

Die deutsche Musikwissenschaft darf mit Befriedigung auf das unter äußerst schwierigen Verhältnissen Geleistete zurückblicken. Wenn auch bei diesem ersten Anlauf nicht alle Wünsche erfüllt wurden, wenn sich alte Kongreßfehler auch diesmal nicht ganz vermeiden ließen — zeitliche Überlagerung wichtiger Vorträge, zeitlich zu beschränkte Diskussionsmöglichkeiten, einzelne für einen Kongreß ungeeignete Referate —, so steht doch zu hoffen, daß Rothenburg der deutschen Musikwissenschaft das Vertrauen zu sich selbst und die Entschlossenheit zu ernster und strenger Arbeit gestärkt hat. Noch steht mit der gesamten deutschen Wissenschaft auch unser Fach im Schatten einer langjährigen katastrophalen Vergangenheit, aber der Wille zu neuer Leistung ist in Rothenburg offenbar geworden.

### BESPRECHUNGEN

Beekman C. Cannon, Johann Mattheson, *Spectator in Music* (Yale Studies in the History of Music, ed. by Leo Schrade, vol. I), New Haven (Yale University Press), 1947. XVI und 244 Seiten. 3.00 Dollar.

Es gehört unter die merkwürdigsten Versäumnisse, daß die Musikwissenschaft des Landes, das Bach, Händel, Telemann und Mattheson hervorgebracht und seit Spitta ein unendliches Spezialschrifttum über jenes Zeitalter geliefert hat, dem bedeutendsten Kritiker, Ästhetiker, Polemiker, ja Enzyklopädisten der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts die längst fällige Würdigung schuldig geblieben ist. Eines der unverständlichsten und unentschuldigsten Versäumnisse, nicht bloß wegen der umfassenden Bedeutung und Wirkung Matthesons in seinem Zeitalter, sondern auch deswegen, weil eine genauere Kenntnis seines Lebenswerkes und seines kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhangs für das Verständnis der Musikgeschichte um die Jahre von 1710 bis um 1750 geradezu unerläßlich ist. Man muß für den energischen Vorstoß des Amerikaners Cannon dankbar sein, weil ohne ihn die Aufgabe für die Dauer unlösbar geblieben wäre: ist doch aller Wahrscheinlichkeit nach der gesamte hand-

schriftliche Mattheson-Nachlaß unter die Kriegsverluste der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek zu rechnen, und wieviel von dem einschlägigen Material der Staatsbibliothek Berlin wieder zum Vorschein kommen wird, ist anscheinend noch nicht zu übersehen.

Abgesehen von der brillanten, wie wohl sehr zeitbedingten Charakteristik W. H. Riehls von 1853 und dem Versuch einer Würdigung, den Ludwig Meinardus 1879 unternahm, sind nur in kleineren Aufsätzen von Haberl, Heinrich Schmidt, Torrefranca und Fritz Stege Beiträge zur Mattheson-Forschung geliefert worden. In zahllosen neueren Schriften über das Zeitalter wird Mattheson mehr am Rande oder eingehender behandelt (z. B. in Wöhlkes Berliner Dissertation über Mizler, 1940; H. Chr. Wolfs Kieler Habilitationsschrift über die Hamburger Barockoper, 1942; Irmgard Ottos Berliner Dissertation über die deutsche Musikanschauung des 17. Jahrhunderts, 1937 — vom Bach-Schrifttum ganz zu schweigen), aber eine Monographie ist nie unternommen worden. Die vorliegende Arbeit ist aus einer Dissertation des Verf. über Mattheson an der Yale University hervorgegangen. Mit der Publikation beginnt Leo Schrade wirkungsvoll eine Reihe, die in ihrer Zielsetzung — der Befestigung der Mu-

sikwissenschaft als *ars liberalis* der Universitäten — den in den letzten drei Jahrzehnten in Deutschland üblich gewordenen Publikationsreihen der musikwissenschaftlichen Institute der meisten Universitäten entspricht. Man wird von der deutschen Musikforschung her eine so vielversprechende Erweiterung des Wirkungsfeldes und Personenkreises einer weltweiten musical scholarship nur begrüßen können und der Hoffnung Ausdruck geben dürfen, daß sie zu einem consensus eruditorum führe.

Die Aufmachung des Buches entspricht dem, was wir von amerikanischer Buchtechnik erwarten; der wissenschaftliche Geist, der es erfüllt, verdient uneingeschränkte Anerkennung. Cannon, der als Commander in der USA-Kriegsmarine von 1941 bis 1946 gedient hat, konnte 1938 sein Material in Deutschland sammeln und sich hier jene geschichtliche Anschauung erwerben, ohne die eine Aufgabe wie die vorliegende unlösbar geblieben wäre. Man wird als deutscher Musikforscher gern seinen höchsten Respekt aussprechen. Wie sich ein Ausländer hier in den komplizierten politisch-historischen, kirchlich-konfessionellen und geistig-kulturellen Verhältnissen Hamburgs und Norddeutschlands unterrichtet zeigt, wie er die oft schwer verständlichen Quellentexte und die noch schwerer lesbaren nachgelassenen Aufzeichnungen Matthesons erfaßt und interpretiert, wie er sich mit der verworrenen musikgeschichtlichen Lage abfindet, **das ist aufrichtiger Bewunderung würdig.**

Die beiden wertvollsten Ergebnisse des Buches sind die ausführliche Biographie Matthesons und die **höchst penible, heute geradezu unschätzbare Bibliographie.** Die letztere bringt im Wortlaut die Titel aller gedruckten und ungedruckten Schriften, Pamphlete, Kompositionen, Dichtungen, Übersetzungen und sonstiger Elaborate aus Matthesons nie rastender

Feder mit vielfach hinzugefügten kurzen Inhaltsangaben, Verweisen auf das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Schriften, Personennachweisen, Erläuterungen von Anspielungen u. dergl. m. Sie ist vorbildlich und macht deutlich, wie wenig selbst der dem Gegenstande nächststehende Musikhistoriker von der Vielseitigkeit, Regsamkeit und Denkschärfe dieses blitzenden Geistes gewußt hat. Die Ergänzung dazu bildet die sehr eingehende Biographie, für die in Matthesons Autobiographie in der „Ehrenpforte“, der 1910 in der Neuausgabe von Max Schneider als „Anhang“ hinzugefügten handschriftlichen „Fortsetzung des Matthesonischen Lebenslaufs“ (1741—58) und der die Jahre 1759—63 umfassenden, Schneider unbekannt gebliebenen handschriftlichen „Weiteren Fortsetzung“, die Cannon im Appendix seines Buches wörtlich abdruckt, reichliches Quellenmaterial vorlag. Verf. hat es geschickt durch Briefe Matthesons (z. Tl. bisher unbekannt) und vor allem durch höchst instruktive Ausschöpfung zahlreicher zeitgenössischer Zeitschriften vermehrt. Abgesehen von der Erschließung vieler neuer Daten zur Lebensgeschichte hat diese Biographie das große Verdienst, ein sehr plastisches und lebendiges Bild jenes vollblütigen Charakters gezeichnet zu haben, der im deutschen Schrifttum noch immer unter dem Makel der Eitelkeit, der Besserwisserie, der Polypragmasie oder gar der Unaufrichtigkeit leidet, der ihm seit Spittas Tagen angehängt worden ist. Vgl. z. B. Moseers Lexikon, noch in der 2. Auflage 1943: „Komponist von phantastischer Fruchtbarkeit, ein oft eitler, aufdringlicher und allzu betriebsamer, doch auch verständigt fortschrittlicher Kopf“. Zum ersten Male erscheint hier das Bild des ebenso eigenwilligen Komponisten wie scharfsinnigen Theoretikers, des sanguinischen Streiters um Wahrheit und Fortschritt wie des

tief religiösen Lutheraners und Vorkämpfers einer erneuerten und befestigten Kirchenmusik, um deren Weiterleben er ständig besorgt ist. Nichts vielleicht überrascht im lebensgeschichtlichen Bilde so sehr wie diese religiöse „Wendung“ in Matthesons späteren Jahren, die doch in Wirklichkeit keine Wendung ist, weil schon seit seiner Frühzeit Mattheson mit dem Kampf für die Oper und für eine „vernünftige“ Erneuerung der Musik im letzten Grunde immer die vom Verfall bedrohte Kirchenmusik als vornehmstes Ziel im Auge hat. Daß in dieser Biographie das Musikalische streckenweise hinter dem Politischen, Diplomatischen, Journalistischen, Aktuellen, Ökonomischen und Kulturgeschichtlichen zurücktritt, liegt in der Natur von Matthesons Persönlichkeit begründet: gerade dadurch, daß der Verf. sich nicht auf das Musikgeschichtliche beschränkt hat, wird die Gestalt vollrund und blutvoll. Cannon hat aber nicht nur den Opersänger und Kritiker, den Komponisten und Geheimsekretär, den Weltmann und frommen Stifter gezeichnet, er hat auch versucht, den Theoretiker und Ästhetiker Mattheson in seiner Rolle für die Aufklärung zu umreißen. Manches davon steht schon in der Biographie und in den Anmerkungen zur Bibliographie; ein ganzes Kapitel „The Enlightenment of the Musical Spectator“ ist diesem Problem gewidmet. An dieser Stelle nun muß mit Bedauern vermerkt werden, daß das Buch gerade der wichtigsten Aufgabe gegenüber enttäuscht. Gewiß, den Zusammenhang Matthesons mit seinem Zeitalter, mit den führenden Komponisten und Theoretikern, Voraussetzung und Wirkung seines Lebenswerkes in extenso darzustellen, hätte ein Riesenunternehmen bedeutet, das von einer Monographie billig kaum erwartet werden kann. Die philosophisch-ästhetischen Grundlagen Matthesons, seine Abhängigkeit von

der französischen und englischen Aufklärung (wovon die letztere besonders für ihn maßgebend gewesen zu seinscheint) vollständig zu entwickeln, wäre eher Gegenstand einer Geschichte der Musikästhetik um 1700 als einer Mattheson-Biographie. Dennoch, wie sehr vermißt man die Behandlung dieser Probleme, ohne deren Lösung Matthesons Werk doch ziemlich in der Luft hängt. Angesichts der großen sonstigen Leistung des Verf. nimmt man den Mangel als unvermeidliche Lücke in den Kauf. Was der Leser jedoch nicht begreift, ist, warum das Kapitel „Enlightenment of the Spectator“ sich auf die Interpretation des „Neueröffneten Orchesters“ und der sich anschließenden Polemik beschränkt und das gesamte übrige schriftstellerische Werk Matthesons völlig mit Stillschweigen übergeht. Vergebens hat der Rezensent nach einer Erklärung dafür gesucht. In der Erläuterung des „Orchesters“ zeigt Cannon sich vorzüglich unterrichtet; er weiß sehr einleuchtend Matthesons Tat — denn das „Neueröffnete Orchester“ war eine Tat — verständlich zu machen und in die Zeitgeschichte einzuordnen. Umsomehr bedauert der lernbegierige Leser, daß es damit plötzlich zu Ende ist. Gewiß wiederholt sich Mattheson von 1713 bis zum „Capellmeister“ von 1739 oftmals, aber jede Schrift reißt doch auch neue Fragen zu den alten auf. Und neben den musikkritischen Schriften Matthesons steht doch schließlich auch noch sein ganzes sonstiges Schrifttum, das gleichfalls unberücksichtigt bleibt (ausführlicher werden im biographischen Teil nur die „Vernünftler“ von 1713 und einige spätere kulturkritische Schriften gewürdigt), und steht vor allem der Komponist Mattheson, dem in keiner Hinsicht Genüge geschehen ist (die oben erwähnte Darstellung der Hamburger Barockoper von H. Chr. Wolff konnte Cannon nicht kennen; sie hätte ihm über den

Opernkomponisten Mattheson reichen Aufschluß gewährt). Nicht mäklige Scheelsucht, sondern ehrliches Bedauern führt dem Rezensenten die Feder: wie gern hätten wir uns von dem so eminent gewissenhaften und beschlagenen Verfasser in die gesamte kritische und schöpferische Geisteswelt Matthesons einführen lassen! Jedoch, wir müssen dankbar sein für das, was Cannon geleistet und in wirklich überzeugender und hervorragender Weise geleistet hat. Er hat in letzter Stunde festgehalten, was vielleicht nie mehr zu erwerben möglich gewesen wäre. Die künstlerische und geistesgeschichtliche Würdigung kann auch in späterer Zeit noch vollzogen werden und muß Zukunftsaufgabe bleiben.

Für den Fall, daß das Buch eine Neuauflage erleben sollte (man möchte es ihm wünschen), und daß bis dahin entgegen den augenblicklichen Aussichten die Quellen (der handschriftliche Nachlaß, die Domprotokollbücher usw.) ganz oder teilweise wieder aufgetaucht sein sollten, sei ein Wunsch an den Verf. gerichtet. Die älteren deutschen, z. Tl. aber auch die lateinischen Texte sowohl in der fortlaufenden Darstellung wie in der Bibliographie, besonders aber in den Fußnoten, enthalten eine große Menge Druck-, z. Tl. wohl auch Lesefehler, und dies stellenweise bis zu einem solchen Grade, daß das Verständnis sehr erschwert oder bei einzelnen Wörtern auch unmöglich gemacht wird. Deshalb sollten alle Textzitate sowie die Titel der Bibliographie bei einer Neuauflage einer genauen Nachprüfung unterzogen werden. Hoffen wir, daß, entgegen dem z. Tl. unausweichlichen Pessimismus, bis dahin ein Wunder geschieht und das kostbare Quellenmaterial, vor allem Matthesons eigener Nachlaß, sich wieder anfindet.

Friedrich Blume

Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*. Verona 1941, La Tipografica Veronese. (Estratto dagli Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Serie V. Vol. XVIII.) Anno 1940. 8°, 346 S., 27 Taf.

In welchem Umfang das wissenschaftliche und künstlerische Leben Italiens in den freien korporativen Formen der sog. Akademien beheimatet war, zeigt anschaulich M. Maylenders fünfbandige *Storia delle Accademie d'Italia* (1926 ff.), welche die ganze Mannigfaltigkeit und Fülle dieser gelehrten und künstlerischen Gesellschaften vor uns ausbreitet, die seit der humanistischen Gründung der „Platonischen Akademie“ im Florenz des Lorenzo Magnifico entstanden waren. Zahlreiche Akademien besaßen Sektionen für die belle arti oder wurden z. T. auf der Grundlage der spätmittelalterlichen Maler-Compagnie als Spezial-Akademien errichtet; aber schon früh kultivierten einige Akademien auch die Musik, zumal seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, als sich die musikalische Hegemonie Europas nach Italien zu verlagern begann. Neben den meist späteren musikalischen Akademien in Bologna, Ferrara, Florenz, Venedig und Rom gehörte diejenige von Verona zu den ältesten und berühmtesten Italiens, und so trifft es sich gut, daß wir jetzt zur Erinnerung an ihr 400. Gründungsjahr (1543) eine schöne und reich dokumentierte Geschichte ihrer Tätigkeit bis 1600 aus der Feder Giuseppe Turrinis erhalten. Turrini war für seine Aufgabe insofern prädestiniert, als er schon durch mehrere wertvolle Arbeiten zu diesem Thema, vor allem durch seinen *Catalogo del Fondo musicale antico della Società Accademia Filarmonica di Verona* (1935/36), dem die Neuordnung der Bibliothek (Riordine della Biblioteca

e dell'Archivio della Società Accademia Filarmonica di Verona, 1932) vorgehend, seine intime Kenntnis der Veroneser Musikgeschichte, speziell der Accademia Filarmonica bekundet hat. In diesem neuen Werk gibt er nun eine zusammenfassende und abschließende, das äußere und innere Leben der Veroneser Akademie eingehend schildernde Darstellung, wobei der frühere bibliothekarische und bibliographische Ausgangspunkt — die musikalische Hinterlassenschaft der Akademie an Musikwerken und Instrumenten — bewußt beibehalten wird. Aus diesem Grunde durften die verschiedenen Noten- und Instrumenteninventare der Akademie stärker in den Vordergrund treten. Erhalten wir doch durch diese Dokumente einen unmittelbaren Einblick in die künstlerischen Bestrebungen und Absichten der Mitglieder, die für ihre internen Veranstaltungen und öffentlichen Darbietungen außer den ad hoc komponierten, in Handschriften erhaltenen Stücken die repräsentativen Musikdrucke ihrer Zeit, vor allem solche aus venezianischen Offizinen erwarben; um nur einige zu nennen: Messen und Motetten von Josquin und Gombert, Willaert und Morales, eine große Menge von Madrigalbüchern der Verdelot und Arcadelt, Costanzo Festa und Ferrabosco, Cipriano da Rore, Lasso und Monteverdi, ferner die neuesten Canzoni francesi, Villanellen und Napolitanen und zu ihrer sachgerechten Aufführung die dazu nötigen Instrumente wie Violen, Violinen, Gamben, Flöten, Fagotte, Zinken, Posaunen, Lauten, Theorben, Cembali und Orgeln samt den dazugehörigen Tabulaturen und Schulwerken, z. B. der Regola Rubertina des Ganassi (vgl. Taf. 20 und 21 und Kap. XVIII) — gewiß ein höchst wertvoller Beitrag zur Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts. Allein schon die Musikernamen bezeichnen die künstlerische Atmosphäre,

in welcher sich die Veroneser dilettanti, diese ganz neuartigen Kenner und Liebhaber der Musik bewegten, und vollends zeigen die zahlreichen an die Akademie gerichteten Dedikationen, daß die Akademiker, fern jeder retrospektiven Tendenz, musikalisch auf der Höhe ihrer Zeit standen. Als Dedikatoren figurieren keine Geringeren als z. B. Marenzio mit seinem dritten Madrigalbuch von 1582, Ingegneri mit seinem 5. von 1587 und Steffano Bernardi mit seinen Concerti Accademici von 1616. Auf diese Weise bildet der patrimonio musicale ein lebendiges Stück Geschichte der Veroneser Accademia Filarmonica selbst, und es ist nur folgerichtig, wenn Turrini die Reihe der historischen Inventare ausklingen läßt mit dem patrimonio attuale, d. h. mit dem gegenwärtig vorhandenen Fonds alter Musik und Instrumente, die sich jetzt als wertvolle Hinterlassenschaft in Verona befinden (Kap. XVIII).

In der Geschichte der Akademie heben sich zwei Ereignisse in dem oben genannten Zeitraum als wesentlich heraus: 1543 die Vereinigung der schon etwas älteren Akademie der Incatenati mit den Filarmonici, deren Vermögen und Realbesitz miteinander verschmolzen werden (Kap. I u. II), und eine zweite Fusion im Jahre 1564, bei welcher die 1556 gegründete Accademia alla Vittoria mit der älteren Filarmonica verschmolzen wurde (Kap. XI u. XII). Ihrer Idee und ihrem Zwecke nach sind alle diese Vereinigungen, die schon durch ihre bloße Existenz die Art und den Umfang des musikalischen Dilettantismus der Renaissance-Epoche bezeugen, aufs engste miteinander verwandt, wie ihre Devisen und Wappen, Statuten und Protokolle bekunden. Unter ausdrücklicher Berufung auf die ethische Macht der Musik in der griechischen Antike und getragen von dem humanistischen Enthusiasmus für die nobilissima Arte, vereinigen sich

vornehme junge Veroneser zur ernsthaften, verantwortungsvollen und würdigen Pflege der Musik, die sie mit Gesang und Instrumentenspiel im streng geschlossenen Kreise selbst praktisch ausüben. Die Aufnahme neuer Mitglieder ist von hohen Bedingungen menschlicher, gesellschaftlicher und künstlerischer Natur abhängig, so daß Exklusivität, bewußte Absonderung und Distanzierung gegenüber dem „Vulgus“ als wichtige soziologische Merkmale erscheinen. (Merkwürdigerweise fehlt in Turrinis Werk der Name des Architekten und Festungsbaumeisters Michele Sanmichele, den Vasari, *Le Vite* etc. ed. Milanesi, VI, 1881, 368 ausdrücklich nennt: „oltre la pittura, e ottimo musico, e di primi dell' academia nobilissima di Filarmonici di Verona“.) Es waren die „Nobili“, Adel, Stadtpatriziat und großbürgerliche Oberschicht, die sich hier in der Pflege einer verfeinerten Geselligkeit und eines edlen Luxus geistiger und künstlerischer Bildung zusammenfanden. Die Musik galt ihnen als hohes, nicht zuletzt durch die Antike geheiligtes Bildungsgut und war in dieser Form auch durchaus Reservat der Vornehmen, Reichen und Gebildeten, die sich auf Grund ihrer ökonomischen Unabhängigkeit und ihrer geistigen Ansprüche einem solchen „idealen“ Kultus der Musik hingeben konnten. Hier, im Italien der Renaissance, tritt offensichtlich zum ersten Male und ausdrücklich jener „gesellschaftliche“ Musik-Enthusiasmus — um nicht zu sagen Musik-Fanatismus — zutage, in welchem sich die ästhetische Sphäre unter religiöser und ethischer Verkleidung auch im Bereich des Musikalischen zu verselbständigen und durchzusetzen beginnt. Und es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir hier auf die eigentlichen Ursprünge des neuzeitlichen bürgerlichen Konzertlebens, das ja mit den *Concerti academici* und den „musikalischen

Akademien“ noch lange verknüpft bleibt und einen spezifisch großbürgerlichen Geist atmet, verweisen, wobei die Rolle des aristokratischen Elements zumal im Zeitalter des Barock gewiß nicht gering eingeschätzt werden soll. Vor allem aber leuchten aus dem Wappen der Veroneser Akademie der geistige Hintergrund und die Berufung der Mitglieder auf ein hohes Altertum deutlich hervor: um eine Sirene, jenes ebenso bedeutsame wie vieldeutige antike Musikwesen, das eine Sphaira in der Hand hält, schlingt sich die pythagoräisierende Devise „Coelorum imitatur concentum“ (Taf. III u. Atto Unione 1564, S. 247), und das Wappen, das die Statuten nach 1600 erwähnen — eine Jungfrau, die mit den Füßen Erde und Wasser, mit Oberkörper und Kopf Luft und Feuer berührt — trägt die aufschlußreiche und gewichtige Inschrift: *In omnibus sum, et sine me corruent omnia* (S. 250). Gerade durch diesen Satz wird deutlich, wie die Musikpflege der Veroneser Akademiker ihre Impulse erhielt von der mächtigen antik-mittelalterlichen Tradition kosmisch-symbolischer Musikanschauung, die in der Renaissance zu neuem Leben erwacht und noch im Zeitalter des Barock ihre Geltung bewahrt — denken wir nur an den bedrten Preis der Sphärenharmonie in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ (V, 1)!

Die musikalischen Exekutionen der Akademie konzentrieren sich in echt italienischer Weise auf die Feste und stellen — mit Jacob Burckhardt zu reden — eine wahrhaft „höhere Form der Geselligkeit“ dar. Die charakteristische Dreiheit von feierlicher Messe, üppigem Bankett und festlichem Konzert, alles in seiner Weise ausgestattet mit prächtiger und erlesener Musik, begegnet uns am alljährlich begangenen Gründungstag der Akademie; außerdem ist der

Karneval ein wichtiger Ansatzpunkt für allerlei Feste und Aufführungen, unter denen die dramatischen Veranstaltungen, zuerst als Intermedien mit Musik, später als Opern, eine beherrschende Rolle einnehmen sollten. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, wenn sich die Akademiker bald Berufsmusiker in festen Sold nehmen, die für Komposition und Exekution der Musik zu sorgen haben; die bedeutendsten unter ihnen waren Giovanni Nasco und Vincenzo Ruffo. Durch den Zuzug solcher Berufskräfte änderten sich aber allmählich der Charakter und das innere Leben der Akademie: einerseits dehnt sich ihr Interesse zeitweise auf literarisch-wissenschaftliche Bezirke, auf die buone lettere, auf Philosophie, Literatur, mathematische Wissenschaften und Astronomie aus; auf der anderen Seite erweitert und verselbständigt sich die musikalische Tätigkeit durch die Mitwirkung immer zahlreicherer Berufsmusiker und musikalischer Hilfskräfte, um sich allmählich mehr und mehr den großen höfischen Vorbildern — wir erinnern an das Mantua Monteverdis — anzunähern. In der zweiten Jahrhunderthälfte treffen wir auch immer häufiger auf die Namen der Adelsfamilien, nachdem schon 1556 der aus der venezianischen Musikgeschichte bekannte Doge Andrea Gritti unter den Begründern der Accademia alla Vittoria erschienen war (Kap. XI). Die Feste und öffentlich gewordenen Aufführungen werden nun mit barockem Pomp musikalisch begangen; die Inventare reden wieder eine deutliche Sprache: 1570 läßt sich die Akademie eine eigene Orgel bauen, um den inzwischen so hoch gestiegenen künstlerischen Ansprüchen genügen zu können.

Alles in allem bildet diese Entwicklung der Veroneser Accademia Filharmonica ein Stück Musikgeschichte von weit mehr als lokaler Bedeu-

tung. Durch das schöne Werk Turrinis sind wir imstande, an einem konkreten und zugleich repräsentativen Fall die stürmische Entwicklung, die die Musik in Italien von der Renaissance zum Barock genommen hat, den inneren Zusammenhang und die erstaunliche Folgerichtigkeit dieser Phasen zu studieren. Vor allem aber erhalten wir einen Einblick in die Stellung der Musik zur damaligen Gesellschaft, wie sie uns nur wenige Werke in solch reichem Maße gewähren können. Die großzügige Ausstattung des Buches mit Facsimiles, Bildern und Noten (ein Madrigal von Al. Sfoglio von 1590/91 und von P. Valenzola von 1578), die Wiedergabe der Dokumente und Inventare sowie die zahlreichen Indices (Akademiker, Musiker, Komponisten, Instrumente) machen das Buch Turrinis zu einem wertvollen Quellenwerk der oberitalienischen Musikgeschichte, dessen Erscheinen wir dankbar begrüßen dürfen.

Hermann Zenck

Jacques Handschin, Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung. Rektoratsprogramm der Universität Basel für die Jahre 1940 und 1941. Basel, Fr. Reinhardt, 1942, 112 S.

Handschin, seit längerer Zeit schon mit byzantinischen Studien beschäftigt, legt uns hier die erste größere Frucht dieser Bestrebungen vor, die von musikwissenschaftlicher Seite aus überhaupt erste Behandlung des von Philologen und Historikern oft und eindringend bearbeiteten Zeremonienbuches des Kaisers Konstantin VII. (905—959). Dieses die Kultur des byzantinischen Kaiserhofes bis ins kleinste schildernde Werk gedenkt auch stets eingehend der Musik, der eine maßgebende Rolle bei allen Riten zukam. H. behandelt zunächst die Gesangsformen, sodann Ausführung und Ausführende, Instrumentenspiel und Tanz, endlich die byzantinischen

Grundauffassungen. Ein Anhang beschäftigt sich als Vergleich mit dem späteren, vielleicht dem 14. Jh. entstammenden Zeremonienwerk des Pseudokodinus. Von den Gesangsformen sind die wichtigen Phone, Apelatikos (dessen Namensableitung offensichtlich der des abendländischen Konduktus parallel geht), Dromikon und Choreutikon. Leider ist keine restlose Klarheit zu erzielen, was insbesondere die drei ersten Formen unterscheidet, — bei der vierten ist der Name ja eindeutig genug. Alle drei sind Prozessionsgesänge, von Solisten vorgetragen, in ganz verschiedener Länge (und vielleicht auch musikalischem Stil). Besonders interessant ist, daß insbesondere bei der Phone auch neben den aus den kirchlichen Theoretikern bekannten sinnlosen Silben zur Kennzeichnung der Tonarten ähnliche Silben „hagiachas“, „nana“, „nanaia“, usw. erscheinen, Gebilde, die zwar Phone benannt sind, aber Akklamationen (s. u.) einleiten. Hieraus wird dann der zweite Begriff  $\varphi\omega\nu\eta$  = Melisma erschlossen. Daß auch Troparien usw. Verwendung finden, erscheint nicht verwunderlich, eher, daß auch lateinischer Text erscheint, wohl in Verbindung mit der Würde des immer noch „römischen“ Reiches. Von untergeordneter Bedeutung sind die Formen der Trilexia, Tetralexia, Triadika (offensichtlich der gleichbenannten kirchlichen Form nahe verwandt), Basilikia und Augustiaka. Besonders wichtig und kennzeichnend dagegen sind die Akklamationen, von Vorsängern und Chor im Wechsel vorgetragene Lobpreisungen der Herrscher. Sie sind bei Konstantin im Gegensatz zur späteren Zeit nicht mit Tonartangabe versehen und daher vielleicht in einer einfacheren Psalmode vorgetragen worden. In mehreren Fällen gehen ihnen Melismen voraus, teilweise mit Orgelspiel verbunden. Die Darlegungen über Ausführung und

Ausführende zeigen sodann den Aufbau der Prozessionen mit ihren verschiedenen Stationen und bringen mannigfaltige Erörterungen über Vorsänger — beim Apelatikos scheint mir bei Konstantins Schilderung der Vereinigung der Halbchöre (Handschin S. 25 und 76) wie auch bei der Ausführung zum Tanz (S. 77) die andere Möglichkeit der Ausführung durch den Chor doch näherzuliegen —, antiphonischen und responsorialen Vortrag sowie den Anteil des Volks bei den Akklamationen. Der kurze Abschnitt über das Instrumentenspiel bringt den dankenswerten, gelungenen Nachweis, daß unter Plinthion ein Saiteninstrument zu verstehen ist, — eine Behandlung der Rolle des Orgelspiels wird für später in Aussicht gestellt. Eindrucksvolle Tanzzeremonien fanden statt bei der Tafel, als Fackeltanz, bei Wettkämpfen usw. Der vierte Abschnitt verbreitet sich einfühlend und verständnisvoll über die Grundanschauungen des byzantinischen Kaisertums. Der Anhang endlich beschäftigt sich noch kurz mit der ganz veränderten Situation bei Pseudokodinus: die Hymnen sind verschwunden, ebenso die verschiedenen Parteien des Hofes, das Spiel der Orgel usw., — was aber geblieben ist, ist der Geist des Ganzen: „symbolisch orientierter Prunk auf religiösem Hintergrund“. Daß in diesem Buch H.'s meisterhafte philologische Schule aufs peinlichste und sauberste alle Möglichkeiten einander gegenüberstellt und wertet, daß alles nur Mögliche aus dem nur mäßig überlieferten Text herausgeholt wird, das versteht sich von selbst, — möge der Verf. bald Zeit und Gelegenheit finden, die hier noch zurückgestellten Erörterungen ebenfalls der Öffentlichkeit zu übergeben.

Einige Bemerkungen seien mir als Abschluß zur Frage  $\varphi\omega\nu\eta$  =  $\varphi\theta\omicron\gamma\gamma\eta$  = Melisma gestattet. Da die Hand-

schrift bei den häufigen Wiederholungen meist abkürzt, ein Verfahren, das bei den nötigen Konjekturen zugrunde zu legen ist, so wird man die einzige Stelle (Handschin S. 32): *λεγει ο κρακτησ φθογγην „νανα“* folgerichtig zur gewöhnlichen vollständigeren Ausdrucksweise ergänzen: *λεγει ο κρακτησ φθογγην (ηχ . . . , το ιχαδιον) „νανα“*. Damit entfällt die Hauptstütze für die Gleichsetzung *φθογγη* = Melisma, es bleibt vielmehr nur *ιχαδιον* als Ausdruck für diese Silbengruppen bestehen, — daß sie sicherlich melismatisch waren, steht dabei noch auf einem anderen Blatt. Handschins Ableitung *ιχαδιον* von *ηχος* ist plausibel, es dürfte *ιχαδιον* anstelle von „Melisma“ vielleicht mit „Unterart“ zu erklären sein, — als Vergleich betrachte man etwa die Art, wie bei den gregorianischen Tonarten Unterarten durch die verschiedenen *differentiae* entstehen. Aber auch damit bleiben die Spezialausdrücke *απο φωνησ* und *απο φθογγησ* immer noch offen. Vor allem Akklamationen werden *απο φθογγησ* gelesen, und man könnte denken: „auf einen Ruf (Zeichen, o. ä.) hin“, wobei auch an ein instrumentales Signal, etwa ein Trompetensignal des Herolds, gedacht werden könnte. Noch näher zu liegen scheint mir aber der „Klang“ der Orgel, — es wird ja an mehreren Stellen genau beschrieben (S. 31), wie die Orgel beginnt, dann „*αγιασος*“ gesungen wird, wieder die Orgel spielt, worauf dann Vorsänger und Chor den eigentlichen Gesang ausführen, zum Teil nochmals mit einem „*αγιασος*“ beginnend. *απο φθογγησ* dürfte daher vielleicht mit „nach der Intonation der Orgel“ wiederzugeben sein. Damit bleibt auch die bessere Möglichkeit bestehen, *φωνη* und *φθογγη* stets als gleichbedeutend anzunehmen. *αγιασος* könnte vielleicht aus *αγιε* abgeleitet sein, — auch die Ausführung des Trisagie durch die Orgel kommt ja mehrfach

bei Konstantin vor (vgl. Handschin S. 52). Heinrich Husmann

Domenico De' Paoli, Claudio Monteverdi. Con 12 illustrazioni fuori testo e tre ariette inedite. Ulrico Hoepli, Milano 1945.

Mehr und mehr ist in der Musikforschung der letzten Jahre das Streben zu erkennen, die großen Meister der Vergangenheit nicht nur stilistisch in ihre Umwelt einzuordnen, sondern sie vor allem als Menschen aus dem lebendigen Treiben ihrer Zeit heraus zu erfassen. Das ist durchaus kein Abgleiten ins Feuilletonistische; es entspringt vielmehr der richtigen Erkenntnis, daß der Zugang zum Werk wesentlich erleichtert wird, wenn man die Persönlichkeit als Wesen von Fleisch und Blut zu erkennen vermag. Allerdings liegt bei dieser Betrachtungsweise die Gefahr nahe, der Fantasie einen zu weiten Spielraum zu lassen und ins Romanhaft-Anekdotische zu verfallen; ihr muß durch ein umfassendes Quellenstudium und durch eine tiefgründige Kenntnis der Werke begegnet werden.

Das neue Werk über Claudio Monteverdi vereinigt alle diese Forderungen in harmonischer Weise. Werden auch die im Dunkel liegenden frühesten Jugendjahre des Meisters in Cremona mitunter mit etwas viel dichterischer Fantasie ausgeschmückt, so gibt die eingehende und lebensvolle Darstellung des Mantuaner Hofes und seiner Fürsten einen sicher fundierten und farbenprächtigen Hintergrund für das Wirken Monteverdis in den entscheidenden Jahren des vierten und fünften Madrigalbuches und des „Orfeo“. Nicht ganz so lebendig und ausführlich ist die Schilderung Venedigs zur Zeit von Monteverdis Tätigkeit als Kapellmeister an San Marco. Hier legt der Verfasser mehr Wert auf eine eingehende Darstellung der Rechte

und Pflichten, die der Träger dieser Würde auf sich nahm, und betont vor allem das hohe Pflichtbewußtsein, mit dem Monteverdi bis in seine letzten Jahre hinein sein Amt verwaltet hat.

Macht die lebendige Wiedergabe bestimmter Ereignisse, wie etwa des Feldzuges nach Ungarn, und die warmherzige Schilderung von Monteverdis großer Persönlichkeit vor allem in seinen späten Jahren einen besonderen Reiz des Buches auch für Laien aus, so wird es durch die zahlreichen feinsinnigen Werkbetrachtungen zu einem ebenso wertvollen Beitrag zur ersten Musikforschung. Monteverdis Madrigalwerk wird, schon vom dritten Buch an, gleichsam als Wiege seines dramatischen Stils aufgefaßt; mit dem fünften Buch hat er das Madrigal bis an die Schwelle des Dramas geführt. Sehr anschaulich stellt der Verfasser dar, wie unerhört neu diese Bestrebungen auf die Zeitgenossen gewirkt haben müssen. Als Vorgeschichte zum „Orfeo“ erfährt sodann die Florentiner Camerata eine ausführliche Würdigung, worauf, mit Recht, die grundsätzliche Unabhängigkeit Monteverdis von jenen Werken dargelegt wird: Monteverdi war von Natur zu sehr Musiker, als daß er sich jenen literarisierend-historisierenden Vorschriften hätte beugen können. Er war aber auch viel zu sehr Dramatiker, als daß er sich widerspruchlos ein ausgesprochen schlechtes Textbuch hätte zuschieben lassen: Striggio's „Orfeo“-Text ist bestimmt bedeutend besser als sein Ruf und auch besser, als der Verfasser es darstellt; das offenbar bewußte Vermeiden der in der favola pastorale sonst üblichen sentenziösen Wortklaubereien und des oft recht hohlen Pathos stellt ihn sogar in vieler Hinsicht dramatisch über die „Euridice“ Rinuccinis. Das — unlösbare — Problem der Diskrepanz zwischen dem Schluß des

Librettos und dem Finale der zwei Jahre später erschienenen Partitur bleibt auch hier offen. Die strikte Ablehnung des letzteren durch den Verfasser scheint jedoch nicht gerechtfertigt. Auch der Libretto-Schluß, der Chor der Bacchantinnen, ist mit dem sang- und klanglosen Verschwinden des Helden und dem Freudenchor, der zur Handlung keinerlei Beziehungen hat, als Kompromiß zwischen der Sage und den Forderungen der Opernbühne nach einem repräsentativen Schluß durchaus nicht ideal, ja, vielleicht sogar der Verherrlichung des Helden im Partitur-Finale dramatisch noch unterlegen. Sehr feinsinnig sind die anläßlich der kurzen Betrachtung des „Combattimento di Tancredi e di Clorinda“ angebrachten Bemerkungen über das enge innere Verhältnis zwischen Tasso, für den Dichtung und Leben eins waren, und Monteverdi, dem Dramatiker, dem nichts Menschliches fremd ist. Über die nicht erhaltenen Opern aus Monteverdis mittlerer Zeit berichtet der Verfasser nur kurz im Zuge der Biographie unter Heranziehung zahlreicher bekannter Briefstellen. In diesem Zusammenhang erwähnt er eine recht bemerkenswerte Notiz, der zufolge im Jahre 1630 bereits ein „Ulisse“ von Monteverdi in Bologna aufgeführt worden sei. Leider hat der Verfasser die Herkunft dieser Notiz (zitiert in einem Buch von G. Giordani, 1855) und ihre Glaubwürdigkeit nicht weiter untersucht; er benutzt sie aber geschickt dazu, um sie im neuerlich entbrannten Streit um die Echtheit des „Ritorno d'Ulisse“ zugunsten von Monteverdis Autorschaft in die Waagschale zu werfen. Nun, die Echtheit dieser Spätoper Monteverdis scheint trotz der in den letzten Jahren wieder erhobenen Zweifel nach wie vor stilistisch wie dokumentarisch (durch Badoaros eigene Worte) fest genug fundiert. Auf

jeden Fall aber wird es nötig sein, der erwähnten Notiz näher nachzugehen, denn es wäre für die Monteverdi-Forschung von höchster Bedeutung, wenn sich die Wurzeln des „Ritorno d'Ulisse“ bis in Monteverdis mittlere Zeit, deren übrige Opernpartituren sämtlich verloren sind, zurückverfolgen lassen würden. Mit besonderer Wärme widmet sich der Verfasser abschließend der Betrachtung von Monteverdis letztem Meisterwerk, der „Incoronazione di Poppea“, wobei er auch der Leistung des Textdichters Busenello voll gerecht wird.

Das ganze Buch ist durchweht vom Atem warmer menschlicher Anteilnahme am Leben des Künstlers und von künstlerischer Begeisterung für sein Werk, beides in Zucht gehalten durch ein feines wissenschaftliches Einfühlungsvermögen, dem, häufig nur ganz locker eingestreut, die treffendsten Bemerkungen entspringen. Dies gilt für das weltliche wie für das geistliche Werk. Hinter beidem aber wird immer wieder die große Persönlichkeit Claudio Monteverdis sichtbar.

Anna Amalie Abert

## GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

### BEKANNTMACHUNG DES PRÄSIDENTEN

1. Die erste wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft, verbunden mit ihrer Jahresversammlung, hat vom 26. bis 28. Mai 1948 in Rothenburg o. T. planmäßig stattgefunden. Die Veranstaltungen konnten bis auf geringfügige Änderungen entsprechend dem gedruckten Programm durchgeführt werden. Ein Tagungsbericht erscheint in Heft 1 dieser Zeitschrift; eine Anzahl der in Rothenburg gehaltenen Referate wird in Heft 2/3 zum Abdruck gelangen. Die Teilnehmerzahl betrug über 200 Personen. Dank dem Entgegenkommen einiger der mitwirkenden Künstler konnte die

Gesellschaft die Kosten aus Tagungsbeiträgen und Einnahmen der öffentlichen Veranstaltungen vollständig decken. Der Stadt Rothenburg als Gastgeberin sowie den Helfern und Mitarbeitern der Tagung habe ich den Dank der Gesellschaft ausgesprochen.

2. Das Erscheinen der „Musikforschung“ wurde im Mai 1948 genehmigt, die Herausgabe sofort eingeleitet. Die Zeitschrift ist ein Unternehmen der Gesellschaft und erscheint in ihrem Auftrage. Die Herren Professoren Dr. Max Schneider-Halle/S., Dr. Hans Engel-Marburg/L., Dr. Walther Vetter-Berlin und der Unterzeichnete bilden das Gremium der Herausgeber. Die Schriftleitung und Verantwortung für den Inhalt hat provisorisch bis zu endgültiger Regelung der Unterzeichnete übernommen. Da die vorliegende erste Nummer aus technischen Gründen nicht vor September erscheinen kann, ist beabsichtigt, im Jahre 1948 den ersten Jahrgang mit den Heften 1, 2/3 und 4 in den Monaten September, Oktober und Dezember im Gesamtumfang von 272 (statt des normalen Jahresumfangs von 320) Seiten erscheinen zu lassen. Vorgesehen ist, mit zweien dieser Hefte je eine Mitgliedsgabe (= Hefte 2 und 3 der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“) zu liefern, nämlich Heft 2: W. Lipphardt, Die Weisen der lateinischen Osterspiele, und Heft 3: H.-H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente.

3. Die Mitgliederversammlung vom 26. Mai 1948 hat den Präsidenten ermächtigt, im Falle einer Währungsreform die Finanzen der Gesellschaft den neuen Verhältnissen anzupassen. Nachdem durch die Gesetzgebung der Bizone und der Französischen Zone die vor dem 20. Juni 1948 noch nicht bezahlten Mitgliederbeiträge ebenso wie das Vermögen der Gesellschaft auf 10% abgewertet