie keine Melodien enthalte. Jetzt ist diese Lücke, soweit möglich, durch St.s Ausgabe geschlossen.

Die Ausgabe des musikalischen Textes scheint, soweit die Faksimilia erkennen lassen, sorgfältig zu sein. Erfreulich ist, daß St. alle Textstrophen mitteilt. Warum er die Texte nicht in der Gestalt Greenes bietet (die die der Hss. ist), sondern in orthographischer Vereinheitlichung, mag seinen Grund in dem philologisch weniger geschulten Publikum haben, an das er sich (im Gegensatz zu Greene) wendet. Niemand wird ihn dafür schelten wollen, weist er doch in seinen Anmerkungen die Texte bei Greene nach. (Leider werden die ganz lateinischen Texte nicht in derselben Weise im *Repertorium hymnologicum* und in den *Analecta hymnica* nachgewiesen.)

Der Notentext ist sauber gestochen. Nur bedauert man die Preisgabe der alten Schlüssel, was bei spätmittelalterlicher Musik wirklich nicht zweckmäßig ist und überdies die wenig schöne Kombination von einfachem und oktaviertem Violinschlüssel zur Folge hat. Dem Benutzer, der die Werke ästhetisch genießen oder stilkritisch betrachten will, bietet sich ein schönes Schriftbild, dem Wissenschaftler aber außerdem ein leider etwas unpraktisch angelegter Anmerkungsapparat. Zuerst kommen die „Notes“, das sind die textkritischen Bemerkungen zur Musik (117—121), dann nach der Handschriftenbeschreibung (125) ein analytischer Index (126—139), der aber zweckmäßigerweise mit den Notes hätte vereinigt wer-

den sollen. Indessen sind dies Kleinigkeiten, die den Wert der Ausgabe kaum berühren. Man wird dem Hrsg. für seine gediegene Arbeit nur dankbar sein können.

Anhang: S. XIV (Anmerkungen) beruft sich St. für die Etymologie des Wortes Carol auf die Dissertation *Étude sur la carole médiévale* von Margit Sahlín (Uppsala, 1940). Da er weder in dem vorliegenden Werk, noch in MGG II (856 ff.) auf die damit verbundenen Fragen eingeht, muß man annehmen, daß er sich von den Argumenten Sahlíns hat überzeugen lassen. St. verweist ferner auf einen Artikel von Catherine Miller in *Renaissance News* (III, 1950), der die Ableitung Sahlíns mit musikalischen Argumenten bekräftigen soll, in der Tat aber nichts Wesentliches beibringt. Die Etymologie Sahlíns ist jedoch unhaltbar. Sie heißt:

„Kyrieleison — Kyrielle — karielle — kariole — karole“.

H. Spanke hat in seiner gehaltvollen Rezension (*Literaturblatt f. germ. u. rom. Philologie* 64, 1943, 106 f.) diese Herleitung mit guten Argumenten abgelehnt. Am meisten überzeugt mich die von L. Jordan (*Zeitschr. f. rom. Phil.* 51, 1931, 335 ff.) vorgeschlagene Ableitung von „*coraules*“ (= zum Tanz der Sklaven aufspielender Flötist) über „*coraula*“; dieses ist im Frühmittelalter reich belegt (auch in Sequenzen!). Von hier aus ging das Wort (mit z. T. verschiedener Bedeutung) in alle romanischen Sprachen, ferner in das Keltische und Englische über. Spanke schließt sich aber mehr der Etymologie Gröbers (der auch andere folgten) an, der „*coronula*“ als Etymon annahm und glaubt schließlich auch an einen Einfluß von „*chorea*“ durch die Vermittlung von „*choreola*“ (was Jordan gerade ablehnte). Schließlich faßt Spanke seine etwas synkretistische Meinung in folgende wieder konstruktiven Sätze zusammen: „*carole* gehört zu den Ausdrücken, die von den Technikern (hier Musikanten) bewußt, d. h. außerhalb der Wirkung der Lautgesetze neu geschaffen wurden; in der Liedkunst gehört die ‚Rotrouenge‘ auf dasselbe Blatt. Nahe an ‚chorea‘ liegt im Provenzalischen das Verbum ‚coreiar‘ = ‚danser en ronde‘, aber ein Substantiv leitete man davon weder hier noch in Nordfrankreich ab. Es ist wahrscheinlich, daß der Spielmann, der zuerst den Reigentanz ‚Ca-

role nannte, den Begriff ‚chorea‘ und den Klang ‚choraula‘ im Sinne hatte“.

Als Ergänzung zu MGG mußte das hier in Erinnerung gebracht werden.

Rudolf Stephan, Göttingen

Ireneo Fusser: *Classici italiani dell'organo*, Prefazione, biografie e note in testo italiano ed inglese, Padua 1955, Edition Zanibon, Padua, 176 S.

Der Hrsg. hat sich die Aufgabe gestellt, „di raccogliere in ordine cronologico quanto meglio e di più significativo“ „di quello . . . che comprende le gemme più preziose della letteratura classica organistica“ (italiana) des 16. bis 17. Jahrhunderts, d. h., beginnend mit dem älteren Cavazzoni und schließend mit G. B. Martini — das ist ein historisches Ziel. Gewidmet ist der Band „agli organisti colti e dotati di magistero tecnico e artistico“ — das ist ein musikalisch-praktisches Ziel. Hier tritt, wie bei allen für den praktischen Gebrauch bestimmten Anthologien dieser Art, das Problem klar zutage. Der Historiker wird fragen, mit welchem Recht Meistern wie T. Merula, E. Pasquini, Quagliati, Cavaccio, Pollaroli, Aresti u. a. die Aufnahme verweigert wurde; weshalb, anstatt, wie bewußt im Fall des älteren Cavazzoni, neues, unbekanntes Material zu bieten, bei insgesamt 66 Stücken, von denen rund 10 allein schon innerhalb geschlossener Veröffentlichungen vorkommen (das gilt von den Intonationen Gabrielis und den Stücken von Frescobaldi) 22 aufgenommen sind, die bereits in den Beispielsammlungen und Anthologien von Wasielewski, Schering, Torchi, Tagliapietra u. a. geboten wurden. Er wird weiterhin einen kritischen Bericht vermissen, für den nur gelegentlich eine knappe Fußnote zu den einzelnen Stücken als Ersatz auftritt. Selbst die Angabe der Siglen der benutzten Hss. fehlt. Hier heißt es meist enigmatisch „da un manoscritto“. (Und weshalb ist in Nr. 10 das Wiederholungszeichen, das doch erkannt ist, eliminiert?) Er wird schließlich in den kurzen Biographie- und Werknotizen, die dem Notenteil vorangestellt sind, die Unkenntnis neuerer Literatur beanstanden — Frescobaldi ist z. B. immer noch der Schöpfer des Rubato, und der Begriff des Ricercars bei Cavazzoni ist nach wie vor mißdeutet —, in den Werkanalysen und allgemein ästhetischen Betrachtungen die manchmal gefährliche Nähe zur Seichtheit.

Der Organist seinerseits wird im Zweifel sein, was er mit Stücken wie z. B. dem Offertorium von Zippoli anfangen soll, die heute doch kaum noch für liturgische Zwecke brauchbar sind und nur rein historischen Wert innerhalb der Entwicklung haben; er wird bedauern, daß nicht für mehr Stücke Kürzung der Notenwerte vorgenommen worden ist (man vgl. daraufhin die Nrn. 25, 27, 38 u. a.), und er wird vermehrte Angaben zur Phrasierung, Agogik, Dynamik, Registrierung vermissen, was der Historiker gerade zu bedenken hat. (Beiden, dem Historiker wie dem Spieler, wird übrigens unverständlich sein, weshalb von Frescobaldi bei vier Tokkaten und zwei Kanzonen kein Ricercar und keine Fantasie aufgenommen sind, die an Wert und Bedeutung in nichts hinter dem hier Gebotenen zurückstehen.) All diese Fragestellungen aber werfen zuvorderst nur ein Licht auf die Problematik solcher Anthologien überhaupt; sie offenbaren weniger ein Versagen des Hrsg., der in ihnen immer zwei Herren zu dienen hat, was bekanntlich niemandem voll gelingt. Sonst enthält die Sammlung, die die Gesamtentwicklung klar übersehen läßt, viel des Guten, das einen Organisten interessieren muß. Zu loben ist besonders, daß vornehmlich zeitgenössische Hss. und Drucke als Quellen herangezogen sind und daß manches des kaum oder gar nicht Bekannten von Meistern wie Aldrovandini, Casini, Cima, Guami, Malvezzi, Rossi, Martini veröffentlicht ist, aus dem ein geradezu prachtvolles Ricercar von Conradini weit herausragt. Auch der Historiker kann manches lernen; er findet — entgegen der Analyse Fusers — im Ricercar III von G. Cavazzoni erneut die Anlage des Variationsricercars, lange vor Frescobaldi, und beobachtet dessen Entwicklung zum Thema mit Variationen, die auch in Süddeutschland heimisch ist, in dem *Pensiero* von Casini. Ihn wird besonders die, unseres Wissens hier zum ersten Mal, vorgetragene Entdeckung der Pedalangabe bei Padovano angehen. F. macht bekannt, daß der ersten Tokkata des *Primo libro di toccate ed ricercari* von Padovano große Buchstaben unter der Baßstimme zugesetzt sind, die sich der jeweiligen Harmonik glatt einfügen. Er deutet sie überzeugend als Pedalzusatz und schließt mit Recht aus der Tatsache, daß diese Angaben den folgenden Stücken fehlen, daß sie jeweils vom Spieler ergänzt werden konnten; wir fügen hinzu:

sofern er über eine Orgel mit Pedal verfügte. Da das nicht die Norm war, erübrigte sich für den Komponisten die systematische weitere Angabe einer Pedalstimme. Wir müssen mit dem Hrsg. hier eine aufschlußreiche und weittragende Spielpraxis erkennen, „*che si viene a far luce su certi movimenti armonici finora rimasti incomprensibili*“.
Margarete Reimann, Berlin

Giovanni Battista Martini:
Sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier.
Johann Gottfried Mützel: Drei
Sonaten für Klavier.

— Zwei Ariosi mit zwölf Variationen für Klavier. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1954. (Mitteldeutsches Musikarchiv. R. 1: H. 5—7.)

Nach seiner verdienstvollen Veröffentlichung Plattischer Klaviersonaten fährt L. Hoffmann-Erbrecht mit Eifer fort, seine ertragreichen Forschungen zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts mit Ausgaben für den praktischen Gebrauch zu illustrieren (vgl. sein Buch *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, 1954). Von den beiden Sonatensammlungen des Padre Martini von 1742 und 1747 legt er die zweite, bisher zusammenhängend noch nicht neu herausgegebene vor, nachdem die ältere schon länger in zwei Gesamtausgaben und auch mit Einzelausgaben ihrer Sonaten zugänglich war. Ihr Favoritstück, die F-dur-Gavotte am Schluß der 12. Sonate, der man immer wieder in Sammelwerken begegnet, ist wohl geeignet, in das Wesen dieser ersten Sammlung mit ihrer traditionsgebundenen, strengen Schreibweise bis in die Tanzsätze hinein einzuführen. Aber gerade weil diese in Amsterdam erschienenen Suitensonaten von 1742 sich fast eigensinnig gegen die italienische Umwelt ihrer Zeit abschließen und weil Martini, der sich hier im besten Sinne als Meister kontrapunktischer Gestaltung im Klaviersatz erweist, darin bei seinen Schülern kaum Nachfolge gefunden hat, verdient die spätere Sammlung in ihrer Schlüsselstellung zur zeitgenössischen italienischen Sonatenproduktion einmal näher bekannt zu werden, um das Bild des Sonatenkomponisten nach dieser Seite hin abzurunden. Martini ist sich dieses Stilwandels übrigens durchaus bewußt gewesen. In den Briefen, mit denen er die jüngeren Sonaten seinem Verleger anbietet (L. Busi, *Il Padre Martini*, I, Bologna 1891, S. 356 ff.), rühmt er

mit Nachdruck ihren „*stile più moderno*“, ihre Leichtigkeit und Kürze sowie ihre Eignung „*non solamente per i professori, ma particolarmente per i dilettanti*“. Man wird über den modernen Zügen der zweiten Sonatensammlung die kontrapunktische Meisterschaft der ersten nicht vergessen dürfen, aber auch nicht mehr dem ersten Herausgeber der älteren Sonaten, A. Farrenc in seinem *Trésor des pianistes*, livre 9, 1862, Notice biographique, S. 3, zustimmen können, der die jüngeren „*indigne de l'auteur des douze belles sonates publiées à Amsterdam*“ nennt.

In eine ganz andere Welt führen uns die Sonaten und Variationen von Müthel. Die erste umfassendere Charakteristik dieser höchst eigenwilligen Persönlichkeit aus J. S. Bachs Schülerkreis, der als „*einer der frühesten Vertreter des musikalischen Sturmes und Dranges auf dem Gebiete der Klaviermusik*“ gelten muß, hat Hoffmann bereits in seinem genannten Buch (S. 123 ff.) gegeben. Dem Hinweis J. S. Shedlocks folgend (*Die Klaviersonate, ihr Ursprung und ihre Entwicklung*, übersetzt von O. Stieglitz, 1897, S. 68), der im zweiten der beiden Ariosi Züge feststellte, „*die stark an Beethovens Variationen in c-moll erinnern*“, habe ich bereits 1935 eine Neuauflage dieses Variationenwerkes veranstaltet (*Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts*, H. 3, Wolfenbüttel, Verlag f. musikalische Kultur u. Wissenschaft). Hier stehen wir zweifellos vor dem Übergang Bachscher Veränderungskunst zur neueren Charaktervariation, eine Entwicklung, in die sich vor allem J. P. A. Schulz und der jüngere Fasch einreihen. Nachdem dann K. Herrmann (*Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs*, Leipzig, Zürich, Hug) sich dieser Variationen noch einmal angenommen hatte, leider ohne das für den Komponisten so bezeichnende, ins Tokkatenhafte aufgelockerte Schlußstück, freut man sich, dem hochbedeutenden Werk noch einmal originalgetreu in H.s Ausgabe zu begegnen, dazu dem Zwillingenwerk, dem G-dur-Arioso, und schließlich den drei Ph. E. Bach recht nahe stehenden Sonaten. Weitere Neuauflagen Müthelscher Klavierwerke stehen in Aussicht. Sie werden, wie die hier bereits vorliegenden, bei Kennern und Liebhabern freudige Aufnahme finden.

Willi Kahl, Köln

Antonín Dvořák: Gesamt-Ausgabe, nach dem Manuskript des Komponisten veranstaltet von der Dvořák-Gesellschaft Prag, Subskriptionsausgabe Prag 1955, Artia; für Bundesrepublik Deutschland, Saarland, Holland, Dänemark, Finnland, Norwegen, Schweden, Schweiz: Alkor-Edition Kassel.

Zur Besprechung liegen vor: große Partituren zu *Karneval* op. 92 und *Violoncello-Konzert* h-moll op. 104; Taschenpartituren zu *Serenade* E-dur op. 22, *Slawische Tänze* op. 46, *Violinkonzert* a-moll op. 53, *Karneval* op. 92, IX. *Symphonie* e-moll op. 95 und *Violoncello-Konzert* h-moll op. 104.

Otakar Šourek: Antonín Dvořák, Werkanalysen I (Orchesterwerke) und II (Kammermusik), deutsche Textfassung von Pavel Eisner, Prag, Artia. 383 und 199 S.

Unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts gibt es nicht viele, deren Lebenswerk sich auch heute noch so großer Beachtung rühmen darf wie das des 1904 verstorbenen Antonín Dvořák. Obwohl viele seiner Kompositionen zum ständigen Repertoire der Orchester und Kammermusikvereinigungen gehören, hat sich die Dvořák-Gesellschaft in Prag zu einer Gesamtausgabe entschlossen. Diese wurde von dem bekannten Dvořák-Forscher Otakar Šourek eingeleitet, der, vor einigen Monaten im Alter von 73 Jahren gestorben, nur die ersten Bände erleben durfte.

Der Gesamtplan sieht die Veröffentlichung von 69 Bänden in 8 Serien vor, von denen etwa 6 Bände jährlich (neben Einzelausgaben) erscheinen sollen. Die Bühnenwerke, also der außerhalb der Tschechoslowakei am wenigsten bekannte Teil des Gesamt-schaffens, umfassen 13, Kantaten und Oratorien sieben Bände; mit 25 Bänden wird die Orchestermusik einschl. Konzerte den größten Platz einnehmen, während die Kammermusik elf Bände beansprucht; die restlichen 13 Bände enthalten Klavier- und Orgelmusik, Lieder und Chöre sowie Ergänzungen. Außerhalb dieser Planung sind bereits viele Werke verschiedener Gattungen in praktischen Einzelausgaben erschienen, darunter die Oper *Rusalka* mit tschechisch-deutschem Text und *Zigeunermelodien* mit dreisprachigem Text (Englisch zu den beiden anderen). Über weitere Einzelheiten sowie über Literatur gibt der Sonderprospekt der Alkor-Edition Auskunft.

Eine Gesamtausgabe der Werke Dvořáks ist aus mehreren Gründen berechtigt. Seine Kompositionen waren bei den verschieden-

sten — vor allem deutschen — Verlegern erschienen und sind heute z. T. nicht mehr greifbar; andere wieder sind bisher nie gedruckt worden. Darüber hinaus ist die Gesamt-Ausgabe ein nationales Anliegen der Tschechoslowakei, die einem ihrer größten Söhne ein bleibendes Denkmal setzen möchte. Schließlich werden bei diesem Beginn endlich einmal die Werke in die richtige Reihenfolge gebracht. Vieles ist zwar in der ganzen Welt bekannt, aber selbst diese Fülle ist nur ein Teil eines schier unerschöpflichen Gesamtwerkes, das an die Fruchtbarkeit alter Meister erinnert. Wer weiß heute, daß die stets als Nr. V bezeichnete Symphonie e-moll *Aus der neuen Welt* eigentlich Nr. IX ist, oder daß die in letzter Zeit häufiger gespielten Nr. II in d-moll und Nr. IV in G-dur nach der authentischen Zählung die Nummern VII und VIII tragen müßten? Wie einst bei Haydn, so sind es auch bei Dvořák wohl z. T. die Verleger gewesen, die mit den Zahlen ein bißchen willkürlich verfahren sind. Mit den Kammermusikwerken Dvořáks verhält es sich ähnlich. Der „bekannte“ Dvořák beginnt, wenn es hochkommt, mit dem sehr gewichtigen, wenn auch selten aufgeführten Streichquartett d-moll op. 34 (J. Brahms gewidmet), das aber schon Nr. V ist. Dafür erschien das IV. Quartett 1888 bei Simrock als op. 80, obwohl es ursprünglich als op. 27 bezeichnet worden war. Von den Vorgängern dieser Werke weiß man heute kaum etwas. Hier ist also viel gutzumachen, und es zeigt sich, daß sich eine Beschäftigung mit Dvořák immer lohnt, selbst wenn nicht jede Komposition den Stempel der Vollkommenheit trägt.

Aus dem Schrifttum geht hervor, daß der Meister kein leichtes Leben gehabt hat. Erst relativ spät wurde er durch Brahms „entdeckt“, der ihm nicht nur „einflußreicher Förderer und Berater, sondern auch ein aufrichtiger Freund“ (Šourek) wurde. Die Widmung des vom 7. bis 18. Dezember 1877 in Prag komponierten Streichquartetts d-moll op. 34 war der sichtbare Ausdruck der Verehrung für Brahms, auf dessen Vorschlag Dvořák dann noch einige Stellen abgeändert hat. In einem Brief vom 15. Oktober 1879 heißt es: „*Ich sah mich um so mehr veranlaßt, gerade an dem d-moll-Quartett vieles umzuändern, da Sie so freundlich waren, von mir die Dedication des Werkes entgegen zu nehmen; und so war es also meine heilige Pflicht, einem so*

berühmten Meister ein Werk zu bieten, welches, wenn auch nicht allen, so doch (entschuldigen Sie, bitte, meine Unbescheidenheit) manchen Hauptbedingungen, die man an ein Kunstwerk stellen kann, entsprechen soll.“ Vom 29. Oktober bis 6. November 1880 hat Dvořák auch Brahms' *Ungarische Tänze* Nr. 17–21 für Orchester gesetzt, „und zwar zur großen Zufriedenheit des Komponisten“ (Šourek). Was Brahms an Dvořák bewunderte, waren die Spontaneität des Einfalls und der Klangsinns, während er der Verarbeitung der mühelos fließenden Gedanken manchmal etwas skeptisch gegenüber gestanden haben mag. Obwohl sehr von Beethoven angezogen, zeigt Dvořák im ganzen doch eine stärkere Neigung zu Schubert, dessen Sinfonik und Kammermusik für ihn nicht weniger verpflichtend waren als für Bruckner, ohne daß darunter die stammesgebundenen Eigentümlichkeiten gelitten hätten.

Die vorliegenden Werke sind teils in Taschenpartituren, teils in Dirigierpartituren erschienen. Beide zeichnen sich durch sorgfältigen, übersichtlichen Druck aus. O. Šourek verfaßte die einführenden Worte in tschechischer Sprache, denen deutsche, englische und französische Übersetzungen folgen. Sie entsprechen etwa den Analysen, die der hochverdiente Forscher in zwei Bänden (*Orchesterwerke* und *Kammermusik*) der Öffentlichkeit übergeben hat und deren ausgezeichnete deutsche Fassung Pavel Eisner besorgte. Alle Werke sind in Einzelbetrachtungen mit zahlreichen Notenbeispielen dargestellt. Einleitend bemerkt Šourek, daß das Orchester bei Dvořák „das unmittelbarste Lebenselement seiner schöpferischen Fantasie“ ist. Er sagt von den Jugendwerken, daß „*sich hin und wieder eine in Dvořáks späterem Schaffen überwundene Überladung im Umfang und der gedrunghenen Form der verwendeten Klangmittel bemerkbar*“ macht, daß aber „*Dvořák sich zu einem der größten Meister der Orchestrierung in dem auf Berlioz folgenden Zeitalter, gewiß aber zu dem bis dahin größten Meister der tschechischen Musik entwickeln konnte*“. Šourek weiß die verschiedenen Stadien in Dvořáks Schaffen zu unterscheiden und die Entwicklung zum Klassizismus herauszustellen, der gerade die letzten Werke, vor allem die IX. Symphonie, das Violoncellokonzert und die späten Streichquartette auszeichnet. Dvořák ist „*der Schöpfer der tschechischen Sym-*

phonie“, nicht so sehr in der Form, als im „Inhalt des symphonischen Werkgebildes“. Die genauen Angaben über die Entstehungszeiten der Werke zeigen, wie schnell Dvořák eine Partitur niederschreiben vermochte. So benötigte er für die I. Symphonie c-moll (*Die Glocken von Zlonitz*) nur 38 Tage. (Dieses Werk war übrigens erst 1936 als Uraufführung zu hören!)

Nicht nur der Meister absoluter Musik und aus echtem Volkstum geborener Tänze findet seine Würdigung, sondern ebenso der Programmusiker. „Bestimmend war hier eine aufrichtige Begeisterung für die größten Repräsentanten dieser wichtigen Richtung und Entwicklungsphase, vor allem für Wagner und Liszt.“ Dvořák erweist sich als „ein Kind seiner Zeit“, aber er wahrt immer den Vorrang musikalischer Gestaltungsgesetze, wie er es auch in der Kammermusik tut, zu der er sich als „ein der Einsamkeit zuneigender, verschlossener und grübelnder Mensch“ besonders hingezogen fühlt. Das „Ringens um die Sonatenform“ zeigt ihn als geistigen Abkömmling der deutschen Klassik und Romantik. Neben Beethoven, dessen Werke bis zu den Rasmowskij-Quartetten Šourek als maßgebend ansieht, und neben Brahms wird auch auf das neuromantische Vorbild F. Smetana verwiesen. Die ausführliche Beschreibung der Werke Dvořáks ist immer lebendig und fesselnd. Hinzu kommen Bilder, Manuskriptseiten und in Bd. II eine Aufstellung der in der Tschechoslowakei hergestellten Langspielplatten, aus der der Kenner mit Genugtuung entnimmt, daß der Nestor der tschechischen Dirigenten, Václav Talich, die Mehrzahl der bisher auf Platten aufgenommenen Orchesterwerke dirigiert hat. Helmut Wirth, Hamburg

Jan Ladislav Dusík: op. 16 Dva náct melodických etud progresivně seřaděných. Douze études mélodiques. Piano. (Hrsg. v. Jan Racek, revidiert von Václav Jan Sýkora.) Musica Antiqua Bohemica 21. Artia, Prague — Tchécoslovaquie (1954). 79 S.

In jüngster Zeit hat man begonnen, sich für den Klavierkomponisten J. L. Dussek, der unter den kleineren Zeitgenossen der Wiener Klassiker einer der bedeutendsten ist, wieder stärker zu interessieren. Einige seiner gemütvollen Sonaten hat H. Albrecht im Organum (Kistner & Siegel & Co., Lippstadt) neu herausgebracht. Einen warmher-

zigen Aufsatz *Dussek and the Concerto* veröffentlichte 1955 Harold Truscott in *The Music Review*. Die vorliegende Publikation stellt nun den Meister pianistischer Kleinkunst vor, der sich hier auf der Linie der einsätzigen (nicht als solcher bezeichneten) Sonatine (Nr. 1, 4, 7, 10), des liedförmigen Handstücks (Nr. 2 *Andante sostenuto*, Nr. 11 *Chansonnette*) und vor allem des nationalen Charakterstücks bewegt: mit den Nummern 3. *Rondeau à la turque*, 5. *Air russe varié*, 6. *Polonaise*, 8. *Air anglais varié*, 9. *Rondeau sur un air écossais* (die der Titel fehlt bei J. J. Hummel), 12. *Rondeau sur la Retraite espagnole* oder, wie es bei Hummel bestimmter heißt, *La Retraite espagnole / Pas redoublé arrangé en rondeau*. Manche dieser zwölf Stücke sind reizvoll. Bei Nr. 11 findet der Hrsg. Klänge, die, wie er in seinem Vorwort sagt, auf Smetana vorausweisen. Aber der pädagogische Zweck, der offenbar darin bestand, den Schüler mit gefälligen und doch nicht schwierigen Lektionen zu beglücken (die ersten sind besonders leicht), setzte Dusseks künstlerischem Höhenflug eine spürbare Grenze.

Für eine Denkmälerpublikation verwunderlich ist die Editionsweise. Schon der Titel ist nicht authentisch. In der vielleicht ältesten deutschen Ausgabe, die wohl um 1794 bei J. J. Hummel in Berlin zweibändig ohne Opuszahl erschienen ist, lautet er: „Six (in jedem Heft) Leçons / Progressives Pour Le / Clavecin ou Piano Forte / Dans Lesquelles se trouvent introduites / des Airs Caractérisés de Diserentes (statt différentes) Nations / Par / Mr. J. L. Dussek . . .“ Ähnlich, aber mit Weglassung des „Clavecin“, lautet er in den alten deutschen Ausgaben mit der Opuszahl 16 (Simrock, Breitkopf & Härtel, Lischke in Berlin). Noch etwas älter als Hummels Ausgabe sind vielleicht die neben ihr von Gerber 1812 (als op. 32) erwähnte Londoner — von der eine Hamburger Ausgabe als op. 32 bei J. A. Boehme vermutlich ein Nachdruck ist — und Pariser Ausgabe (als op. 30, bei Sieber?). Aber keine dieser ältesten, denen sich noch Ausgaben bei Weigl in Wien sowie bei Nadermann und bei Pleyel in Paris hinzufügen ließen, sondern eine von Henri Bertini jeune, der im Todesjahr Dusseks (1812) etwa 14 Jahre alt war, revidierte Edition, bei Challier in Berlin und daher erst nach 1835 erschienen, nennt Racek als einzige Quelle des seinerzeit doch so verbreiteten Werks. Freilich wäre philologischer Ehrgeiz

auch kaum am Platz gewesen, denn Sýkora hat, wie er in seiner Vorbemerkung auch gesteht, Vortragszeichen aller Art (einschließlich Pedalisierung) ergänzt, und man muß sagen, daß er mit seinen Zutatzen (und Änderungen) nicht gespart hat. Ist das Ergebnis auch zweifellos praktisch brauchbar, vom musikhistorischen Standpunkt aus ist die Ausgabe abzulehnen. Übrigens wird auch für den Praktiker der Wertmesser einer Ausgabe nicht allein in ihrer Brauchbarkeit bestehen, wenn er durch die Begegnung mit neuem Alten eine Bereicherung eigener Art sucht.

Dem Vorwort sind die für uns neuen Tatsachen zu entnehmen, daß es ein Dussek-Institut in Čáslav (*Dusíkův ústav v Čáslav*), dem Geburtsort des böhmischen Meisters gibt und daß 1950 in Brünn eine Dissertation über die romantischen Elemente in seinen Klaviersonaten angenommen worden ist (Karel Krafka: *Romantické prvky v klavírních sonátách J. L. Dusíka*, Rkp. disertace, Brno 1950).
Georg Feder, Kiel

Tschechische Orgelklassiker, hrsg. von Jiri Reinberger, Prag 1953, Musica Antiqua Bohemica Bd. 12.

Innerhalb der Reihe tschechischer Musikdenkmäler bietet dieser Band einen Einblick in das Schaffen der böhmischen Orgelmeister des 18. und 19. Jahrhunderts, von denen einige Werke schon durch die Veröffentlichungen von H. Albrecht (*Organum*, Reihe IV, Heft 22) und R. Quoika (*Orgelwerke altböhmischer Meister*) bekannt geworden sind. (Eine Auswahl der Werke von Czernohorsky erschien 1937 als Bd. 3 der oben genannten Reihe). Nähere Untersuchungen über die böhmische Orgelkunst, ihre Beziehungen zur Wiener und zur thüringischen Organisten-Tradition als Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts stehen noch aus. Vor allem fehlt es an umfassenden Quellenpublikationen. Welche Schätze hier noch gehoben werden können, läßt die vorliegende Anthologie ahnen, in der mit 16 Stücken die wichtigsten Meister vertreten sind. Die Einleitung enthält wertvolle Hinweise auf die Fundorte tschechischer Orgelmusik, doch ist der Notentext leider keine kritisch-korrekte Übertragung der Quellen, sondern vorwiegend Nachdruck aus zwei älteren Sammlungen (*Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Kompositoren*, redigiert v. Führer, Schütz und Witasek, Prag 1823; *Museum für Orgelspieler*,

hrsg. v. Pitsch, Prag 1832). Dieser Umstand, wie auch die Auswahl des Inhalts zeigen, daß es sich nicht um eine wissenschaftliche Ausgabe handelt.

Der Hrsg. wendet sich vielmehr an den praktischen Musiker. Ein ausführliches Vorwort enthält Anweisungen für die Wiedergabe (Registrierung, Artikulation, Zeitmaß), während der Notentext von Zusätzen frei ist. Die Notierung auf drei Systemen scheint vom Hrsg. zu stammen und ist in einigen Fällen aus historischen und spieltechnischen Gründen zweifelhaft. Man sollte überall dort, wo die Bezeichnung „pedaliter“ nicht quellenmäßig belegt ist oder die Baßstimme keine eindeutig pedalmäßige Faktur aufweist, dem Spieler die Entscheidung überlassen, ob er mit oder ohne Pedal spielen will. Bei einer Notierung auf zwei Systemen ist beides möglich.

Der Inhalt des Bandes ist zum überwiegenden Teil den älteren Meistern Bohuslav Czernohorsky, Joseph Seeger, Jan Zach und Franz Xaver Brixi gewidmet, die eine eigentümliche Stellung zwischen Spätbarock und klassisch-romantischer Epoche einnehmen. Präludien und Fugen, einzeln oder in zweiseitiger Zusammenstellung, sind die fast ausschließlich vorkommenden Formen. Motorische Rhythmik und Durezzharmonik, Vorliebe für verminderte und übermäßige Tonschritte in der Thematik sowie freie Stimmenbehandlung sind die wichtigsten Stilmerkmale dieser Komponisten, die wohl einer Gesamtveröffentlichung ihres Schaffens wert sind. Es zeigt sich, wie wichtig die Kenntnis des großen Bestandes an Orgelmusik, die im Umkreis von J. S. Bach geschrieben wurde, auch für die Beurteilung der Werke dieses Meisters sein kann.

Die Generation der klassisch-romantischen Musiker ist vertreten durch J. K. Vanhal, J. K. Kuchar (Orgelfantasie im Stil der damaligen Klavierfantasien), F. Pic und Anton Reicha. Besonders interessant ist eine ausgedehnte *Fuga con sei Contra-Sogetti* von Reicha, in der nach einer regelrechten Fugendurchführung das Thema ähnlich wie in den „Variationsfugen“ Sweelincks nacheinander von den sechs Gegenstimmen kontrapunktiert wird. Neben Schematismus und Verflachung in der Fugenkomposition gibt manches schöne Werk der genannten Meister Kunde davon, wie das Erbe des Barock bis in das 19. Jahrhundert hinein weitergewirkt hat.

Friedrich Wilhelm Riedel, Schleswig

Bonifatio Gratiani: „*Gaudia, pastores, optata*“. Sopran (Tenor) u. B. c. Erstdruck.

Francesco Durante: „*Nascere, nascere, dive puellule*“. Erstdruck.

François Couperin: *Leçons de Tenébres. Première leçon* („*Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae*“). Sopran (Tenor) und B. c.

François Couperin: *Leçons de Tenébres Seconde leçon* („*Vau. Et egressus est*“). Sopran (Tenor) u. B. c.

(Cantio Sacra. Geistliche Solokantaten. Heft 1–4. Hrsg. v. Rudolf Ewerhart. Verlag Edmund Bieler, Köln [1954 u. 1955]).

In sehr schönem Druck werden hier vom Hrsg. „*ungedruckte oder schwer zugängliche Solomotetten und Solokantaten mit lateinischem Text aus dem reichen Schatz geistlicher Musik der Generalbaß-Epoche*“ veröffentlicht. Die Weihnachtskantate (*Per Santissimo Natale*) des Gratiani (1605 bis 1664) stammt aus dem ersten Buch seiner *Motetti a voce sola* (1661). Sechs Abschnitte, der zweite im $\frac{6}{8}$ -Takt, der vierte im $\frac{3}{2}$ - (hier $\frac{3}{4}$ -) Takt, der letzte mit jubelnder Wortwiederholung „*Noe, noe*“, und mit feiner, aber nicht übertreibender Wortmalerei, schließen sich zu einem festgeformten, von der Kirchensonate beeinflussten Ganzen zusammen. Ein prächtiger Gewinn auch für die weihnachtliche Praxis! Takt 23 müßte es wohl besser zusätzlich *es* heißen.

Nr. 2 „*Nascere, nascere dive puellule*“ von Fr. Durante umfaßt vier Hauptsätze im $\frac{3}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt mit verbindenden Rezitativen. Auch dieses Weihnachtskonzert ist musikalisch von hohem Wert. Edle Melodik im tänzerischen Takt bringt der erste Abschnitt, der nur das Wort „*Alleluja*“ benützende Schlußsatz steigert durch Bewegung der Stimme den punktierten Rhythmus des ersten. Takt 5 und 7 stände wohl besser im B. c. *c* statt *cis*.

Nr. 3 und 4 bringen uns die bedeutende Gesangsmusik Fr. Couperins nahe. Es sind die Klagelieder Jeremiae für die Karwoche, mit unglaublicher Ausdruckskraft erfüllt, auch die Rezitativteile fest geformt. Sie dürften zum Bedeutendsten zählen, das in dieser Gattung und Zeit geschaffen worden ist! Die Ausgabe ist sorgfältig und mit einem kenntnisreichen Vorwort eingeleitet. Nr. 3, Takt 18, stände in der Gesangsstimme wohl besser *c*, wegen des darunter

liegenden G und des vorgeschriebenen *c* im nächsten Takt. Was die Verzierungen anlangt, so ist die „*lourer*“ genannte Vortragsart (Verkürzung der zweiten und vierten Note gleicher Achtel), nicht allein französisch. Auch die italienische Instrumentaltechnik kennt sie, und Leopold Mozart beschreibt sie noch ausführlich.

Hans Engel, Marburg

Claudio Monteverdi: Madrigals.

„*Cor mio mentre vi miro*“

„*Sfoga con le stelle*“

„*E dicea l'una sospirando*“

Edited with Piano reduction by H. F. Redlich. English translation by Diana Platt. Schott & Co. LTD. London (1954).

Der ausgezeichnete Kenner Monteverdis und seiner Madrigale H. F. Redlich setzt hier seine Einzelausgabe der Madrigale fort. Das ist für die Praxis erfreulich, auch weil er den Notentext von Fehlern reinigt, die leider in der Ausgabe Maliperos stehen geblieben sind und die, wie man hört, bedauerlicherweise auch beim Neudruck dieser Ausgabe unkorrigiert bleiben werden. Der beigelegte Klavierauszug soll das Studium erleichtern. Die Umschrift mit Taktstrichen und Auflösung der über die Taktstriche hinweg geltenden Noten läßt sich wohl außerhalb Deutschlands, wo wir nun schon seit 32 Jahren den Zwischenzeilen-Mensurbzw. Distinktionsstrich verwenden, nicht vermeiden.

Hans Engel, Marburg

P. Giambattista Martini: Concerto in Sol Maggiore per Cembalo ed Orchestra d'Archi. Revisione di Ettore Desderi. Guglielmo Zaniboni Editore. Padova 1955.

Das hübsche Cembalo-Konzert, 1752 geschrieben, in der Form alten Stiles, zeigt den Padre Martini, der bedeutende, ernste polyphone Musik geschrieben hat, als heiter-galanten Melodiker, wenigstens in den Ecksätzen. Der Hrsg. hat die Tuttistellen durch bewegte kontrapunktische Figuren, die nicht stilgemäß sind, ausgefüllt; die zugegebene Kadenz ist ebenso uncembalomäßig wie unzeitgemäß: daß der Schlußtriller mit *d'''* und *c'* als Sekundakkord quasi vom volleinsetzenden Schlußtutti abgelöst wird, hätte für Martini einfach einen Satzfehler bedeutet, den er rot angestrichen haben würde. Auch die Ausfüllung des Tutti durch das Cembalo als Generalbaß im letzten Satz ist stilwidrig.

Hans Engel, Marburg

Giuseppe Matteo Alberti: Concerto in Mi Minore, Op. 1, Nr. 7. Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo.

—: Concerto in Sol Maggiore. Op. 1, Nr. 3. Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo.

Revisione di Ettore Desderi. Guglielmo Zaniboni, Editore, Padova 1955.

Alberti (1685—1750) war Geiger in Bologna. Formal sind die Konzerte ganz nach Vivaldischem Vorbild gearbeitet, in der Erfindung nicht besonders stark. Im G-dur-Konzert steht ein schöner, gesangvoller Mittelsatz, auch der Schlußsatz ist geigerisch frisch. Die Aussetzung des Generalbasses ist gegen jede Regel: Der Hrsg. läßt in den Tutti die rechte Hand einfach mit den Violinfiguren zusammenehen, was falsch ist und nicht gut klingt. Im Schlußsatz des e-moll-Konzerts soll die Klavierstimme die Violinstimme in der unteren Oktave unterstützen. Das ist noch weniger schön. Die dynamischen Bezeichnungen sind sparsam, aber nicht immer sinnvoll. So sind z. B. die Takte 3 und 4 des ersten Solos im e-moll-Konzert als Wiederholung der Takte 1 und 2 unzweifelhaft Echo und piano zu spielen. Es fehlt an rechter Kenntnis der Barockpraxis. Hans Engel, Marburg

Antonio Vivaldi: 12 Concerti „L'Estro armonico“ op. 3, daraus: Nr. IX F-dur und Nr. X h-moll, hrsg. von Walter Upmeyer, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag.

Daß J. S. Bach es nicht verschmähte, eine Reihe von Konzerten Vivaldis für eigene Aufführungszwecke zu bearbeiten, spricht offensichtlich für die Bedeutung, die der „prete rosso“ gehabt hat. Noch zwischen 1730 und 1733 hat Bach Vivaldis h-moll-Konzert für vier Violinen, das zweite der hier vorliegenden Werke, zum Konzert a-moll für vier Klaviere (BWV 1065) umgeschrieben. Vivaldis Konzerte erfreuen sich in unserer Zeit ständig wachsender Beliebtheit; schon aus diesem Grunde sind Neuausgaben, wie sie hier in sauberer Weise vorgelegt werden, willkommen. Beide Konzerte mit vier obligaten Violinen, zwei Violoncello und Generalbaß sind dem zwölf Concerti umfassenden Zyklus *L'estro armonico* entnommen, der als op. III bei Estienne Roger 1712 in Amsterdam erstmals erschienen ist. Die neue Ausgabe entspricht dem Stimmennachdruck von J. Walsh und J. Hare in London (um 1730). Upmeyer hat in Partitur gesetzt und den General-

baß ausgeschrieben. Einige zusätzliche Vortragszeichen sind gekennzeichnet. Die Übersetzung des Titels in *Die Harmonie der Seele* — ein Vorschlag des Hrsg. — ist natürlich nicht verkehrt; vielleicht ließe sich ein noch prägnanterer deutscher Titel finden, der etwas von dem feurigen Charakter dieser formvollendeten und sehr abwechslungsreichen Musik zum Ausdruck brächte. Wie wäre es ganz wörtlich mit *Das harmonische Feuer*, da der Italiener als „l'estro“ im übertragenen Sinne das dichterische Feuer bezeichnet?

Helmut Wirth, Hamburg

Jacob Klein (der Jüngere): Drei Suiten für 2 Violoncelli, hrsg. von Adolf Hoffmann (Collegium musicum, Nr. 105) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1955.

Über den Komponisten Klein scheint nichts bekannt zu sein, offenbar auch nicht über das Erscheinungsjahr des Amsterdamer Drucks, der als Vorlage gedient hat. Der Hrsg. setzt für die Entstehung der fünf- bis sechsteiligen Tanzreihen die Zeit um 1750 an, und da erscheinen sie dann nur als unbedeutende Nachklänge der großen barocken Suitenkunst. Weder Erfindung noch Form treten mit — für diese Zeit noch — bemerkenswerten Zügen hervor, und vieles ist Allerweltsgut. Seltenheitswert haben die Stücke jedoch wegen ihrer Besetzung und aus demselben Grunde auch heute noch Gebrauchswert als nicht eben häufig anzutreffende Spielmusik. Über die Miniaturen für zwei Violoncelli, die im 19. Jahrhundert so sehr gefallen haben, ist die Zeit hinweggegangen. Die Art, wie der Komponist die einzelnen Tanzcharaktere jeweils im besonderen Klangkörper verwirklicht hat, ist überzeugend. An den verschiedenen damit verbundenen Spielaufgaben kann der Lernende wachsen, zunächst in der Unterstimme vom Leichten aus fortschreitend, von dort zur Oberstimme. Auf den Ertrag für das Lagenspiel hat der Hrsg. verwiesen, man könnte überdies von einiger Übung im Doppelgriff, Arpeggio und schnellem Saitenwechsel sprechen, auch im Pizzicato-Spiel, das in der Chaconne der ersten Suite beim Vortrag des Ostinato besonders wirksam wird (es ist die alte, durch den Quartraum diatonisch, in der Moll-Variante chromatisch absteigende Formel). Der Eindruck, daß in diesem op. 2 auch pädagogische Zwecke verfolgt werden, stellt sich

wiederholt ein und versöhnt wohl auch mit mancher Dürre im Musikalischen. So ist die Neuausgabe am Platze und zu begrüßen. Wenige Errata (S. 5, Zeile 1, Takt 7; S. 7, Z. 7, T. 20; S. 13, Z. 1, T. 9 u. Z. 4, T. 31) sind ungefährlich, S. 10, Z. 2, T. 11 ist *h* zu lesen, und um Mißverständnisse in der Phrasierung zu verhüten, hätte man auf S. 3 einige dynamische Zeichen um eine Note nach rechts rücken können.

Kurt Stephenson, Bonn

Johann Stamitz: Konzert B-dur für Klarinette und Orchester, zum ersten Male veröffentlicht von Peter Gradenwitz, New York 1953, Leeds Music Corporation, Ausgabe für Klarinette und Klavier (mit Vorwort).

Johann Stamitz hat, außer seinem wichtigen Beitrag zur modernen Sinfonik, auch den Ruhm, das erste Klarinettenkonzert geschrieben zu haben. Die gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus dem französischen Chalumeau entwickelte Klarinette hat sich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich eingebürgert, und die früheren Kompositionen zeigen noch in keiner Weise die spezifischen Eigenarten des Instruments. Erst Mozart hat, sowohl in der Kammer- als auch in der Orchestermusik, die reichen Ausdrucksmöglichkeiten voll ausgeschöpft und damit den folgenden Generationen das Vorbild gegeben.

Gradenwitz, der sich des Lebenswerks von Stamitz besonders angenommen hat, veröffentlicht nun ein Klarinettenkonzert des 1757 verstorbenen Meisters, das wohl 1772 in den Pariser Concerts spirituels durch den ersten bekannten Klarinettenvirtuosen Joseph Beer seine Uraufführung erlebt hat. Stamitz hatte sich schon früh für die Verwendung der Klarinette im Orchester eingesetzt, und der junge Mozart dürfte seine ersten Eindrücke von diesem neuen Instrument in Mannheim gewonnen haben. Das handschriftliche Stimmenmaterial fand Gradenwitz in der Hofbibliothek der Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg. 1936 war die erste Aufführung in London. Das Konzert hat drei vollständig ausgebildete konzertante Sätze, die stilistisch eine reizvolle Mischung spätbarocker und empfindsamer Elemente bergen.

Den Klavierauszug besorgte der Hrsg., der auch ein ausführliches Vorwort beigesteuert hat. Schon ein flüchtiger Blick auf die Solostimme läßt erkennen, daß Stamitz im we-

sentlichen die „Oboenlage“ bevorzugt und verhältnismäßig selten unter das *c'* geht. Das tut dafür Gradenwitz in den kleinen, stilistisch einwandfreien Kadenzten im 1. und 2. Satz. Die frische Musikalität des Werks läßt die Herausgabe über den historischen Wert hinaus vollauf gerechtfertigt erscheinen, und die Klarinettenisten werden froh sein, ihr Repertoire durch eine Komposition aus einer Zeit bereichern zu können, die als sogenanntes Vorbereitungsstadium zur Klassik ohnehin viel zu wenig in ihrer wahren Bedeutung gewürdigt wird.

Helmut Wirth, Hamburg

Louis Spohr: Fantasie c-moll für Harfe op. 35 und Sonate c-moll für Violine und Harfe, hrsg. von Hans Joachim Zingel, Kassel 1954, Bärenreiter-Verlag.

Um Louis Spohr war es eigentlich schon recht still geworden, viel stiller, als es seiner früheren Bedeutung entsprach. Sicher ist es nicht an der Zeit, einer Spohr-Renaissance das Wort zu reden, aber eine nicht unbeträchtliche Zahl seiner Werke verdient durchaus noch Beachtung. Der Bärenreiter-Verlag veröffentlicht seit einigen Jahren in schönen Ausgaben Lieder und Kammermusikwerke des Meisters, der, einer der bedeutendsten Geiger seiner Zeit, seit 1822 als Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in Kassel wirkte und 1857 als „*Liberaler*“ verabschiedet wurde. Spohr, der sein Vorbild in Mozart sah, war ein Komponist von nicht alltäglicher künstlerischer Noblesse. Wagner schrieb 1859 nach Spohrs Tod: „*Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener echten, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet ward . . . Er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst . . . Was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden oder zu verfolgen: dies war seine ihm oft nachgesagte Kälte und Schroffheit!*“

Die hier neu veröffentlichten Harfenkompositionen schrieb Spohr nach seiner Heirat mit der Harfenistin Dorette Scheidler (1806). Romantische Schwärmerei verbindet sich mit klassizistischem Formgefühl, und sowohl Mozart als auch der damals dem Höhepunkt seines Schaffens zustrebende Beethoven dürfen als Taufpaten dieser Werke angesehen werden. Die Sonate mit Violine (in der Erstaussgabe dürfte sie

„Sonate für Harfe und Violine“ geheißen haben) läßt Beethovens Sonate pathétique und Sonate f-moll op. 2, Nr. 1 als Anreger erscheinen, während die Fantasie eher Mozart zugewandt ist. Der dankbare Satz kennt noch nicht die modernen Errungenschaften der Harfentechnik, wie sie vor allem durch die Franzosen entwickelt wurden, und wer keine Harfe besitzt, kann auch getrost das Klavier zu Hilfe nehmen. Die Ausgaben von Zingel — ein kurzes Nachwort hat nur die Fantasie — sind klar und übersichtlich. (In der Sonate muß S. 21 T. 8 im Baß ein Oktavengriff *c—c'* stehen.) Die Harfenist(inn)en werden sicher mit Freuden nach diesen schönen Werken greifen, über die schon bei der Uraufführung viele Worte des Lobes geschrieben worden sind.
Helmut Wirth, Hamburg

Konrad Ameln und Hans Schnoor: Deutsche Musiker. Briefe, Berichte, Urkunden. Göttingen 1956, Vandenhoeck & Ruprecht, 395 S.

Für populäre Musiker-Brief- und Dokumenten-Ausgaben scheint ein auffallend großes Bedürfnis, wenigstens bei den Verlegern, zu bestehen. Allerdings finden sich unter den Büchern dieser Gattung nur wenige, die einer ernsten Kritik standhalten. Die vorliegende Neuerscheinung stellt sich die Aufgabe, „zeitgenössische Berichte und Urkunden, Briefe und andere schriftliche Äußerungen der Musiker selbst oder ihnen nahestehender Persönlichkeiten“ in Auswahl darzubieten. Den Texten gehen knappe Einleitungen voraus. Anmerkungen unter dem Strich beziehen sich auf nicht mehr gebräuchliche Redewendungen und dergleichen mehr. Im Anhang sind ein Quellen- und Literaturverzeichnis, ein lexikalisch angelegtes Verzeichnis der in den Hauptabschnitten erwähnten Namen und eine kurze Liste mit Erklärungen von Fachausdrücken abgedruckt.

Wer sich nach der Lektüre des Vorworts über den Gesamtinhalt und -aufbau des Buches einen Überblick verschaffen möchte, wird die interessante Feststellung machen, daß ein Inhaltsverzeichnis fehlt. Ebenso ist an ein Register nicht gedacht worden (das oben erwähnte Namenverzeichnis verweist leider nicht auf den Text). So bleibt dem Benutzer nur die Möglichkeit, sich an Hand der Kolummentitel eine Art Register selbst zu erstellen. Während die Texte selbst sorg-

fältig wiedergegeben sind, läßt die Gesamtauswahl des Stoffes zu wünschen übrig.

Der erste, von K. Ameln bearbeitete Abschnitt (bis Gluck) beginnt mit einem Text auf Burk Mangolt von Hugo von Montfort, an den sich eine Stelle aus dem *Spruch von Nürnberg* von H. Rosenplüt anschließt. Ein Meistergesang der Kolmarer Hs. leitet aber bereits zu Georg Forster über, ohne daß etwa die Generation des P. Hofhaimer in ausreichendem Maße zu Wort gekommen wäre. Die Gesamtauswahl beschränkt sich allzu einseitig auf die Großmeister, ohne diese jedoch in besonders charakteristischen Texten zu beleuchten.

Auch im zweiten, von H. Schnoor bearbeiteten Teil lassen sich solche Ungleichmäßigkeiten feststellen, die nicht weiter tragisch wären, wenn die Publikation nicht einen so umfassenden und vielversprechenden Titel trüge und zudem vom Verlag mit der verlockenden Behauptung angekündigt würde, Erstveröffentlichungen erhöhen das Buch zu einer wissenschaftlichen Quelle von Bedeutung. Zweifellos sind z. B. die Erstabdrucke in Sachen Leonhardi Lechneri (Auszug aus der Leichenpredigt, zwei Briefe an den Grafen Eitel-Friedrich von Hohenzollern, Vorrede zu den *Neuen teutschen Liedern*, 1576) sehr zu begrüßen, aber deswegen wird das Buch in der vorliegenden Gestalt doch noch keine Quelle für die Forschung! Vollends die unterschiedliche Verzeichnung der Quellen und Literatur im Anhang (Neuausgaben sind teils angeführt, teils fortgelassen) macht eine Anerkennung des Buches als wissenschaftliche Quelle unmöglich.

Bei einigen Stichproben ergaben sich folgende notwendige Nachträge von Neuausgaben: L. Osiander, *50 geistliche Lieder*, neu hrsg. von F. Zelle, 1903; M. Praetorius, *Musae Sionae V*, hrsg. von F. Blume und H. Költzsch, Wolfenbüttel 1937; M. Geier, *Die köstlichste Arbeit* (Leichenpredigt auf H. Schütz), Faksimile-Ausg., Bärenreiter 1935; J. Mainwaring, *Händel*, neu hrsg. von Mueller v. Asow in dessen Händel-Briefausgabe, Lindau 1949, ferner von B. Paumgartner, Zürich 1947; Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, neu hrsg. von E. Schmitz, Regensburg 1940, von B. Loets, Leipzig 1940. Für Haydn wird die Biographie von Geiringer aus dem Jahre 1932 zitiert, nicht jedoch die englische Ausgabe von 1946. Die Briefe Mozarts scheinen dem Hrsg. nur in der Schiedermaier-Ausgabe (1914) bekannt zu sein, nicht aber in der wesentlich ver-

mehrten Gesamtausgabe von Mueller v. Asow (Berlin 1942, Lindau 1949). Welchen Eindruck aber wird selbst der sachlich unbelastetste Leser gewinnen, wenn er auf dem Schutzumschlag über die zeitliche Begrenzung des Buchinhalts liest: „Der Weg führt von Heinrich Schütz bis zu Hindemith“, auf dem einliegenden Verlagsprospekt jedoch erfährt, daß der Weg von Conrad Paumann bis Hindemith führt, um dann schließlich auf Grund des Buchtextes selbst festzustellen, daß der Weg schon bei Burk Mangolt aus Bregenz beginnt? Das Buch wird nur in einer guten Neuauflage, die vor allem auch die zeitgenössischen Musiker stärker berücksichtigt, nutzbringend.

Richard Schaal, Schliersee

Antoine Goléa: Musik unserer Zeit. Eine kritische Darstellung ihrer Hauptströmungen. München 1955, C. H. Beck. 211 S. Mit erfrischender Verve formuliert der Verf. (wohl als Wortführer der jüngsten Komponisten) seine Ansichten über die Musik unseres Jahrhunderts. Seine Thesen lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: Debussy und Schönberg sind die richtungweisenden Meister der Musik unserer Zeit und Repräsentanten der national verschiedenen Konsequenzen aus Wagners Werk, wobei sich Debussy mehr an *Parsifal* und Schönberg mehr an *Tristan* anschließen soll. Strawinsky und Hindemith sind für G. die Totengräber der Musik, da sie aus „Feigheit“ vor den Konsequenzen der jüngsten Musikentwicklung fliehen. Unter dem Begriff des musikalischen Humanismus faßt G. eine Gruppe recht verschiedenartiger Komponisten zusammen (Bartók, de Falla, Scho-stakowitsch etc.), deren Streben angeblich einer Überwindung der Kluft zwischen Musik und Publikum galt. Besonders wird das Werk von Messiaen akzentuiert, in dem G. die stärksten Zukunftsmöglichkeiten beschlossen sieht.

Die Thesen des Verf. kann man nun annehmen oder ablehnen; bestehen bleibt, daß sein Buch überaus geistreich ist. Natürlich ist es in seinen Teilen ungleichwertig. So ist z. B. alles, was über die deutsche Musik gesagt wird, wenn man von den Ausführungen über Schönberg und seine Schule absieht, ziemlich oberflächlich. So brillant die Polemik gegen Strawinsky ist, so dürftig ist die gegen Hindemith. Demgegenüber sind aber viele Passagen über in Frankreich lebende Musiker von großer Lebendigkeit, vor

allem die über G.s Landsmann Enescu, aber auch die über Milhaud und Messiaen. Auf Einzelheiten ist hier, da es sich nicht um ein wissenschaftliches Buch handelt, nicht einzugehen. Gelegentliche Ungenauigkeiten fallen nicht ins Gewicht, da das Buch keine Geschichte der neuen Musik sein will, sondern ein ästhetischer Versuch. Ästhetik ist hier freilich nicht viel mehr als eine Rationalisierung von Geschmacksurteilen. Aus diesem Grund müßte man mit G. fast über jeden zweiten Satz streiten; daß sein Buch dennoch lesenswert ist, beweist, in wie hohem Maß der Verf. sein Ziel erreicht.

Rudolf Stephan, Göttingen

Johann Sebastian Bach: Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music, nebst einigen unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben. (Bd. 1 der Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig) Kassel und Basel 1955, Bärenreiter-Verlag.

Der bedeutsame Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music legt nicht nur von den Mängeln an St. Thomae, sondern auch von Bachs eigenwillig-trotzigem Charakter Zeugnis ab. Bach hat gelegentlich zur Feder greifen müssen, um sich gegen Vorwürfe der Behörden zur Wehr zu setzen, und er hat es in einer schwungvollen Art getan, die man keinesfalls als „submissesest“ bezeichnen kann. Der Entwurff ist ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis der Kirchenmusikpflege seiner Zeit. Bach selbst war ein Meister klarer Disposition, nicht nur in der Musik, sondern auch in der Erledigung der Alltagspflichten. So zeigt seine Eingabe einen übersichtlichen Aufbau in Form eines Lehrbriefs, der den Stadtvätern die Augen für die Mißstände öffnen sollte. — Das prächtige Schriftstück hat oft eine merkwürdige Auslegung erfahren; es gibt bekanntlich Kreise, die sich bei Aufführungen strikt an die Personenzahl halten, die Bach — nach Abzug der seiner Meinung nach untauglichen Alumnen — für seine Musik verblieben. Dieser Gesichtspunkt mag vom historischen Blickwinkel her eine gewisse Berechtigung haben, aber er stimmt nicht in den Maßen. Nicht immer wird die Besetzung so gering gewesen sein wie 1730, als Bach die Schrift verfaßte, und außerdem muß man sich vor Augen halten, daß Bach, hätte er mehr Kräfte gehabt, auch größer besetzt hätte. Die von ihm geforderte Zahl

der Musikanten war eine Mindestbesetzung, und im barocken Sinne war es ein Leichtes, sie, immer den Verhältnissen entsprechend, heraufzusetzen. Natürlich verbietet sich eine Wiedergabe der Matthäus-Passion in Monstrebesetzung, aber die verschiedenen Größen der Kirchen und Säle bedingen nun einmal eine gewisse Wandlungsfähigkeit im Umfang der mitwirkenden Klangkörper. Man tut Bach keinen Gefallen, wenn man seine Musik gleichsam vegetarisch exerziert. Er war auch eine Musikantennatur, die das Leben zu schätzen wußte. Das muß eine Welt wissen, die glücklich ist, den kirchenmusikalisch und soziologisch so wichtigen *Entwurff* und andere Dokumente von seiner Hand zu besitzen. Die kraftvoll geschwungenen, ausdrucks geladenen Schriftzüge sind wunderbar faksimiliert. Ein Nachwort von Werner Neumann gibt dem Leser wertvolle Anleitung zum Verständnis.

Helmut Wirth, Hamburg

Sophie Drinker: Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie. Atlantis Verlag Zürich 1955. 192 S.

Die Verf. teilt im Vorwort mit, daß die Anregungen zu diesem Buch aus ihrer eigenen Praxis als Mitglied eines Frauenchors stammten. In dankenswerter Weise wagt sie einen kräftigen Vorstoß in ein bislang nur wenig erkundetes Gebiet, über das Literatur allenfalls in Spezialstudien (oder gar nur parenthetisch) vorhanden ist. Auf Grund sorgfältiger Erfassung dieses verstreuten Materials (ein Literaturverzeichnis wird im Anhang gegeben) entstand das Buch. Die Verf. geht damit weit über das enger begrenzte Werk Kathi Meyers und die Arbeiten Hermann Feys hinaus. Während diese sich nur auf den Frauenchor gesang beschränken, will S. Drinker die Beziehungen der Frau zur Musik schlechthin aufzeigen.

In anschaulichem und flüssigem Stil berichtet sie von der musikalischen Betätigung der Frau bei den primitiven Völkern, von ihren Aufgaben als Sängerin, Zauberin und Priesterin, im klassischen Altertum als lyrische Dichterin, über ihr Wirken in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit. Dabei richtet sie ihr Hauptaugenmerk auf die Frage, warum die Frau in der Beurteilung und Wertschätzung ihrer musikalischen Fähigkeiten hinter dem Manne zurückstehen muß, und findet die Antwort fast aus-

schließlich in den Schranken, die das Christentum der Frau auf diesem Gebiet zog. Somit werden die Kapitel *Die Frau als Opfer des Tabu* und *Die Frau und das Christentum* zu den Kristallisationspunkten, und die geringe Schöpfungskraft des Weibes wird aus einer jahrhundertelangen zwangsweisen Verkümmern gedeutet, womit die Verf. freilich nicht zu überzeugen vermag; denn man fragt sich, warum die Frau seit der Renaissance oder mindestens seit der Aufklärung, nachdem die Fesseln gefallen waren, zwar mit bedeutenden, aber nicht mit genialen schöpferischen Leistungen hervorgetreten ist. 200 oder gar 400 Jahre sollten für eine Entwicklung zu solchen Leistungen doch ausreichen. Dafür genügt auch der versuchte Beweis „schöpferischer“ Kraft der Frau bei den Naturvölkern nicht; denn es ist doch sehr zu bezweifeln, ob man bei Improvisationen während bestimmter Riten, bei der Wehklage, bei der Musik als Zauber, als Heilmittel, also dort, wo es sich um die Zweckhaftigkeit umgangsmäßiger, um angewandte Musik handelt, von „Komposition“ (S. 46 u. ö.) sprechen darf. Die Darstellung der Frauenmusik bei den Urvölkern nimmt daher auch einen zu breiten Raum ein, wogegen die Virtuosin, die nachempfindende und nachschöpfende Frau, nur kurz behandelt wird. Gerade hier hätten sich der Verf. so viel lohnendere Aspekte eröffnet. — Eingehende ethnologische und musikhistorische Untersuchungen bietet die Verf. nicht. Musikgeschichtliche Daten und Probleme werden manchmal allzu einfach abgetan, wohl um dem unbefangenen Leser nicht zuviel wissenschaftlichen Ballast aufzubürden und um den Riesenstoff zu bändigen, der in der knappen Studie bewältigt werden soll. Dabei wird freilich ein Satz über die Entstehung der Gregorianik, wie dieser: „Die Musikpflege wurde als Teil der Aufgaben des Priesters angesehen, und musikalisch begabte Geistliche stellten ihr Talent in den Dienst der Schaffung jenes liturgischen Gesanges, der unter dem Namen Gregorianischer Choral bekannt ist“ (S. 113), selbst für den gebildeten Laien nur schwer verdaulich sein. Der Begründer der Leipziger Singschule 1771 hieß Johann Adam Hiller, nicht Adolf (S. 165). Daß auch gute Frauenchorliteratur in reichem Maße vorhanden ist — die Verf. klagt über empfindlichen Mangel (Vorwort) — beweist ein Blick auf die reichhaltige Auswahl in dem von E. Valentin

1953 herausgegebenen Handbuch für Chormusik.

Lobenswert bleiben, wie erwähnt, die sorgfältige Sichtung des Materials und der ehrliche Idealismus, mit dem die Verf. an das schwierige Problem herangegangen ist und der sich dem Leser auch mitteilt. Die deutsche Übersetzung besorgten Karl und Irene Geiringer.

Christiane Engelbrecht, Marburg

Journal of the International Folk Music Council Vol. VIII, Cambridge 1956, W. Heffer and Sons Ltd., 115 S., 1 S. Abb.

Das achte Jahrbuch des IFMC zeichnet sich im Vergleich zu den früheren erfreulicherweise dadurch aus, daß der Anteil seriöser wissenschaftlicher Aufsätze gegenüber nur liebhabermäßigen Mitteilungen zugenommen hat, wenngleich sich auch hier Beiträge finden, die sich eher für ein Unterhaltungsblatt eignen denn für ein Organ, das angesichts seiner weltweiten Verbreitung nur für mitteilenswerte echte Forschungsergebnisse offen stehen sollte. Trotz Berücksichtigung des Umstandes, daß vornehmlich die während der jährlichen Konferenzen gehaltenen Referate hier publiziert werden, deren wesentlichster Teil oft die vorgeführte Schallaufnahme ist, vermag man nicht einzusehen, warum, wie z. B. in dem Beitrag von K. P. Wachsmann über *Harp songs from Uganda* (S. 23 ff.), nicht einmal Notenproben mitgeteilt werden, sondern lediglich der ohne diese unbrauchbare, gesprochene Teil. Der Wert wird dann noch weiter gemindert, wenn, wie im vorliegenden Falle, die klingenden Beispiele nicht als Schallplatte bezogen werden können und somit nur wenigen zugänglich sind. Doch wo vornehmlich Sammelergebnisse mitgeteilt werden, erwartet jeder Interessierte die Veröffentlichung des Gehörten im Original oder in der Transkription.

Da die Konferenz des Jahres 1955 in Oslo stattfand, stehen zu Anfang nicht nur „Eindrücke aus Oslo“, sondern auch leider allzu summarische Referate über speziell skandinavische Fragen wie die Hardanger-Fiedel oder das Vorkommen skandinavischer Volksmusik auf britischem Boden. Über die bislang zu wenig durchleuchtete schriftlose Tradition und Lehrweise der Tanzmusikanten im Volke findet sich ein weiterer, den Wunsch nach detaillierteren Mitteilungen erweckender Beitrag von S. P. Bayard

über *Some folk fiddlers' habits and styles in Western Pennsylvania*; das gilt auch für den eine Kernfrage berührenden Aufsatz von V. Žganeč über *Folklore elements in the Yugoslav orthodox and roman catholic liturgical chant*. Weite Aspekte in Geschichte und Welt wirft E. Emsheimer auf, indem er *Singing contests in Central Asia* behandelt, die den Vergleich mit Schilderungen antiker Rhapsodenkunst bei Homer recht nahe legen, wie auch S. Michalides *Greek song-dances* von heute als teilweise rezentes Traditionsgut antiker Singtanzweisen zu deuten sucht. Der verdiente Tanzforscher R. Wolfram vermittelt einen plastischen Überblick über *European song-dance forms*. Zeitgeschichtlich von Interesse für den Verlauf augenblicklicher Regenerationsbemühungen ist schließlich der Abriß von O. Skovran und O. Mladenovič über *Problèmes et méthodes de l'adaptation scénique des danses populaires*, zumal er aus einem Lande kommt, wo die in jedem Falle schwierige Erhaltung des angestammten Volksguts eines der vornehmsten Anliegen des Staates ist. Nahezu die Hälfte des Bandes füllen Rezensionen und Anzeigen, wobei als dankenswert erwähnt sei, daß hier auch die zahl- und umfangreichen in ungarischer und in slawischen Sprachen erscheinenden Veröffentlichungen ausführlich besprochen werden. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Nochmals: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Essen (Vgl. Jahrgang IX, S. 114 ff., dieser Zeitschrift).

Meine Besprechung der unter diesem Titel zusammengefaßten Referate, die auf der Essener Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte gehalten worden sind, hat den Essener Arbeitskreis dieser Arbeitsgemeinschaft veranlaßt, durch seinen Sprecher, Pfarrer Dr. W. Engelhardt, ein Bedenken bei mir anzumelden, das zu zerstreuen ich als meine Pflicht betrachte.

Ich bin zwar davon überzeugt, daß der unvoreingenommene Leser der Rezension nicht auf den Gedanken kommen kann, ich hätte den wissenschaftlichen Wert der genannten Referate leugnen oder mißachten wollen. Ich kann auch bei nochmaliger, wiederholter Lektüre meiner Ausführungen nur feststellen, daß mein Bericht über den Inhalt der Schrift völlig objektiv und durchaus an-

erkennend ist. Trotzdem — und obwohl ich glaube, in meinen diesem Bericht angehängten kritischen Äußerungen zum Verfall der deutschen Sprache jede (mir natürlich auch völlig fernliegende) persönliche oder sich gegen die Forschungsergebnisse der beteiligten Autoren richtende Spitze vermieden zu haben — versichere ich (aus freiem eigenen Entschluß!) auch an dieser Stelle gern, was ich dem Essener Arbeitskreis schon brieflich mitgeteilt habe: Ich begrüße alle Bestrebungen zur Aktivierung der musikgeschichtlichen Lokalforschung auf das wärmste und erblicke in dem Essener Heft einen Beweis dafür, daß man auch auf einem — wie ich schließlich aus jahrelanger eigener Anschauung weiß — besonders schwierigen Boden in unverdrossener Arbeit und mit der echten Begeisterungsfähigkeit des Forschers noch wertvolle Resultate erzielen kann. Dazu muß man nun wohl nicht noch expressis verbis sagen, man betrachte sprachliche Verfallserscheinungen, zumal wenn sie einwandfrei als Symptome unserer Zeit zu erkennen und zu bezeichnen seien, weder als ausschlaggebend für den wissenschaftlichen Wert von Studienergebnissen noch gar als Merkmale für mangelhafte Intelligenz oder für schlechte Charaktereigenschaften der betreffenden Autoren! Ich darf aber, da es hier nicht nur um das Zerstreuen von Besorgnissen der Fachgenossen geht, die ein Urteil über ihren Sprachstil als eine Verurteilung ihrer musikgeschichtlichen Arbeiten mißverstanden haben, sondern „et mea res agitur“, noch einige

Worte zum leidigen Thema unserer Debatte sagen; ich kann nur hoffen, daß es mir dieses Mal gelingt, mich ganz unmißverständlich auszudrücken, so daß nicht neue Ressentiments erzeugt werden, vor allem nicht bei denen, um deren Hauptargument es sich in den folgenden Zeilen handelt. Natürlich weiß auch ich, daß es Tausende von Beispielen dafür gibt, daß man schlecht oder sogar falsch formulierte Wendungen, Sätze, Abschnitte und ganze Folianten doch verstehen kann. Wer hat das denn bestritten? Wenn aber Verständlichkeit an sich als ausreichende Qualifikation angesehen wird, dann genügt ein telegrammstilartiges Aneinanderreihen von Wortformen auch. Sprachliche Klarheit, Richtigkeit, Schönheit usw. können immer nur formaler Natur sein. Darum bin ich ja gerade der Meinung, wir Musikwissenschaftler, die die Bedeutung, mehr noch: die Lebensnotwendigkeit von Formgesetzen täglich an unserer Kunst entdecken, erleben, exemplifizieren usw., sollten in unserem Sprech- und Schreibstil ein rühmlisches Vorbild bieten. Darum auch ist der Schriftleiter einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift berechtigt und verpflichtet, zu warnen, wo ihn seine Mitverantwortung für die Sprache der Wissenschaft — die man ihm zwar absprechen, aber nicht abnehmen kann — dazu zwingt. Das mindert seine Achtung vor jeder wissenschaftlichen Leistung — und sei deren sprachliche Form auch noch so schlecht — nicht im geringsten!

Hans Albrecht, Kiel

Hiermit erfülle ich die schmerzliche Pflicht, den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung bekanntzugeben, daß unser Ehrenmitglied

Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer

am 28. Mai 1956 in Zürich verstorben ist.

Die hohen Verdienste, die sich Dr. Dr. H. C. Bodmer als Sammler und Bewahrer musikalischer Kostbarkeiten, insbesondere von Beethoven-Handschriften, und als Förderer der Beethovenforschung erworben hat, sichern ihm unser dauerndes Gedenken.

Kiel, im Mai 1956

Der Präsident
Blume