

## Besprechungen

Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongreß, Utrecht. 3.—7. Juli 1952. Uitgegeven door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. G. Alsbach & Co. — Amsterdam 1953 (472 Seiten).

Die Frage, ob bei wissenschaftlichen Kongressen freie Themenwahl oder Steuerung zweckmäßiger sei, ist kaum grundsätzlich entscheidbar. Mir will scheinen, daß völlige Freiheit in diesem Punkt nach wie vor hohen Wert besitzt, weil sie dem Einzelnen erlaubt, unmittelbar aus der ihn gerade bewegenden Arbeit heraus zu berichten; die damit verbundene frische Lebendigkeit entschädigt für den Nachteil des vielleicht etwas disparaten Gesamtbildes. In concreto: der Ertrag des Utrechter Kongresses, allein wie er sich im Bericht darbietet, ist recht gewichtig, obwohl ein anderes Ordnungsprinzip als das alphabetische für seine 54 Referate sicherlich schwer auffindbar war. Schon die drei öffentlichen Vorträge sind nach Thema und Behandlung so verschieden wie die Verf. selbst, von denen heute leider nur noch einer am Leben ist. So kam es P.-M. Masson im Vortrag über *Les tâches internationales de la musicologie* weniger an auf sachlich-praktische Vorschläge für die organisatorische Lösung allgemeinbewegender musikwissenschaftlicher Probleme als vielmehr auf eine geistvolle Kennzeichnung der heutigen Situation unseres Fachs sowie auf die Herausstellung des geistigen Habitus und der menschlichen Gesinnung, deren der Musikforscher bedarf, um seinem Auftrag gerecht zu werden. R. v. Fickers Ausführungen über *Grundsätzliches zur mittelalterlichen Auführungspraxis* haben ihren Schwerpunkt in der These, daß es hierbei nicht so sehr um klangtechnische Probleme als um die „*Ergründung der organischen Qualitäten*“ der betreffenden Musik gehe; freilich wird ohne Kenntnis sonstiger Arbeiten des jüngst verstorbenen Verfassers nicht genügend klar, worin eigentlich jene „*entscheidenden Impulse und Kraftvorgänge*“ bestehen; die hier empfohlene „*subjektive Einfühlung*“ als „*Kriterium des wissenschaftlichen Denkens*“ ist doch ein zweischneidiges Schwert angesichts etwa der rund 750 Jahre, die uns von Perotins Organa trennen. Ein Muster objektiv-historischer Untersuchung und Darstellung ist schließlich der Vortrag von

L. Schrade über *Renaissance: the historical conception of an epoch*. Drei Faktoren, so scheint ihm, hätten bisher die Klärung des Epochenbegriffs der musikalischen Renaissance beeinträchtigt: der häufige Versuch, voreilig zu abstrakten Definitionen zu gelangen, die zu starke Abhängigkeit von Begriffen der Kunstgeschichte und endlich eine unrichtige Vorstellung vom Verhältnis der Epoche zur griechischen Musik. Zur Vermeidung solcher Fehler sucht Schrade mit viel Spürsinn Auskunft bei den Zeitgenossen selbst — bei Historiographen, Biographen, Theoretikern der *Artes liberales*, Musiktheoretikern — und findet eine überraschende Einheitlichkeit in der Auffassung von einem ersten Höhepunkt der Kultur in der Antike, einer darauffolgenden langen Epoche tiefsten Verfalls, die nun, um 1400, endlich einem neuen Aufschwung zu weichen beginne. Diese enthusiastisch begrüßte „*renovatio*“, „*restitutio*“ beträfe keineswegs die Bildkünste im besonderen, sondern die „*bonae litterae*“ insgesamt. Der imponierende, fast zwei Jahrhunderte andauernde Consensus autorum, die sich zudem selbst als echte Teilhaber der erhebenden Wiedergeburt empfanden, empfehle es, den von ihnen geprägten Renaissancebegriff für die ganze Epoche (ca. 1430—1600) als zeiteigene Kennzeichnung beizubehalten, auch für den Bereich unserer Disziplin, zumal die Musikschriftsteller, angefangen von dem aus Namur stammenden, aber in Italien wirkenden und weite Kreise ziehenden Karthäusermönch Johannes Gallicus († 1473), organisch in diesem großen Zusammenhang stünden. Eine gute Ergänzung hierzu bildet das Referat von H. Chr. Wolff (Leipzig): *Der Stilbegriff der „Renaissance“ in der Musik der alten Niederländer*. An Stelle des quellenmäßig erarbeiteten Begriffs tritt hier eine Synopse der Renaissancedefinitionen neuerer und heutiger Forscher des kulturgeschichtlichen, kunst- und musikgeschichtlichen Bereichs, ergänzt durch eine thesenhafte Zusammenstellung der wichtigsten musikalischen Stilkriterien der Renaissanceepoche. Angesichts der Bemühung des Referenten, eine speziell niederländische Ausprägung der Renaissance festzustellen — etwa unter besonderer Betonung des Maßhaltens gegenüber den „*exzentrischen Gefühlsergüssen der Spätgotik*“ oder gar durch den Hinweis auf das „*neue Er-*

waden gotischen Geistes . . . bei Gombert“ — erhebt sich doch die Frage, ob es dann noch sinnvoll ist, den gleichen Terminus dafür beizubehalten?

Der Verständigung über Grundbegriffe dient eine Reihe weiterer Referate; nicht zuletzt geht es dabei um die musikalischen Fachausdrücke. So ist z. Zt. bei der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur ein „*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*“ im Entstehen, über dessen Sinn und Anlage die beiden Autoren, W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht (Freiburg) berichteten; man darf sehr gespannt sein auf die vielversprechende Publikation. Terminologisch orientiert sind auch Referate wie die von F. Torrefranca (*Origine e significato di Repicco, Partita, Ricercare, Sprezzatura*) und J. Ward, East Lansing (*The Folia*), wengleich der begriffsgeschichtliche Gesichtspunkt hier nicht allein herrscht; das Folia-Referat insbesondere zieht recht weite Kreise, ohne deswegen auf Intensität und saubere Arbeit zu verzichten. Der Begriffsklärung will schließlich auch J. Chaillay (Paris) dienen: (*Pour une philologie du langage musical. Essai sur la méthode et les lois fondamentales*), freilich in einem anderen Sinn als Gurlitt, nämlich durch den Versuch, die diversen Satzregeln der einzelnen musikgeschichtlichen Epochen gewissermaßen naturgesetzlich durch den Hinweis auf eine innere Hierarchie der Tonverhältnisse zu begründen. Es ist aufschlußreich, neben solche, der französischen Musikforschung von jeher naheliegende Betonung des musiktheoretischen Standpunktes ein Referat zu halten wie das von A. Liess (Wien) über „*Umdeutung*“ als musikgeschichtlicher Grundbegriff; jener zahlhaften „Statik“ tritt hier eine betont „dynamische“ Auffassung der musikgeschichtlichen Erscheinungen gegenüber, ausgehend von der Beobachtung, daß im „Übergangsfeld“ zwischen zwei Epochen einzelne Stilelemente aus einem alten Sinnbezug in einen neuen wechseln und dabei eine andere Funktionsbedeutung gewinnen.

Schon die bis jetzt genannten Vorträge lassen erkennen, wie verschiedenartig an die Lösung musikgeschichtlicher Probleme herangegangen wird. Eine grundsätzliche Besinnung auf Standpunkts- und Methodenfragen, wie sie das Referat von Ch. Seeger (*Preface to the description of a music*) versucht, ist daher immer aufs neue not-

wendig. Die nach Denkstil und Ausdruck sehr anspruchsvollen Ausführungen wollen Prolegomena zu jeglicher Beschreibung von Musik sein — „Beschreibung“ hier aufgefaßt als streng sachverwendende Äußerungsform der expliziten wissenschaftlichen Erkenntnis. Ihre prinzipielle Schwierigkeit beruht darauf, daß das Zu-Beschreibende (: Musik im weitesten Sinn) und das Darstellungsmittel (: die Sprache) inadäquat seien. Um trotzdem über die unverbindliche „Umschreibung“ hinauszugelangen, hält der Referent für notwendig: 1) eine tiefdringende Durchleuchtung der „*musicological juncture*“, jener im musikwissenschaftlichen Bereich vorhandenen unlösbaren Verflechtung des Forschers als konkreter, zeitlich-räumlich-kulturell-sozial bestimmter Persönlichkeit einerseits mit drei ebenso konkreten Gemeinschaftstraditionen andererseits: Musik, Sprache, Musikwissenschaft; 2) die Klärung der methodischen Fragen, die sich aus dem Neben- und Ineinander von Musik-Wissen („*music-knowledge*“) und Sprach-Wissen („*speech-knowledge*“) von der Musik ergeben; 3) die rechte Koordination dieser beiden Zugänge bzw. die saubere Bestimmung ihrer Aktionsgrenzen. Auf Grund solcher Präliminarien präzisiert der Referent dann die ihm wichtig erscheinenden methodischen Überlegungen in Gestalt von 21 „Arbeitshypothesen“ Entscheidend scheint ihm dabei: a) die Doppelseitigkeit der Musik einerseits als ein Phänomen für sich, andererseits als Zeichen für etwas Dahinterstehendes; b) die eigentümliche Situation, daß diese beiden Aspekte der Musik, der phänomenologische und der semantische, sich zwar in einem ähnlich distinkten Verhältnis befinden können wie im Bereich der Sprache, dies jedoch durchaus nicht immer der Fall sein müsse, woraus sich ergebe, daß auch das (musikalische) Begriffspaar „Inhalt und Form“ keineswegs grundsätzlich gleichbedeutend sei mit jenem anderen (dem Sprachbereich entstammenden) von „Botschaft und Signal“; c) schließlich die Tatsache, daß entscheidende Partien des musikalischen Phänomens dem „Sprachdenken“ unzugänglich seien. Das von sehr scharfem Denken zeugende Referat beschränkt sich mit Bedacht auf Abstraktionen, einmal, weil der zu beschreibende Gegenstand, „irgendeine Musik“, selbst Abstraktion aus einer großen Zahl recht verschiedenartiger Vorstellungen ist, zum anderen, weil es dem Verf. klar ist, daß mit jedem

Schritt zum Konkreten hin der Geltungsbereich der Aussagen enger, das Gefüge des Thesensystems somit lockerer werden müßte. Trotzdem, so scheint mir, wäre eine Veranschaulichung der Ausführungen durch mehr Bezugnahme auf konkrete Situationen von Vorteil gewesen, auch wenn dieselbe (der „*musicological juncture*“ entsprechend) Einblick in den persönlichen musikalischen „Standpunkt“ des Verf. geboten hätte. Ja, man würde am liebsten gleich eine praktische Beschreibungsprobe sehen, exemplifiziert z. B. an einem Präludium des Wohltemperierten Klaviers. Denn es ist kaum zu bezweifeln, daß die Hauptschwierigkeit des Beschreibens gerade im starken Anteil derjenigen Faktoren besteht, die sich dem „*speech-thinking*“ entziehen und nur dem „*music-thinking*“ erreichbar sind, von den musikalischen Elementarerscheinungen bis hin zum Rätsel der klingenden Zeitgestalt und ihrer Perzeptibilität. Hier zwingt die Erfahrung zu einer gewissen Skepsis hinsichtlich der Rationalisierbarkeit der Beschreibung, das irrationale Element wird gerade dort nicht ausschaltbar sein, wo es um den innersten Kern des Kunstwerks geht. Die methodischen Bemühungen sollten daher in erster Linie der Frage gelten, wie diesen Zentralproblemen beizukommen ist. Erkenntnistheoretische und methodische Besinnungen von solcher geistigen Intensität behalten freilich hohen Wert auch in der vorliegenden, auf das Konkrete verzichtenden Gestalt — jedenfalls belegt ein Referat wie dieses, daß in Amerika keineswegs nur „positivistische“ Musikkforschung betrieben wird, sondern auch die systematisch-gedankliche Bewältigung der Erscheinungen auf hoher Stufe angelangt ist.

Zahlenmäßig standen solche grundsätzlichen Erörterungen im Hintergrund, es überwogen weitaus die materialschließenden Arbeiten. Noch mehr als bisher auf den Nachkriegskongressen war das Interesse auf die früheren Epochen konzentriert. Das 19. Jahrhundert z. B. war überhaupt nur mit Vorträgen zur Lokalgeschichte vertreten (J. Quitin: *L' Intervention du Gouvernement Hollandais dans la création du Conservatoire Royal de Musique de Liège en 1826* und A. van der Linden: *La place de la Hollande dans l' „Allgemeine Musikalische Zeitung“ (1798—1848)*, das 18. Jahrhundert mit einigen Beiträgen zur Biographie, geschichtlichen Einordnung oder Werkkunde einzelner Meister (O.

Tiby: *Emanuele d' Astorga — Aggiunte e correzioni da apportare alle ricerche del Prof. Hans Volkman; C. L. Cudworth: Pergolesi, Ricciotti and the Count of Bentinck; W. Kolneder: Das Frühschaffen Antonio Vivaldis; K. von Fischer: C. Ph. E. Bachs Variationenwerke; F. Hamel; J. S. Bach als geistesgeschichtliche Erscheinung; E. Bodky: New contributions to the problem of the interpretation of Bach's keyboard works*) und einem schönen Bericht von F. Raugel (Paris) über *Anciennes orgues françaises*, wobei den deutschen Leser wohl besonders die Angaben über die elsässischen Orgeln von Andreas Silbermann interessieren dürften.

Auch dem hohen Mittelalter waren nur wenig Referate gewidmet. M. Bukofzer berichtet über *Interrelations between Conductus and Clausula* und stellt fest, daß die bisherige strenge Trennung zwischen den beiden Gattungen nicht aufrecht zu halten sei, zumal einerseits Verpflanzungen ganzer Klauselpartien in den Conductus vorkämen, andererseits Stilzüge der Klausel, wie Verwendung eines Choral-Cantus firmus, Abschnittswiederholung unter Veränderung des Modus oder musikalische Identität textloser (= Klausel) und textierter Partien (= Motette) eines größeren Zusammenhangs auch im Bereich des Conductus anzutreffen seien. L. Dittmer (Basel) unterzieht *The Ligatures of the Montpellier Manuscript* einer gründlichen Untersuchung, gegliedert nach altem Corpus und den späteren Faszikeln VII und VIII bzw. nach Tenor und Oberstimmen; im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht natürlich der Übergang von der modalen zur mensuralen Notierung. J. Smits van Waesberghe schließlich berichtet über ein neuentdecktes Osterpiel der Kgl. Bibliothek in den Haag und skizziert daran anknüpfend in klaren Strichen die für die Geschichte der ganzen Gattung bedeutsamen Zusammenhänge der niederländischen Spieltradition.

Der Nachdruck lag auf dem 15. und 16. Jahrhundert, also dem Zeitraum, der in Schrades Vortrag unter dem Terminus „Renaissance“ zusammengefaßt wurde. *Die Besetzung der Chansons im 15. Jahrhundert* untersucht H. Bessler und gelangt durch eindringliche Analyse von (im Bericht wiedergegebenen) Bildzeugnissen und gestützt auf den Schlüsselbefund an wichtigen Werksammlungen zur einleuchtenden Feststellung, daß im „Kantilenensatz“ der Chanson des

15. Jahrhunderts die Frauenstimme zugelassen war, im Gegensatz zum Lied des 14. Jahrhunderts, in dem die hohe Männerstimme herrschte; ferner schließt der Referent aus dem Bildmaterial, daß sich nun neben Berufsmusikern auch die Damen und Herren der Gesellschaft maßgeblich am Musizieren beteiligten — Glättung der Rhythmik in den Werken spricht ebenfalls für diese Auffassung. Andere Probleme des gleichen Stilbereichs behandelt J. Daniskas (Rotterdam) in seinen *Analytischen Studien über die Kompositionstechnik der burgundischen Schule*; er versucht darin den Nachweis, daß insbesondere die dreistimmige Messe jener Meister auf dem Diskant-Tenor-Duett beruhe, dem ein (im konkreten Fall melisch und rhythmisch frei ausgestaltetes) schematisches Gerüst, ein Parallelsatz in Terzen bzw. Dezimen und Sexten, zugrunde liege. Unmittelbar quellenerschließend sind schließlich die Referate von F. L. Harrison (Oxford) über *The Eton College Choirbook (Eton College MS 178)* und D. Plamenac (*New light on Codex Faenza 117*); beide bieten wertvolle Ergänzungen zu früheren Mitteilungen über die behandelten Handschriften. Harrisons Studie umfaßt neben der Beschreibung der Handschrift auch die stilistische und lokalhistorische Beleuchtung ihres Inhalts; das andere Referat zeigt, daß im Cod. Faenza 117 eine für die Geschichte der Instrumentalmusik hochbedeutsame Quelle vorliegt: der ältere Bestand bildet wohl die früheste umfangreichere Sammlung instrumentaler Paraphrasen von Trecento-Vokalwerken, der jüngere dagegen die älteste Quelle von „Orgelmessen“, ein halbes Jahrhundert vor dem Buxheimer Orgelbuch. S. Clercx-Lejeune bringt wertvolle, gut fundierte Beiträge zu einer Biographie von *Johannes Ciconia*, die ihn schon 1362 im Besitz von Pfründen erweisen, somit zu einem jüngeren Zeitgenossen von Fr. Landino stempeln, obwohl bisher Werkdatierungen erst für die Zeit nach 1400 möglich waren. Eine gattungsgeschichtliche Spezialfrage (*Les origines des Lamentations polyphoniques au XVe siècle dans les Pays-Bas*) behandelt A. E. Schroeder (Bruxelles), ausgehend von Dufays *Lamentacio sancte matris ecclesie Constantinopolitane*. Drei Referate gelten *Josquin des Prez*. Ch. van den Borren (*A propos de quelques Messes de Josquin*) geht zwar von vier bestimmten Werken aus, nimmt dieselben

aber zum Anlaß, wenigstens fragenderweise die ganze Breite der Josquin-Problematik anzurühren. Eine der Hauptfragen erfährt einleuchtende Beantwortung durch H. Osthoff in seinem Referat *Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken*, indem er zunächst typische Fälle von Verfälschungen authentischer Werke erläutert und dann durch Kombination bibliographischer, biographischer und vor allem stilkritischer Indizien zum Ansatz von drei Schaffensperioden des Meisters gelangt, deren mittlere (ca. 1485–1505) gut durch biographisch gesicherte Werkdatierungen fundiert ist. An dem „vorläufigen Ergebnis“ der Werkzuordnung zu den drei Perioden interessiert, daß Messen und weltliche Werke weit überwiegend der mittleren bzw. frühen Zeit angehören, die Spätzeit dagegen fast ganz der (im übrigen dauernd gepflegten) Motette gewidmet war; was freilich von Chanson und Messe in die Spätperiode reicht, zählt zum Bedeutendsten. Mit einem einzelnen Stilmaterial, der *Kadenz bei Josquin*, befaßt sich M. E. Brockhoff (Münster/W.), indem sie die bisher neu herausgegebenen Chansons statistisch daraufhin untersucht; wobei freilich zu bemerken wäre, daß der Begriff „Kadenz“ in den erörterten sechs „Arten“ keineswegs immer dem gleichen Ordnungssystem angehört, daher, streng genommen, die entsprechenden Zahlen auch nicht verglichen werden dürften.

Hans Engel, in Deutschland wohl einer der besten Kenner des italienischen Cinquecento-Liedes, berichtet über *Die Entstehung des italienischen Madrigales und die Niederländer*. Die stilkritische Fragestellung geht vom 1. Madrigalbuch (1533) aus und führt zunächst auf die Frottola zurück. Der Nachweis, daß dieselbe ursprünglich dreistimmig gewesen sei, ist sehr bedeutsam, auch wenn er, vom Thema her gesehen, vielleicht etwas zu viel Raum beansprucht. Die im Madrigal so häufige elegische Stimmung habe ebenfalls Vorläufer im Bereich der Frottola, die Neigung zur Formrundung hingegen weise auf die „frühe“ französische Chanson der Attaignant-Drucke seit 1529, während schließlich die tanzhafte Rhythmik des frühen Madrigals schwer zu lokalisieren sei, da sie sich sowohl in der Frottola wie in der burgundischen Chanson, ja auch weiter im Norden vorfinde. Das Referat ist reich an Material und vermittelt manche neue Einsicht, so daß man eine gewisse Unausge-

glichenheit der Diktion und Disposition gern in Kauf nimmt; nur hätte man nach dem Titel erwartet, außer dem Hinweis auf das Überwiegen niederländischer Autoren in den ersten Madrigaldrucken (bis 1540) auch einiges über die niederländische Stilkomponente in diesen Sammlungen zu erfahren.

Ein vernachlässigtes Problem jener Epoche behandelt U. Teuber (Kopenhagen) in seinen *Bemerkungen zur Homophonie im 16. Jahrhundert*. Ausgangspunkt ist die Annahme, daß in erster Linie die Improvisation das Spielfeld der Homophonie gewesen sei, und zwar komme außer der „Sortisatio“ und der Stegreiferfindung einer ergänzenden Stimme noch eine Art „rationalisierter Mehrstimmigkeit“ in Betracht, bestehend aus der „Verdoppelung“ des Cantus firmus durch eine oder zwei Parallellinien (in Terzen bzw. Sextakkorden), denen sich eine weitere Stimme zugeselle, die (um verbotene Parallelen zu vermeiden) mechanisch zwischen zwei verschiedenen Abständen (z. B. 3 und 5) zur jeweiligen Bezugsstimme alterniere. Die Bestätigung dieser Hypothese erblickt der Referent in Lehrbeispielen der Zeit, wie in mancherlei Cantus firmus-Kompositionen von ähnlich mechanischer Gestaltung. Mag die Bedeutung der Improvisation in den sehr klaren Ausführungen vielleicht überschätzt sein, richtig bleibt der methodische Ansatz, die Homophonie nicht als Akkordfolge, sondern im Sinne der Zeit als Contrapunctus simplex mehrerer Stimmen zum Cantus firmus zu verstehen (auf S. 392/93 scheinen die Notenbeispiele durcheinandergesetzt zu sein).

Eine Anzahl vortrefflicher Referate beschäftigt sich mit dem geistlichen und weltlichen einstimmigen Lied der Epoche, teils von hymnologischem Standpunkt aus (P. A. Gaillard: *Essai sur le rapport des sources mélodiques des „Pseaulmes cinquantes“ de Jean Louis [Anvers 1555] et des „Souterliedekens“ [Anvers 1540]*; H. Glahn: *Entwicklungszüge innerhalb des evangelischen Kirchengesanges des 16. Jh. im Lichte vergleichender Quellenforschung*), teils um daran neue Einblicke in die eigentümlichen choral-mensuralen Notationsverhältnisse des 15. Jahrhunderts zu gewinnen (H. Husmann: *Die mittelniederländischen Lieder der Berliner Handschrift Germ. 8<sup>o</sup> 190*; B. Stäblein: *Die Tegernseer mensurale Choralsschrift aus dem 15. Jahrhundert. Etwas Greifbares zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie*), oder schließlich

von der breiteren Basis folkloristisch orientierter vergleichender Liedkunde aus (W. Salmen, Freiburg: *Das Liederbuch der Anna von Köln und seine Beziehungen zu den Niederlanden*; W. Wiora: *Die Melodien der „Souterliedekens“ und ihre deutschen Parallelen*).

Bedeutame Probleme der musikalischen Frühgeschichte behandeln H. Hickmann (Kairo) und E. Werner (Hebrew Union College), ersterer mit dem Referat *Quelques nouveaux documents concernant le jeu de la harpe et l'emploi de la chironomie dans l'Egypte pharaonique*, in welchem der Nachweis versucht wird, daß die in altägyptischen Bildquellen vorkommenden cheironomischen Zeichen neue Bestätigung für die Hypothese des zweistimmigen Instrumentalspiels erbrächten, konform den Darstellungen der Harfenspieler selbst; Werner aber legt *New studies in the history of the early Octoechos* vor, die besonders durch ihre tiefe religionsgeschichtliche Fundierung beeindruckend und in die Thesen münden, daß zwar die Idee des Octoechos aus theologischen, kosmologischen und kalendarischen Zusammenhängen heraus weltweite Verbreitung besitze, ihre konkrete musikalische Äußerung jedoch keineswegs ebenso universal-einheitlich sei, sondern von Raum zu Raum große Unterschiede aufweise, entsprechend den jeweiligen musikalisch-folkloristischen Traditionen. Auf ähnlich breiter Basis bewegt sich das Referat von E. Wellesz (Oxford): *Notes on the Alleluia*. In Fortführung seiner vergleichenden Erforschung des liturgischen Gesangs der östlichen und westlichen Kirchen untersucht er hier das Wechselverhältnis in der Struktur der Allelujatyphen, wie sie sich einerseits in byzantinischen Quellen des 13. Jahrhunderts, andererseits in mozarabischen Handschriften des 10. Jahrhunderts bzw. im ambrosianischen Ritus erhalten haben, und gelangt zur Feststellung grundsätzlicher Übereinstimmungen; ferner erscheint ihm die Gliederung der byzantinischen Allelujamelismen in kleine Tongruppen, denen „sinnlose“ Vokale und Silben untergelegt sind, in Verbindung mit ähnlichen Phänomenen in manichäischen Hymnen des 7. Jahrhunderts, als neue Bestätigung für die These von der Entstehung der Sequenz aus dem Jubilus. Über *Die Entstehung des slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jh. nach westlichem und östlichem Ritus* berichtet ein guter Überblick von F. Zagiba

(Wien), freilich mehr in Zusammenfassung bisherigen Wissens als auf Grund neuer Quellenerschließungen.

Auch die musikalische Völkerkunde ist mit einigen Referaten vertreten. J. Kunst, der führende Kenner indonesischer Musik, gibt einen souveränen Überblick über *Gamelan Music*, der die Kongreßteilnehmer in praktische Vorführungen durch ein aus holländischen Studenten bestehendes Gamelanorchester einführen sollte. A. Kooole (Bloemfontein) teilt mit dem *Report on an inquiry into the music and instruments of the Basuto in Basutoland* die ersten Ergebnisse eines Forschungsaufenthalts bei diesem Stamm der Bantu-Neger in Südafrika mit. M. Antonowysch (Utrecht) bietet einen ebenfalls vorläufigen, durch zahlreiche Beispiele belebten Bericht über seine Beschäftigung mit Phänomenen der *Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern*. In die Vorführung einer Orgel von 31stufiger Teilung der Oktave, gleich wünschenswert für die Wiedergabe außer-europäischer Musik wie für die Darstellung „reiner“ Zusammenklänge in abendländischer Mehrstimmigkeit, führte A. D. Fokker (Haarlem) ein.

Schließlich ist einer Anzahl von Referaten zu gedenken, die sich dem *Genius loci* entsprechend speziell mit dem *Niederländertum* und seinen Ausstrahlungen befassen, im Sinne musikalischer Landeskunde (H. Anglès: *Les musiciens flamands en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole*; K. G. Fellerer: *Musikalische Beziehungen zwischen den Niederlanden und Deutschland im 17. Jh.*; Th. Dart, Cambridge, England: *English music and musicians in 17th-century Holland*), von bestimmten bibliographischen Gesichtspunkten aus (W. Kahl: *Niederländische Werke aus den Beständen der alten Kölner Jesuitenbibliothek*; R. Lenaerts, Löwen: *Les manuscrits polyphoniques de la Bibliothèque Capitulaire de Tolède*), oder gar in einem kühnen Entwurf H. J. Mosers, ein musikgeographisches Europabild betreffend, dessen Koordinatenzentrum und „touschöpferischer Magnetpol“ in den Niederlanden (Hennegau!) liege.

Als Anhang enthält der gut ausgestattete, nur an Druckfehlern etwas allzureiche Kongreßbericht das Gesamtprogramm unter Einschluß der Konzertveranstaltungen. Von den in der Liste der Sektionsitzungen genannten Rednern vermißt man im Bericht

die Referate von de Chambure, Cherbuliez, Larsen und di Salvo, während andererseits im Inhaltsverzeichnis des Bandes das Referat von Wellesz fehlt.

Georg Reichert, Tübingen

Thrasylbulos G. Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. (Verständliche Wissenschaft — Geisteswissenschaftliche Abteilung Bd. 50)*. Springer-Verlag Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954: 142 S.

Das Problem der Auseinandersetzung der Musik mit der Sprache gilt nicht als eines unter anderen, sondern als im Begriff der *μουσική* zentral angelegt: Seitdem die in jenem Wortbegriff gelegene Einheit von Musik und Sprache zur Zweiheit wurde, „besteht, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen“ (7). Hierin liegt ein dauernd wirksamer geschichtlicher Impuls, „an dieser Auseinandersetzung ist die abendländische Musik groß geworden“. Und das ist an der Geschichte der Messenvertonung besonders deutlich abzulesen, weil hier bis heute ununterbrochen dem Werden des musikalischen Satzes ein in Wort und Idee Verharrendes als Aufgabe gegenübersteht. — Was diesen Entwurf der Musikgeschichte leitet und in jedem Augenblicke der Darstellung bestimmt, ist der Begriff der Tradition, die als das „historische Gedächtnis“ verstanden wird: das Vergangene wird impliziert von dem Neuen, das die Folge des Vergangenen ist. Nur als solches Werden ist das Wesen der Musik faßbar. Ihr Sinn ist nicht einer, sondern ein jeweiliger; er will nicht erdeutet, sondern im lebendigen Prozeß der Geschichte erkannt werden. In der Tat gelingen Durchbrüche zum Sinn der musikalischen Phänomene, die in solcher Wesentlichkeit intuitiv gewonnen zu sein scheinen und doch aus der Sache heraus in das Herz der Sache treffen, ohne nicht doch von einer Intuition getragen zu sein, so daß man schwerlich über sie mit dürren Worten zu berichten vermag.

Der je gültige Sinn musikalischer Wirklichkeit ist das Ergebnis einer je andersartigen geschichtlich bedingten Begegnung zwischen dem Textwort (der Messe) und den autonomen-musikalischen Gegebenheiten, deren Verwandlungen davon bestimmt werden,

welche Seite der Sprache musikalisch verwirklicht werden sollte und konnte. Der Weg führt von der Sprachgeste (der Gebetsgebärde) der Gregorianik zu einem Auseinanderbrechen der Sprache in Silben, die in einem Klangraum stehen, so daß das liturgische Wort nur noch ideell, als Dogma, gegenwärtig ist. Die späteren mittelalterlichen Jahrhunderte arbeiten mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit an der Rückgewinnung jenes gleichsam natürlichen Zustandes echter Sprachverwirklichung, die erst nach einer vollständigen geistigen Beherrschung, Dienstbarmachung der Mehrstimmigkeitstechnik erreichbar war (Palestrina). Monteverdis Messenvertonung bringt die „Bedeutbarkeit“ der Sprache zur Geltung. Die Musik von Schütz lebt in ihrer Neuheit und Eigenart von dem „bedeutungsbedingten Charakter“ der von Luther auch für die Musik entdeckten deutschen Sprache, in welcher die Sprechbetonung und die von ihr bestimmte Sprachvertonung unmittelbar vergegenwärtigen, was die Worte bedeuten. „Die musikalischen Gestalten, die bes. durch Schütz als Vertonungen des [seiner Bedeutung nach erklingenden] deutschen Wortes geschaffen wurden, waren so plastisch . . . , daß sie, mit Sinn gesättigt, nunmehr auch ohne das Wort gebraucht werden konnten“ (80). So erklärt sich die Instrumentalisierung der Musik (d. h. auch der Vokalmusik) durch Bach. Das Instrumentale ist bei ihm das Hinweisende; er vertont nicht die Sprache, sondern das, wofür sie ein Zeichen ist: ihren Sinn. Daß die Musik in dieser Weise sprechen kann, bleibt in der musikalischen Klassik unverloren. Hier aber bedeutet Sprechen Agieren: das augenblickliche Sich-selbst-Entdecken beim Sprechen. Und so lebt die in diesem Sinne versprachlichte Musik von der Aktion, von der „*Haltung des Handelns*“; das Begebenheitsmoment, das Diskontinuierliche bestimmt ihren Verlauf, — während Schubert dort, wo er Romantiker ist, nicht einem zu verinnerlichenden Geschehen des Sprechens gegenübersteht, sondern sich mit der durch die Sprache ausgedrückten Grundstimmung identifiziert. Danach zerbricht die Tradition: das Gefühls-Ich des 19. Jhs. will die Wirkung erreichen, ohne die Herkunft zu bekennen. Indessen kann die abendländische Musik nicht fortbestehen ohne den Begriff vom Ganzen, das nun aber nur noch zu gewinnen ist durch den bewußten historischen Rückgriff; doch geschieht auch dies schöpferisch, indem das Vergangene als das

für die Gegenwart Gültige interpretiert wird (Strawinsky, 127 ff., 134).

In diesem Entwurf der Musikgeschichte erscheinen, wie gesagt, die Wort- und Sachbegriffe in einem neuen und eigenartigen Licht. So etwa: Das Rezitativ der Wiener Klassik war seinem Sinne nach die Folge der „*Instrumentalisierung des musikalischen Satzes*“, nämlich in dessen Bereich „*die Erinnerung an die ursprüngliche Aufgabe der Vertonung von der Gregorianik bis Schütz: an die musikalische Verwirklichung der Sprache als erklingende Gestalt*“ (96 f.). — Der Generalbaß ermöglichte, daß sich der „*Oberstimmenkomplex, unbeschwert von der konstruktiven Aufgabe, der Deutung des Wortes, dem Melodischen widmen*“ konnte, während er selbst, „*ein vom Wort unabhängiger (tektonischer) Bestandteil der Komposition*“, als Instrumental-Begleitung für die Darstellung des Sprach-Sinnes (s. o.) verfügbar wurde (S. 78 f.). Man sehe auch etwa die Interpretation des Dreiklangs-Phänomens (S. 33), des Thema-Begriffs (43), des Tritonus (109), des Taktbegriffs (81, 117).

In diesem Buch pulsiert noch ein anderer Grundgedanke. Indem es Musikgeschichte treibt, will es eine Antwort geben auf die Frage, was „die Musik“ sei. Die Frage nach dem Wesen, dem Begriff und Inbegriff der Musik (die vormals „ästhetische“ Frage) ist belastet mit dem Unhistorischen. Indessen wie hier geantwortet wird und die Antwort selbst (z. B. S. 140 „*Musik ist*“) versuchen, den unhistorischen Aspekt der musikalischen Wesensfrage zu überwinden. Diese Überwindung geschieht als notwendige Folge eines ins Bewußtsein erhobenen Ereignisses, jenes „*tiefsten Einschnitts in der Musikgeschichte*“ (133), da das Ganze der abendländischen Musik nicht mehr gewissermaßen als Summe der Überlieferung sich beständig gegenwärtig erhielt, sondern plötzlich („*ruckartig*“, „*seit dem Tode Schuberts*“, „*durch den Bruch im Gedächtnis*“, 134) zerbrach in das Gegenwärtige und das Vergangene im Sinne des Geschichtlichen. Der Traditionsvorgang, die Übergabe des Erreichten und Gewordenen dem Kommenden, verlor die Selbstständigkeit des Funktionierens, darin unser Begriff der Geschichte keinen Raum zu haben brauchte. Seitdem ist das Ganze nur noch erreichbar im Akte eines Sichbewußtmachens der Vergangenheit; das Wesen „der“ Musik („*unserer Musik*“) ist ihr Werden, das die Arbeit und Anstrengung der Rückerinnerung

beansprucht. „Denn der historische Gegenstand will leben, . . . als das Gedächtnis unseres Selbst“ (142).

Gewiß ist jenes Plötzliche des Bruches vorbereitet: im Wortbegriff der Ästhetik beispielsweise, wie er im 18. Jh. entstand, liegt es beschlossen, daß die Instanz des Fühlens das Tektonische (als das zugleich Anschauliche) beiseiteschiebt und vergißt; auch etwa in der Geschichte der Musikterminologie liegt der Bruch in der ersten Hälfte des 18. Jhs., da die Begriffswörter plötzlich (nach Walthers Lexikon) nicht mehr als Namen, sondern bloß noch als Chiffren für Sachen verstanden und dementsprechend beliebig mit Inhalt beladen wurden. . . . In dessen das Ereignis als solches sei voll bejaht. Vielleicht brennt einer jüngeren Generation die Frage nach dem Sinn musikwissenschaftlicher, d. h. musikgeschichtlicher Arbeit mehr auf der Seele, als man wahrhaben will. Hier wurde eine Antwort versucht.

Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br.

Ludwig Schiedermaier: Deutsche Musik im europäischen Raum. Geschichtliche Grundlinien. Böhlau, Münster/Köln 1954. XI, 272 S.

Der Titel dieses neuen Buches von L. Schiedermaier gibt mit der Themenstellung zugleich eine dem fast überreichen Stoff gegenüber notwendige Einschränkung. Es konnten eben, sollte die Darstellung nicht ins Unübersehbare anwachsen, nur die „Grundlinien“ gezogen werden. Von ihnen aus entwickelt Verf., ein Meister in der Beschränkung auf Wesentliches, das vielgestaltige Bild von der Bedeutung der deutschen Musik im Rahmen der europäischen Musikkultur im Sinne der „Doppelvorgänge von Leistung und Ausstrahlung“ (S. VII). Natürlich mußte dabei die deutsche Musik von Fall zu Fall zunächst einmal in ihrem Eigenleben veranschaulicht werden. Von da aus erst ließ sich zeigen, wie die deutsche Musik in den verschiedenen Epochen je nachdem nur „mitarbeitend und anregend“, dann aber auch wieder „ausschlaggebend und führend“ (S. V) im „europäischen Raum“ steht. Die Ausstrahlungen der deutschen Musik werden natürlich nicht fortlaufend, aber an einigen entscheidenden Punkten um so wirksamer statistisch belegt, z. B. zu Gluck oder zu Mozartschen Opern. Mit diesen Belegen wird gelegentlich auch der europäische Raum überschritten, wobei man (S. 131) u. a. der

Feststellung begegnet, daß Beethoven seine verhältnismäßig frühe Beachtung in den Vereinigten Staaten von Amerika zunächst weniger eigenen Werken, als vielmehr zahlreichen unter seinem Namen auf den Markt gebrachten Fälschungen zu verdanken hatte. Höhepunkte der Darstellung sind etwa die Ausführungen über das Wesen der musikalischen Klassik (S. 137 ff.) und vor allem die Abschnitte aus der Operngeschichte, deren Grundlagen in vielen frühen Arbeiten Schiedermaiers zu finden sind.

Über einiges könnte man anderer Meinung sein, wenn etwa der Begriff „Rheinische Musik“ wie in des Verf. „Musik am Rheinstrom“ (1947) auch jetzt wieder auf die ganzen Länder am Rhein von Holland bis zur Schweiz bezogen erscheint, eine Begriffsausweitung, die dann (S. 80) den Mannheimern eine „rheinische Sinfonik“ zuweisen muß. Noch einige wenige, aber kaum störende Versehen: S. 7 „Nottulu“ statt „Notteln“, S. 63 „Wesley“ statt „Wesleij“, S. 220 Flotows „Witwe Grapin“ statt „Camus“. Willi Kahl, Köln

Luigi Parigi: Laurentiana. Lorenzo dei Medici cultore della musica. („Historiae musicae cultores“ biblioteca. III.) Leo S. Olschki, Firenze 1954. 99 S.

Auf 99 Seiten Text gibt hier der Verf. in einem hervorragend ausgestatteten Buch eine auf gründlicher lokaler Geschichtskennntnis und Kenntniss der italienischen Literatur über Mann und Zeit beruhende Darstellung der Musik am Hofe Lorenzos. Als vollendeter „cortigiano“ seiner Zeit sang Lorenzo, trotz seiner schwachen, heiseren Stimme, und zwar „alla viola per recitar“, wie es Castiglione fordert. 5 Orgeln standen in seinen Zimmern. Er hielt sich eine Kapelle von 15 Sängern, die er auch dem Dom zur Verfügung stellte. Das Verzeichnis seiner Instrumente hatte Müntz 1888 veröffentlicht. Der Verf. kommentiert es. „Rota“ (34) ist wohl hier ein Doppelsalterium (rota doppia), sonst wäre sie nicht von der „arpa doppia di Fiandra“ unterschieden. Nicht sehr genau wird von einem archaischen Instrument, gezupft oder gestrichen, gesprochen, die etymologische Zusammenstellung müßte in anderer Reihenfolge stehen, denn die lateinische Form *crotta* ist doch wohl schon eine Ableitung aus dem altirischen *cruit*, *crot*, kymrisch *crwth*, englisch *crowd*, mittellateinisch *drotta*, *rotta* etc. Die „Arpa doppia“ ist

wohl nicht die italienische „*Arpanetta*“, sondern die Doppelharfe, wie sie später Praetorius beschreibt. (Vgl. auch H. J. Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, 1932). Aus den Werken des dichtenden Lorenzo Magnifico stellt der Verf. die vorkommenden Instrumentennamen zusammen. Das „*cornio torto*“ (45) ist kaum das deutsch so benannte „*Krummhorn*“, es ist wohl einfach ein Horn, wenn nicht schon ein Baß-Zink, der im Ambraser Inventar 1596 (Sachs, Handbuch 256) „*cornio torto*“ heißt.

Neue Daten über Antonio Squarcialupi bringt der Verf. nicht, er zitiert aus Gandolfis „*Illustrazioni*“, 1892. Der nach Squarcialupi benannte Kodex kann nicht von diesem begonnen sein und kann keine Kompositionen von ihm enthalten (59). Eine Aufzählung der Instrumente bringt ein Absatz in der „*Seconda Libreria*“, 1551, über ein Buch des Andrea Naccheri in der Bibliothek des Lorenzo Magnifico, in dem die Instrumente der Alten, aber auch die modernen beschrieben waren (71). Ob das „*Corno sordo*“ dem modernen Horn mit Dämpfer entspricht, dürfte zweifelhaft sein. Die „*Tromba storta*“ wird die Trompete mit gebogener Röhre (Sachs, 283, auch Besseler, *Acta musicologica* XXII, 1950, 18) sein. Die „*Violo tastata*“ ist vielleicht nicht eine Viola mit Bündeln, sondern eine Schlüsselfidel. Naccheri hatte auch die berühmten Instrumentalisten, ähnlich wie es ein von Benvenuti (Istituzioni e Monumenti I, LIX) genannter Kommentar zu Dante und Bericht von 1567 tut, aufzählt; sein Name selbst ist wohl nach dem von ihm gespielten Instrument (Nacchere — *nacaire*, arab. *naqqâra* — Pauke) entstanden. Die „*Dialogi strumentali due*“, die er aufzählt, waren vielleicht gar keine intavolierten Vokal-Dialoge, sondern echte instrumentale Dialoge. Wir wissen doch seit Tinctoris, daß, vor allem in Venedig, auf zwei Orgeln gespielt wurde; Galilei druckt 1584 ein Lauten-Duo ab. (Recht dürftig ist hier das Zitat, in dem Kroyer, „*Dialog und Echo*“ etc. nicht genannt wird).

Daß Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 15. Jh. noch nicht begründet und selbständig war und nur vokale Musik instrumental wiedergegeben wurde (18), läßt sich in dieser engen Weise nicht vertreten. 1527 werden die großartigen *Ricercari* des älteren Cavazoni gedruckt. Sie sind sicher nicht die ersten, sondern haben eine Tradition. Schon Castiglione erwähnt das Spiel

auf vier Violen (als Kammermusik). Daß es gegenüber der Vokalmusik wenig Aufzeichnungen gibt, mag damit zusammenhängen, daß der Text eher eine Aufzeichnung erfordert. Die Spieler spielen fast immer auswendig, wie die Bildbelege zeigen. Alles deutet darauf hin, daß die Instrumentalmusik keineswegs, wie die ältere Musikforschung meinte, nur ein Anhängsel der vokalen war! Allein die Instrumentalsätze von Heinrich Isaac, darunter viele italienisch benannte, die Wolf veröffentlicht hat (DTÖ XIV, 1907, XI ff.), lassen das erkennen. „*Die reine Instrumentalmusik*“, schreibt Wolf, „im Bereich der Kunstmusik war also in Isaacs Zeiten kein Novum.“ Über Isaac wird (25) nichts ausgesagt. (Es seien hier die als Vokalsätze festgestellten Instrumentalsätze, größtenteils nach Angaben H. Birtners, genannt. Die Position der Instrumentalmusik ist zu sehr gefestigt, als daß diese Nennung als Widerspruch zu dem Gesagten gelten könnte.)

3. „*Amis des que*“ = *Christe* aus der Missa „*Chargé de devil*“;
4. „*A Fortuna contrent*“ = *Qui tollis* aus ders. Messe;
6. „*Coment poit avoir yoye*“ = *Et in spiritum* der Missa „*Wohlauff*“;
13. *Fortuna, Bruder Conrad* vgl. Gombosi, *Obredit*, S. 104;
14. *Fortuna desperata*, ders. 105;
22. *Insprug* = *Christe II* der Missa *carminum*;
25. *La mi la sol*. = *Credo* aus der Missa „*O praeclara*“;
32. *Palle, palle*, Preislied zur Wahl des Giovanni Medici zum Papst Leo X. 1513 [s. d'Ancona. *La poesia popolare italiana*, 1818, 55 ff.];
40. „*Wohlauff, gut gsell von hinnen*“ = *Qui tollis* aus der Messe „*Wohlauff*“;
42. = *Benedictus* aus der Messe „*Avant jay au cor*“;
46. *Exemplum* = *Sanctus* aus der Missa *Paschale*.
51. = *Salve regina*, III.)

Savonarola predigte 1495 im Florentiner Dom und forderte die Gläubigen auf, die „*canti figurati*“ zu lassen und nur die von der Kirche verordneten „*canti fermi*“ zu singen. Der fanatische Reformator mußte natürlich gegen alle Kunst in der Kirche sein; erst recht gegen die weltliche Kunst. Er hat auf seinen Scheiterhaufen mit weltlichem Tand auch Lauten und andere Musikinstrumente verbrennen lassen. Der Verf.

verbreitet sich recht umständlich darüber und meint, so schlimm sei der Schaden nicht gewesen. Savonarola wollte eine geistliche Reform und geriet an die Machtträger: der Prozeß, der gegen ihn von der Kirche geführt wurde, war bekanntlich einer der schändlichsten.

Die musikwissenschaftlich nicht immer ganz sattelfeste Darstellung bringt viele Anregungen und trägt manches aus schwer zugänglichen neueren Veröffentlichungen bei. Verwunderlich ist, daß eigene neue Archivforschungen nicht unternommen worden sind! — Leider wurden die deutschen Zitate nicht revidiert (*Flugel*, 34; in den *Bethausem* = Bethäusern, 115, u.a.m.).

Hans Engel, Marburg

Denis Stevens: *The Mulliner Book. A Commentary.* Stainer & Bell, London 1952. 77 S.

In seiner höchst anregenden Besprechung (*Die Musikforschung*, VII, S. 119/21) der „*Musica Britannica*“, Bd. I (*The Mulliner Book*, Edited by Denis Stevens, London 1951) hat Walter Gerstenberg dem philologischen Fleiß und Spürsinn des Hrsg. reiche Anerkennung gezollt. Im musikalischen Textband selbst (der soeben in einer revidierten Neuauflage erschienen ist) werden — aus Gründen der Raumdisposition — die Sonderprobleme der Hs. B. Mus. Add. MSS. 30.513 (Akzidentienfrage, Entscheidung über den grundsätzlichen vokalen oder instrumentalen Charakter der einzelnen Stücke, endlich Unterscheidung zwischen Stücken für Orgel und solchen für das Virginal) nicht immer eindeutigen Lösungen zugeführt. Mit Recht erwartete Gerstenberg „weitgehende Aufschlüsse“ vom angekündigten „Kommentar“ des Hrsg., der als Sonderveröffentlichung mit bedauerlicher, im Vorwort selbst nicht klar motivierter Verspätung erschienen ist. Dieser viel wertvolle Forschungsmaterial analytisch verarbeitende Kommentar erfüllt diese Erwartungen nur zum Teil. Bei der Untersuchung der einzelnen Nummern trennt der Hrsg. grundsätzlich jene Stücke, die von Choralzitate (*cantus firmi*) thematisch bestimmt werden, von jenen, bei denen Hymnen oder weltliche Melodien Pate gestanden haben. Mit Hilfe einer trefflichen Konkordanzentabelle gelingt es St. in den meisten Fällen, zu den thematischen Ursprüngen des betreffenden Stückes vorzudringen. Die Unklarheiten des Kommentars beginnen bei jenen Nummern, bei denen der moderne

Hrsg. entscheiden muß, ob es sich um ein a priori instrumentales konzipiertes Stück handelt und — im Bejahungsfalle — für welches Instrument es bestimmt gewesen sein mag. Daß solche Entscheidungen erwartet werden, beweist die Argumentierung Gerstenbergs, der meint, die Ausführung „*Cantus-firmus-gebundener Bearbeitungen*“ verlange „unbedingt und offensichtlich den

*Klang der Orgel*...“. Dieser Klassifizierung ist m. E. nur bedingt zuzustimmen. Vielmehr enthält die Hs. unzweifelhaft Stücke, die für das Virginal komponiert sind. (Vgl. meinen Artikel „*Collections of Virginal Music*“, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*“, 4. Aufl. Supplement, 1940, sowie 5. Auflage 1954). So wurde No. 116 des *Mulliner Book* („*A pavan*“ von Newman) bereits am 12. Juni 1948 in meiner Rundfunksendung „*English Virginal Music*“ (BBC, Serie „*A History in sound of European Music*“) auf einem Virginal gespielt (vgl. S. 65 des vorliegenden Kommentars, der hier die Ergebnisse dieser Sendung ohne näheren Quellenhinweis verwendet). Daß die Mehrzahl der instrumentalen konzipierten Stücke der Orgel zugehört ist, ist zweifellos richtig. Nur wird man dabei auf das Pedal verzichten müssen (dem Gerstenberg irrtümlich eine besondere Funktion an vielen Stellen der Hs. zuweist), aus dem einfachen Grunde, weil die englische Orgel bis ins späte 18. Jh. hinein kein Pedal kennt (vgl. Stevens, S. 11). Wahrscheinlich sind die beiden deutschbürtigen Organisten Karl Friedrich Horn (1762—1832) und A. F. C. Kollmann (1756—1829) die ersten gewesen, die den Gebrauch des Orgelpedals an den ihnen unterstehenden Instrumenten der St. George Chapel, Windsor, und der St. James Chapel, London, eingeführt haben. Wie schwierig die Lösung der Frage nach dem originalen Klangcharakter des jeweiligen Stückes ist und bleibt, erhellt des Hrsg. eigene, durchaus schwankende Einstellung zu diesem Fragenkomplex. Er behauptet zwar auf S. 48, es sei immer möglich, auf Grund eigener Transkriptionen die Entscheidung über den vokalen oder instrumentalen Grundcharakter des jeweiligen Stückes zu fällen. Auf der nächsten S. 49 spricht er aber bereits von verschiedenen Varianten einer Vokales mit instrumentalem vermischenden Aufführungspraxis dieser Stücke. S. 52 ff. schließlich zwingt ihn der eigentümlich schillernde, von vokalen wie instrumentalen Stilelementen gleich

stark determinierte Habitus der Nr. 11, von einer eindeutigen Bestimmung des Klangcharakters überhaupt abzusehen.

Mit Recht hat Gerstenberg den zahlreichen Querständen in der Akzidentienverteilung „einige Fragezeichen“ gewidmet, deren Zahl durch meine eigene kritische Studie des vorliegenden Kommentars (Monthly Musical Record, Dezember 1952) noch um einiges gewachsen ist. Den Akzidentien der Hs. ist in St.s Kommentar nur eine halbe Druckseite (S. 21) gewidmet. Daß in diesem Fall der Hrsg. offenbar zu keinem klar definierbaren Interpretationsprinzip gelangt ist, erhellt allein schon die musikalische Orthographie von Nr. 114 (Takt 15), die durch den Kommentar selbst (S. 64) keiner eindeutigen Klärung zugeführt wird.

Obwohl die Niederschrift des Kommentars zur Zeit der Publikation des Notenbandes vollständig vorgelegen haben muß (vgl. Vorwort zu diesem, S. VIII), sind zahlreiche Widersprüche zwischen musikalischem Textband und kritischem Kommentar ungeklärt geblieben. Das hat zu einer bedauerlichen Konfusion im Falle der der Hs. als Anhang beigegebenen 11 Stücke für „*cittern and gittern*“ geführt. [Die Instrumente sind Spielarten der Gitarre, vermutlich nahe verwandt dem „*Cithrinchen*“ des Veit Bach]. Der Notenband reproduziert nämlich nur die eindeutig für Tasteninstrumente bestimmten Stücke der Hs., eliminiert also die Gitarrenstücke stillschweigend. Im Index werden diese 11 Stücke ohne Hinweis auf den Standort ihres Neudruckes klassifiziert und aufgezählt (S. 96). Der ein Jahr später veröffentlichte Kommentar setzt diese editoriale Unklarheit fort. Auf S. 17 erwähnt er die Gitarrenstücke erstmals, doch wieder ohne Hinweis auf den Standort des Neudruckes, der einzig aus dem Inhaltsverzeichnis des Kommentars selbst ersichtlich wird. Dort wird auf die „*transcriptions of music for cittern and gittern*“ unter S. 78 verwiesen, eine nicht existente Seitenzahl, denn die Paginierung des Kommentars endet mit S. 77. Tatsächlich sind die 11 in Lautenabulatur notierten Gitarrenstücke als Notenanhang des Kommentars in einer Übertragung auf zwei Systemen veröffentlicht worden. Eine kurze Erwähnung der notationstechnischen Probleme dieser Stücke findet sich im Kommentar auf S. 69, zugleich mit einem Hinweis auf Forschungen Thurston Darts, die hier verwertet worden sind. Die dem Hrsg. bei der Übertragung der 11

Stücke unterlaufenen Interpretationsfehler sind von Dart selbst dankenswerter Weise in einem kritischen Artikel (Music & Letters, Oktober 1952, S. 35 ff.) richtiggestellt worden.

Bei aller Anerkennung des Geleisteten bleibt also zu bedauern, daß es dem Hrsg. nicht besser gelungen ist, Kommentar und musikalischen Textband in Übereinstimmung zu bringen. Größere Sorgfalt in der kritischen Verarbeitung seines Quellenmaterials und stärkere Zurückhaltung im Falle überflüssiger (weil unwirksamer) polemischer Seitenhiebe hätte den Wert seiner verdienstvollen Gesamtleistung nur erhöht.

Hans F. Redlich, Letchworth/England

Anna Amalie Abert: Claudio Monteverdi und das musikalische Drama. Kistner & Siegel & Co, Lippstadt 1954. 354 S.

Anna Amalie Aberts großangelegtes Buch entstand in den Jahren 1937-1943 als organische Fortsetzung meiner Monteverdi gewidmeten analytischen Studie (Bd. I: *Das Madrigalwerk*; Berlin 1932), zu einer Zeit also, da die eben veröffentlichten Bände XI/XIII der GA (hrsg. von G. F. Malipiero) das Interesse am Opernwerk des „*divino Claudio*“ neu angefacht hatten. Das als Kieler Habilitationsschrift dem 50jährigen Friedrich Blume zum 5. Januar 1943 vorgelegte Manuskript mußte freilich — dem Diktat totalen Krieges gehorchend — noch ein volles Jahrzehnt auf die Drucklegung warten. Diese interimistische Existenz hat dem Buch nicht geschadet, sondern der Verf. die erwünschte Gelegenheit gegeben, die mannigfachen auf Monteverdi und seine Zeit Bezug nehmenden Forschungsergebnisse der westlichen Hemisphäre einzuarbeiten. A.s Buch hält viel mehr, als der Titel verspricht. Es ist mehr geworden als eine gründliche stilkritische Untersuchung der drei erhaltenen großen Opern Monteverdis, den die Verf. erfreulicherweise mehr als charakteristischen Protagonisten seiner Kunstepoche denn als isoliertes „Originalgenie“ zu begreifen sucht. Das Buch ist sichtlich bestrebt, Monteverdis Opernschaffen aus der dramatischen Atmosphäre seines Zeitalters zu interpretieren. Dieses Bestreben führt zu einer fesselnden entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung der Opernanfänge in den vier „klassischen“ Opernzentren Florenz, Mantua, Rom und Venedig und zur Einbeziehung der gesamten italienischen Opernproduktion der ersten Hälfte des 17. Jh. in den weit-

gespannten Rahmen der Darstellung. Bei diesem wahrhaft enzyklopädischen Unternehmen ist die Verf. bestrebt gewesen, nicht nur der Morphologie der ältesten Opernmusiken, sondern vor allem auch der Struktur und Diktion der Libretti gerecht zu werden. Als gewissenhafte Studie des italienischen Opernlibrettos von 1600 bis ca. 1660 besitzt Abschnitt II geradezu Quellencharakter und füllt eine empfindliche Lücke des Monteverdi-Schrifttums aus. Das sehr breit angelegte, aber wohlproportionierte Buch zerfällt in drei Hauptabschnitte, von denen der erste (mit ca. 100 Seiten) dem Musikdramatiker Monteverdi allein gewidmet ist, während Abschnitt II den verschlungenen Entwicklungspfad des italienischen Operntextes vom Hirtendrama der Spätrenaissance bis zur blutrünstigen „Haupt- und Staatsaktion“ der venezianischen Oper um 1640 nachzeichnet. Abschnitt III beschäftigt sich in der Hauptsache mit der Musik jener italienischen Frühoper, die — von Gagliano und Landi bis Cavalli und Luigi Rossi — in größter Zeitnähe zu Monteverdis eigenem Opernwerk entstanden sind. Reichhaltige und ausgedehnte musikalische Illustrationen machen gerade diesen Abschnitt zur Fundgrube für den am Stilproblem interessierten Forscher. Text und Beispiele dieses Abschnitts sind eine willkommene Ergänzung zu Goldschmidts „Studien“ (1904), deren Vorzüge der gediegenen Darstellung und weitgespannter geistiger Horizonte im jüngeren Werk wieder anzutreffen sind. Zu den erfreulichsten Momenten der Darstellung zählt die kritische Vorurteilslosigkeit der Verf., die — bei Gelegenheit ihrer zahlreichen Notenzitate aus Monteverdis Opern — auf wiederholte Unzuverlässigkeiten des Notentextes der GA hinweist. In dieser Hinsicht ist die getreue Reproduktion der Originalfassung der alle Künste der „gorgia“ ins Treffen führenden Zierkadenz des „testo“ aus dem „Combattimento“ besonders dankenswert, deren Unterschied zu den entsprechenden Takten der GA (Bd. VIII/1, S. 139) auch den überzeugtesten Anhänger derselben stutzig machen muß. Die beiden Varianten sind als Notenbeispiel in meinem Artikel „A study of Monteverdi“ (Tempo, No. 33, Herbst 1954, Boosey & Hawkes, London) abgedruckt. Von ähnlich symptomatischer Bedeutung ist der von der Verf. aufgedeckte, rhythmische Widerspruch zwischen Original (Hs. San Marco, Venedig) und GA im Falle einer Stelle aus der „In-

coronazione“ (S. 82, Beispiel „nel solo rimirarti“; vgl. auch Anm. 458, S. 327, sowie GA, Bd. XIII, S. 238, Zeile 4—5). Die Zahl solcher anfechtbarer Stellen des musikalischen Textes der GA ist Legion, wie bereits im Revisionsbericht meiner Ausgabe der „Missa a 4“, 1651, nachgewiesen werden konnte (vgl. Monthly Musical Record, Mai 1953, wie auch das Vorwort zu meiner Neuausgabe dieser Messe, Edition Eulenburg, London, 1952, No. 982.). Obwohl A.s mit so viel Sachkenntnis und offener Liebe zum Gegenstand abgefaßtes Buch sich in erster Linie mit Fragen der musikalischen Stilanalyse und der dramatischen Ästhetik befaßt, übersieht es doch keineswegs die aktuelle Bedeutung der Aufführungspraxis für eine tiefere Erfassung der frühbarocken Opern im allgemeinen. Ihr Hinweis auf den tonsymbolischen Charakter des „unterweltlichen“ Blechbläsersatzes in den Ritornellen des III. Aktes „Orfeo“ (S. 27), denen gleichlautende Orchesterritornelle in Streicherfassung im Falle der „oberweltlichen“ Gesänge des Orpheus gegenübergestellt werden, ist einleuchtend und beherzigenswert. Weniger überzeugend ist ihr Kommentar zur einleitenden Bläser-tokkata des „Orfeo“ ausgefallen, den sie als „festliche C-dur-Fanfare“ bezeichnet (S. 26), wobei sie zweifellos die ausdrückliche Vorschrift Monteverdis „si fa un tuono piu alto“ übersehen hat — eine Bezeichnung, die D-dur indiziert, die Naturtonart jenes die Tokkata determinierenden Trompetenquartetts. (Monteverdi hat dieselbe Tokkata drei Jahre später in reicher instrumentaler Ausführung im Einleitungssatz seiner Marienvesper von 1610 wieder verwendet und in D-dur ausgeschrieben. Vgl. *Vespro della Beata Vergine: „Domine ad adjuvandum“*, GA, Bd. XIV, S. 123 ff.) Die Schwierigkeiten einer praktischen Ausdeutung frühbarocker Opernmusik werden besonders deutlich im Verlauf der wichtigen, dem „Palazzo Incantato“ Luigi Rossis gewidmeten Untersuchungen (S. 191 ff. und 205 ff.). A. macht dabei besonders auf die „verschiedene Notierung“ der diese Oper einleitenden „Pittura-Arie“ aufmerksam und weist mit Recht auf die spärlichen Besetzungsandeutungen dieses und ähnlicher Stücke in jener Oper hin. Die skizzenhafte Notierung der Chöre und Instrumentalsätze wie auch die in den Handschriften dieser Opern wiederholt vorkommenden Transpositionsforderungen (vgl. vor allem Monte-

verdis zwei Spätopern mit gehäuften Hinweisen wie „*alla quarta*“, „*alla seconda*“ etc.), von denen die Verf. spricht, sind ein Charakteristikum der — Manuskript gebliebenen — venezianischen Opern des 17. Jh. im Gegensatz zu den in Partiturdrukten vorliegenden Florentiner und römischen Opern der ersten Jahrhunderthälfte. Über diesen skizzenhaften Zustand der venezianischen Opern, der zweifellos auch mit dem Improvisationscharakter venezianischen Musizierens und venezianischer Dramatik im allgemeinen zusammenhängt, belehren die zahlreichen Faksimile-Reproduktionen der Ms.-Bestände des „*Codex Contarini*“, Venedig, die S. Towneley Worsthorne seinem, erst kürzlich erschienenen Buche „*Venetian Opera in the 17th century*“ (Oxford University Press, London 1954) beigegeben hat. Manche Bemerkung der Abschnitte II und III des vorliegenden Buchs erfährt a posteriori eine Erhellung durch Worsthornes Arbeit, die vor allem der venezianischen Opern a c h Monteverdi gewidmet ist.

As Buch ist ein Kompendium der Geschichte der frühbarocken italienischen Oper geworden, eine Fundgrube für Forscher und Liebhaber, mit imponierender Stoffbeherrschung und kritischem Verständnis für die Vorarbeit ihrer ausländischen Kollegen geschrieben. Gründliches Studium seines reichhaltigen Textteils wie seiner mit philologischer Akribie gearbeiteten Anmerkungen und Nachweise ist ebenso notwendig wie genußreiches Durchspielen der zahlreichen Notenbeispiele, denen man — angesichts der Unzugänglichkeit ihrer Quellen — einen eigenen bibliographischen Standortnachweis gewünscht hätte. Dieser kleine Schönheitsfehler tut dem sauber und übersichtlich hergestellten, auf ungewöhnlichem Oktavformat gedruckten Bande keinen Abbruch. Ohne Zweifel gehört er zu den anregendsten und wertvollsten Neuerscheinungen aus der dem 17. Jh. gewidmeten musikwissenschaftlichen Forschung.

Hans F. Redlich, Letchworth/England

Simon Towneley Worsthorne  
*Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Clarendon Press, Oxford 1954. 194 S. u. 23 Tafeln.

Das glänzend ausgestattete Buch trägt einen verheißungsvollen Titel. Noch hat die venezianische Oper trotz zahlreicher wertvoller Einzelstudien keine zusammenfassende Darstellung gefunden, und man greift daher mit

großen Erwartungen zu der neuen Veröffentlichung. Der Verf. verspricht denn auch im Vorwort „*a history not only of the music but of the librettos and stage design*“ (S. VI). Dabei drängt sich allerdings schon dem flüchtigen Betrachter die Frage auf, wie ein solches gewaltiges Vorhaben auf nur 155 Seiten (die letzten 39 Seiten des Buches enthalten Anhänge und Verzeichnisse) möglich sein soll, wovon noch mehr als ein Viertel von Notenbeispielen in Anspruch genommen wird. Offenbar war sich der Verf. über die Größe seines Unternehmens nicht recht im Klaren. Meint er doch, „*the choice of a small yet prolific and formative period*“ (S. VI) habe ihn dazu in den Stand gesetzt. Man kann aber sicherlich zwei Drittel eines Jahrhunderts innerhalb einer Gattung, die erst dreieinhalb Jahrhunderte alt ist, nicht als „*small period*“ bezeichnen. Fast möchte man dem Verf. daraufhin die Behauptung, die Geschichte der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts sei „*still little known*“ (S. V) für sein Teil wirklich glauben, obwohl er im Literaturverzeichnis wenigstens für sein engeres Gebiet alle wichtigen einschlägigen Werke angeführt hat.

Eine Geschichte der venezianischen Oper also liegt hier trotz der Ankündigung des Vorworts nicht vor, leider aber auch keine konsequente Darstellung ihrer Entwicklung, ihrer wesentlichen Merkmale, ihrer großen historischen Bedeutung. Gewiß enthält das Werk wertvolle Teile (am wertvollsten scheinen mir die Kapitel über „*The State of the Stage in Italy by 1637*“ und über „*Venetian Theatres*“, ein Gebiet, auf dem sich der Verf. schon früher als Fachmann erwiesen hatte), es krankt aber grundsätzlich an dem Fehlen jeglicher entwicklungsgeschichtlichen Sicht. Wenn ein Autor bei dem Versuch, die verschiedenen Bestandteile der venezianischen Oper historisch einzuordnen, nur von Intermedien und Madrigalen, von Villanellen und Villotten, *Canti carnascialeschi*, Frottolen und Tragödien des 16. Jahrhunderts spricht, aber nie von der immerhin 1637 schon 40 Jahre alten Operntradition von Florenz und Rom, wenn er die erstaunliche Feststellung trifft, „*the art of librettowriting was* (zur Zeit von Monteverdis Tod) *scarcely five years old*“, wenn die Namen Peri und Caccini kaum, Mazzochi, Landi und Rossi überhaupt nicht vorkommen, so muß man zu dem Schluß gelangen, daß der Verf. für ein so großes Unter-

nehmen nicht die nötigen Vorbedingungen mitbringt. Einsteins Geschichte des Madrigals in allen Ehren — aber als nahezu einziger, immer wieder herangezogener Literaturnachweis für die Vorgeschichte der venezianischen Oper ist sie zweifellos nicht ausreichend und auch nicht gedacht. Gewiß spielen die erwähnten Gattungen teilweise für die Vorgeschichte der Oper eine Rolle, zwischen der venezianischen Oper und ihnen aber bestehen keine Vergleichsmöglichkeiten mehr. Der Verf. hätte gut daran getan, diese verfehlt und an den Haaren herbeigezogenen historischen Exkurse zu unterlassen und seine Arbeit ausschließlich auf die venezianische Oper selbst zu beschränken. Leider aber zeigt sich der gleiche Mangel an historischem Sinn auch bei der Behandlung dieser Materie, und zwar vor allem in den Teilen, die sich speziell mit der Librettistik und der Komposition, also mit den wesentlichsten Bestandteilen der Oper, beschäftigen.

Im Kapitel „*The Spectacle*“ wird der begrüßenswerte Versuch gemacht, Ausstattungssprache und maschinelle Bühneneffekte, die in modernen Betrachtungen leicht zu kurz kommen, ins rechte Licht zu setzen. Doch scheint mir die Darstellung auf die Länge unter einer Überschätzung dieser Dinge zu leiden. Man kann nicht die gesamte Problematik der Librettistik in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Maschinerie betrachten. Diese ist nicht die Ursache des Verfalls der venezianischen Oper am Ende des Jahrhunderts, sondern ein begleitendes Merkmal, genau so wie das Sängertum im 18. Jahrhundert nicht der Anlaß zum Niedergang, sondern ein Kennzeichen dafür war. Dabei betont der Verf. sehr richtig die große Rolle, die das Maschinenwesen schon seit dem vorhergehenden Jahrhundert bei Schaustellungen aller Art gespielt hat, und die Schwierigkeiten, die sich ergaben, um Musik, Dichtung und Ausstattung im Gleichgewicht zu halten. Daß die gesamte Operngeschichte, auch schon vor 1637, einen ständigen Kampf der Bestandteile des Gesamtkunstwerks um die Vorherrschaft darstellt, daß die Musikalisierung der Oper in den römischen Werken vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre bereits einen ersten Höhepunkt erreicht hatte und daß Monteverdis Spät- und Cavallis Frühopern wie eine notwendige Reaktion darauf (eine erste Opernreform) wirken, das erkennt er allerdings

nicht. In der Tat war bei Monteverdi das Gleichgewicht erreicht, aber es wurde nun keineswegs erst wieder im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gestört, wie der Verf. behauptet (S. 117), und schon gar nicht von Metastasio (S. 38), dessen reformatorische Bestrebungen er im Widerspruch hierzu an anderer Stelle (S. 40) anerkennt; vielmehr macht sich die neue Musikalisierungswelle schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts, noch in Cavallis Schaffen, bemerkbar. Mit diesem erneuten Vordringen der Musik in der Oper hängt es zusammen, daß spätere Bearbeitungen von früheren Textbüchern so viele neue Arientexte enthalten. Hier handelt es sich um einen aus dem Zwiespalt der Gattung heraus zwangsläufig erwachsenden großen historischen Vorgang, der von Veränderungen innerhalb der venezianischen Gesellschaft im letzten Viertel des Jahrhunderts (S. 120) nicht berührt werden konnte; außerdem setzten die Bearbeitungen schon in den sechziger Jahren ein.

Ich glaube nicht, daß für Cavalli das Problem der Vereinigung von menschlichen Gegenständen mit den aus mythologischen Stoffen stammenden Maschineneffekten als solches bestanden hat. Gewiß war er ein Dramatiker, aber den scharfen kritischen Blick seines Lehrers Monteverdi gegenüber den Libretti besaß er nicht; das zeigt schon die Buntheit der von ihm gewählten Stoffe (nebenbei: Busenello war nicht „*the librettist for the early operas of both composers*“, denn die „*Incoronazione di Poppea*“ war bekanntlich Monteverdis letztes Werk, unter Cavallis Opern aber stehen Busenellos Texte an zweiter, dritter, dreizehnter und dreißigster Stelle). Es dürfte Monteverdi gewesen sein, der Cavalli zur Komposition der weit über dem Durchschnitt der zeitgenössischen Librettistik stehenden Textbücher Busenellos angeregt hat, aber trotzdem läßt sich für die Anfänge der venezianischen Oper nicht einfach die Feststellung treffen: „*There are the works of Monteverdi and Cavalli, historical subjects in which a definite story is told and there are the works shown at the Teatro Novissimo, in which the plot is obscured by a mass of detail inserted to show off the skill of the engineer*“ (S. 41), womit Werke wie die „*Andromeda*“ gemeint sind, die aus der römischen Tradition stammen. Cavallis Erstlingswerke, vor allem „*Le Nozze di Teti e di Peleo*“, „*Gli Amori di Apollo e di Dafne*“ und „*La Virtù degli Strali*

*d'Amore*“ haben alles eher als „*historical subjects*“ und sind mythologische Ausstattungsoptern so gut wie jene. Bei derartigen Behauptungen des Verf. zeigt sich ein verhängnisvolles Streben nach Vereinfachung, das den komplizierten künstlerischen Vorgängen nicht gerecht wird.

Dieselbe Tendenz macht sich auch bei der Behandlung der Musik bemerkbar, die ungefähr die Hälfte des ganzen Buches einnimmt. Die Feststellungen im Arienkapiel, die Arien seien „*additions to the favola in musica inserted to attract a larger audience*“, „*relicts of the intermedii*“ (S. 51), und es gäbe nur zwei Arientypen, die Strophen- und die Dacapo-Arie (S. 58), sind genau so abwegig wie die Behauptung im Kapitel „*The Orchestra*“, die Form der einleitenden Sinfonien habe im allgemeinen der des späteren französischen Stils entsprochen. Gewiß erschien die Arie (besser: die geschlossene Form) in den frühvenezianischen Opern vorwiegend im Munde von Nebenpersonen und daher mehr am Rande des Geschehens (darauf gründet der Verf. wohl seine Ansicht), aber hier wie auch in der römischen Oper war sie stets ein fester Bestandteil der Handlung und nie eine Zutat. Und sicherlich sind Strophen- und Dacapo-Arien die gegensätzlichen Typen unter den geschlossenen Formen; der unendliche Reichtum an Zwischenbildungen aber, der die venezianische Oper gerade vor der des 18. Jahrhunderts auszeichnet, wird durch die erwähnte entstellend vereinfachende Darstellung völlig totgeschwiegen. Die einleitenden Sinfonien aber haben mit der französischen Ouvertüre lediglich den feierlichen Beginn mit anschließendem schnellem Abschnitt gemein — weder der Charakter der Sätze, noch ihre Zahl, noch irgendein rationales Aufbauprinzip deuten auf die so überaus charakteristische französische Gattung hin.

Ferner geht es nicht an, die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts einfach als ein in der Contarinischen Sammlung der Markusbibliothek vereintes buntes Allerlei von Partituren zu betrachten, aus dem man wahllos Beispiele für die verschiedensten musikalischen Erscheinungen herausgreifen kann. Auf diese Weise erhält der Leser den Eindruck eines voller Widersprüche steckenden Tohuwabohu, aber nicht den einer wie immer gearteten sinnvollen Entwicklung. Bei der Darstellung der erst allmählich hervortretenden Trennung von Rezitativ und

Arie exemplifiziert der Verf. z. B. beliebig an einem ganz frühen und einem ganz späten Stück (von 1641 bzw. 1693, S. 56/57), ohne wenigstens darauf hinzuweisen, daß sich diese wichtige Entwicklung schon bedeutend früher (beim mittleren Cavalli) bemerkbar macht. — In den der Betrachtung der Musik gewidmeten Kapiteln vermißt man die Erörterung vieler wichtiger Fragen, so etwa die der Stimmfragen, des Verhältnisses von Cembalo- zu Orchester-Arien, der Stimmenzahl in den Orchester-sätzen usw. Weit unangenehmer bemerkbar aber macht sich das Fehlen eines Kapitels über das Rezitativ, die Gattung, die der Verf. selbst zutreffend als Grundlage der Oper bezeichnet. Innerhalb der venezianischen Oper vollzieht sich ja in Verbindung mit der Herausbildung der Arie der entwicklungsgeschichtlich so wichtige Übergang vom affektgesättigten Ausdrucksrezitativ zum nüchternen Secco. Der zentralen Bedeutung dieses Vorgangs entsprechend, hätte infolgedessen das Rezitativ als Träger der „*favola in musica*“ noch vor der Arie im Mittelpunkt der Betrachtung stehen müssen; die wenigen Hinweise auf typische ausdrucksstarke Wendungen (S. 77) genügen durchaus nicht.

Die umrahmenden Kapitel enthalten eine Darstellung der soziologischen Grundlagen und der ästhetischen Stellung der venezianischen Oper. Der Verf. betont hier, wie wichtig die Regelmäßigkeit der Aufführungen in Venedig für Komponisten, Mitwirkende und Publikum und damit für die ganze Gattung war, und setzt sie in Gegensatz zu den zwar glänzenderen, aber von politischen Zwischenfällen, Machtkämpfen und Herrscherlaunen abhängigen, ganz unregelmäßigen römischen. Wenn er allerdings den Grund für das plötzliche Opernfieber, das Italien in jener Zeit ergriff, in erster Linie in der Einrichtung der Logen in den venezianischen Opernhäusern sieht (S. 6), so dürfte er hier wohl wieder eine Begleiterscheinung zur Ursache gemacht haben. Im ganzen fügt dieses Kapitel der diesbezüglichen Darstellung von Hellmuth Christian (nicht Hermann) Wolff in seiner Schrift „*Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*“ nichts Wesentliches hinzu. — Die Einordnung der venezianischen Oper in die Ästhetik der Zeit leidet unter denselben Mängeln der Verworrenheit und Unvollständigkeit wie die übrigen Kapitel. Auch hier werden die grundlegend

wichtigen Anschauungen der Florentiner nicht, Doni, der zentrale Opernästhetiker der Frühzeit, nur am Rande erwähnt. An Stelle einer Ästhetik an Hand von venezianischen Opernvorreden werden solche Quellen nur sporadisch herangezogen, und dafür wird mit allgemeinen Schriften zur Nachahmungsästhetik operiert, die die besondere Problematik der venezianischen Oper nur flüchtig berühren.

Man bedauert beim Durchblättern des Buches, daß der Verf. die Kapitel II und III (*The State of the Stage in Italy by 1637* und *Venetian Theatres*) so kurz gehalten hat. Hier hätte er wichtiges neues Material in fachmännischer Schau geben können, bei der man ihm gern gefolgt wäre. — Zu den Vorzügen der Schrift gehören ferner die zahlreichen, ausgezeichneten und instruktiven Abbildungen von Szenarien und Maschinerien, die im Anhang veröffentlichten Dokumente, vor allem die zeitgenössischen Inszenierungsbeschreibungen, und die vielen umfangreichen Notenbeispiele, die bei dem Mangel an neu gedrucktem Material aus jener Zeit besonders begrüßenswert sind. M. E. wäre es allerdings besser gewesen, sie nicht faksimiliert, sondern in moderner Übertragung wiederzugeben, da sie dann auch gleich praktisch hätten gebraucht werden können.

Anna Amalie Abert, Kiel

Gerhard Hahne: Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1954. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 3.) 42 S.

Die Studie bringt Licht in die Bachpflege eines Gebiets, das sowohl durch den Hochstand seiner eigenen Musikkultur wie auch durch die lebendigen Beziehungen zu Hamburg und C. Ph. E. Bach Beachtung verdient. Als die wichtigste Persönlichkeit der Bachpflege des genannten Gebiets wird Christoph Ernst Friedrich Weise, der Schüler J. A. P. Schulz', erkannt, dessen Sammlung noch heute von der eingehenden Beschäftigung Weyses mit dem Werk Bachs Zeugnis ablegt. Weiterhin sind wichtig J. A. P. Schulz, Peter Grönland (Besitzer des Autographs von BWV 199!), Georg Christian Apel, Carl Friedrich Cramer sowie Beziehungen zu J. Chr. Kittel, A. Fr. Thibaut, C. Fr. Zelter und dem Kirnberger-Kreis. Spätere Wahrer der Bachtradition sind dann

Hans Matthison-Hansen und J. P. E. Hartmann. Schließlich wird auf den Generalleutnant Georg de Bertouch hingewiesen, dessen persönliche Beziehungen zu Bach noch nicht restlos geklärt werden konnten.

Für den Forscher sind besonders die Verzeichnisse von frühen Abschriften und Drucken von Interesse, die das Buch mitteilt. Sie zeigen, daß in den behandelten Gebieten neben Klavier- und Orgelwerken (die stets am frühesten Verbreitung fanden) auch Motetten, das *Magnificat*, die *Kunst der Fuge* und sogar einige Kantaten bekannt waren. Über den Quellenwert dieser Handschriften wird sich im Verlauf des Erscheinens der Neuen Bach-Ausgabe Genaueres erkennen lassen.

Etwas hinderlich für die Lektüre ist der sprunghafte Stil des Verf., der sich aus der Absicht erklärt, keine Monographie in extenso zu bieten, sondern eine möglichst gedrängte Übersicht seiner Forschungsergebnisse. Die größeren Zusammenhänge werden als bekannt vorausgesetzt, und wer z. B. die Fortsetzung der auf S. 4—7 begonnenen Biographie Weyses sucht, muß in andern Werken nachschlagen (demgegenüber sind jedoch andere Nachrichten, etwa die über Zelter auf S. 9 f. reichlich allgemein gehalten). Manches hätte sich aber vielleicht trotz der gebotenen Kürze noch übersichtlicher gestalten lassen, etwa durch Zusammenfassung der Quellenverzeichnisse (mit Verweisungen an den entsprechenden Textstellen) und durch übersichtlichere Gliederung des Stoffes (warum werden wir z. B. mit General de Bertouch, der älter als Bach selbst war, erst bekanntgemacht, nachdem die Darstellung bereits bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vorgerückt ist?). Wesentlich kürzer hätte sich die Frage nach der Herkunft der Motettenhandschriften aus der Stadtbibliothek Aarhus beantworten lassen (S. 16—19). Es handelt sich ganz offensichtlich um Abschriften der Schichtschen Typendruckausgabe von 1803. Da nun Schicht ständig ändernd in den Text eingegriffen hat, dürfte auch die Umdichtung des Schlußchorsals aus BWV 226, wie sie Schicht und die Handschrift Aarhus bieten, ein Erzeugnis der Schichtschen Muse sein — begreiflich, daß sie in keinem der durchgesehenen Gesangbücher zu finden war!

Die gedrängte Fülle einzelner Erkenntnisse gibt nicht nur ein lebendiges Bild der schleswig-holsteinisch-dänischen Bachpflege, sondern bietet auch reichhaltige Unterlagen für

weitere Forschungen und beweist, wie ertragreich liebevoll angestellte Lokalforschungen auch heute noch sein können.

Alfred Dürr, Göttingen

**J o h a n n J o a c h i m Q u a n t z**: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789. Hrsg. von Hans-Peter Schmitz. (Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, II). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1953. 334 S., Register, 24 Notentafeln, 2 S. Nachwort des Hrsg.

Im Musikschrifttum wird dem Lehrbuch von Quantz stets ein besonderer Platz zuzuweisen sein, der nicht nur im Inhalt des Werkes, sondern auch in der Methodik der Anlage begründet ist. Die Art, in der alle spekulativen Betrachtungen der Frühgeschichte beiseitegeschoben werden, um erst da anzusetzen, wo mit dem Werke des Praetorius gesicherter Boden gefunden ist, zeigt bereits die vom Rationalismus bestimmte Einstellung des Verf. Sie führt zu einer die physiologischen und psychologischen Grundlagen durchdringenden und mit den instrumentenbaulichen Erfordernissen und spieltechnischen Möglichkeiten verbindenden Darstellung, die sich auf eine neue geistige Ebene der Musikpädagogik erhebt. Wenn Quantz von hier aus zu einer umfassenden Musik- und Instrumentenlehre seiner Zeit weitergeht, so wiederum nicht als der fleißig zusammentragende Enzyklopädist, wie wir ihn unter Vorgängern und Zeitgenossen finden, sondern in einer vom Geiste der Aufklärung gelenkten logischen Ausdehnung seiner theoretischen und praktischen Anweisungen vom Einzelnen auf das Ganze. Auf dieser aus den neuen Geistesströmungen geformten Anlage eines Musiklehrbuches beruht seine starke Wirkung auf die Mitwelt, die rasche Übersetzung in andere Sprachen und der Anstoß zu ähnlich gearbeteten Werken wohl in erster Linie, während die geschichtsforschende Nachwelt in nicht ganz gerechter Einseitigkeit nur den reichen Inhalt ausgebeutet hat. Und auch dabei wurde, wie in dem 1906 bzw. 1926 herausgegebenen Neudruck, auf dessen umfassende und gründliche Kommentierung durch Schering wir allerdings nicht verzichten wollen, manches übergangen, was uns, die wir heute nicht nur um das Wissen, sondern auch um das Wiederbeleben alter Musikpraktiken und Instrumente bemüht sind, unentbehrlich

erscheint. Erwähnt seien nur die §§ 9–16 oder 18 und 19 des 1. Hauptstückes zur Beschreibung der Flöte, die in Scherings Neudruck fehlen, da sie einer mehr philologisch orientierten Forschung unwesentlich erschienen, die aber für jeden mit Spiel oder Nachbau alter Traversen Beschäftigten von Wichtigkeit sind.

Der Faksimile-Nachdruck erfüllt darum die doppelte Aufgabe, das getreue Abbild eines seiner Konzeption nach grundlegenden Buches zu geben und einen absolut zuverlässigen und direkten Zugang zu einer wichtigen Quelle zu schaffen. Daß man für die Wiedergabe die 3. Auflage gewählt hat, ist in Anbetracht des unveränderten Textes vertretbar. Scherings Neudruck ging von der 1. Auflage aus und enthält auch deren Vignetten und Zierleisten. Grundsätzlich zu wünschen wäre die Nennung des Standortes des faksimilierten Exemplares; aus dem Stempel „*Ex Bibliotheca Reg. Academiae Georg. Aug.*“ ist nicht jedem die Göttinger Universitätsbibliothek erkennbar. Die Wiedergabe wahrt im Satzspiegel genau die Größe der alten Ausgabe und ist im Text von hervorragender Klarheit; Einzelne Unsauberkeiten bei den Notenbeispielen gehen zu Lasten der Vorlage. Die herausklappbare Einheftung der Beispieltafeln ist eine dankenswerte Benutzungserleichterung, um so bedauerlicher darum die paarweise Vertauschung ihrer Reihenfolge (2, 1, 4, 3 usw.). Auch der Druckfehler auf dem Titelblatt des Verlages, der die 3. Auflage Berlin statt Breslau zuweist, hätte vermieden werden müssen, ebenso wie dort die Formulierung „*flute traversière*“ verfehlt ist, da Quantz selbst im Titel „*Flöte traversiere*“ schreibt. Das Nachwort des Hrsg. bringt neben einer kurzen Würdigung der Bedeutung und Verbreitung des Werkes in Anmerkungen einige Hinweise auf die fremdsprachigen Ausgaben und das an Quantz anknüpfende Schrifttum. Bei Agricolas „*Anleitung zur Singkunst*“, Berlin 1757, sollte aber die Herkunft aus Pier Francesco Tosis „*Opinioni . . .*“ von 1723 nicht verschwiegen werden. Keine zu große Belastung und trotz des ausführlichen Registers zweckmäßig wäre es auch gewesen, ein Inhaltsverzeichnis anzufügen. Ungeachtet solcher Wünsche oder kleinen Versehen haben Redaktionskomitee der Documenta Musicologica, Verlag und Hrsg. mit dem vorliegenden stattlichen Faksimilebande allen Musikforschenden und um die getreue

Wiedergabe alter Musik Bemühten einen höchst wertvollen Dienst geleistet.

Alfred Berner, Berlin.

Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Mit einem Nachwort und Anmerkungen neu hrsg. von Franz Grasberger. Kaltschmid, Wien 1954. 79 S. (Der Musikfreund, 1).

Mit nachdrücklicher Empfehlung an jeden Fachmann sei kurz auf diesen Neudruck der wichtigsten frühen Haydn-Biographie hingewiesen. In jahrelangem vertrauten Umgang mit dem Künstler sammelte der Autor wichtige Unterlagen zur Lebensgeschichte und Persönlichkeit Haydns. Wie der Hrsg. im Nachwort mit Recht feststellt, wurde Griesingers Darstellung für die Haydnforschung grundlegend. Daher kann man den schönen Neudruck aufrichtig begrüßen.

Richard Schaal, Schliersee

Henri Ghéon: Auf den Spuren Mozarts. Verlag Styria - Graz - Wien - Köln, 1953 3. Auflage.

Es ist in dieser Zeitschrift schon auf die absonderliche Tatsache hingewiesen worden, daß heute offenbar mit Vorliebe Nichtmusiker Bücher über Musik schreiben. Damals handelte es sich um Haydn. Erschreckend ist die weitere Tatsache, daß diese Bücher beim großen Publikum Erfolg haben. Jenes Haydn-Buch ist in einen Gesellschafts-Verlag aufgenommen, wo es in Hunderttausenden von Exemplaren den armen Lesern als empfehlenswert in die Hände gebracht wird. Dieses Mozart-Buch erlebt die dritte Auflage! Das Buch eines Laien — so wird auf dem Washzettel empfohlen. Das Buch eines Laien, der immer wieder in anmaßender Bescheidenheit seine Unwissenheit betont. Der Unsinn, der in diesem Buche zu Papier gebracht wird, läßt sich gar nicht vollständig aufzählen. Der Verf. fühlt sich berechtigt, nichts zu wissen. Ein großer Teil des Buches ist eitle Selbstbespiegelung. Die Einleitung gibt eine Schilderung von Salzburg und Umgegend, wie sie kaum ein Journalist einer Tageszeitung zu geben gewagt hätte. Der Königssee wird nach Ghéon eingezwängt durch Watzmann und Hohen Göll (!). „Man hat mir versichert, daß alljährliche einige unselige Touristen mit dem Leben das trübselige Vergnügen bezahlen, in seinen Fluten zu baden.“ Wie die Geographie, so die Musik! Glück zeigt „pathetische Kahlheit“,

Padre Martini ist Schüler Händels, die Werke der Zeit des Lucio Silla „sind nach dem Bauplan von Sammartini gestaltet in der Nachfolge der alten italienischen Meister des großen Stiles Corelli, Martini, Marcello“, das A-Konzert ist ein „geniales Potpourri“: „Nehmen wir den ersten Satz her! Ein angeschlagener Akkord, in seine Töne zerlegt, um dann eine Melodie vorzubereiten, die aber noch nicht kommt; ein Nachspiel ohne Abschluß: dann eine Art Rondo, ein ziemlich derbes; jetzt setzt der Solist ein. Er träumt zuerst, läßt in hohen Lagen ein ruhvolles, reines Sinnen verschweben. Aber plötzlich, ohne Übergang, legt er eine Bravourarie hin, eine prachtvolle Großsprecherei, die sich erst ausströmt, dann müde wird, zusammenfällt, und nach tausenderlei Mätzchen — mit und ohne Orchester — in einem nichtssagenden Wirbel untergeht. Ich übergehe eine Unmenge von Einzelheiten, ich vereinfache . . . Gleichwohl bleibt das Stück aus einem Guß, rund und prall wie ein Sommerapfel.“ (88f.) Andere Analysen könnten Musikpsychologen zur Untersuchung der Frage dienen, wie zuweilen Musik gehört wird. Da heißt es von den Klavierkonzerten: „Man betritt einen Wald, man gleitet über einen Wasserspiegel; man begegnet Liebespaaren; man läßt sich in einer Laube nieder; man trifft auf einen Feenreigen, eine Bauernkirchweih, einen Maskenball, oder eine Hetzjagd; man atmet den Duft einer gepflückten Blume; man hört einen Wasserfall plätschern, einen Vogel kichern; schaut von fern auf ein Feuerwerk, betrachtet den Monduntergang, den Sonnenaufgang . . .“

Das Es-Quintett wird treffend gekennzeichnet: „Ein Klang; eine Folge von Klängen; ein Gebäude von Klängen; ein unendliches Gewebe von Tonranken, ja viele solcher Gewebe übereinander!“ (331). Laut Fußnote ist das Zauberflötenhäuschen seit 1950 „in der Nähe des Salzburger Mozarteums“ aufgestellt — in der Tat, in seinem Garten! Aus der Zauberflöte hat Wagner entnommen, vom „melodischen Rezitativ, das er systematisch verwendet, bis zu den harmonischen Ergüssen des Parsifal.“ (345) „Mozarts Werke bedienen sich aller Stilarten (!) und haben dennoch Stil schlechthin. So gemischt (!) deshalb diese Kunst auch erscheinen mag, sie ist gleichwohl in höchstem Maße klassisch.“ Auf der Suche nach einem einzigen Wort zur Charakteristik Mozarts findet der Verf. die schöne Bezeichnung:

„Kulturbringer“ (300). Bach, heißt es auf derselben Seite, „ist zwar durch Vivaldi kultiviert worden, hat aber zu seinen Lebzeiten keine Herrschaft ausgeübt“. Vielleicht hat der Übersetzer hier falsch übersetzt — aber auch eine andere Übersetzung wäre Unsinn. (380). Der Übersetzer trägt nämlich manchesmal zur Erheiterung bei dieser trostlosen Lektüre bei. „Mangels eines Orchesters habe ich da vor mir eine kleine Sprechmaschine, auf der in dieser Minute eine wundervolle Wiedergabe . . . erfolgt.“ (88) Gefährlicher wird es, wenn der Verf. behauptet, die ganze Romantik habe geschwindelt, sei eine schwindelhafte Kunst und bei Mozart laste „noch nicht die Todssünde des deutschen Idealismus auf der Kunst.“ (385). Das lassen wir uns von einem Franzosen nicht gerne sagen. Mozart sei einfach Kind geblieben. Diese von Schopenhauer vorgebrachte Meinung ist von Jakob Burckhardt verworfen: „Man denke auch an die Willenskraft Mozarts in seinen letzten Monaten, von dem sich noch Leute einbilden, er sei zeitlebens ein Kind geblieben.“ (Wörtlich wiederholt Nietzsche diese Ablehnung in seinen Briefen an N. Overbeck [S. 222] ohne Zitat). Zuweilen zitiert der Verf. aus dem Werk von Th. de Wyzewa und G. de Saint-Foix; das macht sich immerhin gut. Längst korrigierte Irrtümer kehren wieder, so auch die „neueste, ungefährliche Liebschaft“, das Schäkern mit Fräulein Mietzerl, 1774. Dieses Fräulein war damals (Breitinger, Neues Mozart-Jb. I, 1941, S. 45) 64 Jahre alt!

„Mozarts Wesen?“ (368 f.) „ . . . sucht man, seine Seele zu ergründen, so findet man dort . . . einen ganz anderen als ihn“ (der Übersetzer schreibt grammatikalisch falsch: „als er“) „ . . . Nämlich seinen Engel im christlichen, oder seinen Dämon im sokratischen Sinn. Ich meine das nicht bildlich: Ich glaube an den Engel in Mozart“. Nun gut: Wenn aus Mozart der Engel, der Dämon spricht, so gilt das wohl auch, sagen wir, von Palestrina oder Bruckner: Dann wäre eben die Verschiedenheit dieser Engel zu erklären.

Der Verf. erzählt, er habe einer kranken Dame Mozart auf dem Grammophon (nicht weniger als 150) Platten vorgespielt. Sie riet ihm, ein Buch über Mozart zu schreiben. Daß er Mozart liebt, glauben wir ihm. Ob das freilich die Notwendigkeit begründet, ein Buch zu schreiben —, daran wird der Leser dieser Kostproben doch Zweifel hegen.

Deutsche Verleger sollten sich besser beraten lassen, bevor sie solche völlig überflüssige, ja sachwidrige Literatur aus dem Ausland herbeiholen und verbreiten.

Hans Engel, Marburg

Alfred Cortot: Chopin, Wesen und Gestalt. Aus dem Französischen übersetzt von Hanns von Winter. Atlantis-Verlag. Zürich 1954. 240 S. 8 Bildtafeln.

Zuvor ein Kompliment dem Übersetzer. Er hat hervorragende Arbeit geleistet. Man spürt nirgends etwas von Übersetzung und empfindet doch immer wieder die Eleganz des französischen Originals. Nur der deutsche Titel ist gegenüber dem französischen vielleicht ein wenig präntentios.

Das Originelle des Buches (es handelt sich nicht um eine Biographie) ist seine Anlage, das sympathisch Überraschende seine Schlichtheit.

Daß ein Künstler, daß der doch wohl zu Recht berühmteste Chopininterpret in einer Weise über sein Idol schreiben würde, die bekenntnishafte Verehrung mit unbestechlicher Sachlichkeit verbindet, kann der Leser vorderhand nicht erwarten. Cortot ist nicht nur ein Meister der Chopinschen Musik, er ist zugleich — das beweist sein Buch — Chopinforscher. Ganz gegen den Brauch beginnt er mit einem Kapitel über die auf uns gekommenen Chopinbildnisse. Nicht, daß er sie mit Schwärmerei bekränzt, er fragt nach ihrer Herkunft, prüft sie und wertet sie für das Bild aus, das er selbst zu zeichnen unternimmt. Wie dieses Kapitel, so sind auch die folgenden in sich geschlossene, offenbar unabhängig voneinander entstandene Abhandlungen. Ob er über „Die Hand Chopins“ spricht oder über „Chopins Konzerttätigkeit“, ob über „Chopin als Lehrer“ oder über „Was Chopin Frankreich schuldet“, jedes Kapitel zeigt C.s klaren Blick für Wesentliches, jedes bringt und interpretiert eine Fülle authentischen Materials, und zwar so fesselnd und so frei von falschem Pathos, daß der Leser versucht ist, die 240 Seiten in einem Zuge durchzulesen. Doch ginge dies auf Kosten der Intensität der Lektüre, die das Buch, wie nicht allzu viele von der Hand nachschaffender Künstler, verlangt und verdient.

Kurz, es liegt hier einer der nicht eben häufigen Fälle vor, in denen der Rezensent den anpreisenden Waschzettel des Verlages auf der Innenseite des Schutzumschlages gern unterschreibt.

Friedrich Baake, Kiel

J a n H o l c m a n : The Legacy of Chopin. The Philosophical Library, New York 1954. Der Verf. unternimmt es, die künstlerische Persönlichkeit Chopins und sein Werk in 11 kurzen Kapiteln darzustellen und mit Hilfe von zahlreichen Zitaten zeitgenössischer und moderner Musiker auch Fragen von Stil und Interpretation zu erhellen. Ein ästhetisierendes, kein wissenschaftliches Buch. Recht unkritisch werden vielerlei Bemerkungen von Musikern auch über einzelne Werke zusammengetragen. Zwar billigt der Verf. nicht alle Deutungen, meint aber z. B., im Unterricht könne man durch herangezogene Bilder den Schüler auf den Weg zum richtigen Vortrag weisen, auch wenn diese Bilder nicht dem Komponisten vorgeschwebt hätten, z. B. könne man im dritten Satz der Waldsteinsonate (Rondo) versuchen, dem Schüler das Bild eines Trunkenboldes vorzustellen — eine kaum glaubliche pädagogische Empfehlung! Chopins Etüde in Ges auf den schwarzen Tasten ist dem Verf. ein phantastischer Scherz, aufgebaut auf der „pentatonischen Skala“ — die doch quasi nur zufällig, aber nur in der rechten Hand entsteht! Daß sie „exotisch“ und „chinesisch“ wirkt, habe ich noch nie empfunden. Schumanns Kompositionen könnten getadelt werden wegen ihres häufig fragmentarischen Charakters. Sie hätten zu viele Titel und zu viele musikalische Unterteilungen, die *Kinderszenen*, *Davidsbündlertänze*, *Carnaval* u. a. Schumann sei ein großer Komponist in Miniaturen. Und die Sonate *fis*, *Fantasie*, *Klavierkonzert* u. a.? Liszts „*Fragmente*“ seien wirkungsvoll und für einen Augenblick könne man vergessen, daß sie nicht „wahrhaftig“ seien. Auch dies eine kaum ernstzunehmende Behauptung. In der Literaturangabe fehlt ganz die deutsche seriöse Literatur. Hans Engel, Marburg

The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein. Translated and edited by Howard E. Hugo. Harvard University Press, Cambridge 1953. XIV, 376 S.

Die Erstausgabe von 215 in der Dumbarton Oaks Research Library der Harvard University aufbewahrten Briefen Franz Liszts an Prinzessin Marie zu Sayn-Wittgenstein bedeutet ein Ereignis für die Forschung, da bisher nur 8 Briefe daraus von Robert Bory in der *Revue musicale* (I. V. 1928) und 6 Briefe daraus von Carl Engel im *Musical*

*Quarterly* (XII/3, 1936) veröffentlicht waren.

Die Veröffentlichung H. E. Hugos aber enttäuscht. Er gibt die französisch geschriebenen Originale nur in einer englischen Übersetzung, die — soweit dies nach den Veröffentlichungen Borys und Engels zu beurteilen ist — wissenschaftlichen Anforderungen nicht zu genügen vermag. Nur 2 Beispiele mögen dies belegen: Liszt schreibt am Ende seines Briefes (Hugo 4 a) „*Tel est du moins l'humble avis de votre esclave par amour*“, was Hugo „*At least, this is the humble opinion of him who is your passion's slave*“ übersetzt. Und wenn Liszt von „*le piano à queue tout blanc*“ berichtet, wird das bei Hugo zu „*the grand piano with its white tail*“!! Welche Blütenlese wird erst ein vollständiger Vergleich bringen können! Auch finden sich zahlreiche Lesefehler (z. B. S. 37 Pütsch statt Pättsch, der daher nicht identifiziert werden konnte; oder Gustav H. G. zu Pütltitz statt Putltitz). Unter diesen Umständen muß man auf eine Würdigung des Inhalts der Briefe verzichten.

Ebenso wenig befriedigend Einführungen, Anmerkungen und Bibliographie. Dafür nur einige Beispiele: den dramatischen Dichter Wilhelm Warteneck von Wertheimstein (S. 159) kann Hugo nicht identifizieren, Liszts „*Concerto pathétique*“ (Raabe 356) wird für ein „*Arrangement für 2 Klaviere von Beethovens Sonate op. 13*“ (S. 323) erklärt, Louis Spohr als „*minor composer and choirmaster*“ (S. 306) bezeichnet und von Eugen d'Albert berichtet: „*wrote one opera Tiefeland*“ (S. 354). Dies als Beispiele für die vielen Irrtümer und Entgleisungen. Unbekannt sind dem Verfasser Peter Raabes „*Franz Liszt*“ (2 Bde. Stuttgart 1931) ebenso wie die beiden wichtigen Quellen La Maras (Marie Lipsius) „*Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*“ (Leipzig 1906) und das der Briefempfängerin gewidmete Erinnerungsbuch „*Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*“ (2 Bde. Leipzig 1925).

Man muß also diese Ausgabe als völlig unbrauchbar bezeichnen und kann nicht umhin, seinem Bedauern Ausdruck zu geben, daß ein so anfechtbares Buch von der Harvard University Press verlegt wurde. Eine Ausgabe im französischen Originaltext wäre dringend zu wünschen.

Erich H. Mueller v. Asow, Berlin

Hans Rutz: Claude Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens. C. H. Beck, München 1954. 265 S. Die Tatsache, daß es seit mehreren Jahren eine Reihe wichtiger Arbeiten über den Meister aus der Feder französischer und deutschsprachiger Autoren gibt — genannt seien hier nur Vallas, Boucher, Dankert, Decsey, Gysi, Liess, Roland-Manuel und Strobel —, mag die Dokumentensammlung von Rutz im ersten Moment überflüssig erscheinen lassen. Nach näherem Studium dieses schön gedruckten und mit guten Abbildungen versehenen Buches jedoch weiß man die Beachtung der Auswahl dieses Lebens- und Schaffensberichtes durchaus zu würdigen. R. läßt den Komponisten und seine Zeit unmittelbar zu uns sprechen und tritt gleichsam nur als Verbindungsmann in Erscheinung, wie er es auch schon in seinen Büchern über die Wiener Klassiker und Schubert getan hatte. Im Vorwort gibt er als Einstimmung eine kurze Darstellung des kulturgeschichtlichen Phänomens Debussy als Erneuerers der französischen Musik, eines Mannes, der der Tonkunst seines Landes wieder Weltgeltung verschafft hat, und er weist auch auf die Gefahr von Mißverständnissen hin, die durch Debussys oft sehr freimütig bekundete Ablehnung der deutschen Musik entstehen könnten, so z. B. wenn Debussy Beethoven „ein düsteres Genie ohne Geschmack“ nennt u. ä. Es kommt R. nicht darauf an, „zu wiederholen, was etwa in den bereits in deutscher Sprache vorliegenden Biographien geleistet wurde“, und somit wird keine der oben angeführten Arbeiten im Quellennachweis angegeben. Nur Strobel ist auf S. 51 kurz zitiert. Dafür ist die Auswahl der Originaldokumente um so reicher und bietet in der zeitlichen Abfolge einen tiefen Einblick in Wesen und Wirken des „*musicien français*“, wie Debussy sich voller Stolz nannte. Dankenswert ist der Abdruck vieler Briefe und Äußerungen, erfreulich auch die Wiedergabe von Übersetzungen einiger Gedichte, u. a. des „*L'après-midi d'un faune*“ von Mallarmé. Vielleicht geht Rutz ein wenig zu weit, wenn er zum Falle Wagner sagt: „Die (französischen) Musiker lehnen ihn leidenschaftlich ab“. Vielmehr dürfte es sich hier um eine Art Haßliebe gehandelt haben, und man weiß ja, wie lange Debussy selbst dem Einfluß des Bayreuther Meisters unterlegen war. Hierin unterschied er sich kaum von seinen Zeitgenossen in aller Welt, nur besaß er

die Kraft, sich zunehmend aus dieser Umklammerung zu lösen. Die menschliche und künstlerische Ehrlichkeit Debussys, auf die R. schon in den klug gewählten Einleitungsworten eingeht, wird durch zahlreiche Gedanken und Gespräche bestätigt. Trotz der Vielfalt an Eindrücken wirkt das Buch durchaus geschlossen. Bereichert wird es durch eine Zeittafel, die die wichtigsten künstlerischen und politischen Ereignisse während der Lebenszeit Debussys aufzeigt. In ihr vermißt man unter 1874 und 1875 die Geburtstage Schönbergs und Ravels und bei 1915 den Todestag Skrjabin's. Das nach Gattungen gegliederte Werkverzeichnis ist sehr ausführlich und übersichtlich. Quellennachweis und Namensregister ergänzen die sehr lesenswerte Veröffentlichung, die sicher dazu beitragen wird, das Verständnis für einen der bedeutendsten Musiker der Jahrhundertwende zu vertiefen.

Helmut Wirth, Hamburg

Franz Trenner · Richard Strauß. Dokumente seines Lebens und Schaffens. München 1954, C. H. Beck. 320 S. Das Schrifttum über R. Strauß, schon zu seinen Lebzeiten beträchtlich, hat sich nach seinem Tode noch vermehrt. Trenner ist es gelungen, in seiner weitgreifenden, durchaus sachbezogenen Auswahl, für deren Reichhaltigkeit er den Straußschen Erben und Willi Schuh „*aufrichtigen Dank schulder*“, ein Bild des bis zuletzt erfüllten Lebens und Schaffens des Meisters zu geben, das späteren Arbeiten eine gediegene Basis sichert. Die Absicht des Hrgs., „*möglichst unveröffentlichtes bzw. nicht mehr oder nur schwer zugängliches Material zu verwenden*“, ließ ihn an keiner wichtigen Station vorbeigehen. Manch erschütterndes Dokument (Brief des Vaters, S. 93), manches Kuriosum (die ablehnende Kritik von F. Brandes über den von ihm selbst uraufgeführten „*Bardengesang*“), manches kritische Humoristikum aus abgelegensten Quellen ist ans Licht gekommen. Wichtig ist die Mitteilung Straußscher Auslassungen über den Einfall (S. 79, mit den etwa gleichzeitigen Äußerungen Pfitzners zu vergleichen!), über seine Arbeitsweise (S. 129, Brahms äußerte sich ganz ähnlich) und seine Stellung zum Programm (S. 96). In einigen Fällen hätte man einen etwas ausführlicheren Kommentar gewünscht (S. 62 *Guntram*, 236 *Daphne*), zumal die Textbücher schwer erreichbar sind. Im Kapitel „*R. Strauß über andre Komponi-*

sten", das natürlich nur Andeutungen geben konnte, vermißt man des Meisters befremdende, aber subjektiv ehrliche und verständliche Urteile über Brahms und Bruckner (vgl. Strauß, *Betrachtungen*, S. 139 und 168). Dankenswert ist die ausführliche Darstellung der Zeit nach 1939. Aus den Briefen und Tagebuchnotizen dieser Zeit, die ihren Verfasser als begabten Schriftsteller vorstellen, ersieht man die ausgeprägter humanistische Einstellung des reifen Meisters. Seine Gedanken kreisten damals um die Aufstellung eines Musterrepertoires für die deutsche Nationaloper, wie er sie, durchaus unparteiisch, in dem Brief an A. Mann, einen amerikanischen Leutnant, niedergelegt hat (*Musical Quarterly* 36, 1950). Für eine Neuaufgabe des mit seltenen Bildern und Faksimiles gut ausgestatteten, bibliographisch und im Register überaus zuverlässigen Buches wünschte man sich wohl noch eine kurze Darstellung des Plagiatstreits mit Gneecchi und — *audiatur et altera pars* — eine Berücksichtigung der drohlichen und ungeschminkten Charakterzeichnung in R. Rollands „*Aus meinem Leben*“, besonders S. 302 ff. Reinhold Sietz, Köln

Richard-Strauß-Jahrbuch 1954. Hrsg. von Willi Schuh, Boesey & Hawkes G. m. b. H., Bonn 1953. 171 S., 3 Abb.

Es war ein schöner Gedanke, zum 90. Geburtstag Richard Strauß' erstmals ein ihm gewidmetes Jahrbuch vorzulegen. Über kurz oder lang wäre doch notwendig geworden, gewissermaßen von einer Stelle aus alles das zu sammeln und zu sichten, was über Leben und Werk des Meisters zu finden und was darüber zu sagen ist. Das Jahrbuch hat sich zur Aufgabe gesetzt, sowohl alle irgendwie erreichbaren Dokumente aus dem Nachlaß als auch Studien und Berichte zu sammeln und zu veröffentlichen.

Im ersten Teil ist der gesamte erhaltene Briefwechsel zwischen Strauß und Bülow abgedruckt: 69 lebendige Schilderungen enthaltende Briefe aus den Jahren 1883 (dem Jahr der Aufführung von Strauß' *Bläuserserenade* op. 7 durch die Meininger Hofkapelle) bis 1893 bringen neue Einzelheiten zum Leben des jungen Strauß und lassen manchen Charakterzug des alternden Bülow († 1894) deutlich hervortreten. Mindestens ebenso wertvoll ist die Publikation des allerdings dann plötzlich abgebrochenen Tagebuchs des Komponisten von dessen Griechenland-Ägypten-Reise 1892. Neben reinen

Reisenotizen finden sich vereinzelte Datenangaben zur Entstehungsgeschichte des „*Guntram*“. Ihre besondere Bedeutung gewinnen diese wenigen Seiten jedoch durch die von Strauß angesichts fremder Länder und Kulturen festgehaltenen Eindrücke: schon hier empfindet der Komponist einen innigen Zusammenhang zwischen Musik und bildender Kunst. Zwei bisher unbekannt, für eine Aufführung von Calderons „*Richter von Zalamea*“ bestimmte Lieder mit Gitarren- und Harfenbegleitung (1904) und eine Vertonung des dem „*Divan*“ entnommenen Gedichtes „*Zugemeißne Rhythmen*“, gewürzt mit musikalischen Zitaten von Brahms, Strauß und Wagner, aus dem Jahre 1935 bilden die „*musikalische*“ Ergänzung dieses dem Nachlaß vorbehaltenen Abschnitts. — Im Anschluß daran berichtet K. Wilhelm über zwei Opernpläne. „*Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern*“ (1893), der den Kampf des Außergewöhnlichen gegen die Philister in wesentlich übersteigerter Form als in „*Feuersnot*“ zum Thema hat, ist im Textentwurf eines 1. Aktes erhalten, während sich zur „*Schilda*“-Oper nur wenige den vom Grafen Sporck verfaßten Text verbessernde Notizen und vereinzelte musikalische Skizzen (1897) auffinden ließen. Beide Stoffe stehen mit der sinfonischen Dichtung op. 28 (1895) in keinem Zusammenhang. — Fr. Trenner untersucht das sich für Strauß nach dem „*Guntram*“ erhebende Librettistenproblem. Der Meister konnte sich endgültig weder für Sporcks „*Eulenspiegel*“ (1896), noch für Wedekinds Ballettentwürfe (1897) oder Bierbaums „*Lobetanz*“ (1898 von Thuille komponiert) entscheiden, und auch den Plan einer selbstverfaßten Diebeskomödie „*Ekke und Schmittlein*“ (1899) ließ er fallen. Erst die Begegnung mit Ernst von Wolzogen führte mit „*Feuersnot*“ (1901) zum Erfolg. Ein 1903 von Wolzogen nach Cervantes verfaßtes Libretto „*Coábradibosimpúr oder Die bösen Buben von Sevilla*“ wurde nicht mehr komponiert. In diesem Zusammenhang gesehen, erscheint „*Feuersnot*“ nicht mehr als gelegentliche Rache Richards II. an seiner Vaterstadt, sondern als Befriedigung eines starken Bedürfnisses nach einer derben Komödie. — W. Schuh erläutert die Vertonung des Goetheschen „*Divan*“-Gedichtes (s. o.). — R. Wilhelm referiert über eine Fragment gebliebene sinfonische Dichtung „*Die Donau*“ aus dem Jahre 1942, die den Wiener Philharmo-

nikern als Geschenk zum 100. Geburtstag zugeordnet war. Vier erhaltene Skizzenbücher und zwei Klavierskizzen lassen den reifen Altersstil des Komponisten der „*Metamorphosen*“ erkennen. — H. Strobel zeichnet ein Bild des „deutschen Weltbürgers“ Strauß, der trotz aller anfänglichen Gemeinsamkeiten und späteren Anklänge an den „nationalen Feldherrn“ Richard Wagner doch im Gegensatz zu ihm lediglich als „Botschafter“ auftrat. (Ist aber der „Guntram“ wirklich nur eine „Reverenz des Schülers Richard II. vor dem Meister Richard I.“? Man denke an die „*Liebe der Danae*“, in der sich der Kreis doch weitgehend wieder schließt!). Den Strauß des „*Capriccio*“ schildert Strobel als „homo ludens“ und vergleicht ihn darin mit seinem weltbürgerlichen Gegenspieler Igor Strawinsky in dessen „*The Rake's Progress*“ — E. Roth berichtet vom letzten Besuch des greisen Meisters in London aus Anlaß einer Strauß-Festwoche der BBC (1947) und bestätigt mit seinen Schilderungen Strobels Ansicht vom „Botschafter“. — R. Hartmanns zahlreiche Inszenierungsprobleme berührender Brief vom 22. Juni 1945 an den Herausgeber des Jahrbuchs über die Generalprobe der „*Liebe der Danae*“ (Salzburg 1944), ein Bericht R. Tenscherts über Strauß' schon 1906 beginnende Beziehungen zu Salzburg und seinen Festspielen sowie eine Übersicht über Strauß' Dirigententätigkeit und über die Aufführungen seiner Werke bei den Salzburger Festspielen bis 1953 vervollständigen den Band, zu dem man Hrsg. und Verlag nur beglückwünschen kann. Es bleibt nur zu hoffen, daß dem hier geschaffenen Organ der Strauß-Forschung das Schicksal so mancher hoffnungsfreudig begonnener und nach einer Reihe von Jahren wieder zum Erliegen gekommener Jahrbücher erspart bleiben möge.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Nils Eric Ringbom: Jean Sibelius. Ein Meister und sein Werk. Aus dem Schwedischen übersetzt von Edzard Schaper Musikerreihe Bd. 9. O. Walter AG, Olten 1950. 210 S.

Das Schrifttum über Sibelius ist umfangreich, aber zum größeren Teil in finnischer und englischer Sprache geschrieben. Abgesehen von dem Büchlein von W. Niemann (1917) und einem übersetzten Vortrag von R. Newmarch liegen im Deutschen nur ana-

lytische Studien über das symphonische Schaffen vor, so von Tanzberger, R. Roiha und besonders I. Krohn, mit dessen neuartigen Forschungen über „den Formenbau“ und über „den Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius“ (1942–1944, zusammen über 1000 Seiten) sich die deutsche Forschung noch nicht auseinandergesetzt hat. Der Darstellung des Schweden Ringbom hat der Hrsg. der Serie eine knappe Übersicht über die Entwicklung der finnischen Musik vorangeschickt, in der man Toivo Kuula und Heiko Klemetti vermißt. Ringbom, nach eigener Angabe im Biographischen von Furuholm und Ekman abhängig, aber durch persönlichen Verkehr im Besitz wichtiger, direkter Mitteilungen des Meisters, sieht sein Hauptanliegen in einem „Überblick über die stilistischen Entwicklungsstufen bei Sibelius“, und einer „Analyse von ihnen“. Es wird hervorgehoben, daß Sibelius, der in einem dem nationalen *Kalewala*-Epos fernstehenden Milieu aufwuchs und seine Schulung im wesentlichen dem deutschen Kulturkreis verdankt (sehr seltsam das Verhalten von Brahms!), vom heimischen Volkslied nur wenig berührt ist. Obwohl die Lieder und Klavierwerke, die Kammermusik (hier ist verdientermaßen das Streichquartett eingehend behandelt) und das oft gespielte Violinkonzert gebührend gewürdigt werden, liegt das Schwerkraft doch auf den Symphonien. Während in den Symphonischen Dichtungen der Einfluß des Impressionismus nicht geleugnet wird, werden für die Symphonien in z. T. scharfer Polemik gegen Krohn latente Programme abgelehnt. Die Eigenart der sibelianischen Tonsprache, die der Verf. durch eingehende, nicht immer rational greifbare Untersuchungen über den gegensätzlichen Charakter von Romantik und Klassik, durch bezeichnende Parallelen zu Zeitgenossen wie Kajanus, Mahler und Debussy dem Verständnis näher zu bringen versucht, hat denn auch, wie R. zugibt, dazu geführt, daß der Einfluß des Meisters, dessen verschwiegene Arbeitsweise an passenden Beispielen vorgeführt wird, „sich fürs erste ganz unbedeutend ausnimmt“. Wenn von der Kunst des nunmehr bald 90jährigen, seit 25 Jahren Verstummen gesagt wird, sie sei etwas „völlig Neues in der Musikgeschichte“, so braucht man das nicht wörtlich zu nehmen, wird aber der Versicherung zustimmen, daß Sibelius stets seine eigenen Wege ging, nie stehen blieb und daß „dieses unaufhör-

liche Flieden des Stereotypen und Konventionellen ein unveräußerliches Stück seines Selbst und ein Merkmal seiner Musik geworden ist". — Die Übersetzung liest sich nicht immer angenehm. Ungebräuchliche Formen wie „Cellos“, „Fagotts“, „dieses Intervall dominiert das thematische Material“ (S. 142), „der Fluß, darin Tuonis Sohn . . . sein Schwert zieht“ (S. 68), und schwer entwirrbare Knäuelungen, wie S. 79, Abs. 2 oder S. 85, Abs. 3, hätte man von Edzard Schaper nicht erwartet. Leider fehlt ein Namensregister und eine nähere Kennzeichnung der gedruckten Arbeiten im Werkverzeichnis. Reinhold Sietz, Köln

Robert Lach, Persönlichkeit und Werk. Zum 80. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern durch W. Graf, H. Jancik, R. Meister, L. Nowak und E. Schenk. Wien 1954, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, 31 S.

Die dem Nestor der österreichischen Musikwissenschaft von fünf Freunden und Schülern gewidmete Geburtstagsgabe zeigt in gedrängter Übersicht zum ersten Male deutlich, wie vielseitig und umfangreich das bisherige Schaffen und Forschen Robert Lachs gewesen ist. Sie legt in knappen Kapiteln den Lebens- und Werdegang, Lachs Verdienste als Universitätslehrer und Musikhistoriker, seine Leistungen innerhalb der musikalischen Volks- und Völkerkunde, im Bibliothekswesen und innerhalb der systematischen Musikforschung dar. Dabei treten Seiten des Jubilars hervor, die bislang im allgemeinen weniger bekannt waren, so seine mannigfachen orientalistischen Studien, die auf eine außergewöhnliche Sprachbegabung zurückzuführen sind, seine dichterischen Werke und nicht zuletzt 150 musikalischen Schöpfungen, unter denen sich z. B. 10 Symphonien, 25 Streichquartette und mehrere Bühnenwerke befinden. Kaum ein Gebiet der Musikwissenschaft blieb von Lach in Vorlesungen und Schriften unberührt, was das vollständige Schriftenverzeichnis sowie die Vielfalt der unter seiner Anleitung verfaßten Dissertationen belegen. Lach war ein Lehrer voll „Toleranz und Güte, Geduld und Hilfsbereitschaft“ (S. 9), der stets das künstlerische Schaffen mit der wissenschaftlichen Besinnung zu verbinden suchte. Er vermochte es, sich sowohl insonderheit als Bibliothekar in den Jahren 1911—1920 mit Akribie in philologische Einzelfragen mit Erfolg zu vertiefen, als

auch das von ihm aus einer stark evolutionistisch, biologisch und psychologisch orientierten Betrachtungsweise heraus angestrebte Ziel einer allgemeinen Theorie der Musikentwicklung und Universalgeschichte zu umspannen. Ja, auch als Sammler war er sehr rührig und erfolgreich, wovon u. a. die bis 1952 erschienenen drei stattlichen Bände von Volksmusik russischer Völker einen Niederschlag bilden. Die von Verehrung und Dankbarkeit getragene Jubiläumsgabe ist auf knappem Raum ein würdiges Denkmal, das die von der Eigenart Lachs geprägten Leistungen und dessen geistige Grundlagen aufzeigt.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Lyndey G. Langwill: *The waits*. A short historical study.

Harold C. Hind: *The British wind band*. A brief survey of its rise and progress during three centuries.

R. Morley-Pegge: *The orchestral French horn*. Its origin and evolution. (Separatdruck aus: *Music-Book*, volume VII, part II, Nr. 713—715). Hinrichsen, London 1952. 49 S.

Mit diesen drei in einem Sonderdruck zusammengefaßten Aufsätzen legt die englische Musikforschung einen Überblick über bisher wenig behandelte Teilfragen der Musikgeschichte und Instrumentenkunde vor.

„*The waits*“ von L. G. Langwill behandelt die Entwicklung des Berufsstandes der Stadtpfeifer von der frühen Verwendung einzelner Bläser im fürstlichen und städtischen Dienst bis zur Einstellung einer nach Zahl und Instrumenten bestimmten Gruppe stets dienstbereiter Musiker. Die Heranziehung eines reichen Quellenmaterials aus archivalischen und stadteschichtlichen Studien macht die Arbeit zu einer guten englischen Stadtpfeifergeschichte. Die beigegebenen Musikbeispiele, Abbildungen von Ketten und Abzeichen sowie bibliographische Notizen ergänzen die Ausführungen.

Der Artikel „*The British wind band*“ von H. C. Hind beschäftigt sich mit dem geschichtlichen Werden der britischen Blaskapelle, deren Herkunft von den Stadtpfeifern über die königliche Kapelle und die Musikkorps der britischen Armee bis zu den Blechmusikern der Laienvereinigungen verfolgt wird. Der Verf. bringt anregende Ausführungen über die Einrichtung und Zusammensetzung der frühen Blasmusik-

kapellen, die zunächst Militärmusikkapellen sind. Die Erfindung des Ventils schuf neue Möglichkeiten und den Ausbau der Blechbläserfamilie; zugleich begann um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Aufkommen von Laienblaskapellen, die sich zuweilen in Monstrekonzerten zu über 1000 Spielern zusammenfanden. Ein besonderes Kapitel über das 20. Jahrhundert gibt Auskunft über den gegenwärtigen Stand.

In dem Aufsatz „*The orchestral French horn*“ von R. Morley-Pegge bringt der Verf. eine Entwicklungsgeschichte des Waldhorns. Er teilt sie in vier Phasen ein: Die erste (etwa 1715) ist der Übergang des einfachen Jagdhornes zum frühen Orchesterinstrument mit aufgesetzten Stimmzügen. Die nächste Stufe bildet das Inventionshorn, bei dem statt der zwischen Mundstück und Horn aufgesetzten Stimmzüge die Stimmbögen innerhalb des Kreises an geeigneter Stelle eingefügt werden. Die Erfindung der Ventile schafft 1814 oder 1815 eine revolutionierende technische Erweiterung. Als letzte große Neuerung sieht der Verf. den Bau des Doppelhornes in F und B an. — Jeder dieser Instrumententypen hat eine besondere Blasteknik entwickelt. Von der reinen Naturtonmelodik der ältesten Form geht es über zur Diatonik und Chromatik des Stophornes, das neben dem Ventilhorn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch mit besonderen Aufgaben weiterbesteht. Das Doppelhorn wird heute meist von den tiefen Bläsern geblasen, es vereinigt die füllige Tiefe und Mitte des F-Hornes mit der leichteren Ansprache der höheren Töne auf dem B-Horn. — Die beigegebenen 21 Abbildungen unterrichten recht anschaulich über die bauliche Entwicklung des Waldhorns, eine kurze Bibliographie von nach 1850 erschienenen Büchern und Zeitschriftenartikeln englischer und französischer Verf. zeigt das wichtigste zum Thema verwendete Material an. Georg Karstädt, Mölln

Orgeln. 48 Bilder. Text von Walter H a c k e. Langewiesche-Bücherei. Verlag Karl Robert Langewiesche, Königstein im Taunus 1954. 48 S.

Der Verf. widmet dieses Büchlein dem Gedenken an den Berliner Domorganisten Fritz Heitmann († 7. Sept. 1953). Dem Bilderteil stellt er einen kurzen Abriss der Geschichte der Orgel voran. Die recht guten Abbildungen der Orgelprospekte sind so zusammengestellt, daß sie einen Einblick

in die Orgelgeschichte von 1480 bis 1800 geben. Auch läßt sich an Hand dieser Bilder die stilgeschichtliche Entwicklung des Orgelprospekts verfolgen. Die chronologische Anordnung zeigt deutlich die einzelnen Faktoren, die auf die Ausgestaltung des Orgelgehäuses Einfluß gehabt haben. Dabei handelt es sich nicht nur um den Stil der jeweils herrschenden Epoche, sondern auch um die Fortschritte im Orgelbau.

In einigen Anmerkungen zu den Bildern bringt der Verf. in kurzer Zusammenfassung das Wesentlichste über die einzelnen Orgeln und ihre Erbauer.

Der Orgelfreund wird es dankbar begrüßen, hier auch Abbildungen besonders schöner Prospekte von Orgeln wiederzufinden, die im Kriege zerstört worden sind (Lübeck, St. Marien und Dom, Danzig, St. Marien, Königsberg, Dom u. a.).

So ist es dem Verf. gelungen, wertvolles Material für den Orgelforscher, Orgelbauer und Orgelfreund zusammenzustellen. Alle diese Orgelprospekte legen Zeugnis ab von den bedeutenden Leistungen der alten Meister. Möchten sie auch dem Orgelbau unserer Zeit mannigfaltige Anregungen geben!

Thekla Schneider, Berlin

Herbert Gerigk: Fachwörterbuch der Musik. Mit 111 Notenbeispielen. Hahnefeld, Münchberg 1954. 206 S.

Das vorliegende Büchlein ist in erster Linie für den Musikfreund, weniger für den Fachmann gedacht. In alphabetischer Reihenfolge werden die wichtigsten Real-Begriffe der Musik nach dem Wortsinn kurz erklärt. Besonders ausführliche Berücksichtigung haben die Vortrags- und Tempobezeichnungen gefunden. Kurz und bündig, wenn auch nicht erschöpfend, sind die musiktheoretischen Erklärungen. Dankbar wird man dem Verf. für die Einbeziehung der Instrumenten-Schlagworte sein. Zahlreiche Notenbeispiele erläutern den Text des handlichen und übersichtlich gedruckten Wörterbuches.

Richard Schaal, Schliersee

Kürschners Deutscher Musiker - Kalender 1954. Zweite Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons. Hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1954, 1702 Spalten.

Das Ziel, das der Verlag mit dieser Publikation verfolgt, ist zwar naturgemäß nicht ein eigentlich wissenschaftliches, aber ohne Zweifel wird dem *Deutschen Musiker-Ka-*

lender 1954 auch von musikwissenschaftlicher Seite her großes Interesse entgegengebracht. Der Wunsch, sich über die vielen praktischen Musiker, Pädagogen, Musikwissenschaftler etc. zu informieren, die, obwohl von Bedeutung, doch unmöglich in den einschlägigen Lexika verzeichnet sein können, ergibt sich auch für den Musikwissenschaftler immer wieder; er nimmt das Buch also voller Erwartungen in die Hand. Veranlaßt z. B. durch das Gerücht, Münchinger werde die Nachfolge Furtwänglers antreten, sucht er sich über den Dirigenten des Stuttgarter Kammerorchesters näher zu informieren. Ergebnis: fehlt. Veranlaßt durch den plötzlichen Tod von Peter Anders . . . Ergebnis: fehlt. 10 Minuten willkürliche Stichproben. M. Ahlersmeyer, H. Hotter, M. Graf, E. Röhn, A. Tröster, R. Wolff, R. Köckert, R. Nel, C. Freund, B. A. Zimmermann, H. W. Henze, G. Klebe, J. Rufer, H. Klotz und viele, viel zu viele andere, fehlen. Die Hrsg. sagen im Vorwort: „Fünfundzwanzig Jahrgänge sind inzwischen (d. h. seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons, 1929) herangewachsen, für deren Erfassung nur höchst unzulängliche Mittel zur Verfügung standen . . . Bedauerlich ist, daß viele der Aufgeforderten, die einen Fragebogen oder einen Korrekturausschnitt aus der 1. Auflage erhielten, diesen nur mangelhaft ausgefüllt oder gar nicht zurücksandten; so mußten die Angaben über sie unvollständig bleiben. Wiederrum wurde die Erfahrung gemacht, daß Bühnengehörige selbst nach drei- und mehrmaliger Aufforderung nicht antworteten oder ihr Geburtsdatum verschwiegen, was dazu zwang, von der Aufnahme abzusehen . . . Wenn diese Auflage auch rund 4500 Biographien enthält . . ., so sind sich Herausgeber und Verlag doch darüber klar, daß das Werk noch in mancher Hinsicht ergänzungsbedürftig ist . . .“ Am Schluß der „Redaktionellen Bemerkungen“ heißt es (kurz und bescheiden): „Herausgeber und Verlag können für etwaige, in dem verarbeiteten Material enthaltenen (sic!) Ungenauigkeiten keinerlei Verantwortung übernehmen“. Schon mancher hat etwas undurchführbar Scheinendes naiv angepackt und wider Erwarten (der Skeptiker) zu einem guten Ende geführt. Im vorliegenden Fall war man indessen, als der Druck begann, von einem guten Ende noch meilenweit entfernt, und das wußte man, wie das Vorwort zeigt, sehr gut.

Es bedarf keiner Debatte: die schönste Begründung seiner Schwächen macht ein mangelhaftes Buch nicht besser. Wenn so und so viele Musiker, die in einem solchen Lexikon, soll es respektabel sein, ganz einfach vertreten sein müssen, auf die Anfragen der Hrsg. nicht reagieren, so nützt es dem Benutzer, der das Buch ob der sehr guten Ausstattung voller Vertrauen gekauft hat, nicht das mindeste, wenn man ihn zu Verbesserungs- und Ergänzungsvorschlägen auffordert und gegen die Säumigen im Vorwort den Zeigefinger erhebt. Angesichts solcher „Ergänzungsbedürftigkeit“ (um den euphemistischen Ausdruck der Hrsg. nicht durch einen angemesseneren zu ersetzen) hätte es hier nur eine Konsequenz geben dürfen: Veröffentlichung verschieben, bis durch noch intensivere Sammelarbeit, als die Hrsg. sie unbestritten schon geleistet haben, wenigstens die Minimalforderungen hinsichtlich der Vollständigkeit erfüllt gewesen wären. — Doch nun von dem, was das Buch nicht enthält, zu dem, was es bietet: a) ein „Verzeichnis der Musiker“ in alphabetischer Reihenfolge (rund 4500 Kurzbiographien mit Werkverzeichnis); b) ein sehr instruktives und dankenswertes „Verzeichnis nach Geburtsjahrgängen“ und schließlich c) eine „Totenliste“, d. h. ein Verzeichnis der seit der 1. Ausgabe des *Deutschen Musikerlexikons* (1929) verstorbenen Musiker, soweit sie in dieser oder in der vorliegenden Ausgabe verzeichnet sind. Voraus geht ein Verzeichnis der in a) und c) verwendeten Abkürzungen. Dieses und der Teil a) zeigen mit einiger Deutlichkeit, daß die Hrsg. auf dem Gebiet der Lexikographie nicht mit Erfahrung überlastet sind. Es ist nicht zu vertreten, wenn international übliche Abkürzungen durch andere ersetzt werden (etwa DT statt DDT oder Mscr. statt Ms.), noch weniger, wenn im Text benutzte Abkürzungen in das Abkürzungsverzeichnis nicht aufgenommen werden (etwa D. für Die, Gamb. für Gambe, Hum. für Humanistisch, Primar. für Primarius, Intend. für Intendant und etliche andere). Kein Wort der Erklärung über die Bedeutung der eckigen und runden Klammern. Es ist gleichgültig, ob die benutzten Abkürzungen und Klammern auch ohne Erklärung verständlich sind; jeder Student lernt spätestens bei seiner ersten Seminararbeit, daß ein Abkürzungsverzeichnis vollständig sein muß. Andererseits kann man großes Pech haben, wenn man sich bei der Auflösung der Ab-

kürzungen auf das Abkürzungsverzeichnis verläßt so findet sich des öfteren die Abkürzung *GVms*; als Ganzes ist sie nicht erklärt (wie überhaupt alle Zusammensetzungen von Abkürzungen nicht). Laut Abkürzungsverzeichnis ergibt sich: *G* = *Gemischt*, *V* = *Violine*, *ms* = *mütterlicherseits*; Summa: *Gemischt Violine mütterlicherseits*; gemeint ist *Großvater mütterlicherseits*. Auch in solchen Fällen sind die Herausgeber nicht damit zu entschuldigen, daß der Benutzer sich den Sinn der Abkürzungen denken kann. Lexikographie ist nun mal eine Sache des Prinzips und der Konsequenz, aber diese Auffassung scheinen die Hrsg. originellerweise für überholt zu halten. Im Vorwort wird erklärt, daß nicht darauf verzichtet wurde, „auch für das deutsche Musikleben wichtige oder im deutschen Musikleben bekannte ausländische Musiker zu berücksichtigen“ Sehr schön, aber wie lehrreich zugleich, wenn man erfährt, daß Ali Mithat Fenman, Karl August Goevvaerts, Bengt Hambraeus, Humphrey Searle, Yrjö Kilpinen oder Aurelio de la Vega y Palacio zu diesen zu rechnen sind, nicht aber etwa R. Vaughan Williams, Gioconda da Vito, Gustav Reese, Ruggiero Ricci, Enrico Mainardi, Francesco Malipiero oder andere „Unbekannte“. — An Hand des Gesagten überrascht es wohl niemanden, daß auf die sachlichen Angaben in den einzelnen Biographien durchaus kein Verlaß ist. Viele sind lange überholt, manche falsch, die meisten lückenhaft. Wie könnte es aber auch anders sein, wenn der Hrsg. in dem Artikel über sich selbst, einem der längsten des ganzen Buches (fast 6mal so lang wie „*Furtwängler*“, beinahe so lang wie „*H. J. Moser*“), doch tatsächlich vergißt, den Geburtsnamen seiner Frau anzugeben? Aber das ist auch der einzige der Mängel dieses schlecht geglückten Unternehmens, den man wenigstens mit Schmunzeln feststellt. — Schade, hier ist eine Publikation verpfuscht worden, mit der sich der bewährte Verlag ein großes Verdienst hätte erwerben können.

Friedrich Baake, Kiel

**John Dunstable: Complete Works.** Transcribed and edited by Manfred F. Bukofzer. *Musica Britannica*, A national collection of music, Vol. 8. Stainer and Bell Ltd., London 1953. XXVII und 194 S. Die Erforschung mittelalterlicher Musik wird in den letzten Jahren weitestgehend intensiviert durch die Herausgabe der Werke

der bedeutendsten Musiker dieses Zeitalters. Nachdem u. a. die Dufay-Ausgabe begonnen worden und im Fortschreiten begriffen ist, legt nun Bukofzer im Jahre der 500. Wiederkehr des Todestages von Dunstable die Gesamtausgabe der Werke dieses Komponisten vor. Niemand war wohl mehr dazu berufen, sich dieser mühevollen Aufgabe zu unterziehen, als B., der sich schon seit etwa zwei Jahrzehnten mit Leben und Werk Dunstables eingehend auseinandergesetzt hat.

Die Bedeutung Dunstables für die Entwicklung der Musik des 15. Jahrhunderts wurde schon von seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern deutlich erkannt. Man denke hier in erster Linie an die viel zitierten Stellen aus Martin Le Francs „*Le Champion des Dames*“ (1440) und nicht zuletzt an die Musiktraktate des Johannes Tinctoris, der das Werk Dunstables und der englischen Schule als einen neuen Abschnitt (*ars nova*) in der Musik des 15. Jahrhunderts bezeichnet. Sein Einfluß auf die festländische, vornehmlich burgundische Musik eines Dufay und Binchois, die „*contenance angloise*“, wie sie Le Franc nennt, ist von B. selbst in vielen Arbeiten nachgewiesen worden. Gleichwohl läßt sich auch der festländische Einfluß auf die Kompositionsweise Dunstables nicht übersehen, scheint es doch sehr wahrscheinlich, wenn nicht archivalisch belegbar, daß er sich als Angehöriger der Kapelle des Grafen John Bedford, des Bruders von König Heinrich V., längere Zeit in Frankreich aufgehalten hat. Die Merkmale des von Tinctoris im „*Proportionale musices*“ festgestellten Stilwandels sind hinreichend bekannt, Bukofzer selbst hat sie erst kürzlich in seinem Artikel „Dunstable“ in MGG III klar und deutlich präzisiert: sie liegen weniger in dem der englischen Musik schon im 14. Jahrhundert eigenen Vollklang (Fauxbourdon, Vorliebe für Terz- und Sextklänge) als vielmehr in der Behandlung der Dissonanz, die von der englischen Schule und ihrem Haupt Dunstable im Gegensatz zur „*ars nova*“ des 14. Jahrhunderts nur noch als vorbereiteter Vorhalt verwendet wird. In diesem Sinne ist auch Martin Le Francs Zitat von der „*nouvelle pratique de faire frisque concordance*“, mit der er die der „*contenance angloise*“ verpflichteten Werke Dufays und Binchois charakterisiert, zu verstehen. Weiterhin ist das Neue in Dunstables Kompositionen in dem melodisch-kantablen Stil

im Tempus perfectum zu suchen, ein Stilmerkmal, das für die Kompositionsweise der burgundischen Meister von richtungweisender Bedeutung wurde. Es liegt auf der Hand, daß Dunstable den neuen Stil erst im Laufe der Zeit entwickelt hat; seine frühen Werke jedenfalls weisen noch ins 14. Jahrhundert, auf die Kunst der „*ars nova*“ mit ihren diesem Spätstil typischen Merkmalen.

Dunstable's Werke waren zum größten Teil schon in den Bänden 14, 15, 53, 61 und 76 der DTÖ veröffentlicht worden; allerdings liegen sie dort, vor allem in den beiden ersten Bänden, in einer fehlerhaften Übertragung mit einem nicht ausreichenden Revisionsbericht vor. B.s Ausgabe fußt dagegen auf einem umfassenden und genauen Quellenstudium; es dürfte wohl kaum eine Variante geben, die vom Herausgeber für seine Arbeit nicht herangezogen worden ist, wobei einschränkend natürlich zu sagen ist, daß immer noch neue, bisher verborgene Quellen auftauchen können. Welche Überraschungen man auf diesem Gebiet erleben kann, zeigt das 1939 von N. Pirrotta entdeckte, 1948 von G. de Van in „*Musica Disciplina*“ beschriebene Manuskript Aosta, eine die Trienter Codices ergänzende wesentliche Handschrift der Dunstable-Dufay-Zeit. Gerade diese Quelle ist für die weitere Erschließung der Werke Dunstable's von großer Wichtigkeit gewesen. Von den elf bisher noch nicht veröffentlichten Werken, die der Band B.s enthält, stammen allein acht aus der Handschrift Aosta (sieben dort singular überliefert).

Nach B.s Ausgabe sind bis jetzt etwa 60, in erster Linie geistliche Kompositionen, Dunstable zuzuschreiben; sie werden überliefert in 31 vorwiegend oberitalienischen Quellen, von denen die Trienter Codices, das Aosta-Manuskript und die Handschrift Modena Bibl. Estense, lat. 471 als wichtigste anzusehen sind. Merkwürdigerweise überliefern englische Handschriften dieser Zeit nur acht Kompositionen von Dunstable. — Der Hrsg. teilt seinen Band entsprechend dem Charakter der einzelnen Werke in verschiedene Gruppen auf: Meßkompositionen (einzelne Sätze, Satzpaare, ein bisher noch nicht veröffentlichter Zyklus „*Missa Rex seculorum*“), isorhythmische Motetten, Vertonungen des Offiziums, Kompositionen zu verschiedenen liturgischen Gelegenheiten, weltliche Werke, Werke von zweifelhafter Autorschaft und fragmentarische Kompositionen. Bei der „*Missa Rex seculorum*“

steht quellenmäßig nicht fest, ob sie aus der Feder Dunstable's stammt. Sie ist in Trient u. a. im Codex 92 durchweg mit der Komponistenbezeichnung *Leonellus* überliefert; ihr *Gloria* trägt in einer zweimaligen Niederschrift in Aosta (die anderen Sätze fehlen dort) den Namen Dunstable. B. schenkt dem Aosta-Manuskript mehr Glauben und kommt an Hand stilistischer Untersuchungen zu dem Schluß, daß die Messe sehr wahrscheinlich von Dunstable stamme. In der Gruppe von Werken zweifelhafter Autorschaft faßt er alle die Werke zusammen, die in den verschiedenen Handschriften verschiedenen Komponisten zugeschrieben werden, bei denen die Autorschaft Dunstable's also nicht feststeht. Hier steht an erster Stelle die „*Missa sine nomine*“, deren *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus* in Aosta (dort fehlt das *Credo*) Benet, deren *Credo* in Trient *Leonellus*, deren *Sanctus* in Trient aber auch Dunstable zugeschrieben ist. B. sagt in seinem sehr instruktiven Vorwort im Hinblick auf diesen Teil der Ausgabe, daß die in ihr enthaltenen Werke seiner Meinung nach nicht aus der Feder Dunstable's stammten; sie sollten aber zur Diskussion gestellt werden, damit der Betrachter der Ausgabe sich sein eigenes Urteil bilden könne. Was die „*Missa sine nomine*“ anbelangt, so ist der Hrsg. im Gegensatz zu Besseler, der sie Dunstable zugeschrieben wissen will (s. MGG I, Artikel „*Benet*“), der Auffassung, daß die Messe, wenn auch nicht von Benet, dessen Autorschaft er aber nicht für ausgeschlossen hält, so doch bestimmt nicht von Dunstable stamme. (In seinem Aufsatz „Über Leben und Werk von Dunstable“ in *Acta Musicologica* VIII, 1936, also zu einer Zeit, da das Manuskript Aosta noch nicht bekannt war, ordnete auch B. die Messe noch Dunstable zu.) Diese Frage wird nie ganz zu lösen sein, wenn man auch, dem Stil der Messe nach zu urteilen, mehr der neuen Auffassung B.s zustimmen möchte. Bei der Motette „*Ascendit Christus — Alma redemptoris*“ jedoch scheint die Lage klarer zu sein. Ficker ordnet sie in seiner Ausgabe in DTÖ, Band 76, zwar noch Dunstable zu. B. überzeugt aber mit seiner Zuschreibung an den englischen Zeitgenossen Dunstable's Forest. Ähnlich scheint der Fall bei der Chanson „*Durer ne puis*“ zu liegen, die B. Bedingham, einem jüngeren Zeitgenossen Dunstable's, zuschreibt. Einige Werke, die in verschiedenen Hss. ebenfalls Dunstable als

Autor angeben, hat der Hrsg. nicht in seine Ausgabe aufgenommen, da hier die Frage der Autorschaft endgültig zu Ungunsten des großen Engländer entschieden ist. Ebenfalls hat B. die in vielen Hss. dieser Zeit mit „*Anglicanus*“ bezeichneten Stücke nicht wiedergegeben, wengleich hier Dunstable sicher in einigen Fällen als Autor in den Bereich der Möglichkeit gezogen werden könnte.

Die Editionstechnik der Dunstable-Ausgabe wird Wissenschaft wie Praxis gleichermaßen gerecht; sie verfolgt weitestgehend die Prinzipien der von der Musikwissenschaft in den zurückliegenden Jahren ausgebildeten Art der Wiedergabe mittelalterlicher Musik. Der originale Notentext wird entsprechend den modernen Grundsätzen auf ein Viertel des originalen Notenwertes verkürzt. Alle Hinzufügungen des Hrsg. sind im Notenbild deutlich gekennzeichnet, so daß sich der wissenschaftliche Benutzer den originalen Text ohne Mühe rekonstruieren kann. In der Frage *Mensurstrich* oder *Taktstrich*, vor die sich jeder Hrsg. mittelalterlicher Musik gestellt sieht, hat sich B. für letzteren entschieden. Mensur- und Taktstrich sind bei der Übertragung mensuraler Musik immer ein Notbehelf; von dieser Warte aus gesehen, scheint der Taktstrich für die Musik Dunstables, die vorwiegend auf Akzentrhythmik beruht, noch am ehesten angemessen zu sein. Bei den Kolorierungen (Hemiolenbildungen  $\frac{3}{2}$  gegen  $\frac{3}{4}$ ) läßt B. in der betreffenden Stimme den Taktstrich weg (Großtakt), z. B. Nr. 32 „*Veni sancte Spiritus*“, T. 126/127, wodurch zweifellos die Hemiolen besonders deutlich zutage tritt, andererseits sich aber eine Unruhe im Gesamtnotenbild ergibt. Eines hätte man sich in dieser Ausgabe gewünscht: den Anfang der originalen Notierung zu Beginn eines jeden Werks. B. gibt nur die originalen Schlüssel und Tempusbezeichnungen an. In der Hinzusetzung von Akzidentien verfährt der Hrsg. sehr sparsam, er bringt sie im Verlauf eines Stückes nur an den Stellen, wo sie unumgänglich sind, und selbstverständlich an den Klauseln. Die isorhythmischen Kompositionen werden auf jeweils zwei sich gegenüberstehenden Seiten wiedergegeben, so daß die Struktur der Tenores auf den ersten Blick zu übersehen ist, für das Studium dieser Werke von unschätzbarem Wert. — Der kritische Apparat kann als Meisterwerk wissenschaftlicher Genauigkeit angesehen werden. In knapper, jedoch alle

Quellen ausschöpfender (die etwa 60 Werke Dunstables sind in 170 Varianten überliefert!) und vor allem übersichtlicher Form wird über jedes Werk eingehend berichtet, einschließlich Variantenangaben und Textunterlegungen. Ferner gibt der Bericht darüber Auskunft, auf welche Quelle die Wiedergabe des einzelnen Werks zurückzuführen ist. Ein übersichtliches Hss.-Verzeichnis sowie die Wiedergabe der in den Werken verwandten Choralmelodien und isorhythmischen Tenores in originaler Notation erleichtern die Arbeit Schließlich enthält der drucktechnisch ausgesprochen schöne Band acht Facsimiles, die einen Einblick in die Quellen vermitteln und gleichzeitig zur Kontrolle der mustergültigen Übertragung des Hrsg. dienen. Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Ausgabe für die Erforschung der Musik des 15. Jahrhunderts von großem Wert ist; sie wird dazu beitragen, das Bild Dunstables zu vervollständigen, gleichzeitig darf sie aber auch als Vorbild für eine Edition der Werke dieses Zeitalters gelten.  
Wolfgang Rehm, Kassel

John Dowland: Ayres for four Voices. Transcribed by Edmund H. Fellowes edited by Thurston Dart and Nigel Fortune. *Musica Britannica. A National Collection of Music. VI.* Published for the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1953.

Als Band VI der in erfreulich schneller Folge erscheinenden neuen englischen Denkmälerreihe legen die Herausgeber John Dowlands vierstimmige Arien vor. Mit dieser Fortsetzung der Tradition englischer Madrigal-Veröffentlichungen, die zugleich einen Ehrentribut an den verstorbenen E. H. Fellowes darstellt, wird eine echte Aufgabe der *Musica Britannica* erfüllt, hat doch gerade Fellowes mit den repräsentativen Ausgaben der *English Madrigal School* (36 Bde., 1914 bis 1924) und der *Englisch School of Luteinist Song-Writers* (1920—1924) der Wiedererweckung des *Lute Song* den Weg bereitet. jener spezifisch englischen Fortbildung des klassischen Madrigals, deren erster und unübertroffener Meister John Dowland war. In den Büchern der *Songes or Ayres* von 1597, 1600 und 1603 — das erste davon zu Lebzeiten Dowlands noch dreimal neu aufgelegt (2/1600, 3/1606, 4/1613; die Angabe einer weiteren Auflage [1608] in MGG., Bd. 3, Sp. 719 beruht wohl auf einem Irrtum) — und deren Fortsetzung in *A Pil-*

*grimes Solace* (1612) hat Dowland den größten Teil seiner Lieder selbst veröffentlicht. Es sind Sammlungen zu je 21 Gesängen, denen sich in zwei Fällen als Beigabe ein Lautenstück anschließt. Der zauberhafte Reiz dieser von zarter Schwermut getragenen Lieder ist schon von den Zeitgenossen gerühmt worden und hat bis heute nichts von seiner ursprünglichen Wirkung eingebüßt. In alter wie in neuer Zeit haben sich diese Werke aber auch dank den Möglichkeiten verbreitet, die der Autor für ihre Besetzung vorsieht. So heißt es im Titel zum 1. Buch: „*Songes or Ayres of foure partes with Tabulature for the Lute: So made that all the partes together, or either of them severally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambo . . .*“. Wir haben es hier mit einer für die Zeit der aufkommenden Monodie typischen Praxis zu tun, die sicher nicht nur auf jene Werke anzuwenden ist, für die die Komponisten, wie später auch Schütz für den *Beckerschen Psalter* und Heinrich Albert für die *Arien*, die monodische und die vierstimmige Besetzung ausdrücklich zur Wahl stellen. Die bisherigen Neuauflagen machten von diesen „Lizenzen“ reichlich Gebrauch: W. Chappell gab die *Songes or Ayres* des 1. Buches als unbegleitete vierstimmige Chorlieder (Bd. 12 der *Publications of the Musical Antiquarian Society*, London 1844), Fellowes alle vier Bücher als begleitete Sololieder heraus (*The English School of Lutenist Song-Writers*, Ser. I, Vol. 1, 2, 5, 6, 10, 11 und 14). Auf diese stützen sich die meisten der zahlreichen späteren praktischen Ausgaben. Erst die vorliegende Neuauflage jedoch bringt die vierstimmigen Lieder in ihrer Originalgestalt, nämlich in der Vereinigung der vier Vokalstimmen mit der Lautenstimme, so daß die Ausführungsart nun wieder nach den vorhandenen Spielern oder dem Charakter der einzelnen Stücke frei gewählt werden kann. Es zeigt sich dabei, daß zwischen der Besetzungsanweisung des Komponisten und dem Notentext ein gewisser Widerspruch besteht. Die Lautentabulatur ist nämlich vorzugsweise ein freier Auszug der drei Unterstimmen. Sie rechnet in jedem Falle mit dem Hinzutreten der melodieführenden Oberstimme und ist, so wie die dasteht, in erster Linie bestimmt, diese Monodie des Cantus zu begleiten. Wird also eine andere Stimme gesungen, so müßte die Tabulatur entsprechend geändert werden und die Melodie der Oberstimme mit einbeziehen: einem guten

Lautenisten wird dies nicht schmerzlich sein, zumal der Druck Cantus und Lautenstimme partiturmäßig vereinigt und sie so den anderen Stimmen gegenüber als eine Einheit ausweist. Aber auch bei der Ausführung als „*accompanied part songs*“ ist es ratsam, die Oberstimme in der Lautenbegleitung mit zu berücksichtigen. Denn wo Dowland an anderer Stelle ein größeres Stimmenensemble von der Laute begleiten läßt, bringt der Lautenpart die Intavolierung des gesamten Stimmkomplexes, und zwar in so selbständiger Form, daß er auch solistisch musiziert werden kann (vgl. die 5st. *Lachrymae* von 1604, neu hrsg. u. a. von F. J. Giesbert, Nagels Musik-Archiv, Nr. 173, Kassel 1953). Es zeigt sich also, daß die im vorliegenden Bande wiedergegebene Originalgestalt in jedem Falle der sinnvollen Deutung und Ergänzung bedarf und daß, was den Lautenpart betrifft, Engherzigkeit und „Buchstabentreue“ fehl am Platze sind.

Leider beschränkt sich die Neuauflage auf die vierstimmigen Lieder. Von den insgesamt 84 Nummern der vier Bücher bleiben auf diese Weise 19 unberücksichtigt. Besonders vermißt man die zweistimmigen Gesänge des 2. Buches, in denen die Lautenbegleitung besonders verfeinert ist. Aber auch so gestattet die Auswahl einen Einblick in die künstlerische Entwicklung Dowlands. Für die musikalische Herkunft der Lieder ist es aufschlußreich, daß mehrere von ihnen auch als reine Instrumentalsätze überliefert sind, und die Herausgeber vermuten, sicher mit Recht, daß viele der Lieder zunächst als Instrumentalstücke geschrieben und erst später textiert wurden. Diesen Tanzcharakter weiß Dowland überaus mannigfaltig zu verändern: man vergleiche hierzu besonders die im Dreiertakt stehenden Stücke des ersten und letzten Buches (etwa Nr. 3, 4 und 6 mit 59 und 65), um zu erkennen, in welchem Maße Dowland das von der Gaillard herkommende Tanzlied läutert und erhebt.

Die Arbeit der beiden Herausgeber konnte sich auf nachgelassene Übertragungen Dr. Fellowes' stützen. Auf den Abdruck der originalen Tabulatur hat man, wohl aus räumlichen Gründen, verzichtet. Bei dem bekannten Mangel an kompetenten Lautenspielern wird man die Übertragung der Tabulatur auf das Klaviersystem als Ersatz begrüßen müssen. Die Setzung der Akzidentien bot keine Schwierigkeiten, da sie im allgemeinen durch die Tabulatur hinreichend

geklärt ist. Für die Textunterlegung waren wohl die Richtlinien maßgebend, die Fellowes im Vorwort zum 1. Bande der *English Madrigal School* erläutert hat. Ob die hier-nach bei Neuausgaben englischer Madrigale übliche Praxis, betonte Silben möglichst schon auf den „Auftakt“ statt auf den Tactus selbst einzuführen, wirklich in diesem Umfange berechtigt ist, bedarf wohl noch der Klärung. Das dem Bande mit-gegebene Facsimile aus der Ausgabe von 1597 scheint die Berechtigung dieser Methode nicht zu belegen.

Die rhythmische Vielgestalt der englischen Madrigale bereitet dem modernen Editor, der sich um eine sinnvolle metrische Gliederung des Notenbildes bemüht, von jeher einige Schwierigkeiten. In der vorliegenden Ausgabe haben die Herausgeber die „irregular barring“ des Originals — sie findet sich dort in der Tabulatur und im Cantus — durch Taktarten und Taktstriche im modernen Sinne ersetzt. Sicher wird diese neue Taktgliederung den Betonungsverhältnissen des Textes besser gerecht als die den Tactus angehenden Orientierungsstriche der Tabulatur (vgl. die Nr. 3 mit dem Facsimile S. X). Jedoch waren viele der Lieder zunächst wohl reine Instrumentaltänze, und wenn wir allein von der Musik ausgehen, so erscheint uns die originale Unterteilung des Notenbildes als die sinnvollere. Sollten die dem modernen Sprachempfinden widerstrebenden Tactus-Striche der Tabulatur uns nicht davor warnen, unsere Art zu skandieren auf Sprache und Musik vergangener Jahrhunderte zu übertragen? Liegt doch gerade in der bei älterer Vokalmusik häufigen Divergenz zwischen Sprachrhythmus und Tactus ein fruchtbarer Ansatzpunkt für rhythmische Untersuchungen auf dem Gebiete der Sprache wie der Musik. Darum wäre es wünschenswert — zumindest in wissenschaftlichen Neuausgaben aus einer Zeit, in der sich die Betonungsverhältnisse der Musik und der Sprache grundlegend wandelten —, die originale Tactus-Einteilung beizubehalten und wenigstens ihre ursprüngliche Position in der Übertragung anzuzeigen. Nur so vermöchte sich der Benutzer ein zutreffendes Bild von der speziellen Notation der Quelle zu machen. Jedoch möchten wir betonen, daß die neue metrische Einteilung mit viel Geschick und Einfühlungsvermögen vorgenommen wurde und daß durch genaue Angabe der Temporelationen beim Taktwechsel — ein Verfahren, das sich für Neuausgaben

der Musik der Mensuralepoche und deren Nachfolge immer mehr durchsetzt — der Praktiker wertvolle Hinweise für eine richtige Ausführung findet.

Einige Wünsche bleiben offen: man vermißt die vollständigen Titel der Quellen mit der Angabe der Drucker usw., ferner die aufschlußreichen Vorreden der Originaldrucke sowie eingehendere Quellennachweise und -beschreibungen: dies tut der sonst in vieler Hinsicht mustergültigen Neuausgabe jedoch nur geringen Abbruch. Vielleicht könnte der vorliegende Band den Beginn einer Gesamtausgabe der Werke Dowlands innerhalb der *Musica Britannica* bilden.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Samuel Capricornus (Bockshorn): Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand. Geistliches Konzert für vier Singstimmen, Streicher und Orgel. Herausgegeben von Bruno Grusnick Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1953.

Ein sauber gearbeitetes, den Hörer sofort ansprechendes Werk evangelischer Kirchenmusik wird hier der Praxis zugänglich gemacht und hilft die meist nur sehr annähernde Kenntnis dieses süddeutschen Meisters durch ein praktisches Beispiel vertiefen. Bemerkenswert das Choralzitat im Bc. der ersten beiden Sätze, auf das der Hrsg. im Vorwort hinweist, eine nicht ganz seltene Gewohnheit der Zeit, die man z. B. im 1. Satz der im selben Verlag erschienenen Abendmahlskantate „*Unser Herr Jesus Christus, in der Nacht*“ von Martin Köler ebenfalls findet.

Die Aussetzung des Generalbasses entspricht der schlichten Einfachheit der Musik, die Wahl der Instrumente (am besten Violon) ist freigestellt. Alfred Dürr, Göttingen

Johann Christoph Graupner 8 Partiten für Cembalo oder Klavier, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (Miteldeutsches Musikarchiv, Reihe 1: Klaviermusik Heft 2) VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1953.

Nicht nur Cembalisten, auch Pianisten werden an dieser Neuausgabe ihre Freude haben. Graupner, Schüler von Joh. Kuhnau, ursprünglich als dessen Nachfolger im Thomaskantorat in Leipzig vorgesehen und 1760 als Hofkapellmeister erblindet in Darmstadt gestorben, wird mit Recht als einer der wichtigsten Zeitgenossen von Bach, Händel und Telemann angesehen. Er hat ein

riesenhaftes Lebenswerk geschaffen, aus dem heute nur Bruchteile bekannt sind. Zu diesem gehören 43 Partiten, aus denen Hoffmann-Erbrecht die vorliegende Auswahl zusammengestellt hat. Sie darf als glücklich bezeichnet werden, da sie ein lebendiges Bild von Graupners Klavierkunst vermittelt. Die Frische der thematischen Erfindung und der anmutige Wechsel der Sätze machen es verständlich, daß Graupner in seiner Zeit außerordentlich geschätzt wurde. Nicht etwa, daß alle Stücke gleichmäßig stark wären, aber immer gibt es einzelne harmonische oder melodische Wendungen, die über die Konvention hinausgehen. Oft an Händel erinnernd (besonders in der I. Partita E-dur und der VIII. in A-dur, aber stellenweise auch in den anderen Werken), wird Graupner niemals pathetisch, sondern bleibt spielerisch gewandt und läßt bisweilen sogar an Scarlatti denken. Recht sparsam geht er mit Verzierungen um. Vielleicht hat er der Improvisationstechnik seiner Zeitgenossen die Freiheit in der Ausführung überlassen? Nicht umsonst hat man oft den Eindruck des Improvisatorischen in dieser Klavierkunst. Drei Partiten in A-dur schließen mit einem Air als schnellem Satz (am Anfang der zweiten steht in der Unterstimme irrtümlich ein Violinschlüssel). Am originellsten ist die Partita G-dur, in der die sonst gewährte Folge von Allemande und Courante durch eine Gavotte (mit aparten Durchgangsquinten in T. 13—14) unterbrochen wird. Diesen Sätzen folgen Sarabande, Marsch, eine Art Notturmo mit dem Titel „*Sommeille*“ und Menuett. Ohne daß man tief sinnige harmonische Kombinationen wie etwa in Bachs Sarabanden finden würde, kann man sagen, daß gerade die beiden langsamen Sätze ein schönes Zeugnis für Graupners erlesene Meisterschaft in der kleinen Form sind.

Helmut Wirth, Hamburg

Johann Helmich Roman: Zwei Sonaten für Querflöte und Basso Continuo, hrsg. von Kurt Wolfgang Senn (Hortus Musicus Nr. 101). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Der als „Vater der schwedischen Musik“ bekannte Johann Helmich Roman hatte mehrere Jahre in London bei Ariosti und Pepusch studiert, bevor er 1727 seine „*XII Sonate a Flauto traverso, violone e cembalo*“ erscheinen ließ, denen die beiden vorliegenden Flötensonaten entstammen. Durchaus im Sinne der in der Spätphase des Barock-

zeitalters einsetzenden „Vermischung“ der nationalen Stilbesonderheiten finden wir bei Roman — ähnlich wie bei seinem Zeitgenossen Quantz — italienische, französische und deutsche Stileigentümlichkeiten in friedlichem Nebeneinander. Doch gefährdet diese Vielfalt die künstlerische Einheit deswegen nicht, weil sich der schwedische Hofkapellmeister innerhalb des übernationalen Idioms auf eine recht persönliche Weise auszurücken verstand. Beide fünfsätzigen Sonaten sind liebenswürdige Zeugnisse der galanten Kunst: leichte, aber nicht flache Gedanken, geistvoll pointiert und auf unterhaltsame Weise in gepflegter Sprache dargeboten — alles in allem wirklich eine „*Conversation galante et amusante*“.

Besonderes Lob verdient der Hrsg. nicht nur wegen seiner gut klingenden Generalbaß-Aussetzung, sondern vor allem auch deswegen, weil er sich jeder Bearbeitung, jedes Zusatzes von dynamischen, Artikulations- oder Verzierungsbezeichnungen enthalten hat. Keine Vorschläge schränken die hier so notwendige individuelle Interpretationsfreiheit ein; vielmehr fordert der reine, unbearbeitete Urtext — wie früher — die schöpferische Eigentätigkeit des Spielers, der dadurch einen Teil seiner verloren gegangenen Freiheit zurückerhält.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Johann Helmich Roman: Sonate für Flöte (Violine) und Klavier (Cembalo). Violoncello ad lib. Hrsg. von Hans Erdmann. Mitteldeutscher Verlag, Halle 1952. Die Komposition des in Deutschland noch wenig bekannten „Vaters der schwedischen Musik“ ist ansprechendes Rokoko, geeignet für Unterricht, Hausmusik und intime Konzerte. Die schlichte Generalbaßaussetzung kann — ebenso wie auch die Flötenstimme des 4. Satzes — improvisatorisch ausgestaltet werden.

Alfred Dürr, Göttingen

Antoni Soler: Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat, bearb. von Robert Gerhard, mit Einleitung und Werkverzeichnis von Higiní Anglès, Publicacions del Departament de Musica Bd. IX, Barcelona 1933. Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. Der Spanier Padre Antoni(o) Soler, 3 Jahre älter als Joseph Haydn und 1783 gestorben, war Schüler von Domenico Scarlatti und hat eine große Anzahl von Werken aller Art geschrieben, über die die wertvolle Einlei-

tung von Anglès Kunde gibt. Trotzdem liegt die Kenntnis seines Schaffens noch sehr im argen. Der vorliegende Band mit sechs Quintetten für Streichquartett und Orgel oder Klavier, schon 1933 erschienen, dürfte das Interesse für diesen Musiker verstärken. Ohne die Schülerschaft bei Scarlatti zu leugnen, darf man annehmen, daß Soler auch, vielleicht auf dem Umwege über Boccherini, von der neuen deutschen Instrumentalmusik beeinflusst wurde. Durchweg haben die wahrscheinlich um 1776 komponierten Quintette einen glänzenden Brio-Charakter. Sie sind sehr instrumentengerecht geschrieben und geben Gelegenheit zur Entfaltung virtuoser Kräfte. Im Grunde sind sie alle konzertant gehalten. Formal ist sehr auf Abwechslung gesehen. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen drei und fünf. Das Quintett IV hat 4 Sätze, davon 2 Menuette, deren zweites mit Variationen den Schlußsatz bildet. Obwohl der homophone Satz vorherrscht, finden sich auch polyphone und in reichem Maße imitatorische Elemente. Der 3. Satz im Quintett I ist eine Fuge. Interessant die Trios der Menuette; im allgemeinen sind sie reine Streichquartettsätze, nur in Nr. V ist es ein Quartett aus Streichtrio und Orgel bzw. Klavier. Mag der Tenor dieser Werke vielleicht ein wenig gleichartig sein: der vielfältige Wechsel von Formen und Besetzungen innerhalb der Teile läßt niemals Langeweile aufkommen. Für die Hausmusik mögen diese Quintette etwas zu schwer sein, aber in Kammerkonzerten müßten sie eigentlich sehr gut wirken. Die Kenntnis über die Musik Spaniens in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist durch diese saubere Ausgabe sehr erweitert worden.

Helmut Wirth, Hamburg

W. A. M o z a r t : Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, hrsg. von Ernst Reichert, Österreichischer Bundesverlag Wien 1953. 2 Bände.

„Im Auftrag des Mozarteums in Salzburg“ ist hier in der Reihe „Hausmusik“ eine praktische Neuausgabe der Klavierlieder Mozarts erschienen, die Kenner und Liebhaber gleichermaßen befriedigen kann. Damit ist eine stets als ärgerlich empfundene Lücke zwischen der wissenschaftlichen Gesamt-Ausgabe und der praktischen Musikpflege geschlossen worden. Manche der bisher üblichen Liedausgaben waren nicht nur unvollständig, sondern auch ungenau, was die Angaben über Textdichter und Entste-

hungszeit betraf. Viele Konzertsänger, die allenfalls „Das Veilchen“ oder „An Chloë“ in ihrem Repertoire hatten, dürften diesen Mangel allerdings kaum empfunden haben. Die immer noch weitverbreitete Meinung, daß das Lied erst mit Schubert „richtig“ begonnen habe, mag dazu beigetragen haben. Zweifellos hat der Dramatiker und Instrumentalmeister Mozart der Wertung seines Liedschaffens im Wege gestanden. Freilich hat er als Liedkomponist mit der einen Ausnahme Goethes, dessen „Veilchen“ er wahrscheinlich auch noch für ein Gedicht von Gleim gehalten hat, keine kongenialen Dichter gehabt, wie sie, nur wenig später, Schubert zur Verfügung standen. Trotzdem: auch die Gesänge auf Texte von Hölty, Weiße, Hagedorn, Günther und zahlreichen kleineren Poeten offenbaren das Genie Mozarts in glücklichster Weise. Ausgehend vom Wiener Liedstil, entwickelt Mozart in den kleinen Liedern eine Kunst der Charakter- und Situationsschilderung, für die man das Wort „Miniaturdramatik“ anwenden könnte, und es besteht kein Zweifel, daß noch der reife Haydn in seinen späten Gesängen vieles von seinem jüngeren Freunde gelernt hat. Die schöne, übersichtliche Ausgabe von Reichert gliedert Mozarts Liedwerk in 9 Gruppen, deren jede nach Entstehungszeiten und Köchel-Nummern nach der 3. Auflage von Einsteins Verzeichnis geordnet ist. Außerdem ist jedem Liede der genaue Hinweis auf die Nummer in der Gesamt-Ausgabe beigefügt. Das berühmte Wiegenlied von Bernhard Flies, irrtümlich Mozart zugeschrieben, fehlt natürlich. Auch die mehrstimmigen Gesänge — mit Ausnahme zweier Freimaurerlieder, in denen der Chor einfällt — sind weggelassen. Sollten Künstler einmal in Verlegenheit geraten, was dem Publikum vorzusetzen sei: hier liegen Schätze vergraben, aber es ist nicht schwer, sie zu fördern!

Helmut Wirth, Hamburg

J o h a n n N i k o l a u s F o r k e l : Sonate D-dur.

J o h a n n L a d i s l a u s D u s s e k : Sonate B-dur.

D a n i e l G o t t l i e b T ü r k : Sonate C-dur.

(Organum. 5. Reihe: Klaviermusik, Nr 11, 12 und 13). Hrsg. v. Hans Albrecht. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.)

Als Ganzes lassen diese drei neuen Hefte aus der Reihe „Klaviermusik“, des „Orga-

num“, auch diesmal von H. Albrecht editonstechnisch zuverlässig betreut, wieder erkennen, daß die inzwischen bestens eingeführte Sammlung mit der verdienstvollen Herausgabe wenig oder gar nicht bekannter Werke Gleichförmigkeit zu vermeiden und Vielgestaltigkeit zu erreichen sich bemüht. Neben einem Meister der Romantik stehen zwei Komponisten des 18. Jahrhunderts mit zeitlich zwar sehr benachbarten, stilistisch aber stark auseinanderstrebenden Stücken. Wie eine Devise gemahnt in Forkels Sonate die imitatorische Themaufstellung des ersten Satzes an J. S. Bach, dem noch andere Züge des Stückes verpflichtet sind, während der Mittelsatz galante Terzen- und Sextenführung der Melodie einfließen läßt, um mit dem folgenden Tempo di Gavotta wiederum spätbarocker Satztypik Raum zu geben. Bei allem Mischcharakter bleibt doch eine innere Geschlossenheit der Gestaltung gewahrt, die den Hrsg. wohl veranlassen konnte, einmal mit einer seiner heute ganz vergessenen Kompositionen „eine Ehrenpflicht gegenüber diesem außergewöhnlichen Manne zu erfüllen“ (Forkels eigentliche schöpferische Auseinandersetzung mit J. S. Bach vollzieht sich freilich an anderer Stelle, in seinen 24 Variationen für Klavichord oder Pianoforte über „God save the king“ von 1791, gegen die sich zwei Jahre danach eine scharfe, aber dem Komponisten nicht gerecht werdende Broschüre von G. J. Vogler richtete, woraus sich dann ein heftiger Streit zwischen beiden entwickelte [vgl. K. E. Schafhütel, *Abt G. J. Vogler*, 1888, S. 41 ff.]. Man hat mit allem Vorbehalt auf enge Zusammenhänge mit den Bachschen *Goldbergvariationen* hingewiesen [D. Fr. Tovey, *SIMG*, VII, 1906, S. 414] und muß wohl feststellen, daß Forkel nach hoffnungsvolleren Ansätzen in einem vorangehenden Variationenswerk von 1782 auf halbem Wege zur Charaktervariation, wie sie damals der jüngere Fasch und Mützel schon pflegten, stecken geblieben ist.)

Die Forkelsche Sonate erschien 1779 (so ist der Druckfehler „1729“ im Vorwort der Neuausgabe zu verbessern), nur 4 Jahre jünger ist die von Türk. Sie ist, wie das Meiste seines Sonatenschaffens, auf die pädagogische Mitte seines Lebenswerks, die Klavierschule und die Sammlungen seiner Handstücke, zu beziehen. Da er seine Sonaten zwar für Liebhaber, aber nicht für die Anfänger „im eigentlichen Verstande“ bestimmt wissen will, muß er hier auf die

Affektdeutung durch „charakterisierende“ Überschriften wie in den übrigens durch einige Neuausgaben heute wieder bekannter gewordenen Handstücken verzichten. Um so mehr liegt Türk an Verdeutlichung seiner Absichten durch Satzbezeichnungen, selbst wenn sie „bisher vielleicht nicht gebräuchlich gewesen sein mögen“. So steht über dem Mittelsatz vorliegender Sonate „*Andante innocentemente*“ Der erste Satz bringt sodann eines der von Türk eigens eingeführten Zeichen, mit denen er dem „ungeübten Liebhaber“ entgegenkommen will, „*der gern mit Ausdruck spielte*“, also  $\wedge$  für den besonders zu akzentuierenden Ton. Zum Wesen dieser Sonate aber gehört vor allem, daß sie den Typus jener nicht übertragenen, sondern eigens für das Klavier geschriebenen Klaviersinfonien vertritt, die nach Auffassung des Komponisten (*Klavierschule*, 1789, S. 392) keineswegs „dem guten Geschmack entgegen“, sondern für den Schüler sogar von besonderem Nutzen sein sollen (vgl. zur Klaviersinfonie des 18. Jahrhunderts auch F. Torrefranca, *Le origine italiane del romanticismo musicale*, 1930, S. 118, 528). Die Sonate von Dussek ist bereits die dritte, die Organum aus seinem reichen und doch noch so wenig erschlossenen Schaffen vorlegt, im „fast genrehaften Charakter“ sehr von den bisher veröffentlichten verschieden (sie entstammt seinem op. 45 aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts). Sie verdient eine Wiederbelebung allein schon ihres ausdrucksgeprägten langsamen Satzes wegen, dessen rhythmische und harmonische Vorahnung von Schuberts *Impromptu* op. 90, Nr. 1 bereits mehrfach bemerkt wurde (L. Schiffer, J. L. Dussek, *seine Sonaten und seine Konzerte*, Diss. München 1914, S. 68 und P. Egert, *Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik*, 1, 1934, S. 37).

Willi Kahl, Köln

Carl Friedrich Zelter: Johanna Sebus (Goethe) für Soli, Chor und Klavier, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (Chorarchiv BA 2902).

Mit lebhaftem Dank ist dieser Neudruck zu quittieren, mit dem der Spezialkenner des Themas „Goethe und die Kantate“ der Hausmusik die schönste von Zelters Chorballaden wiederschonkt. Der Hrsg. hat der Ausgabe nicht nur die einschlägigen Äußerungen des Dichters an den Komponisten vorangestellt, sondern auch, einer Briefan-

deutung des letzteren entsprechend, neben sorgfältiger Klavierpartitur und Chorstimmen gesonderte Parte für Flöte und Streicher drucken lassen. Man kann nun leicht im Zusammenhang Goethes Lob von 1810 für die musikalische Darstellung der Negation „*Kein Damm, kein Feld*“ bestätigt finden, das so bedeutsam seiner Stellungnahme zur Frage der Programm-Musik in dem Brief an Adalbert Schoepke von 1818 vorausläuft. Diese Rondoform mit zunehmender Verdichtung und anschließender lyrischer Coda (deren Zeitmaßstraffung Müller-Blattau treffend als ratsam empfiehlt) zeigt in der Tat bei aller Sparsamkeit des Klassizismus in der Verwendung äußerer Mittel eines der schönsten Beispiele der Chorballeade zwischen Erasmus Widmanns Chorschwänken und Hugo Wolfs „*Feuerreiter*“ — Zelters Stück hat sichtlich auch für Loewes Balladenton eine vorbildliche Norm der Ausdrucksgestaltung aufgestellt.

Hans Joachim Moser, Berlin

L u d w i g v a n B e e t h o v e n : Kantate für Sopran, 2 Tenöre und Baß mit Klavierbegleitung. Erstmals veröffentlicht und mit einer Einleitung versehen von Willy H e s s . Verlag der Literarischen Vereinigung, Winterthur 1945.

Zum 175. Geburtstag des Meisters erschien das hübsche Gelegenheitswerk aus dem Jahre 1814, also aus seiner reifen Zeit, zum ersten Male in dieser Ausgabe. Sie fußt auf einer Abschrift aus dem Besitze von O. Jahn. Hess hat sie aufgespürt. Er gibt der Ausgabe ein historisches Vorwort sowie einen genauen Revisionsbericht, in dem er über die Eigenheiten der Abschrift und fragliche Stellen berichtet und einige Änderungen vorschlägt, die aber einzeln angegeben werden. Es ist wirklich einmal an der Zeit, die seit Ausgabe des Supplements der Gesamtausgabe 1888 an den verschiedensten Stellen erschienenen und bald wieder aus dem Gesichtskreis verschwindenden Werke zu sammeln. Die Kataloge von Heß und der wohl bald erscheinende thematische Katalog von Kinsky-Halm geben da eine gesicherte Unterlage.

Paul Mies, Köln

### Mitteilungen

Am 17. Februar 1955 ist Professor Dr. Otto Gombosi in Cambridge (Massachusetts, USA) einem schweren Herzleiden erlegen. Der Tod dieses hochverdienten Mu-

sikforschers, der ein Alter von nur 52 Jahren erreicht hat, bedeutet für die Musikwissenschaft einen schweren Verlust. Mit der amerikanischen Forschung trauert auch die deutsche Musikwissenschaft. „Die Musikforschung“, deren Schriftleiter sich Gombosi auch persönlich verbunden fühlte, wird in Kürze eine ausführliche Würdigung des Verstorbenen bringen.

Professor Arno Werner ist am 15. Februar 1955 in Bitterfeld im Alter von fast 90 Jahren verstorben. Mit ihm ist eine Persönlichkeit dahingegangen, der Generationen von Musikforschern Achtung und den Respekt vor einer vorbildlichen, unermüdlchen Gelehrtenarbeit entgegengebracht haben. Die deutsche Musikwissenschaft betrauert den Heimgang dieses Mannes, dessen Hilfsbereitschaft sprichwörtlich war, tief. Unsere Zeitschrift wird in Kürze einen Gedenkartikel veröffentlichen.

Am 4. Dezember 1954 verstarb in Leipzig der Verlagsdirektor des Hauses Breitkopf & Härtel, Theodor Biebrich. Der Verstorbene hat sich in den langen Jahren seines Schaffens auch um die musikwissenschaftliche Produktion des Hauses große Verdienste erworben, so daß auch die deutsche Musikwissenschaft sein Hinscheiden betrauert.

Professor Dr. Albert Schweitzer wurde am 14. Januar 1955 80 Jahre alt. Dem hochverdienten Jubilar zu diesem Tage nachträglich die herzlichsten Glückwünsche auszusprechen, empfindet auch „Die Musikforschung“ als eine Ehrenpflicht.

Am 9. Februar 1955 beging Msgr. Professor Th. B. Rehmann, Aachen, seinen 60. Geburtstag. Er hat sich durch seine musikwissenschaftlichen Arbeiten besondere Verdienste um die Erforschung der Aachener Dommusik erworben. „Die Musikforschung“ spricht ihm ihre herzlichsten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Dr. Hans Heinrich Eggebrecht hat sich am 19. Februar 1955 an der Universität Freiburg i. Br. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zur musikalischen Terminologie. Prinzipien und Geschichte der musikalischen Wortbegriffe.*