

DIETRICH BUXTEHUDES GEBURTSORT<sup>1</sup>

VON WILHELM STAHL

Da weder in Helsingborg noch in Helsingör noch in Oldesloe die Taufregister über das Jahr 1642 zurückreichen, läßt sich die Geburt Dietrich Buxtehudes nicht urkundlich belegen. Die Nachforschungen von Studienrat Paul Läßle im Stadtarchiv Oldesloe, die dieser auf meine Bitte anstellte, haben aber ergeben, daß das Geschlecht Buxtehude in Oldesloe vom Anfang des 16. bis zum ersten Drittel des 17. Jahrhunderts mit 13 Eintragungen vertreten ist. Darunter ist auch Johannes Buxtehude, der Vater Dietrichs (geboren 1602 in Oldesloe). Im „Karkswarenbook“ und in den Kirchenrechnungen von Oldesloe finden sich Notizen über Zahlungen an den „Scholmeister Johannes, Rechenmeister der Lateinschule und ehrenamtlicher Organist“ bis 1638. Von 1639 an taucht ein neuer „Scholmeister Friederich“ auf. Johannes Buxtehude wäre also erst 1638 nach Helsingborg gegangen, wo sich die bekannte, 1928 entdeckte Holztafel in der Marienkirche befindet, die seine dortige Tätigkeit als Organist für das Jahr 1641 belegt. Diese Feststellung deckt sich mit einem Aufsatz von Lauritz Pedersen im „Medlemsblatt for Dansk Organist og Kantorsamfund“ 1937. Da Dietrich Buxtehude am 9. Mai 1707 im Alter von siebenzig Jahren gestorben ist, kann er also weder in Helsingör noch in Helsingborg geboren sein, sondern muß 1637 — das bedeutet aber: in Oldesloe — das Licht der Welt erblickt haben. Seine Mutter wird vielleicht die weite und beschwerliche Reise von Oldesloe nach Helsingborg 1638 nicht überstanden haben; denn sein Vater heiratete in Helsingborg die Tochter eines Dänen namens Jasper. Dietrich Buxtehude hat vermutlich seinen Vornamen von einem 1624 in Oldesloe verstorbenen Diderich Buchstehude, der wohl sein Großvater war.

## BESPRECHUNGEN

Vivaldi-Veröffentlichungen der Accademia musicale Chigiana in Siena.

1. Antonio Vivaldi. Note e Documenti sulla vita e sulle opere. Hrsg. von S. A. Luciani anlässlich der „Prima Settimana musicale“ in Siena 1939 (gedruckt bei Sansaini in Rom), 75 Seiten.
2. Lettere e Dediche di A. Vivaldi a cura di Olga Rudge. Quaderno I dell'Accademia Chigiana. 25 Seiten. Ticci Editore Siena 1942.
3. Facsimile di un Autografo di A. Vivaldi von note sul Centro di Studi Vivaldiani all'Accademia Chigiana in Siena (1938—1947) a cura di Olga Rudge. Quaderno XIII dell'Accademia Chigiana. 24 und 49 Seiten. Ticci Editore Siena 1947.
4. Facsimile del Concerto funebre di A. Vivaldi. Discorso di A. Bruers per l'inaugurazione della quinta Settimana. Note e ricerche del Centro di Studi Vivaldiani. 14 und 49 Seiten. Ticci Editore Siena 1947.
5. A. Bruers, La rivendicazione di A. Vivaldi. Nel decennale delle settimane musicali Senesi 1939—1949. 32 Seiten. Ticci Editore Siena 1949.
6. A. Vivaldi, Quattro Concerti. Autografi della Sächsische Landesbibliothek di Dresda (Facsimile), ed. Olga Rudge. Siena 1949.

<sup>1</sup> In der letzten Zeit brachte die Tagespresse Nachrichten über die von Prof. Dr. W. Stahl-Lübeck getroffene Feststellung, daß Oldesloe der Geburtsort Buxtehudes sei. Die Schriftleitung bringt hiermit eine kurze Darstellung des von Prof. Stahl bzw. Studienrat Läßle entdeckten Sachverhalts.

Seit geraumer Zeit erfreuen sich in Italien Vivaldis Werke einer besonderen Pflege und auch einer Beachtung im wissenschaftlichen Sinne, die weit über das bisherige Maß hinausgehen. Den ersten Anstoß dazu gaben die Bemühungen des Grafen Guido Chigi Saracini, der im Jahre 1932 in Siena eine musikalische Akademie ins Leben rief, die seit 1939 durch die alljährliche Veranstaltung von mehrtägigen Musikfesten (jeweils im Spätsommer) stärker hervortrat und dem Musikleben von Siena einen erhöhten Auftrieb gab. Die „Prima Settimana musicale Senese“ fand im September 1939 statt, und wenn auch die durch die Kriegs- und Nachkriegszeit bedingten äußeren Schwierigkeiten die Stetigkeit der Veranstaltungen etwas beeinträchtigt haben, so konnte doch im September 1950 bereits die siebente dieser Musikwochen begangen werden. Der besondere Zweck der *Settimane musicali Senesi* wurde von Anfang an programmatisch dahin bestimmt, daß durch diese Veranstaltungen berühmte, aber wenig bekannte Meister der italienischen Vergangenheit in breitem Umfange der Allgemeinheit bekannt und zugänglich gemacht werden sollen. Richtunggebend wurde sogleich das Generalthema, unter das die erste *Settimana* von 1939 gestellt wurde. Es lautete: *Vivaldi*. Wenn auch in den nächsten Jahren andere Meister in das Programm aufgenommen wurden (z. B. im vergangenen Sommer die *Scuola Napolitana* mit Cimarosa und Rinaldo di Capua), so war doch Vivaldi stets der Mittelpunkt, um den das Sieneser Gremium, das in Alfredo Casella von Anfang an einen begeisterten Helfer fand, seine lebhafteste Tätigkeit entfaltete. Dieser Aktivität muß hier um so mehr gedacht werden, als sie sich nicht nur nach der praktischen Seite entfaltete, sondern, wie schon angedeutet, auch eine betont wissenschaftliche Bedeutung hat. Man

begnügte sich nicht mit den zwar bekannten, aber natürlich noch lange nicht erschlossenen gedruckten Instrumentalwerken Vivaldis (op. 1 bis 12 bzw. 13), sondern versuchte den großenhandschriftlichen Werkbestand, den die *Biblioteca Nazionale* in Turin seit 1927 besitzt, auszuwerten. Um aber die vielseitigen künstlerisch-praktischen wie wissenschaftlich-historischen Ziele wirkungsvoll vorzutragen und erfolgreich durchzuführen, entfaltete die *Accademia musicale Chigiana* eine ausgedehnte Editions-tätigkeit, von der die oben zusammengestellten Vivaldi-Veröffentlichungen einen zwar nicht vollständigen, aber doch charakteristischen Ausschnitt darstellen.

Die erste dieser Schriften schildert in zwei kurzen Artikeln des Herausgebers S. A. Luciani und des Grafen Chigi Saracini den angedeuteten Werdegang der *Settimane musicali* in Siena, während Casella, Mortari und Luciani die Werke der ersten *Settimana* besprechen. Bemerkenswert ist bei der Auswahl der zum Vortrag gekommenen Werke die Universalität: sowohl der kirchenmusikalische Sektor als auch das dramatische Schaffen (*Metastasio's Olimpiade*) und die weltliche Vokalmusik wurden neben dem instrumentalen Bereich berücksichtigt. Das größte Interesse für den Historiker birgt jedoch der Anhang mit einigen Verzeichnissen von O. Rudge und U. Rolandi. Die Geigerin und Vivaldi-Spezialistin O. Rudge (zugleich Sekretärin der *Accademia Chigiana*) veröffentlicht einen thematischen Katalog derjenigen Instrumentalwerke Vivaldis, die als einzigartiger handschriftlicher Bestand in der *Biblioteca Nazionale* in Turin aufbewahrt werden. Es ist dies die Sammlung Foà-Giordano, in ihren Grundlagen auf die Bibliothek des Grafen Durazzo zurückgehend, des bekannten Wiener Hoftheaterinten-

danten und Gluck-Freundes, der seit 1765 österreichischer Gesandter in Venedig war, später ausgebaut und schließlich im Besitz von Dr. Robert Foà und Renzo Giordano, die ihre Bibliotheken der Turiner Nationalbibliothek vermachten. Die umfangreichere Sammlung Foà wurde 1927 von der Nationalbibliothek erworben. Allein 8 Bände enthalten bis dahin zum größten Teil unbekannte Instrumentalwerke von Vivaldi. Die geistlichen Werke (z. T. auch mit Instrumentalmusik untermischt) finden sich in 5 Bänden, Solokantaten in 2, während Vivaldis Opern 12 Bände füllen. Der thematische Katalog von O. Rudge, der sich, wie gesagt, auf die Instrumentalmusik beschränkt, umfaßt insgesamt 309 Werke (meist Konzerte von verschiedener Besetzung), die in keinem Fall mit den gedruckten Vivaldi-Werken (vgl. W. Altmann in AfMw IV) identisch sind. Ein künftiges Studium der Konzerte insbesondere wird zeigen, wie mannigfaltig Vivaldi das Konzertproblem nach seiner klanglichen, formalen und ausdrucksmäßigen Seite gelöst hat. Vor allem die Konzerte mit Bläsern (Trompete, Horn, Oboe, Flöte oder Fagott) dürften die Gewißheit verschaffen, daß der Bläserklang keineswegs eine Spezialität des Nordens war und daß Bach bei seinen Brandenburgischen Konzerten in dieser Hinsicht sicherlich ebenso sehr durch Vivaldi als durch das deutsche Stadtpfeiferorchester bestimmt wurde. Das zweite aufschlußreiche Verzeichnis dieses ersten Heftes (Seite 60) stammt von dem um die Erforschung der italienischen Oper verdienten U. Rolandi. Es handelt sich um eine tabellarische Übersicht über Vivaldis Opern und Oratorien mit näheren bibliographischen Angaben. Solange die amerikanische Dissertation von Jonathan Schiller über Vivaldis Opern noch nicht zugänglich ist, wird dieses Verzeichnis eine lange Zeit schmerz-

lich empfundene Lücke schließen. In einem dritten Verzeichnis wird der Inhalt der oben erwähnten weiteren Bände der Sammlung Foà-Giordano (Kirchenmusik, Kantaten, Opern) nach Titeln bzw. Textanfängen mitgeteilt und schließlich eine Übersicht über Mikrofilme von Musikhandschriften und -drucken, die die Bibliothek der Accademia Chigiana besitzt, dargeboten.

Daß die Sieneser Vivaldi-Freunde auch um die Vivaldi-Biographie bemüht sind, zeigt die zweite der genannten Publikationen. Es handelt sich hier um den von O. Rudge kommentierten Wiederabdruck von sechs Briefen, die F. Stefani 1871 in einem inzwischen sehr selten gewordenen Büchlein herausgab, vermehrt um einen 7. Brief, der gleichfalls schon früher publiziert worden war (durch La Mara und Vatielli). All diese Briefe sind an Vivaldis Gönner Marchese Bentivoglio d'Aragona gerichtet und entstammen Vivaldis späterer Lebenszeit 1736/37. Besonders aufschlußreich ist der letzte Brief, wo sich Vivaldi gegen die Verleumdungen verteidigt, die über ihn im Umlauf waren („... io vivo quasi sempre in casa, e non esco che in gondola o in carrozza, perchè non posso camminare per male di petto ossia strettezza di petto“). Als Dedikationen erscheinen die Vorworte zu den instrumentalen Druckwerken „Estro armonico“ op. 3, „La Cetra“ op. 9 und zu dem Opernlibretto „Adelaide“ (Verona 1735). Eine weitere Veröffentlichung (oben Nr. 3) bietet in vorzüglicher Reproduktion das Faksimile eines Violinkonzerts in A-dur dar, dessen Autograph im Fitzwilliam-Museum in Cambridge liegt. Wie die Herausgeberin O. Rudge wahrscheinlich macht, war dieses Werk offenbar mit andern zusammen ursprünglich für den Druck bestimmt, wozu es aber nicht gekommen ist. Eine Neuauflage veranstaltete vor einiger Zeit

F. Guarnieri (Ricordi). Aber gerade die Neuausgaben Vivaldischer Werke für den „praktischen Gebrauch“ machen ja infolge ihrer zumeist willkürlichen Bearbeitungstechnik die Veröffentlichung der Originale um so notwendiger. Das Fitzwilliam-Museum besitzt überdies neben dem Konzert auch einige Arien aus Vivaldis Oper „Semiramide“, während die UB Cambridge eine noch nicht näher bestimmte Flötensonate aufbewahrt. In einem zusammenfassenden Artikel („Il centro di studi vivaldiani“) verbreitet sich O. Rudge schließlich noch über die Geschichte der Sieneser Vivaldi-Bewegung, wobei des kurz zuvor verstorbenen A. Casella, der sich leidenschaftlich für Vivaldi einsetzte, gedacht und weiterhin die Frage einer Vivaldi-GA aufgeworfen wird.

Im gleichen Jahr (1947) wie das Violinkonzert aus dem Fitzwilliam-Museum erschien in Quaderno XV (vgl. oben Publikation Nr. 4) ein weiterer Faksimiledruck, diesmal aus der Sammlung Foà-Giordano: das „Concerto funebre con Hautbois sordini e Salmo e Viole all'Inglese, tutti li Violini e Violette sordine non però il Violino principale, di Vivaldi“, wie der Originaltitel lautet. Neben dem Auftreten von gedämpften Oboen, Tuttiviolinen und -violen sowie nicht gedämpfter Solovioline überraschen hier vor allem die Instrumentbezeichnungen „Salmo“ und „Viole all'Inglese“. Jenes ist vielleicht eine verkettete Form von Chalumeau, das hier mit dem Baßumfang F-c' zutage tritt und von A. Casella (vgl. Publikation Nr. 3, S. 43) als „un grosso Oboe basso (tiefe Baßoboe) alquanto più esteso del nostro attuale Heckelphon“ bezeichnet wird. Unter Viole all'Inglese hat man wohl das „Englisch Violett“ zu verstehen, eine Variante der Viola d'amour, ähnlich den „Violini in tromba marina“, die Vivaldi in einem klanglich besonders fesseln-

den Orchesterkonzert („con due Flauti, due Tiorbe, due Mandolini, due Salmò, due Violini in tromba marina e d'un Violoncell“) von 1740 zur Verwendung bringt. Der weitere Inhalt dieses Heftes umfaßt einen Vortrag von A. Bruers anläßlich der Quinta settimana im September 1947, der den Ruhm Vivaldis in überschwenglichen Worten feiert und mit rhetorischen Vergleichen nicht spart. Weiterhin macht u. a. B. Szabolcsi auf zwei unbekannte Konzerte und eine Sinfonie in der Bibliothek des Konservatoriums di S. Pietro a Maiella in Neapel aufmerksam, S. A. Luciani kritisiert die freien Bearbeitungsverfahren bei Vivaldi-Neuausgaben und erläutert die soeben erwähnten „Violini in tromba marina“, während O. Rudge auf weitere unbekannte Vivaldi-Hss. hinweist und originale Druckausgaben Vivaldischer Werke aus dem Besitz der Kongreßbibliothek in Washington namhaft macht, die wichtige Ergänzungen zu W. Altmanns Katalog darstellen.

In der fünften der oben aufgezählten Veröffentlichungen faßt A. Bruers in seinem Vortrag bei der Zehnjahresfeier der Settimane musicali Senesi (1949) die einzelnen Ereignisse der Vivaldibewegung übersichtlich zusammen.

Schließlich sei auf die reizende Faksimileausgabe der vier Vivaldischen Violinkonzerte hingewiesen, die die verdiente Sekretärin der Chigi-Akademie, Olga Rudge, veranstaltete. Hier wird einmal in praxi demonstriert, von welcher hohen Bedeutung die photographische Reproduktion der handschriftlichen Unica ist und daß es eine der dringendsten kulturellen Verpflichtungen der Musikforschung darstellt, unersetzliche Quellen auf photomechanischem Wege zu vervielfältigen und sicherzustellen, bevor weitere Kräfte der Zerstörung unabsehbares Unheil anrichten und wissenschaftliche Forschungsgrundlagen

unwiderruflich vernichten. Es muß mit besonderer Anerkennung hervorgehoben werden, daß die Accademia Chigiana schon seit 1938 ein derartiges Mikrofilmarchiv angelegt hat (vgl. die Verzeichnisse in der eingangs erwähnten Publikation Nr. 1 auf Seite 70 und die Schrift „La scuola Veneziana“ hrsg. von S. A. Luciani. Siena 1941). Glücklicherweise enthält dieses Archiv auch Reproduktionen der berühmten Vivaldi-Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die durch Kriegseinwirkung offenbar vollständig verloren gegangen ist. Diese Dresdener Vivaldi-Autographe und Kopien stammen aus dem Nachlaß des Vivaldischülers Pisendel, kamen schon 1755 in den Besitz des sächsischen Königshauses und wurden 1896 der sächsischen LB überlassen. Vier Autographe vereinigt die Publikation Nr. 6. Unter ihnen ist das erste Konzert wieder eines jener Klangexperimente, an denen Vivaldi Schaffen besonders reich ist. Es handelt sich (Signatur Dresden  $\frac{2389}{0/77}$ ) um

ein Gruppenkonzert, und zwar um ein doppelchöriges Konzert, bestehend aus zwei 4-stimmigen Instrumentalchören zu je zwei obligaten Flöten, einem Streicherconcertino sowie konzertierender Orgel im 2. Chor. Bei dieser Wiederaufnahme der frühbarocken Variatio per choras in spätbarocker Stilistik dachte Vivaldi sicher auch an eine räumliche Trennung der Chöre und Verwirklichung des Echoeffekts, wie er ihn in anderer Weise in einem weiteren Dresdener Konzert („con Violino principale ed altro Violino per eco in lontano“) zu realisieren versucht. Bei den drei übrigen Konzerten, die in der zierlichen Schrift nicht immer leicht zu lesen sind, hat man es mit SoloviolinKonzerten zu tun.

Zum Schluß sei erwähnt, daß die Accademica Chigiana seit 1948 in dem

„Bullettino dell'Accademia musicale Chigiana“ ein weiteres, vierteljährlich erscheinendes, allgemein-musikalischen Zwecken dienendes Mitteilungsblatt besitzt, das aber auch dem „Centro di studi vivaldiani“ in Siena dient. Im 2. Heft des 3. Jahrgangs (1950) dieses „Bullettino“ (S. 26 ff.) — alle Hefte konnten nicht eingesehen werden — wird einiges über „Cataloghi e indici tematici vivaldiani“ berichtet, das auch den Musikhistoriker berührt. Mit einigen Hinweisen wird der „Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. Vivaldi“ von Mario Rinaldi (Rom 1945) als unzuverlässig und unvollständig charakterisiert (vergl. die ausführliche Würdigung in der oben bezeichneten Publikation Nr. 4, Seite 40). Auch der „Inventaire thématique“ der Instrumentalwerke im 2. Band von Pincherles neuestem Vivaldi-Werk (1948) wird als unvollständig bezeichnet (vergl. hierzu auch „Bullettino“ 1949, 2. Jahrg., Märzheft). Vor allem aber erfährt man, daß die Initiative in der Frage der geplanten Vivaldi-Gesamtausgabe auf das „Istituto italiano Antonio Vivaldi“ übergegangen ist, das 1947 von A. Fanna in Treviso gegründet wurde und unter der Leitung von G. F. Malipiero die Publikation der unedierten Instrumentalwerke aus der Sammlung Foà-Giordano in die Wege geleitet hat. Bis jetzt sind hier in rascher Folge drei Serien zu je 25 Werken (also insgesamt 75 Einzelkompositionen) erschienen. Eine Abstimmung dieser bei Ricordi erscheinenden Ausgabe auf die Katalognummern von O. Rudge vervollständigt in dankenswerter Weise diese auf kurzem Raum zusammengefaßten aufschlußreichen Bemerkungen.

Eine Würdigung von Malipieros Vivaldi-Ausgabe ist in diesem Zusammenhang nicht beabsichtigt. Es wird abzuwarten sein, wie weit sich diese Ausgabe entfaltet, und einer beson-

deren Prüfung bedürfen, ob man es hier mit einer kritischen Edition zu tun hat. Auf jeden Fall wird man mit Aufmerksamkeit die primär von Siena ausgehenden Bemühungen um Vivaldi verfolgen, für die nicht zuletzt charakteristisch ist, daß zwei der bedeutendsten Vertreter des jungen Italien, Casella und Malipiero, in traditionsbewußter Verantwortlichkeit die Wiederbelebung und ganzheitliche Erkenntnis Vivaldis zu ihrer eigenen Sache gemacht haben. Rudolf Gerber

G. F. Hartlaub: Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen. K. F. Koehler Verlag, Stuttgart (1950). 264 Seiten.

Der bekannte Heidelberger Kunsthistoriker vereinigt hier 14 Aufsätze, von denen zwei der Musik gewidmet sind. Auch in den übrigen wird gelegentlich auf musikalische Fragen eingegangen. Die erste Abhandlung gilt dem Thema „Das Unbehagen an der modernen Kunst“. Der Verf. spricht hier u. a. von dem Abrücken der Maler von der konkreten Nachbildung der Natur, vom Rückgang ihres Vertrauens auf das, was die Natur unsere Sinne zu lehren schien, von Entfremdung, endlich Vergröberung, Entstellung, sogar Haß auf das klassisch veredelte Ideal des Menschen. Der bewußte Abbau der Mittel, neuartige Preisgabe des Häßlichen, mit denen neue Gewinne der Kunst erkaufte waren, von ihnen sei bis jetzt in der Kunstgeschichte noch niemals die Rede. Der Laie muß an den Werten hängen, die hier angetastet werden. Abstrakte Malerei könne hier mit Musik verglichen werden. Die moderne Musik (die Neue Musik) mit ihren Ganztonleitern (die allerdings keine besondere Rolle gespielt haben!), ihren Zwölftonsystemen und dergleichen ahme keineswegs einfach die archaische Musik nach, sondern gebe sich unter Beseitigung der Dur-Moll-Diatonik einem frei-konstruktiven

Gestalten hin: Dieser Vergleich hat viel für sich. Die abstrakte, gegenstandslose Malerei entspricht wohl hier der Zwölftonmusik. Die Auflösung der alten Tonalität hat, so möchte ich sagen, soweit sie nicht nur Auflösung mit Resten alter Gesetze war, zwei neue theoretische Formulierungen gefunden (in der Hauptsache wenigstens): Hindemiths Theorie, die wiederum naturalistisch ist, da sie sich auf natürliche Ordnungen stützen will, und die völlig unnaturalistische, konstruktive der Zwölftönekomposition. Diese allein wäre die vollkommene Parallele zur abstrakten Malerei, während die irgendwie gefestigte Atonalität (sozusagen) etwa dem malerischen Expressionismus entsprechen würde. So geben auch die nicht geradezu die Musik behandelnden Aufsätze dem Musiker viel zu denken. Zwei Beiträge wenden sich direkt an ihn. „Musik und Plastik bei den Griechen“ heißt ein Beitrag zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der Künste. Der Verf. geht von den Zahlenbeziehungen aus: „Geometrie . . . Sternkunde und Tonkunst als überflügelnde, überwölbende Mächte der Baukunst!“ v. Hornbostels Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel ist freilich nicht mehr bedingungslos angenommen. Sprache und Musik sind bei den Griechen auf einzigartige Weise miteinander verbunden: die Hervorhebung der akzentbetonten Silbe durch den höheren Ton, die O. Crusius 1894 feststellte (und die Jammers in einer schönen Untersuchung AfM VI und VIII wiederum dargelegt hat), setzte das griechische Melos in rätselhaften Kontakt mit Text und Deklamation (S. 106). Ob des Verf. Anschauung: „Auch war die eigentliche gesangliche Stimmbildung des antik-orientalischen Menschen ‚instrumentaler‘, wie das noch heute bei den Primitiven und Exoten der Fall ist“, während wahrscheinlich

bei den Griechen zum ersten Male die ungepreßte, wahrhaft ‚anthropomorphe‘ Menschenstimme (Bruststimme) erklungen ist!“ überzeugt, möchte ich dahingestellt sein lassen. Wir wissen sehr wenig schon über die Gesangstechnik der letzten Jahrhunderte. Das Falsettsingen der Männer, nicht das moderne Falsett des Tenors, das die Voix-mixte-Höhe der Carusozeit abgelöst hat, sondern der durchgehende Gebrauch des Falsett-Registers in der Diskantlage, für die Bachzeit noch bezugt, ebenso die überreiche Verzierungstechnik etwa um 1600 im Kunstgesang läßt die Vermutung aufkommen, daß dieser Gesang sehr der heutigen, im Sinne des Verf. „gepreßten“ Stimmgebung gleichkam, die nicht nur bei den Orientalen, sondern bei allen Volkssängern um das Mittelmeer herum, in Italien, Spanien, auf dem Balkan beobachtet werden kann. Ob diese Art zu singen, instrumentaler, die entwickelte „Bruststimme“ (um die es sich nicht allein handelt, sondern ebenso um Mittel- und Kopftöne) aber gesanglicher, natürlicher ist, ist nicht zu entscheiden. Der Grenze der griechischen Kunst, die Aloys Riegl meinte, der „schwer zu beschreibenden Bindung der antiken Kunst, die darin besteht, daß von den drei Raumdimensionen die dritte, die Tiefenausdehnung, zwar nicht ganz unterdrückt, aber doch nach Möglichkeit ihres Unendlichkeitscharakters beraubt wird“ (110), entspricht in der Musik die prinzipielle Einstimmigkeit. Die (seit Adler) üblich gewordene Anwendung des platonischen terminus Heterophonie hat Handschin jüngst als mißverständlich bezeichnet: sie benennt direkte, echte Zweistimmigkeit. Die Gemeinsamkeit der Entwicklung der griechischen Künste sieht der Verf. darin, daß der Pentatonik mit ihrer Auslassung gewisser Tonstufen in der Plastik und Zeichnung die Umgehung gewisser Übergänge entsprä-

che. Vierteltöne, Enharmonik, Aulos-Praxis entsprechen dem „unglaublichen Stufenreichtum“ der jonischen Ordnung (122). Die „nachklassische“ Periode bringe danach in der Malerei Perspektive und Modellierung, in der Musik entsprechend Umspieldung, höhere Tonlage, Erweiterung des Umfangs der Instrumente, kontrastierende Sätze, Modulationen. Entgegen C. Sachs, der glaubt, hier von „Barock“ sprechen zu können, der aber in der bildenden Kunst erst durch den Hellenismus ausgelöst wird, spricht der Verf. von „Nachklassisch“, oder auch von einem weiterhin gebrauchten „Archäobarock“, „letzter Weiterbildung in den alten magisch, kultisch, kosmisch bedingten Bindungen“ (126). Im Gegensatz zu Sachs, dessen Theorie musikalischen Verfall und bildnerischen Aufschwung zusammenreffen läßt, sieht der Verf. hier Parallelen der Entwicklung. Allerdings sagt er dann: „Solange das Plastische gleichsam auf seinem Gipfel war, . . . solange konnte die Musik als Ausdruck einer ganz anderen Seelenschicht nicht über eine gewisse, bei aller Kunst doch naturnahe Entwicklungsstufe hinauskommen“ (137). Der Musik gilt ein weiterer Aufsatz: „Barock-Musik? Die Tonkunst im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil“. Hier knüpft der Verf. an seine Darstellung an, daß in der griechischen Musik archaisch, klassisch und barock sich folgen. Barock wird nicht als historischer, sondern als periodischer Stil genommen. Rich. Hamann hat wohl hauptsächlich in der Kunstgeschichte die Anwendung der üblichen Stilbegriffe nicht im historischen Sinne, sondern als Kategorien vorgenommen und damit eine Einteilung, die zunächst etwas Bestechendes hat und auch verschiedentlich in der Musikgeschichte versucht wurde. Es geht nicht allein um den Begriff Barock, sondern ebenso um Romantik und andere Begriffe.

So ließe sich gewissermaßen innerhalb der großen Abschnitte der Geschichte jedesmal wieder eine der großen entsprechende kleine Abfolge der Stile feststellen. Diese Fragen sind oft untersucht worden, etwa vom Literaturhistoriker Petersen für die Romantik. Es fragt sich, ob eine solche Anwendung nicht die historischen Begriffe ihres ursprünglichen Sinnes entleert. Doch darum geht es dem Verf. nicht. Pinder hat einmal die Ungleichzeitigkeit der Stile in den Künsten aufzeigen wollen. Der Verf. fragt, ob der natürliche Entwicklungsrhythmus auch in der nachchristlichen Zeit in den einzelnen Künsten noch zeitlich parallel gehe (154). Er fragt, ob man das 15. Jh. von Dufay bis Josquin etwa als „barock“ bezeichnen könnte (in periodischem Sinne natürlich, als Kategorie), wie die spätmittelalterliche Baukunst und Ornamentik? Aber eine Tonkunst, meint er, die von Josquin zu Palestrina aufsteigt, werde kaum als barock bezeichnet werden können. Die zeitliche Abfolge gehe seit dem Ende des Altertums weniger parallel mit der in den bildenden Künsten. Die Mozart-Epoche werde mit Recht als „klassisch“ empfunden (155); dann müßte die nachklassische und romantische Musik als „barock“ anzusprechen sein. Wären die Werke des 17. und 18. Jh. Barock, so müßten die ihnen folgenden als „Nachbarock, Klassizismus, Archaik, historischer Stilrezeption, Abbau, Rückbildung“ sich ergeben. Die Musik der Mannheim- und der Bachsöhne würde sich als Vorklassik enthüllen, die der schon überreifen Archaik folgte. Die Durchführung z. B. sei Weiterbildung, nicht im Sinne barocker Übersteigerung, sondern eben von klassischer Vollendung (156). Die Bildende Kunst des 19. Jh. bringt nachbarocke Tendenzen: Nachahmung, Rückgriffe, Abbau. Mit der Musik sei das Gegenteil der Fall. Der Alterationsstil sei der eigentliche

musikalische Barock seit Berlioz. Trotzdem behalte man den Ausdruck barocke Musik für das 17. und 18. Jh. „Kann der Zeitgeist auf dem einen Kunstgebiete sich barock äußern, auf dem anderen dagegen ganz abweichend?“ Hier stoßen wir auf das Grundproblem! „Zeigt die Tonwelt von Schütz bis Bach überhaupt einen Stil (Zeitstil)?“ fragt der Verf. (159). Die musiktechnische Bezeichnung Riemanns „Generalbaßzeitalter“ findet er nicht ausreichend. Zwar sieht er die Ähnlichkeiten in Musik, Baukunst, Dekoration, Malerei, Plastik (162), warnt aber mit Recht vor zu weitgehenden Vergleichen wie zwischen „Bachs Arpeggien“ und „dem Sfumato in Watteaus Landschaften“. Auch lehnt er den Vergleich zwischen dem „Verwickelten“ im Aufbau der Fuge und der Kompliziertheit eines barocken Grundrisses (womit er wohl Kortes Darlegung meint) ab. Die Tonkunst stehe eher auf einer „archäo-barocken Stufe“ (163). Bei Bach, dem besonders innerlichen Protestanten, aber auch bei dem sinnfroheren Händel, ja schließlich in der gesamten nordischen und südlichen Musik des Zeitalters überwiege das schlechthin „Unbarocke“, was unseren Gesamteindruck bestimme und was man kühn als „gotisch“ charakterisieren möge. Der Verf. geht dann auf Wölfflin ein. Zumeist, nicht immer, sei in der Musik ein Analogon zur bildenden Kunst feststellbar. Die Musik von 1570 bis 1745 könne aber nur als letzte großartige Entfaltung einer im ganzen noch „archaischen Ausdrucksweise“ verstanden werden. Es handle sich um die Vollendung eines Jahrtausends musikalischer Archaik (169). Der spätarchaische Abschnitt aber, die Vollendung im 17. Jh., bringe diejenigen Anlagen hervor, welche später antithetisch-reaktiv zu klassischer Freiheit auseinanderbrechen werden . . . Hierher gehöre die neue . . . Rolle des harmonischen Akkord-

wesens, während das 16. Jh., erfüllt mit gleichsam kosmischer Symbolik, in seinem von Vorhaltsdissonanzen noch freien Akkordwesen noch etwas Selbstzweckliches und darum Statisches gezeigt habe . . . Diese neuen Elemente seien erst frei geworden, als all jene schwere Rüstung des Fugen- und Generalbaßstiles abgeschüttelt worden sei . . . Wir müßten die . . . Tatsache ins Auge fassen, daß uns dasselbe Jahrhundert in der bildenden . . . sichtbaren Gestaltung Züge echt barocker Hypotrophie, Totalisierung und Auflösung offenbare, während es im Spiegel . . . der Musik sich noch als befangen und altertümlich enthülle...Chromatik, Vorhaltsdissonanzen und kühne Modulationen (171) seien doch nur Keim und Knospe geblieben.

Diese zunächst ansprechenden Anschauungen werden dann noch unterstützt durch einen Hinweis auf das Malerische: steif und gravitatisch erscheine das gackernde Huhn Couperins gegenüber dem malerischen Tierstück eines Hondecoeter. Der Abstand von Schütz zu Gabrieli werde besser mit dem von Dürer zu Tizian als von Rembrandt zu Domenichino erfaßt . . . Hier wird der Musikhistoriker viele Fragezeichen setzen! Wenn dann noch ein Akkord im Palestrinazeitalter gleichsam beziehungslos neben dem anderen gestanden haben soll, wenn von jener stockenden Akkordlogik gesprochen wird, die weit noch entfernt von dem vollentwickelten, fließenden harmonischen Satz der Klassiker gestanden habe, so muß man widersprechen: Denn der klassische Satz ist harmonisch einfacher, aber keineswegs logischer als der Generalbaßsatz des Bachzeitalters; die enharmonische Chromatik, die Weitung der Modulationen bei Schubert, Chopin, Wagner ist nur äußerlich gesehen eine Steigerung der Akkordlogik, in Wirklichkeit etwas wesenhaft Neues! Die polyphone Möglichkeit, die ihr ar-

chaisches Stadium in naturnotwendiger Weise entfaltet hatte, trete im 19. Jahrh. in ihr drittes, nun wirklich und endgültig barockes Stadium ein. Auch hier muß man abrücken: Wohl hat der Kontrapunkt, wo er stilmachend überlieferungsmäßig angewandt wird, in den Fugen von Beethoven bis Reger etwas „bewußt Archaisches“ an sich. Aber etwas Neues bedeutet schließlich auch die Virtuosität des sozusagen lockeren Kontrapunktes im Orchestersatz der Zeit! Daß im 17. Jh. nicht nur längst die „Befreiung vom vokalen Vorbild“ erfolgt sei, sondern daß das „Instrumentale seinerseits tonangebend“ geworden sei, muß bestritten werden. Die Beseelung des oberitalienischen Violinstiles (der bis ins 19. Jh. nachgewirkt hat) stammt aus der Vokalmusik. Die Entwicklung der dürren instrumentalen Melodik der Frühzeit um 1640 wird namentlich durch jene venezianischen Melodien im  $\frac{3}{2}$ -Takt, die in der Oper zu den seelenvollen Hymnen bei Corelli und Händel umgebildet werden, gefördert. Ich glaube auch, daß der Laie nicht den Ablauf der melodischen Linien bei Bach als „unabänderlich, gottgewollt, objektiv“ empfindet, wenn er etwa Aufführungen der Passionen erlebt, sondern daß er gerade die gewaltige, nun wirklich in der Weite der Tonbewegung der Rezitative barock übertreibende, tief affektausdruckhafte Gesanglichkeit als Gesamteindruck mitnimmt.

Der Autor faßt seine Theorie dahin zusammen, daß die Tonkunst später in der Geistesgeschichte zur Entfaltung ihrer Möglichkeiten und zur Vorherrschaft komme als die Augenkünste. Ich bin der Überzeugung, daß wir bei solchen Vergleichen die Musik älterer Zeiten zu sehr von der Niederschrift aus beurteilen, die ihren Klangleib nur dürftig wiedergibt, während wir viel zu wenig hörend von ihr erfahren und auch in der Ausführung, was echten Klang und

freie Verzierung, was Tempo, Ausdruck (der schon nach Dürers Tagebuch die Zuhörer zu Tränen rührte) anbetrifft, zu wenig orientiert sind. Die gewaltige Wirkung, welche die Musik nach literarischen Schilderungen und ebenso nach ihren bildlichen Darstellungen hat, spricht allein schon gegen diese Annahme! Trotz dieser und anderer Einwände bietet die Lektüre der Aufsätze des Verf. mit ihrem hohen geistigen Niveau, gerade weil diese von einem anderen Blickpunkt als dem des Musikers ausgehen, viele Anregungen. Hans Engel

Walter Georgii: Klaviermusik. 2. umgearb. und erw. Aufl. Zürich, Freiburg, Atlantis-Verlag (1950). XV, 656 Seiten.

Die 1941 erschienene erste Auflage dieses Buches teilte das Schicksal so mancher wertvoller Veröffentlichungen jener Jahre. Der kriegsbedingte Zustand des damaligen Besprechungswesens erlaubte kaum Anzeigen, die ihrem Umfang nach der Bedeutung eines solchen Werkes angemessen gewesen wären. Eine ausführliche Würdigung von der Hand Walter Niemanns (Zs. f. Mk., 109, 1942, S. 260 bis 262) dürfte wohl die einzige ihrer Art geblieben sein. So gilt es also heute, angesichts der vorliegenden 2. Auflage einiges nachzuholen.

Die 1. Auflage war eine Geschichte der zweihändigen Klaviermusik, ein zweiter Band sollte über die Musik für vier Hände, für zwei Klaviere, das Klavierkonzert sowie die Klavierspieltheorie handeln. Indes hat sich eine solche Fortsetzung infolge der Materialschwierigkeiten in den ersten Nachkriegsjahren nicht in der geplanten Weise durchführen lassen; immerhin aber waren die Vorarbeiten des Verf. für eine Geschichte der vierhändigen Musik noch rechtzeitig abgeschlossen worden. So konnte diese wenigstens in die neue Auflage mit übernommen werden, dazu eine

Übersicht über die Musik für eine Hand, für drei, fünf und sechs Hände an einem Klavier.

Unter diesen Umständen waren in der vorliegenden Neuauflage dem Kernbestand einer Geschichte der zweihändigen Klaviermusik für Umarbeitungen und Erweiterungen enge Grenzen gezogen, sollte das Ganze ein handlicher Band bleiben. Das ist vor allem für die Kapitel 16 bis 18 zu berücksichtigen, die mit ihrer Behandlung der deutschen Moderne sowie der ausländischen Klaviermusik seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts Niemann in seiner genannten Besprechung eine besondere Angriffsfläche geboten hatten, wobei seine Kritik freilich zum guten Teil allzu durchsichtig eine Rechtfertigung „pro domo“ zugunsten seiner eigenen Klavierwerke geworden war. Es darf aber festgestellt werden, daß Verf. zu einer erweiterten und insbesondere auch die Entwicklung der letzten Jahre nachzeichnenden Darstellung hier getan hat, was ihm unter den gegebenen Umständen möglich war. Die Ausführungen über Hindemith, Pepping, Maler, Weismann und andere wurden zeitgemäß ausgebaut, Namen wie Gál, Raphael oder Degen erscheinen ganz neu, die vordem nur eben registrierten Fortner, Genzmer und Hessenberg werden kurz charakterisiert. Dazu kommen zusätzlich fast drei Seiten über die deutsche Klavieretüde des 20. Jahrhunderts, um das 16. Kapitel auch nach dieser Richtung abzurunden. Ähnliches war freilich für die neuere ausländische Klaviermusik nicht zu erreichen, immerhin haben die Bemerkungen über die Schweiz und Rußland einigen Zuwachs erfahren. E. Satie fehlte im Frankreichkapitel der ersten Auflage noch ganz. Weiterhin ist mit einem längeren Abschnitt über Mendelssohn eine fühlbare Lücke der bisherigen Darstellung geschlossen worden. Die Kapitel über die vierhändige Musik

können den Anspruch auf eine erste zusammenhängende und über einige wenige Ansätze in der bisherigen Literatur weit hinausgehende Behandlung dieses Gegenstandes erheben. Dieses Buch will grundsätzlich keine aus dem ganzen Quellenbereich schöpfende Gattungsgeschichte in einem höheren wissenschaftlichen Sinn sein. Es hält sich in erster Linie an das, was „noch jetzt lebendig zu wirken vermag“. Mit einer anderen Zielsetzung hätte der Verf., um nur dies anzudeuten, neben Wagenseil den für die Wiener Vorklassik nicht minder wichtigen A. Steffan behandeln müssen, neben Schobert etwas ausführlicher die nur eben erwähnten Eckard und Honauer. Aber wer will solche Lücken einem Buch nachrechnen, das, alles in allem genommen, dennoch die bisher umfassendste Gesamtdarstellung einer Geschichte der Klaviermusik bis zur Gegenwart geworden ist? Wenn sich der Verf. allzu bescheiden zunächst an Musiker, Musikstudierende und Musikfreunde glaubt wenden zu sollen, so darf gerade an dieser Stelle ausdrücklich gesagt werden, daß auch der Wissenschaftler aus seiner Darstellung reichste Belehrung schöpfen kann. Über allem waltet der gute Geist H. Aberts, aus dessen Schule der Verf. hervorgegangen ist. In seltener Weise erfüllt Georgii das Ideal einer sinnvollen Vereinigung von Ars und Scientia. Wer ihn als Pianisten und Klavierpädagogen kennt, weiß, daß das Allermeiste aus dieser Geschichte der Klaviermusik von ihm nicht nur am Instrument erspielt, sondern zu einem beträchtlichen Teil seit Jahrzehnten auch als Vortragstoff im Konzertsaal und als Übungsmaterial im Unterricht immer wieder erprobt worden ist. Ein solches Verhältnis zu ihrem Gegenstand gibt der Darstellung erst ihr inneres Leben, verleiht den vielfach sehr persönlichen, oftmals von einem echten Schwabenhumor gewürzten

Urteilen ihre eigentliche Überzeugungskraft. Das Buch muß den Liebhaber als Ganzes und bis ins letzte Detail hinein fesseln, weil ihm Ähnliches in solcher Ausführlichkeit und mit so weiter Zielsetzung noch nicht geboten wurde, auf der anderen Seite muß der Kenner zu ihm vollstes Vertrauen fassen, weil hinter allem die Haltung des Wissenschaftlers steht, die an gegebenem Ort wie etwa zur Frage von Mozarts sogenannten „Wiener Sonatinen“ (S. 206) einer notwendigen Quellenkritik nicht aus dem Wege geht. Was alles an treffenden Bemerkungen im einzelnen oder an belehrenden Durchblicken (z. B. S. 64 über musikalische Fastnachtszenen, S. 87 f. über Schlachtendarstellungen in der Klaviermusik u. a. m.), was weiterhin an Aufführungsvorschlägen für die Praxis geboten wird, läßt sich hier kaum andeuten. Bei den Abschnitten über die großen Meister der Klaviermusik bewundert man in gleicher Weise die Sorgfalt der Stilanalysen wie die hohe Kunst des Verf., eine Vielfalt von Einzelbeobachtungen zu geschlossenen Bildern zu runden. Dankbar nimmt man die reichen Literaturhinweise entgegen, die allerdings mehr das Dargestellte von Fall zu Fall erhärten als in die vorhandene Literatur als Ganzes einführen wollen.

Und eben hier könnte vielleicht eine als helfende Kritik gemeinte Wunschliste für eine spätere Auflage anknüpfen: Nachweis, an einer Stelle zusammengefaßt, wenigstens der wichtigeren, in manchem doch noch brauchbaren früheren Gesamtdarstellungen (z. B. Niemann oder Schünemann), dann auch einiger nützlicher Führer durch die Klavierliteratur (Prosniz, Ruthardt u. a. m.). In der Bibliographie der Sammlungen älterer Musik (S. 645 f.) könnte man den editionstechnisch recht fragwürdigen Köhler wohl missen (vgl. meinen Sammelbericht: Dt. Musikkultur 1,

1937, S. 182), sähe aber gern einen zusammenfassenden Hinweis auf die schönen Hefte der Edition Cotta, Neue Folge.

Bei aller verständlichen Beschränkung der Literaturnachweise, was die Biographien angeht (vgl. die Bemerkung S. 611), hätte doch vielleicht der Kreis der vom Verf. für seine Zitate bevorzugten Aufsätze und Dissertationen um einiges erweitert werden können. Ich würde etwa noch vorschlagen: E. Born, Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen J. Pachelbels, Diss. Frankfurt 1941, E. Ziller, J. H. Buttstädt, Diss. Halle 1934, W. Schmidt-Weiß, G. H. Stölzel als Instrumentalkomponist, Diss. München 1938, E. Schenk, G. A. Paganelli, Diss. München 1928, F. Raabe, B. Galuppi als Instrumentalkomponist, Diss. München 1929, E.-D. v. Rabenau, Die Klaviervariation in Deutschland zwischen Bach und Beethoven, Diss. Berlin (Ms.) 1941, L. Hesse, Sonatine und Handstück für Klavier, Diss. Freiburg (Ms.) 1941, H. Brunner, Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit, 1933, H. Dessauer, J. Field, sein Leben und seine Werke, 1912, Th. Schlesinger, J. B. Cramer und seine Klaviersonaten, Diss. München 1928, E. Reinecke, Fr. Kiel, sein Leben und sein Werk, Diss. Köln 1936, E. Epstein, Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert, Diss. Berlin 1940. Torrefrancas Aufsätze zur Sonate des 18. Jahrhunderts (Anm. 31) vereinigt sein Buch „Le Origini italiane del romanticismo musicale“, 1930.

Dann noch zu einigen Einzelheiten: Zu Loeillet, dessen Klavierwerke übrigens als 1. Jahrgang der „Monumenta Musicae Belgicae“ 1932 erschienen, hätte S. 75 gleich auch J. H. Fiocco als bedeutender belgischer Clavecinist genannt werden können

(Ausgabe im 3. Jahrgang derselben Sammlung, 1936). Von E. Bach (zu S. 167) gibt es noch eine frühere zweite Suite e-moll von 1733, umgearbeitet 1744 (Nr. 5 des Nachlaßverzeichnisses, vgl. Bachjb. 35, 1938, S. 107, in A. Wotquennes Themat. Verz., 1905, S. 20 unter den ungedruckten „Sonaten“, Autograph ehemals Musiksammlung der Preuß. Staatsbibl. unter P 365, Abschrift dort unter P 371 sowie in einem Sammelband der Musikbibl. Peters, vgl. E. Schmitz, Die Musikbibliothek Peters als Fundort, JbP 46, 1940, S. 84). Vom älteren J. Chr. Bach hätte S. 97 noch die durch die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. 39, H. 2, 1940 bekannt gewordene „Aria Eberliniana pro dormiente Camillo“ mit den chromatischen Wagnissen ihrer 9. Variation Erwähnung finden sollen. Für J. G. Müthels c-moll-Variationen darf ich gegenüber dem verstümmelten Neudruck bei K. Herrmann, Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs, auf meine eigene Ausgabe, Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, H. 3, 1936, verweisen. Zum Fall Clementi-Mozart (Sonate op. 47, Nr. 2, Thema des 1. Satzes und Zauberflötenouvertüre) wäre neuerdings zu vergleichen A. Hyatt King, The melodic Sources and affinities of Die Zauberflöte, The Mus. Quarterly, 36, 1950, S. 242 ff. N. Burgmüller, dessen Rhapsodie ich in meinem Heft „Lyrische Klavierstücke der Romantik“ (Ed. Cotta, Neue Folge) herausgegeben habe, muß Brahms gekannt haben, als er seine h-moll-Rhapsodie in der gleichen Tonart schrieb (dies zu S. 408). Zuletzt noch zwei Versehen: Das Thema der Variationen des jungen Beethoven (S. 232) ist ein Marsch von E. Chr. Dressler (nicht Dressel). S. 431 muß es zu Regers Telemannvariationen heißen: Telemanns „Hamburger Tafelmusik“ statt „Tafelkonfekt“.

Willi Kahl

Der kleine Köchel. Chronologisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher musikalischen Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Zusammengestellt auf Grund der dritten von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage des „Chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtl. Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts“ von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Hrsg. von Hellmuth von Hase. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1951.

Die Idee eines „Volks-Köchel“ hat viel für sich: Der hohe Preis erschwert die Anschaffung des Originalwerkes, und die Art der Benutzung rechtfertigt eine Konzentrierung des Inhaltes. Denn — um an das zuletzt genannte Argument anzuknüpfen — in vielen Fällen wird das Verzeichnis lediglich zur Identifizierung der KV-Nummern benötigt, so daß der kostbare Wissensstoff des großen Werkes ungenutzt bleibt. Musikalienhändler, Konzertdirektionen, Kammermusikvereinigungen, Dilettanten werden mit einem Nummernskelett sehr gut bedient sein — wenn dieses den von ihnen gestellten Bedingungen entspricht.

Der Herausgeber hatte zur Erreichung seines im Vorwort zum Ausdruck gebrachten Zieles, „eine die für den ‚täglichen Gebrauch‘ wichtigen und hauptsächlichsten Angaben enthaltende Volksausgabe ... herauszubringen“, folgende Wege vor sich: Er konnte bei der etwas komplizierten Nummernfolge Einsteins eine Konkordanz der alt-ehrwürdigen und der neuen Nummern in einer Tabelle von wenigen Seiten voranstellen, dann die Werke in ihrer chronologischen Folge anschließen, ferner einen sachlich gruppierten Teil bringen und womöglich mit einem kurzen alphabetischen Titelregister, das dem raschen Aufsuchen eines bestimmten Werkes dienen sollte, abschließen. Auf diese Weise wären diejenigen, die ein exaktes Bild über die chronologischen Zu-

sammenhänge der Werke — dies war im Jahre 1862 der Ausgangspunkt für Köchels Arbeit — erhalten wollten, ebenso gut und rasch unterrichtet worden wie diejenigen, die sich über bestimmte Werkgruppen oder ein Einzelwerk informieren möchten. Eine besondere Regelung mußten außerdem die in den Anhängen stehenden Werke erfahren, deren Aufnahme nicht ganz unterbleiben konnte, da sich in ihren Reihen zu viele Stücke befinden, die zwar zu Unrecht, aber dennoch hartnäckig bis zum heutigen Tage mit Mozarts Namen identifiziert werden (z. B. „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein“) und die daher sehr gesucht werden würden. Es besteht ein gewisser Zwang, den wahren Standort auch dieser Pseudo-Mozarte festzulegen.

Diese Wege hat der Herausgeber so zusammengefaßt, daß er mit zwei Abteilungen, einer „chronologischen“ und einer „systematischen“ auszukommen versuchte. Er hat dabei als Ausgangspunkt die alten Köchel-Nummern gewählt und hat aus dem wohl etwas allzu formalistischen Grund („um die Ziffernfolge nicht zu unterbrechen“) auch solche Werke mit hineingenommen, die in die Anhänge gehören. Was dabei gewonnen wurde, ist lediglich die alte Köchel-Nummernfolge, die man in der erwähnten Konkordanzliste billiger hätte haben können; was dabei verloren ging, ist die tatsächliche, exakte chronologische Aufeinanderfolge der Werke Mozarts, d. h. der eigentliche und älteste Sinn des Köchelverzeichnisses. Wer sich über die genaue Folge der Werke orientieren will, erhält in diesem „Kleinen Köchel“ mindestens für die Zeit bis zum Jahre 1784 nur gewisse Anhaltspunkte: Der Herausgeber hat in der Erkenntnis des Mangels dieser Chronologie zu den einzelnen Werken die Jahreszahlen in Klammern hinzugefügt. Den genauen „geometrischen Ort“ kann er damit

freilich nicht fixieren. Vor allem bringt er den an der Entstehungsgeschichte der Werke Mozarts Interessierten um den besonderen Genuß, mit den Augen mühelos die Zusammengehörigkeit der einzelnen Werke zu verfolgen. Die Arbeit Einsteins kommt infolgedessen nicht zu ihrem vollen Recht, und es ist etwas zuviel gesagt, wenn die chronologische Liste überschrieben ist: „in der Reihenfolge des Köchel-Verzeichnisses, 3. Auflage“.

Der Ausgang von den alten Köchel-Nummern, deren Bedeutung ganz gewiß groß ist, und die Meinung, die Nummernfolge lückenlos geben zu müssen, haben außerdem dazu geführt, daß zahlreiche zweifelhafte Anhangswerke und Werke anderer Komponisten (Abel, Raupach, Leopold Mozart, Byrd, Ph. E. Bach, Michael Haydn, Gasparini, Bernh. Flies, Kozeluch) mit in die beiden Listen aufgenommen wurden. Das ist sicherlich kein großes Unglück, aber bei einem so konzentrierten Nummern- und Titelverzeichnis hätte man gewiß recht gern eine reine Scheidung der Mozartschen Werke von allen anderen gesehen, und es wäre bei der notwendigen genaueren Durcharbeit des großen Köchel in einem hingegangen, diese nicht Mozart angehörigen Stücke separat aufzuführen. Es hätte eine ganz stattliche Liste ergeben und es wäre im Grunde genommen genau dasselbe, was der Herausgeber im umgekehrten Sinne mit jenen echten Mozartwerken getan hat, die früher in einem der Anhänge standen und die er in seine beiden Listen mit ihren neuen Einstein-Nummern einbezogen hat.

So bleiben an diesem „Kleinen Köchel“ einige Wünsche offen. Aber es fragt sich, ob diese die Nützlichkeit des Büchleins ernstlich beeinträchtigen werden. Neben seiner Handlichkeit und seiner der raschen Orientierung dienlichen registerhaft-knappen An-

lage, die außer dem Titel zumeist noch die Besetzung enthält, bringt es am Schluß eine sehr verdienstliche Themenzusammenstellung von tonartgleichen Werken mit gleichen Titeln sowie eine Konkordanzliste für die alten Köchel-Anhangnummern, die zu echten, von Alfred Einstein mit neuen Nummern in den Hauptteil übernommenen Mozart-Werken gehören.

Bei einer künftigen Neuauflage müßten die bisher ignorierten neuen Forschungsergebnisse (so z. B. der Nachweis von O. E. Deutsch in „Music and Letters“, Jg. 1945, Heft 1, daß KV 511a Rondo für Klavier B-dur nicht von Beethoven, sondern von Kozeluch stammt) ausgewertet werden, dabei könnte auch das Erscheinungsjahr des André-Verzeichnisses (auf S. 5) von 1826 in 1828 verbessert werden. Außerdem wäre ein knappes alphabetisches Register zu empfehlen, das allen jenen Benutzern des „Kleinen Köchel“ sehr gelegen kommen dürfte, die weder die KV-Nummer noch die Besetzung noch die Gattung eines bestimmten Werkes genau kennen.

Wolfgang Schmieder

**Eberhard Preußner:** Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712—1716. 195 Seiten. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1949).

Besitzen wir aus älterer Zeit hin und wieder Mitteilungen über Fragen und Erscheinungen des praktischen Musiklebens in Korrespondenzen, Memoiren, Rechnungen, Statuten und dgl., so fehlt es doch an zusammenhängenden Beschreibungen, die aus einer ebenso sachgemäßen wie unmittelbaren Anschauung gewonnen sind. Man ist daher letztlich immer wieder gezwungen, zu den musikalischen Denkmälern und biographischen Tatsachen seine Zuflucht zu

nehmen und aus ihnen ein Bild der lebendigen Musikpraxis zu rekonstruieren. Am ehesten sind wir noch über das Opernleben des Barockzeitalters orientiert, falls man hier nicht aus der polemisch-satirischen Behandlungsart (wie etwa bei B. Marcello) den wahren Tatbestand erst herauschälen muß. Unter diesen Umständen besitzen die Reisetagebücher des Frankfurter Patriziers, Architekten, Bürgermeisters und universell gebildeten Kunstfreundes Joh. Friedrich Armand v. Uffenbach (1687 bis 1769) besondere Bedeutung. Obwohl der Forschung bekannt und teilweise auch in Neuausgaben zugänglich, sind diese handschriftlichen Aufzeichnungen von der musikgeschichtlichen Forschung bisher nur beiläufig beachtet worden, ohne daß ihr reicher musikhistorischer Inhalt systematisch ausgewertet worden wäre. E. Preußner hat sich dieser Aufgabe unterzogen und den weitschichtigen Stoff in einer gefälligen und, wie Stichproben ergaben, sachlich verlässlichen Weise wiedergegeben. Darüber hinaus hat er jede Gelegenheit wahrgenommen, um die Persönlichkeit Uffenbachs in ihrem Kern zu erfassen und lebensvoll aus dem Ganzen her austreten zu lassen. Ein vollständiger Neudruck der Tagebücher kam von vornherein nicht in Betracht, jedenfalls nicht im Rahmen des musikalischen Schrifttums. Denn auf den rund 2900 Seiten der vier dickleibigen Manuskripte, die Uffenbach selbst im Jahre 1736 mit Teilen seiner Bücher- und Bildersammlung der neugegründeten Göttinger Universität stiftete, wird nicht nur Musikalisches registriert, sondern schlechthin alles, was dem in die Welt hinausziehenden und begierig alles Neue und Andersartige aufnehmenden jungen Mann in den Weg kam. Das Musikalische bildet nur einen Teil der Tagebücher, die Musik war keineswegs der Anlaß dieser Reisen. Insofern ist der Titel

von Preußners Buch irreführend und ungenau. Es handelt sich um keine „musikalischen“ Reisen, wie sie etwa Burney und Reichardt unternommen haben, sondern um „Kavaliersreisen“ eines wohlhabenden Patriziers, der fremde Länder und Völker aus eigener Anschauung kennen lernen will. Deshalb wird alles getreu aufgezeichnet, was er draußen sieht und wahrnimmt. Die zahlreichen, dem Original beigegebenen Bilder mit Stadtplänen, Kostümen, eigenen Zeichnungen, Wiedergaben italienischer, französischer und antiker Kunstdenkmäler, Schlösser und Parkanlagen usw. werden im Text eingehend beschrieben. Daneben finden sich Schilderungen örtlicher Sitten und Gebräuche, Feste, Aufzüge aller Art, die Beschreibung einer Vesuvbesteigung, des Sklavenarsenals in Livorno, sogar die Belagerung von Freiburg i. Br., der U. als Schlachtenbummler beigewohnt hat, wird weitläufig beschrieben. Kulturhistoriker, Kunsthistoriker und Archäologen würden für ihre Spezialgebiete gewiß ebenso viel Bedeutsames diesen Tagebüchern entnehmen können wie der Musikhistoriker. Preußner hat darauf verzichtet, die auf Musik bezüglichen Stellen originalgetreu zu veröffentlichen. Man muß dies vom wissenschaftlichen Standpunkt aus bedauern. Der originalgetreue Wortlaut würde dem Ganzen den Charakter einer Quelle belassen haben, während wir nun eine modern stilisierte (und auch verkürzte) Umschrift mit gelegentlichen Zitaten des originalen Textes besitzen, die gleichzeitig bereits eine Auswertung der Quelle darstellt. Da Preußner jedoch, wie gesagt, Uffenbachs Darstellung getreu folgt und ausschmückende Zutaten meidet, wird man sein Vorgehen von einem weniger streng wissenschaftlichen und quellenkritischen Standpunkt aus billigen dürfen, zumal das

Ganze dadurch auch den Vorzug der leichteren Lesbarkeit erhält. Der wohlhabende Frankfurter Patriziersohn, der sich zeitlebens musizierend, malend und nicht zuletzt dichtend betätigte, hatte das Glück, ausgedehnte Reisen nicht nur in seinem deutschen Vaterland, sondern in den Jahren 1709 bis 1716 auch nach Italien, Frankreich, Belgien, Holland und England unternemen zu können. Es ging ihm um eine lebendige Anschauung der Dinge, die in der realistischen Schilderung innerhalb seiner Reisetagebücher ihren Niederschlag findet. Obwohl in einer rationalistischen Geisteswelt aufgewachsen, die dem Empirischen einen nur geringen Wert beimaß, holte sich der Jüngling seine Kenntnisse und Erfahrungen aus der „wirklichen Welt“, nicht aus der „Bücherwelt“. Dies macht seine ausführlichen Tagebucheintragen nicht nur anziehend und fesselnd, sondern für die historische Forschung auch wertvoll. Dabei ist es von besonderer Bedeutung, daß U. auf seinen Reisen nicht nur Konzerte und Opernaufführungen besuchte, über die er anschaulich und mit großer Sachkenntnis zu berichten weiß, und mit führenden Künstlerpersönlichkeiten des Auslandes in Berührung kam, die er mit wenigen Strichen in Lebensnähe rückt, sondern als nobile dilettante auch in die bürgerlich-privaten Musizierkreise Eingang fand und sich dabei an Cembalo, Violine oder Laute (seinem Lieblingsinstrument, dessen zunehmende Vernachlässigung in der zeitgenössischen Musikübung er bedauert) selbst betätigte. Hier erfährt man mancherlei Neues über das musizierende Laientum. Besonders aufschlußreich sind die mancherlei Erfahrungen, die U. während seiner Studentenzzeit in Straßburg machen konnte, wo er in den „wöchentlichen Konzerten“ sowie in andern musikalischen Vergnügungen der Musik-

liebhaber mitwirkte. In Bern war bereits das schöne Geschlecht aktiv an der Musikpflege innerhalb der *Collegia musica* beteiligt, mußte aber durch einen Vorhang den Zuschauern unsichtbar gemacht werden. Überall, wo U. auch in Italien und Frankreich Station macht, hat er sofort Kontakt mit den örtlichen Musikliebhabern und taucht im Musikleben der jeweiligen Stadt unter. Die Ausbeute an Mitteilungen über das private gesellige Musikleben im Haus, in der Familie, in akademischen und aristokratischen Kreisen ist in U.s. Tagebüchern ungewöhnlich groß und wird von Preußner gebührend hervorgehoben. Es zeigt sich hier mit aller Deutlichkeit, welch starken Rückhalt das offizielle Kunstleben im Laienmusikertum hatte, wie das eine durch das andere bedingt wurde, wie beide in lebendiger Wechselwirkung standen. Besonders ertragreich sind die Schilderungen des italienischen Musiklebens, das Leben und Treiben in einer venezianischen Opernaufführung im Karneval deckt sich ganz mit anderen Beschreibungen, die wir über Opernvorstellungen im Barock besitzen. Überaus fesselnd ist das Zusammentreffen mit Vivaldi geschildert, vor allem dessen Kennzeichnung als Opernunternehmer, Opernkomponist und Violinvirtuose in einer Person. Bemerkenswert ist der Hinweis, daß Vivaldi in seine Opern ausgedehnte Violinsoli einlegte und durch seine exclusive Virtuosität U. mehr erschreckte als erheiterte. U. sagt geradezu, daß Vivaldi „zwar extra schwere und bunte sachen spielte aber keine annehmliche und cantable manir dabey hatte.“ Ostern 1715 verlebte er in Rom, erhält Zutritt zu den festlichen Konzerten des Fürsten Ruspoli, in denen einige Jahre zuvor der junge Händel seine ersten italienischen Triumphe gefeiert hatte. Mannigfaltig sind schließlich auch seine Erlebnisse in der französischen

Hauptstadt, wo er gerade beim Tode Ludwigs XIV. eintraf. Er nahm hier Lautenunterricht bei Gallot, lernte den Flötisten Hotteterre sowie den Engländer Eccles kennen. Es handelt sich hier zweifellos um Henry Eccles, dessen Pariser Aufenthalt damit dokumentarisch gesichert ist. Diese Bekanntschaften waren immer sogleich mit einem intensiven Musizieren verknüpft. In St. Gervais hörte er neben Marchand einen weiteren ausgezeichneten Organisten, der einen tiefen Eindruck auf ihn machte. Es wird kein anderer als Fr. Couperin gewesen sein! Auch zur Opéra führte ihn sein Weg, wo er vornehmlich die Tänze bewunderte, die französische Singart aber in ähnlicher Weise verurteilte („langhalsig und heulend“) wie spätere Generationen. Einen mächtigen Eindruck machte auf ihn das hebbare Parterre, das bis zur Bühnenhöhe emporgehoben werden konnte, um das Haus für den Opernball zu vergrößern. Nicht weniger interessieren den entdeckungslustigen und wißbegierigen U. auch das bunte Volkstreiben und die Jahrmarktspossen von St. Laurent. Überall vermittelt er durch seine Schilderungen eindrucksvolle Bilder, die unsere Kenntnisse vom französischen Musikleben nach 1700 zu vertiefen vermögen.

In einem Schlußkapitel beleuchtet Preußner noch Uffenbachs spätere Tätigkeit in Frankfurt und kennzeichnet insbesondere seine Beziehungen zu Telemann, dem er nahestand. Hervorzuheben sind seine damals viel beachteten dichterischen Arbeiten (Kantaten, Singspiele, Umdichtungen Händelscher Opern!), durch die er zu führenden Musikern seiner Zeit (Graun, Schürmann, Fasch) in Beziehung trat. Diese Seite Uffenbachs als Librettist, seine Anschauungen von der Oper verdienen eine ausführlichere Würdigung, zu der Preußners Auslassungen eine wert-

volle Grundlage bilden könnten. Hier empfindet man übrigens in Preußners Darstellung das Fehlen quellenmäßiger Belege und Hinweise als einen besonderen Mangel, wie man überhaupt ein kritisches Glossarium innerhalb der Tagebuchauswertung vermißt. Viele Einzelheiten in Uffenbachs Aufzeichnungen (so die erwähnten Facta bei Eccles und Couperin) könnten dadurch verdeutlicht und historisch eingeordnet, Fragwürdiges richtiggestellt werden. Es ist z. B. auch kaum anzunehmen, daß Uffenbach im Jahre 1744 eine Sinfonie des 1731 geborenen Cannabich hören konnte. Diesen und ähnlichen Dingen hätte Preußner in kritischen Anmerkungen nachgehen müssen. Ein kritischer Hinweis gelte schließlich noch dem Stil, der gelegentliche Entgleisungen aufweist wie: „U. war mit von der Partie“ -- „die Chaise kippte um“ oder „das sind die Stärken der Franzosen“ u. a. Im Ganzen ist das Buch mit einer schönen Wärme und Anschaulichkeit geschrieben und mag, wenn es auch nicht als wissenschaftliche Quellenpublikation gelten kann, seinen Zweck darin erfüllen, „den Blick auf den ganzen Menschen Uffenbach gelenkt zu haben.“

Rudolf Gerber

*Agrippina*, Heitere Oper in drei Akten (8 Bildern) von Vincenzo Grimani, Musik von G. F. Händel. Bearbeitet und ins Deutsche übersetzt von Hellmuth Christian Wolff. (Kl.-Auszug und Textbuch, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1950.)

Mit dieser praktischen Bühnenbearbeitung von Händels genialer, für Venedig um 1709 geschriebener Jugendoper hat sich Hellmuth Christian Wolff, einer der gründlichsten Kenner der Barockoper und ihrer speziellen Probleme, ein besonderes Verdienst um die noch immer in Fluß befindliche Händel-Renaissance erworben. Wolffs Ausgabe hat den Vorzug, in

mehrfachen Aufführungen (Winterthur, Halle, Göttingen) die Feuertaufe moderner Klangrealisierung erfolgreich bestanden zu haben. Ihr besonderer Wert für den Theaterpraktiker wie für den Händelforscher liegt in der Einbeziehung mannigfacher wertvoller Erfahrungsergebnisse aus diesen Aufführungen und in einem Notentext, der zukünftigen Aufführenden zu einer stilvollen und lebendigen Händel-Interpretation verhilft. Der buffohafte Charakter der Original-Rezitative hat eine — musikalisch oft frei umschreibende — Neufassung notwendig gemacht, wobei Notenwerte des Originals häufig verändert werden mußten, um ein dem italienischen Sprachoriginal angenähertes Reim- und Vokalschema zu ermöglichen. Die sehr gewandte, wenn auch bisweilen die Grenze des Trivialen streifende Übersetzung betont geflissentlich und mit vollem Recht das komödienthaffte Element dieses erstaunlichen Jugendwerkes, dessen offenherzige Anleihen bei zeitgenössischen Opern von Keiser und Mattheson ebenso bemerkenswert sind wie die — an die venezianische Frühoper der Monteverdi, Cavalli und Saccati gemahnende — Vermischung des Heroischen und des Burlesken. Mit besonderem Geschick hat Wolff die vielen Lücken gestopft, die in dieser Barockoper den Bearbeiter vor heikle Entscheidungen stellen. Die ausgezeichneten Cembalo-Kadenzen, die der Bearbeiter der Original-Ouvertüre organisch eingefügt hat (vgl. Kl.-A. pag. 11), sind geradezu ein Schulbeispiel dafür, wie solche „Lacunae“ einer Partitur der Barockzeit ausgefüllt werden müssen. Auch die übrigen (sämtlich aus Händels Werken bestrittenen) Einlagen für das fehlende Schlußballett, die fehlenden Vorspiele zu den Akten II und III etc. sind mit Geschmack und sicherem Instinkt für praktische Bühnenwirkung ausgewählt worden. Besonderes

Augenmerk hat Wolff dem Verzierungsproblem zugewandt. Die Singstimmen seines Klavierauszuges enthalten durchweg ausgeschriebene Verzierungen und obendrein ornamentale Varianten für jeden Da-Capo-Teil der betreffenden Arie. Hoffentlich finden die löblichen Vorschläge des Bearbeiters die nötige Gegenliebe bei Sängern und Kapellmeistern . . . Durchaus akzeptabel erscheint auch die — zweifellos notwendige — Verwandlung der Partie des „Alt-Kastraten“ (Ottone) in einen Bariton. (Der Unterzeichnete hat in seinen eigenen Bearbeitungen Monteverdischer Opern [„Orfeo“, 1936; „Poppea“, 1948] ähnliche Stimmtranspositionen mit unwiderleglichem praktischem Erfolg durchgeführt.) Die Stimmtransposition in der Partie des „Ottone“ macht natürlich eine völlige Umgruppierung des orchestralen Begleitapparates nötig, der stark in die Baßregion hinuntergedrückt wird. Die instrumentale Umgestaltung der Ottone-Arie „Voi che' udite“ (Wolffs Ausgabe, No. 22, pag. 116), in welcher der Bearbeiter das Orchester des Händelschen Originals (Oboen, Viol. I/II, Viola, Kontrabaß und Basso Continuo Instr.) durch Englisch Horn, Theorbe, Kontrabaß und Streicher ersetzt, ist sicher einer der heikelsten und zugleich gelungensten Eingriffe dieser Neubearbeitung.

Ob Wolffs deutsche Rezitative dem dramatischen Charakter des italienischen Originals immer gerecht werden, könnte nur der unmittelbare Eindruck der praktischen Aufführung entscheiden. Zweifellos unterscheidet sich die instrumentale Grundierung dieser Rezitative, die vom dissonierenden Effekt der „Acciacatura“ reichlichen Gebrauch macht, vorteilhaft von den Continuo-Ausarbeitungen früherer Bearbeiter Händelscher Opern. Besonders begrüßenswert ist es, daß Wolff endlich Schluß macht mit der angeblich stielechten Verzöge-

rung der Schlußkadenzen und — ganz im Gegenteil — diese Kadenzen dramatisch beschleunigt, wobei er sich mit Recht auf C. P. E. Bach und J. J. Quantz berufen kann, und daß er die in langen Notenwerten notierten Halteakkorde in diesen Rezitativen „secco“ gespielt haben will, wie Türk es noch im Jahre 1800 in seiner „Anweisung zum Generalbaßspiel“ verlangt hatte. Die höchst instruktiven Vorworte zu Wolffs Klavierauszug (1950) und Textbuch (1943) finden ihre lesenswerte Ergänzung in seiner Einführungsschrift zur „Agrippina“ (Wolfenbüttel, 1943), in der Händels Stilmodelle (Keisers „Octavia“, 1708 und Matthesons „Cleopatra“, 1704) und ihre mannigfachen Beziehungen zur „Agrippina“ untersucht werden (vgl. daselbst pag. 15 ff. und 23 ff.). Zur Frage der Inszenierung, praktischen Bühnengestaltung und tänzerischen Ausdeutung Händelscher Opernmusik hat sich Wolff in kleineren Aufsätzen geäußert, deren Erwähnung dem modernen Händel-Interpreten vielleicht hier erwünscht ist. Es handelt sich hier vor allem um „Die Darstellung der Händel-Oper“ (Allgem. Musikzeitung, 62. Jg. No. 40, Okt. 1935), „Die Aufführungspraxis der Barockoper“ (Neues Musikblatt, Schott, Mainz, No. 85. März 1943) und „Das Sprachmelos im alten Opernrezitativ“ (Archiv f. Sprach- und Stimmphysiologie, Berlin, 1940).

Händels „Agrippina“, entstanden fast siebzig Jahre nach Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ (mit der die jüngere Oper nicht nur die meisten dramatischen Figuren, die heroisch-burleske Grundmischung des Librettos, sondern auch noch viele andere typische Erscheinungsmomente spezifisch venezianischer Opern-Atmosphäre teilt), ist wie kein zweites Werk des Meisters geeignet, den integralen Zusammenhang Händels mit den urtümlichen Anfängen italienischer Operntradition unter Beweis zu stel-

len. Dr. Wolffs praktische Bearbeitung, die dem Sänger und Dirigenten einen erfreulich eindeutigen Weg zu einer zwingenden Ausdeutung des Händelschen Notentextes bietet, ist vorzüglich dazu geeignet, das Interesse am Musikdramatiker Händel wieder anzufachen, der sich in dieser wesentlich heiteren, von überraschenden Ensemblesätzen durchzogenen, farbig instrumentierten Oper überzeugender offenbart als in manchem heroischen Opernwerk der Londoner Jahre.

Hans F. Redlich

Georg Philipp Telemann: Concerto D-dur, hrsg. von Walter Upmeyer im „Hortus musicus“ (Nr. 52). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Bezeichnung „Concerto“ darf nicht irreführen, sie ist hier nur in weitestem Sinne als Orchestermusik zu verstehen, für vier Streichstimmen mit Continuo, der aber bei solistisch-quartettmäßiger Besetzung schon weggelassen kann. Genauer handelt es sich um eine „kleine Tanzsuite“, wie der Untertitel der Ausgabe es richtig anzeigt: Allemande (mit fülliger Dreiklangsmelodik), Ballo (lebendig durch hartnäckige Synkopen-Rhythmik), Giga (diese dreistimmig). Vermutlich schrieb der vielgewandte Komponist die ansprechenden und problemlosen Stücke neben vielen anderen ähnlicher Art in seiner Frankfurter Zeit für die dortigen, von ihm selbst veranstalteten wöchentlichen Konzerte, zu denen zuweilen auch das Darmstädter Hoforchester herüberkam. Das Manuskript der kleinen Suite fand sich in der Hessischen Landesbibliothek. Als frisch-fröhliche bürgerliche Gesellschaftsmusik hat das Werk seiner Zeit Genüge getan, bietet aber auch heute wieder den Spielgruppen und privaten Streichquartetten Gelegenheit zu beschwingtem Musizieren.

Kurt Stephenson

Giuseppe Tartini: Sinfonie in A-dur für Streicher, hrsg. von Hans Erdmann im „Hortus musicus“ (Nr. 53). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Daß Tartini eine Anzahl handschriftlicher „Sinfonien“ hinterlassen hat, ist der musikalischen Öffentlichkeit wenig bekannt. Man rubriziert ihn als den großen italienischen Geiger, der in barocker Fruchtbarkeit eine Unzahl von Violinkonzerten, Kammermusikwerken und Violinsonaten komponiert hat, der als Pädagoge internationale Wirkung ausstrahlte und der sich über die physikalischen und philosophischen Grundlagen seiner Kunst sehr ernste Gedanken gemacht hat. Es ist nicht verwunderlich, daß aus dieser kleinen A-dur-Sinfonie der Adel und die bestrickende Klanglichkeit der Schule Corellis und Geminianis zu uns sprechen — typische und ideale Streichmusik, aus dem festlichen und biegsamen Streicherklang konzipiert und auf die Dolcezza der geegigten Terzen und Sexten abgestellt. Die Zeitgenossen rühmten das ausdrucks-gesättigte Spiel des Meisters. Es spiegelt sich auch in diesem freundlichen Werk, das, dem neuen Stil verwandter als dem Kernbarock, offenbar aus der reifsten Zeit Tartinis stammt. Dreiteilig folgt es der Anlage der italienischen Ouvertüre, ohne jemals aus dem Bereich liebenswürdiger Unterhaltungskunst herauszutreten. Auf den knappen, Sonatengeist atmenden Kopfsatz folgt ein Andante („sempre dolce“) im gleichnamigen Moll, auffällig durch abwärts strebende Melodik, mit dem damals beliebten Unterton schmerzlichen Affektes. Spannungslos reiht sich ein abschließendes Menuett an, das sich unter Verzicht auf das Trio der Rondoform annähert. Innerhalb der schlichten Harmonieführung des Ganzen wirkt einmal der „Neapolitaner“ in der Schlußkadenz als Ereignis. Der vierstimmige Satz „klingt“

— auch als Soloquartett, falls kein Streich-Orchester zur Verfügung steht. Kurt Stephenson

Alessandro Scarlatti: Sinfonien für Kammerorchester. Nr. IV in e-moll, hrsg. von Raymond Meylan im „Hortus musicus“ (Nr. 48). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Hier wird eine Probe aus dem Londoner Autograph (British Museum) vorgelegt, der zwölf Sinfonien des epochemachenden Opernmeisters enthält. Sie stammen aus dem zweiten Jahrzehnt des musikreichen Jahrhunderts. Diese Probe zeigt Scarlatti als eigenwilligen Schöpfer auch auf dem Experimentierfelde der Konzertmusik. Der Grundriß der nach ihm benannten Opern-Ouvertüre mit dem langsamen Satz in der Mitte ist nicht zu verkennen: er gehört zu den ästhetisch glücklichsten und durch die Jahrhunderte tragfähigsten der Musikgeschichte. Doch wird hier das erste Allegro nach einleitendem musikalischem *Al fresco* seinerseits schon durch ein kurzes *Adagio* unterbrochen, um dann in einem siebenstimmigen zügigen *Fugato* (bzw. freier Fuge) glanzvoll auszuströmen, hier in Anlehnung an die Praxis der Kirchensonate. Neben ihr hat auch das *Concerto grosso* bei dem Werke Pate gestanden: Flöte und Oboe stehen als eine Art *Concertino* dem fünfstimmigen Streichkörper (mit Continuo) gegenüber, am deutlichsten im *Adagio*-Mittelsatz, dem Orte der Ruhe inmitten der Bewegung und im (zweiteiligen) Schluß-*Allegro* im  $12/8$ -Takt, das dem *Siziliano* näher steht als der *Gigue* und durch das *Wagnis* des *piano*-Schlusses überrascht. Dies alles fesselt den Historiker, es gibt aber auch dem praktischen Musiker im *Collegium musicum* wie im heutigen Konzertsaal eine prächtige Spielmusik in die Hand, deren ausgezeichnete Gebrauchswert bei festlicher Gelegenheit unterstrichen werden muß. Kurt Stephenson

Antonio Vivaldi: Zwölf Concerti „La stravaganza“ op. 4. In Partitur gesetzt und mit ausgesetztem Generalbaß versehen von Walter Upmeyer. Nr.1 B-dur, Nr.2 e-moll, Nr. 3 G-dur (jeweils für Violine Solo, Streicher und Bc., Partitur und Stimmen). Bärenreiter-Verlag, Kassel (1949).

Von den Originaldrucken Vivaldis hat W. Upmeyer nach der Herausgabe des op. 1 die Soloviolinekonzerte op. 4 ins Auge gefaßt. Die vorliegenden ersten drei Konzerte, die der Herausgeber nach den gleichen Gesichtspunkten wie die Kammersonaten op. 1 darbietet, vermitteln bereits ein anschauliches Bild von dem Einfallsreichtum des genialen Venezianers, der sich naturgemäß im Solokonzert viel freier äußern kann als im Bereich der Sonate. „La stravaganza“ nennt Vivaldi das ganze Opus, das vermutlich bald nach 1703 entstanden ist und erst um 1712/13 bei E. Roger in Amsterdam gedruckt wurde. Neudrucke dieser Konzertsammlung sind viel spärlicher als bei dem vorangegangenen op. 3. Soviel ich sehe, wurden bis jetzt nur Nr. 1 (durch Stephan Frenkel bei Ries & Erler) sowie Nr. 6 und 12 (von Tivadar Nachez bei Schott) in nicht durchaus sachgemäßen Bearbeitungen zugänglich gemacht. Um so mehr ist die vorliegende Ausgabe zu begrüßen, die auf die Originalgestalt der Werke zurückgreift.

Es ist schon viel daran herumgerätselt worden, was Vivaldi wohl mit der Bezeichnung „stravaganza“ (Wunderlichkeit, Überspanntheit, Ausschweifung) gemeint haben mochte. Offenbar schwebte ihm ein „stilo stravagante“ vor, der sich von dem Concerto-grosso-Stil seines op. 3 (Estro armonico) sichtbar unterscheiden sollte. Und „extravagant“ im Sinne des Ungewöhnlichen, Neuartigen mutet in op.4 vor allem die violinistische

Thematik auf der Grundlage einer virtuosen Technik an. Ein neuer Elan ist in diesen Konzerten lebendig, der die Kunst des improvisierenden Virtuosen, wie ihn Uffenbach schildert, ahnen läßt und oft im Gewand buffohafter Einfälle zutage tritt, so z. B. gleich im 1. Satz des B-dur-Konzerts, den Bach (nach G-dur transponiert) als Klavierkonzert bearbeitet und dessen Anfang sicherlich noch in die Lacharie seines Äolus hineingewirkt hat. Die ersten Sätze legen das neu geprägte Schema aus fünf Tutti (mit unveränderter, aber modulierender Ritornellthematik) und vier Soli (von absoluter, oft exzentrisch-phantasierender Selbständigkeit) zugrunde. Die langsamen Sätze besitzen drei Tutti und zwei Soli (mit teilweise ausgeschriebenen „willkürlichen Manieren“), während für die Schlußsätze keine Norm gilt. Hier verfährt Vivaldi in formaler Hinsicht am zwanglosesten. Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Freiheit sich Vivaldi in dem jeweils gegebenen Rahmen bewegt. Charakteristisch sind da etwa: das fortgesetzte spielerische Wiegen in einem „stehenden Klang“, das ebenso aus einem instrumentistischen Spieltrieb herauswachsende taktelange Sequenzieren (mit 7-Vorhaltskettungen), plötzliche harmonische Eindunkelungen nach Strecken einer geradezu „stationären“ Harmonik, weit ausgedehnte Soli mit Arpeggien oder Figurenspiel über *tasto-solo*-Begleitung. Die Begleitung der Soloteile ist überhaupt von der größten Manigfaltigkeit. Bald begleitet nur der B. c., bald bilden die Ripienviolin und Viola *senza B. c.* die Begleitung. Dabei kommt es vor, daß (wie im ersten Satz von Nr. 1) diese Ripienstimmen solistisch verdünnt werden und mit einer quasi kantablen Melodik unter der Figuration der Solovioline hervortreten (ähnlich wie im

letzten Satz von op. 3 Nr. 8). In der mannigfaltigen Klangdifferenzierung des einfachen Streicherapparates offenbart sich ein spezifischitalienischer Klangsin. Man wird auf die weiteren Konzerte gespannt sein dürfen.

Rudolf Gerber

**Johann Friedrich Fasch:** Sonate B-dur, hrsg. von Waldemar Woehl, im Hortus musicus (Nr. 26), Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Der „ältere Fasch“ — einer jener Barockmeister, deren Nachruhm im Schatten der Größeren erloschen ist, dennoch kein „Kleinmeister“, vielmehr einer jener hochgewachsenen Zeitgenossen, deren Zahl und Fruchtbarkeit — aufschlußreich für die allgemeine Kunstblüte der Epoche — uns immer wieder in Erstaunen setzt, war jüngerer Zeitgenosse Sebastian Bachs, wie dieser Sproß des mitteldeutschen Kulturraumes und von diesem selbst als Kunstgenosse hoch eingeschätzt, überhaupt in hohem Ansehen bei seiner Umwelt, der er sich, wanderfreudig, in allen Sätteln sicher, aufschloß: in seinen reifsten Jahren nicht Kantor, sondern Hofkapellmeister. Schwerlich wird sich uns jemals das Gesamtbild seiner künstlerischen Persönlichkeit zusammenfügen, sein Erbe (darunter 7 Jahrgänge Kirchenkantaten und etliche Opern) ist zum größten Teil untergegangen. Aber der Instrumentalkomponist, der wie Telemann mit Gewandtheit und vollendeter Beherrschung die Tonsprache seiner Zeit spricht, geistreich und origineller Züge nicht ermangelnd, tritt uns doch in dieser B-dur-Sonate (wohl aus der Zerbster Spätzeit) so gleich, Spielfreude erweckend, entgegen. Das Klangbild ist nicht alltäglich: drei hohe Instrumente stark unterschiedlichen Charakters (Blockflöte, Oboe, Violine) heben sich im Diskantraum — in vollem Gleich-

gewicht der musikalischen Beteiligung — voneinander ab und bilden andererseits eine dichte Klangeinheit, die das Cembalo bindet und wiederum stellenweise durch eigenes Pausieren hervortreten läßt. Kräftige Stützung des Basses, der sporadisch auch thematische Funktion übernimmt, ist unerläßlich; hier vielleicht wirkungsvoller durch Fagott als durch Streicherbaß. Satzfolge, Strukturprinzip (Fugato und Sequenz) und Adel der Melodik weisen auf die Kirchensonate zurück, das Grave an dritter Stelle beschwört gleich zu Beginn mit dem chromatisch ausgefüllten fallenden Quartraum die zeitgebundene Passions-Symbolik. Ein Probestück auf handfestes („musikantisches“) Spiel ist das Schluß-Allegro, beschwingt ablaufend im dreifachen Kontrapunkt der Stimmen, aufgegliedert in Concertino-Partien (Diskante) und Tutti (mit Cembalo) und somit konzertmäßiger Haltung nahegerückt. Beihilfweise Besetzung mit 3 Violinen ist möglich. Kurt Stephenson

#### MITTEILUNGEN

Professor Dr. Heinrich L e m a c h e r feierte am 26. Juni 1950 seinen 60. Geburtstag. Gleichzeitig beging er das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Lektor an der Universität Köln. Aus diesem Anlaß veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut Köln eine Feierstunde mit Werken des Jubilars.

Professor Dr. Marius S c h n e i d e r, Barcelona, wird im Wintersemester 1951/52 als Gastprofessor die Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Köln vertreten.

Dr. Adam A d r i o wurde zum apl. Professor an der Freien Universität Berlin ernannt.