

BESPRECHUNGEN

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, herausgegeben von Friedrich Blume. Band 7: Jensen-Kyrie. Mit 80 Bildtafeln, 380 Textabbildungen, 220 Notenbeispielen, 17 Tabellen. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1958. XXIV Seiten, 1946 Spalten.

In ähnlicher Weise wie die vorausgegangenen sechs Bände zeichnet sich auch der vorliegende siebente Band der MGG in seinen Beiträgen durch eine Fülle und Reichhaltigkeit aus, wie sie in keinem anderen Nachschlagewerk des Faches auch nur annäherungsweise anzutreffen ist. In insgesamt 566 Artikeln werden im Rahmen des genannten Alphabetausschnitts ausnahmslos alle Gebiete musikwissenschaftlicher Forschung erfaßt, mag es sich nun um Beiträge zur allgemeinen Musikgeschichte, zur Musikgeschichte einzelner Städte, Länder oder Völker, zu den verschiedenen Musikgattungen und zur Musikinstrumentenkunde oder um Artikel über bestimmte Sachgebiete sowie über hervorragende Musiker und Musikgelehrte handeln. Der Rezensent sieht sich gänzlich außerstande, selbst in einer weit umfangreicheren Besprechung, als es die vorliegende aus Raumgründen sein kann, der Vielfalt und Weitschichtigkeit des zusammengetragenen Materials gerecht zu werden. Er muß sich darauf beschränken, einige wenige wichtige Gesichtspunkte herauszugreifen und zur Sprache zu bringen.

Die allgemeine Musikgeschichte, um von ihr zuerst zu sprechen, ist im vorliegenden Band mit einer stattlichen Anzahl bedeutsamer Beiträge vertreten. Erwähnt zu werden verdienen zunächst die Artikel über *Jubal* (Blankenburg), von dem nach 1. Mos. 4, 21 „die Geiger und Pfeifer hergekommen sind“, und über *Ktesibios* (Wegner), dem die Erfindung der Wasserorgel zugeschrieben wird. Von den Musikerpersönlichkeiten des zentralen und späten Mittelalters haben u. a. die Theoretiker *Johannes de Grotheo* (Reaney) und *Johannes de Muris* (Bessler) sowie die Komponisten *Johannes de Florentia* (Pirrota) und *Johannes de Limburgia* (Reaney) Aufnahme gefunden. Der Artikel *Johannes de Muris* enthält biographisch mancherlei Neues, dazu eine eingehende kritische Würdigung seiner Verdienste als Theoretiker. Unter den Sachartikeln, in

denen die Musik des Mittelalters behandelt wird, sind erwähnenswert die Beiträge *Jeu parti* (Gennrich), welcher Terminus eine in Frankreich beliebte mittelalterliche Liedgattung bezeichnet, und *Kolmarer Liederhandschrift* (Aarburg). Die Handschrift, die aus den Tagen des frühen Meistergesangs stammt und sich gegenwärtig im Besitz der Staatsbibliothek München befindet, hat eine sehr wechselvolle Geschichte, auf die die Verfasserin ausführlich eingeht. Von den Musikern der Renaissance finden sich aufgeführt die Orgelmeister *Kleber* und *Kotter* (beide Beiträge von Kotterba), die Lautenmeister *Judenkünig* und *Kargel* (beide Artikel von Boetticher) sowie mit je einem ausgezeichneten Beitrag, der ein umfassendes Werk-, Ausgaben- und Literaturverzeichnis enthält, *Josquin Desprez* (Helmuth Osthoff) und *J. de Kerle* (Brennecke). Unter den Theoretikern dieser Epoche begegnen *Keinspeck* (Niemöller) und *Koswick* (Ruhnke). Die Artikel über Komponisten und Theoretiker des Barock sind so zahlreich, daß hier nur auf die wichtigsten hingewiesen werden kann. Hervorgehoben seien die Beiträge über den Orgelmeister *Kerll* (Kaul/Riedel), die Thomaskantoren *Knüpfer* (Serauky) und *Kuhnau* (Riedel), den Liederkomponisten *Krieger* (Helmuth Osthoff) sowie über die Brüder *J. und J. Ph. Krieger* (beide Beiträge von Samuel), dazu die Artikel über den Verfasser der *Musurgia universalis*, *A. Kircher* (Stauder), die Generalbaßtheoretiker *Kellner* (Hans Haase) und *Kirnberger* (Georg von Dadelsen) sowie über den Organisator der ersten Berliner Liederschule *Chr. G. Krause* (Becker). Von den Musikern der Klassik und Romantik sind mit einem Artikel bedacht der als Violinkomponist und erster Direktor der neugegründeten Berliner Musikhochschule bedeutsame *Jochim* (Boetticher), die als Kompositionslehrer in Berlin tätigen *B. J. Klein* und *Kiel* (beide Artikel von Sietz), der heute nur noch als Verfasser des Freischütz-Librettos bekannte *Kind* (Pfannkuch) und der als kaiserlicher Hofkomponist in Wien wirkende *Kozeluch* (Wessely), ferner die Theoretiker *J. J. Klein* (Ruhnke) und *J. H. Knecht* (Reichert) sowie der Musiklexikograph *H. Chr. Koch* (Eggebrecht). Unter den Musikern der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart haben einen Artikel erhalten die gemäßigt-modernen Komponisten *Kaminski*

(Samson), *Karg-Elert* (Sietz), *Knab* (Wegner) und *von Knorr* (Valentin), ferner die Avantgardisten *Jolivet* (Fédorov), *Klebe* und *Krenek* (beide Beiträge von Wörner), endlich der Russe *Khatschaturian* (Waldmann), der Finne *Kilpinen* (Ringbom), der Ungar *Kodály* (Szabolcsi) und der Österreicher *Korngold* (Pfannkuch).

Neben den zahlreichen Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte ist im vorliegenden Band eine Anzahl von Artikeln enthalten, welche die Musikpflege einzelner Städte, Länder oder Völker zum Inhalt haben. So finden sich Beiträge über *Karlsruhe* (Freudenberger), *Kassel* (Brennecke/Engelbrecht), *Köln* (Kahl), *Königsberg* (Engel), *Kopenhagen* (Lunn) und *Krakau* (Feicht). Desgleichen begegnen Artikel über *Jüdische Musik* (Avenary, Gerson-Kiwi, Pinthus) und *Koptische Musik* (Ménard), ferner über *Jugoslawien* (Cvetko, Djuric-Klajn u. a.) und *Kanada* (Kallmann).

Unter den verschiedenen Musikgattungen ist es die Kirchenmusik, auf die die meisten Artikel entfallen. Gleichermaßen für die katholische wie auch für die evangelische Kirchenmusik von Interesse sind die Beiträge *Kyrie* (Stäblein) und *Kantional* (Adrio/Forchert). Im Artikel *Kyrie* geht der Verfasser zunächst auf die Vorgeschichte dieses ursprünglich im weltlichen und geistlichen Bereich, d. h. im byzantinischen Kaiserkult und in der byzantinischen Kirche verwendeten Terminus ein und beschäftigt sich darauf mit den formalen und stilistischen Eigentümlichkeiten der Kyriemelodien. Der Terminus *Kantional*, der sich zuerst in Böhmen und Mähren nachweisen läßt, bezeichnet, wie aus dem Artikel hervorgeht, innerhalb der katholischen Kirchenmusik unterschiedslos jede geistliche Musikhandschrift, innerhalb der evangelischen Kirchenmusik hingegen eine Sammlung mehrstimmiger Choralbearbeitungen, die im „Kantionalstil“, d. h. im Satz Note gegen Note geschrieben sind. Von den vornehmlich für die katholische Kirchenmusik wichtigen Artikeln verdienen die Beiträge *Jesuiten* und *Kartäuser* genannt zu werden, in denen die bisher in MGG veröffentlichten Artikel über die kirchlichen Ordensgemeinschaften und ihre Musikpflege ihre Fortsetzung finden, ferner die Beiträge über das Augustinerchorherrenstift *Klosterneuburg* (Badura-Skoda) und über das Benediktinerstift *Kremsmünster* (Kellner). Im Mittelpunkt des Artikels *Johannes XXII.*

(*Harder*) steht die Constitutio von 1324, jene berühmte liturgische Verordnung, in der sich der Papst gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik seiner Zeit gewendet hat. Aus der Reihe der Forscher, die sich auf dem Gebiet der Gregorianik einen Namen erworben haben, begegnen *D. Johnner*, *P. B. de Jumilhac* und *A. Kienle* (alle drei Beiträge von Irtenkauf), ferner *U. Kornmüller* (Scharnagl), der Autor eines Lexikons der katholischen Kirchenmusik. Von den hauptsächlich für die evangelische Kirchenmusik bedeutungsvollen Artikeln ist der Beitrag *Kantorei* (Schaal) nennenswert, in dem der Verfasser die Geschichte dieser Institution bis in das Mittelalter zurückverfolgt, ihre Blüte während der Reformationszeit darlegt und eine Übersicht über die namhaften Kantoreien der Gegenwart gibt. Ferner sind zwei Kirchenlieddichter mit je einem Artikel bedacht, *Jonas* (Fornaçon), der Mitarbeiter Luthers und Autor des noch heute gesungenen Choral „*Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*“ und *Knorr von Rosenroth* (Ameln), der pietistische Liedsänger und Autor des noch gegenwärtig lebendigen Choral „*Morgenglanz der Ewigkeit*“. Endlich finden sich mit je einem Artikel aufgeführt *Keuchenthal* (Ameln), der Herausgeber eines der reichhaltigsten und vollständigsten Gesangbücher des Reformationsjahrhunderts, und *Kümmerle* (Blankenburg), der Autor einer Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Die Musikgattung der Oper wie auch die Musikgattung der Operette tritt nicht in Sachartikeln, sondern ausschließlich in Personenartikeln in Erscheinung. Unter den Opernkomponisten erfahren eine eingehende Würdigung die Barockmeister *Jommelli* (Mondolfi), *Keiser* und *Kusser* (beide Beiträge von Becker) sowie der Singspielkomponist der Biedermeierzeit *Kreutzer* (Rehm). Von den Vertretern der leichten Muse haben Aufnahme gefunden: *Jessel*, *Kalman*, *Kollo* und *Künneke* (alle vier Beiträge von Nick). Schließlich sind unter den Beiträgen zu den einzelnen Musikgattungen noch die Artikel *Kammermusik* (Wirth) und *Jugendmusik* (Schaal) bemerkenswert. Im Artikel *Kammermusik* verdienen namentlich die Ausführungen über die deutsche und außerdeutsche Gegenwartsentwicklung Beachtung. Auch im Artikel *Jugendmusik* wird neben der deutschen Jugendsingebewegung der außerdeutschen Parallelerscheinung große Aufmerksamkeit geschenkt, darüber hinaus ist eine

umfangreiche Bibliographie beigefügt. Im Zusammenhang mit der Jugendmusik muß der Volkstanz genannt werden, der ebenso wie jene der Pflege völkischen Brauchtums dient. Er hat in den Artikeln *Jig* (Dean-Smith), *Jota* (Marius Schneider) und *Krakowiak* (Sobieski) Berücksichtigung gefunden. Desgleichen gehört an diese Stelle der Artikel *Jodeln* (Wiora). In ihm werden die europäischen und außereuropäischen Phänomene dieses eigenartigen, auf beständigem Registerwechsel beruhenden textlosen Singens untersucht und verglichen.

Eine Reihe von Beiträgen, die zum Teil einen sehr beträchtlichen Umfang aufweisen, ist der Musikinstrumentenkunde gewidmet. Hervorgehoben zu werden verdienen die Artikel *Klarinette* (Stauder, Hickmann, Becker), *Klavier* (Riedel, Neupert, Jung/Unverricht), *Kontrabaß* (Dräger) und *Krummhorn* (Berner), ferner die Beiträge *Klappern* (Hickmann) und *Koto* (Eckardt), mit welchem Terminus die japanische Wölfbrettzither bezeichnet wird. Alle Artikel sind reich illustriert, namentlich die Beiträge *Klarinette* und *Klavier*, zu denen neben vielen Textabbildungen je drei Bildtafeln gehören. Von namhaften Instrumentenbauern, die einen Artikel erhalten haben, seien genannt der Lübecker Orgelbauer *Kemper* (Rössler), der Bonner Orgelbauer *Klais* (Klotz), die rheinische Orgelbauerfamilie *König* (Reuter) und die in Tirol beheimatete und durch acht Generationen nachweisbare Geigenbauerfamilie *Klotz* (Senn).

Dem Artikel *Klavier* schließen sich an die Beiträge *Klavierauszug* (Schaal), *Klaviermusik* (K. von Fischer, Literaturverzeichnis von Pfannkuch) und *Klavierspiel* (Hering, Verzeichnis der Unterrichtswerke von H. Haase). Der Artikel *Klaviermusik* vermittelt in zehn Abschnitten einen Überblick über die Geschichte dieser Musikgattung vom 14./15. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Im Artikel *Klavierspiel* gelangt in drei Abschnitten die Entwicklung der Spieltechnik zur Darstellung; seinen besonderen Wert erhält der Beitrag durch die umfassende Bibliographie der Schulwerke und Etüdensammlungen. Von hervorragenden Klavierkomponisten und -pädagogen, die mit einem Artikel vertreten sind, seien erwähnt: *Jensen*, *Kalkbrenner*, *Kirchner*, *Klengel*, *Kuhlau* und *Kullak* (alle sechs Artikel von Sietz). Außer den Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte, zur Musikgeschichte einzelner

Städte, Länder oder Völker, zu den verschiedenen Musikgattungen und zur Musikinstrumentenkunde enthält der siebente Band eine Reihe ausgezeichnetener Sachartikel. Unter ihnen ist an erster Stelle der Artikel *Klassik* (Blume) zu nennen. Er hat, insofern er die Frage zu beantworten sucht, was in der Kunst im allgemeinen wie auch in der Musik im besonderen unter diesem Begriff zu verstehen sei, grundlegende Bedeutung. In einer groß angelegten Überschau gibt der Verfasser zunächst eine Wesensbestimmung der Klassik und des Klassischen, nimmt darauf eine Abgrenzung zwischen Klassik und Romantik vor und wendet sich schließlich der musikalischen Klassik im engeren Sinne zu, der er eine ausgedehnte Detailuntersuchung widmet. Der Artikel *Klassik* gehört in gleicher Weise wie der Artikel *Barock*, der von demselben Verfasser stammt und der nahezu den gleichen Umfang aufweist, zu den Prunkstücken der Enzyklopädie. Des weiteren sind hier vor allem Beiträge wie *Konzert*, *Konzertwesen*, *Kapelle* und *Konservatorium* zu erwähnen, in denen eine ausführliche geschichtliche Darstellung gegeben wird. Der Artikel *Konzert* (Boyden, Adrio/Forchert, Engel) gliedert sich in drei Abschnitte, von denen der erste einer terminologischen Betrachtung, der zweite dem Vokalkonzert und der dritte dem Instrumentalkonzert vorbehalten ist. Im Beitrag *Konzertwesen* (Schaal) verfolgt der Verfasser die Geschichte öffentlicher musikalischer Aufführungen von den dramatischen Darbietungen der Antike und den liturgischen Spielen des Mittelalters über die Musikveranstaltungen der Zünfte des 15./16. Jahrhunderts und der *Collegia musica* des 17./18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Im Artikel *Kapelle* (Ruhnke) weist der Verfasser zunächst auf die Doppelbedeutung dieses Terminus im Mittelalter (*cappella* = Körperschaft 1. von Geistlichen, 2. von Musikern) hin und schildert sodann die Entwicklung dieser Institution bis zu ihrem Übergang in das Orchester. Der Beitrag *Konservatorium* (Schaal) enthält eine sehr detaillierte Überschau über alle namhaften musikalischen Ausbildungsstätten Europas und Außereuropas. In die Reihe der ausgedehnten Sachartikel gehören ferner die Beiträge *Kanon* und *Kantate*. Der Artikel *Kanon* (Stöhr, Nettel, Blankenburg) umfaßt drei Teile; der erste handelt vom Kanon in der byzantinischen Liturgie, in der er eine Anzahl von Lobpreishymnen bezeichnet, der

zweite vom Kanon in der Musik der Naturvölker, in der er die einfachste Form der Imitation bedeutet, der dritte vom Kanon in der abendländischen Mehrstimmigkeit. Bemerkenswert ist namentlich der dritte Teil des Beitrages, der an Hand sehr anschaulicher Tabellen einen ausgezeichneten Einblick in die Technik und Formen des altniederländischen Kanons gewährt. Im Artikel *Kantate* (Engel, Hücke, Launay/Wallon, Feder, Schaal) gelangt im ersten Abschnitt die italienische Kantate bis Händel, im zweiten die italienische Kantate im 18. Jahrhundert, im dritten die französische Kantate im 18. Jahrhundert, im vierten die protestantische Kirchenkantate und im fünften die Kantatenentwicklung im 19./20. Jahrhundert zur Darstellung. Unter den fünf Abschnitten verdient vor allem der vierte Aufmerksamkeit, der allein nahezu den Umfang der übrigen vier erreicht und in dem die verschiedenen Arten wie biblische Kantate, Choralkantate, Odenkantate usw. einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden. Endlich verdienen an dieser Stelle Erwähnung der überaus kenntnisreiche Beitrag *Komposition* vom Verfasser des Artikels *Improvisation* (Ferland, umfassendes Lehrschriften- und Literaturverzeichnis von H. Haase), der mit zahlreichen Theoretikerzeugnissen und Notenbeispielen ausgestattete Beitrag *Kontrapunkt* (Palisca) sowie die hervorragenden Artikel *Konsonanz — Dissonanz* (Winckel, Wellek, Dahlhaus) und *Kadenz und Klausel* (Pfannkuch).

Schließlich und zuletzt hat im vorliegenden Band auch eine Reihe von namhaften Musikern (gemeint sind hier vor allem reproduktive Künstler) und Musikgelehrten Berücksichtigung gefunden. Beachtung verdienen noch die Beiträge über *Gottfried Keller*, *Heinrich von Kleist* und *Theodor Körner* (alle drei Artikel von Heim) sowie *Klopstock* (Wodtke). In ihnen wird das Verhältnis der Dichter zur Musik dargelegt, darüber hinaus jeweils eine Übersicht über jene Dichtungen geboten, die eine Vertonung erfahren haben. Nicht vergessen seien die Artikel über *Immanuel Kant* (Henrich) und über den Hegelianer *Köstlin* (Dahlhaus), aus dessen Feder eine ästhetische Abhandlung über *Wagners Ring* (1877) stammt. Die harmonikale Denkweise, die im Makrokosmos und im Mikrokosmos die gleichen mathematischen Gesetzmäßigkeiten wie in der klingenden Musik walten sieht, gelangt zum

Ausdruck in den fleißigen Beiträgen über *Kepler* und *Hans Kayser* (beide Artikel von R. Haase).

Der vorliegende siebente Band schließt sich nach Inhalt, Anlage und Ausstattung den vorausgegangenen sechs Bänden würdig an. Er trägt seinen Teil zu dem hohen wissenschaftlichen Ansehen bei, welches die Enzyklopädie im Fach und über die Fachgrenzen hinaus seit Jahren im In- und Ausland genießt. Heinrich Hüschen, Köln

Proceedings of the Royal Musical Association. 86. Session 1959/60. London 1960. 122 S.

Die sieben, diesmal nur der englischen Musikgeschichte gewidmeten, etwa gleichlangen Vorträge dieses Bandes führen vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Fr. L. Harrison berichtet, unter gelegentlicher Bezugnahme auf eigene Veröffentlichungen, über *Rota and Rondellus in English Medieval Music*. Beide Formen seien zwischen 1250 und 1350 fast ausschließlich von englischen Meistern entwickelt worden. Es folgen Beispiele für ihre Anwendung im Conductus, den Alleluja-responsorien und im Motett. Im Sommerkanon wird eine Kombination von Rota, Rondellus und Motett angenommen. Während der Rondellus verschwindet (nur um 1440 taucht er einmal auf), geht die Rota, deren erstes weltliches Beispiel „*Ah robyn*“ von W. Cornish jun. sei, ihren Weg weiter bis zu dem „*extreme of contrapuntal dexterity*“, Rob. Wilkinsons Credo im Eton Chorbuch. — Dem „*Goldenen Zeitalter*“ gelten drei Vorträge. F. W. Sternfeld (*The Use of Song in Shakespeare's Tragedies*) versucht, unter vergleichender Heranziehung der Shakespeare-Quarto- und -Folioausgabe, vorzugsweise am *Hamlet* (Lieder der Ophelia) und *Othello* (Lied von der Weide) nachzuweisen, daß trotz scheinbarer Ausnahmen auch Shakespeare von dem zeitgemäß belegten Brauch nicht abgewichen sei, daß „*a nobleman should not display his accomplishments in public*“, daß also öffentliches Singen nur „*attendants and minstrels*“ zugestanden war. — mit dem *English Anthem 1580—1640* beschäftigt sich P. Le Huray. Die Komponisten dieser, z. T. unvollständig überlieferten Werke, von denen die Hälfte in Versform verläuft, gehörten zum größten Teil der Chapel Royal oder St. George in Windsor an, dem „*very centre of the cathedral tra-*

dition in prerestoration times". Dann werden die Unterschiede zwischen Church Anthem und Sacred Madrigal in Besetzung, Rhythmik und Harmonik auseinandergesetzt. — J. Spinks Vortrag betrifft *English Cavalier Songs, 1620—1660*. Unter Cavaliers versteht er „the most important song-writers of the period . . . and their performing and listening public“. Der Einfluß Italiens auf die englische Monodie sei gering, sie sei viel mehr in der Masque entwickelt worden, die „a loud, clear, heroic musical declamation“ verlangte. Dann werden ihre einzelnen Ausprägungen besprochen: *Chamber ayres* (H. Lawes), *Masque songs* (W. Lawes, als erster Lanier 1613), *Play songs* und *Dialogues*. Es folgen Ausführungen über den Charakter und Inhalt der Texte, Prosodie, Wort-Tonverhältnis und Form. — Über die *Operas of Stephen Storace* berichtet R. Fiske. Storace (geb. 1762, nicht 1763; seine Schwester Ann, geb. 1765, nicht 1766), der in den *Equivoci* wohl die erste Shakespeare-Oper schrieb und den stärksten Theaterinstinkt unter seinen englischen Kollegen hatte, die Volloper anstrebte und aus seiner persönlichen Verbindung mit Mozart Nutzen zu ziehen wußte, „introduced the Viennese classical style into our theatres, introduced the ensemble with action and the extended finale into our operas“. — J. A. Westrup versucht, Licht in Einzelheiten von Elgars *Enigma* zu bringen. Schon der Charakter des Themas ist umstritten, Elgar, von je zu Mystifikationen neigend, spricht von dem „dark saying“ des kurzen Gebildes, über dem „another and larger theme“ gelagert sei, das, durch das Ganze gehend, nicht gespielt werde. Dann wird unter interessanten Hinweisen auf Elgars Arbeitsweise der Versuch einer Feststellung der Personen unternommen, deren Porträt die einzelnen Variationen gewidmet sein sollen. Resultat dieser mehr innerenglischen Untersuchung: „The Enigma remains an enigma“. — Dem *Jazz since 1945* widmet Ch. Fox vorwiegend historisch fundierte Feststellungen über Ausbreitung, Rhythmik, Harmonik, auch den schöpferischen Anteil der Weißen und Farbigen, die wachsende Internationalität und Konzertsfähigkeit und die gegenseitige Beeinflussung mit der Kunstmusik. Alle Beiträge haben wissenschaftliches Niveau. Ihrem Charakter als Vorträge entsprechend ist wohl manches etwas zu konzentriert geraten; auch sähe man gern die

bei den Sitzungen praktisch vorgeführten Beispiele in Notenform vor sich, zumal sie fast ausnahmslos handschriftlichen Quellen entstammen, auf deren genaue Zitierung offener Wert gelegt wird. Diskussionen scheinen diesmal nicht stattgefunden zu haben. Reinhold Sietz, Köln

Bence Szabolcsi: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest: Corvina 1959. 317 S. Auslieferung für Deutschland: Bärenreiter.

Das Buch ist in folgende 10 Kapitel eingeteilt: 1. Die Welt der primitiven Melodie: Vom Tonfall zur Pentatonik. 2. Die Melodienwelt der alten Hochkulturen: Von der Pentatonik zur Diatonie. 3. Die Frühzeit der europäischen Dur-Melodie. 4. Die Melodienwelt der großen Diatonie. 5. Die Melodik des Barocks. 6. Die Geburt des Rokoko. 7. Die klassische Melodie. 8. Die romantische Melodie. 9. Die Melodik der romantischen Opernbühne. Spätromantik. 10. Die moderne Melodie.

Absichtlich werden hier die Titel der verschiedenen Kapitel, denen 200 Seiten gewidmet sind, mitgeteilt, denn schon hieraus kann man ersehen, welches fast unabsehbare Melodienrepertoire der Autor sich zum Studienobjekt gewählt hat. Ein Repertoire, das, insoweit es von Spezialisten in bestimmten Teilen untersucht wurde, nicht selten Anlaß gab zu nur vorsichtig geäußerten Hypothesen, und dessen Untersuchung oft nur zu einem vorläufigen Erkennen der Probleme führte. Denn der Sachverständige wird zugeben müssen, daß an und für sich schon fast jedes Kapitel ein jahrelanges Spezialstudium verlangt. Jedem dieser Kapitel durchschnittlich nur 20 Seiten zu widmen, fordert eine Beherrschung des Stoffes, des Melodienmaterials und dessen Literatur und außerdem ein schöpferisches Kombinationsvermögen, daß man erstaunt ist, wenn jemand sich berufen fühlt, auf diese Weise eine Geschichte der Melodie zu schreiben. Durch die Wahl des Titels legt der Autor jedoch dieser „Geschichte der Melodie“ Beschränkungen auf. Seine Absicht war es, „Bausteine“ für eine derartige Geschichte zu versammeln. Aber verstehen wir auf historisch-wissenschaftlichem Gebiet hierunter nicht an erster Stelle die Publikation von bisher unbekanntem Material und die Verarbeitung dieses Stoffes? Der Autor hat

auf jeden Fall sein Buch nicht in diesem Sinne geschrieben. Er legt eine große Belesenheit an den Tag, weiß den Stoff und die verschiedenen Ansichten, die in der von ihm reichlich studierten Literatur vertreten werden, zu kombinieren und gebraucht diese Literatur als Basis für seine Betrachtungen über die „Melodie“ in ihrer historischen Evolution. Der Nachteil ist, daß der Autor von den von ihm gewählten Führern abhängig ist, und dadurch auch abhängig von dem Umfang der von ihm studierten Literatur. Zwangsläufig wird damit das Wissen und die Einsicht in die Materie begrenzt und wird der Fachmann, der voll Erwartung und Interesse dieses Buch mit „Bausteinen“ aufschlägt, bald diese Begrenzung und Abhängigkeit gewahr werden. Ich glaube nicht, obwohl das Wort „Bausteine“ es vermuten läßt, daß der Autor dieses Werk für den Fachmann in der Ethnomusikologie, den Mediaevisten, den Volksliedspezialisten bestimmt hat. Ebenso wenig kann es wohl seine Absicht gewesen sein, ein Lehrbuch der Geschichte der Melodie zu schreiben, denn dafür ist die Ausführung didaktisch nicht deutlich genug, und es wird zu wenig nach den Ursachen, den Eigenarten und der Evolution der verschiedenen Melodienidiome gesucht. Doch muß festgestellt werden, daß das Buch, trotz seiner Lakunen und einer gewissen Oberflächlichkeit, für Musiker, die sich näher mit der Geschichte der Melodie befassen wollen, sehr lesenswert und instruktiv ist.

Nach dem oben Gesagten scheint es mir nicht notwendig zu sein, näher auf die Details des Werkes einzugehen. Doch fordert der Anhang von ca. 100 Seiten unsere Aufmerksamkeit. Von diesen Kapiteln ist das erste „*Sprache und Melodie*“ (siehe auch S. 10 bis 14) von geringer Bedeutung. In den hierauf folgenden Kapiteln ziehen jedoch einige auffallende neue Einsichten die Aufmerksamkeit auf sich. Am meisten scheint der Autor sich für die „Musikgeographie“ zu interessieren, zweifellos ein Objekt der Musikwissenschaft, das ebenso anziehend wie „fragil“ ist: die Behandlung dieses Stoffes setzt eine fast geniale Sachverständigkeit voraus.

Leider ist das Buch schwer zu benutzen, da Register fehlen. Was kann der Grund für diese immer häufiger werdende Nachlässigkeit sein?

Joseph Smits van Waesberge, Amsterdam

Anthony Baines: *Bagpipes. Occasional Papers on Technology 9*. Pitt Rivers Museum, University of Oxford. Oxford University Press 1960. 140 S. und 15 Taf.

Der bekannte englische Instrumentenkundler bestätigt mit dieser Monographie über die Sackpfeife seinen Ruf als einer der besten Kenner der Holzblasinstrumente und ihrer Geschichte, über die er 1957 ein Standardwerk veröffentlicht hat. Der Sackpfeife gilt sein besonderes Interesse; sein Museum in Oxford besitzt die vermutlich größte Sammlung dieser Volksmusikinstrumente, viele Bilder, Noten und Schallplatten. Baines ist nicht nur ein hervorragender Kenner des Instruments, seiner Geschichte und Fabrikation, er sammelt auch dessen Musik und weiß die Instrumente zu spielen. Diese tiefgreifende Sachkenntnis und die allenthalben spürbare Liebe des Autors zum Gegenstand seiner Untersuchung hebt diese über die früheren Darstellungen von Balfour, Manson, Schlesinger, Grattan Flood, Cocks, Brömse, Winternitz u. a.

Das erste Kapitel definiert den Dudelsack als Instrumententyp in seinen verschiedenen Erscheinungs- und Herstellungsformen an Hand der einzelnen Bauteile und ihrer mannigfaltigen Abwandlungen. Die weiteren Kapitel behandeln dann die verschiedenen Dudelsacktypen nach Entwicklungsphasen und Verbreitungsgebieten, wobei die 34 Instrumente der Oxforder Sammlung eingehend besprochen und analysiert werden. Jedes dieser Stücke ist in guter Abbildung auf den Tafeln wiedergegeben, Zeichnungen mit Details, Notenbeispiele und Verbreitungskarten finden sich im Text, der auch alle Maße genau verzeichnet. Belege aus anderen Sammlungen und aus der Literatur sind angeführt. Der Dudelsack gehört zu den ältesten heute gebräuchlichen Instrumenten in Europa, interessant durch die Fülle der Typen, durch das Nebeneinander archaischer und entwickelter Formen, durch das Festhalten an der überlieferten Gestalt, durch die Beschränkung auf die ländlichen Volksschichten, speziell die Hirten, und durch eine sehr selbständige Gattung darauf gespielter Weisen. Daß die jüngeren Instrumente in Italien und Westeuropa in den Spielrohren Doppelblattmundstücke, in den Bordunrohren aber Klarinettenmundstücke mit einfachem Rohrblatt haben, entspricht der allgemeinen Entwicklung der Rohrblattinstrumente. Die ost- und südosteuropäischen wie die orientalischen

Sackpfeifen haben nur Klarinettenmundstücke. Eine ägyptische Terrakottafigur der hellenistischen Epoche zeigt einen Dudelsackspieler, der zugleich Panpfeife bläst. Die Sackpfeife, mit einem Blasebalg versehen, hat nur ein einziges Rohr, das offenbar als Bordun zu der Panpfeifenmelodie gebraucht wird. Sachs glaubt allerdings, daß er mit dem Windsack die unteren Panpfeifenrohre anbläst, doch ist diese Deutung wenig glaubwürdig. (*Die Musikinstrumente des alten Ägypten*, 1921, und *History of Musical Instruments*, 1940.) Auch die indischen Vorkommen der Sackpfeife zeigen diese ausschließlich als Borduninstrument, wobei sogar die Grifflöcher der mehrtönigen Melodieröhre durch Wachspropfen bis auf den gewünschten Bordunton verschlossen werden. Eine solche Praxis beweist die Übernahme des Instruments aus einer anderen Kultur, in der die Sackpfeife als Melodieinstrument verwendet wurde. Das alles spricht für eine Entstehung des Instruments im westlichen Asien bzw. im Raum um das östliche Mittelmeer sowie dafür, daß die Sackpfeife ursprünglich nur begleitendes Borduninstrument war. Gestützt wird diese Annahme, wie B. ausführt, durch die Tatsache, daß sich in der gesamten antiken Literatur keine Hinweise auf den Dudelsack finden. Als Bettlerinstrument, wie heute noch in Indien und Nordafrika gebraucht, fand man ihn nicht der Beachtung würdig. Erst mit der Entwicklung zum Melodieinstrument, mit und ohne Bordunrohre, wird er zum Musikinstrument im eigentlichen Sinne und zum Lieblingsinstrument der Hirten. Das lautstarke quäkende Freiluftinstrument wird durch Einführung der Oboenrohre in Westeuropa und Italien im Klang wesentlich verfeinert und in der Form der französischen Musette im 17. Jahrhundert zum Favoritinstrument in den Schäferspielen der aristokratischen Gesellschaft. Mit dieser verschwand auch jener Instrumententyp, und es blieb das Bauerninstrument, dessen wichtigste Verbreitungszentren heute Irland, Schottland, Spanien und Südosteuropa sind. Die Entwicklung der verschiedenen Typen ist bei B. jeweils den entsprechenden Kapiteln und Abschnitten vorangestellt. Eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Sackpfeife und ihrer Musik fehlt. Doch kann sie dem Werk entnommen werden, wenn man es aufmerksam liest. Über die Musik der Sackpfeifen hätte man gern

noch etwas mehr gefunden. Doch hätte das wohl den gegebenen Rahmen einer technologischen Untersuchung gesprengt.

Fritz Bose, Berlin

Raymond Russell: *The Harpsichord and Clavichord. An Introductory Study*. London: Faber and Faber 1959. 208 S., 103 Bildtafeln.

Auf dem Titelblatt fügt der Verfasser seinem Namen die Bezeichnung „F. S. A.“ bei (Fellow of the Society of Antiquaries). Das englische Wort „Antiquary“ bezeichnet in gleicher Weise einen Altertumskenner, -forscher und -sammler. Alle drei Bezeichnungen gelten — hinsichtlich der besaiteten Tasteninstrumente — in gleichem Maße für Russell, der ein geschichtliches Werk vorlegt und darin vor allem die für Cembalo und Clavichord wichtigste Periode, von ca. 1500 bis ca. 1800, behandelt. Einem Anfangskapitel über Cembalo, Virginal, Spinett und Clavichord, mit wichtigen Feststellungen über die Zeit vor 1500 sowie über Terminologie, Bauart, Saitenlänge und Klaviaturlänge, steht ein Schlußkapitel über das 19. Jahrhundert gegenüber, das den Leser bis zu der Episode am Anfang der achtziger Jahre führt, welche Russell als Beginn der Entwicklung des modernen Cembalos ansieht: der Ausleihung eines 1769 von Pascal Taskin gebauten — und heute im Besitz von Russell befindlichen — Instruments von Taskins Familie durch die Pariser Klavierfirma Erard, zur Verwendung als Muster für den Bau eines neuen Modells. (Dieses letzte Kapitel ist eine dem Zweck des Buches angepaßte Zusammenfassung der wertvollen Arbeit Russells über das Thema *The Harpsichord since 1800*, erschienen in den *Proceedings of the Royal Musical Association*, London 1955/56, S. 61 ff.) Die dazwischenliegenden sieben Kapitel sind nach Ländern gegliedert, wobei verständlicherweise der angelsächsische Raum (Großbritannien, Irland und Nordamerika) mit fast einem Drittel der Seitenzahl den Löwenanteil innehat. Am Ende jedes dieser Kapitel werden in einem Schlußabschnitt über „*Decoration*“ die künstlerisch und kulturell so bedeutsame Ausführung und Ausschmückung der Instrumente als Möbelstücke behandelt.

Dem Haupttext (124 S.) sind 18 Anhangskapitel (84 S.) beigegeben, die eine Fülle von großenteils schwer zugänglichem, bei-

nahe unbekanntem, höchst aufschlußreichem Material enthalten, wie z. B. den vollständigen (ins Englische übertragenen) Text der 1775 in Rom anonym erschienenen Schrift über das „*Cembalo Angelico*“ mit zugehöriger Abbildung (*Lettera dell'Autore del Nuovo Cembalo Angelico inventato in Roma*), die bisher weder in der einschlägigen Fachliteratur noch in den Nachschlagewerken (MGG, Grove) erwähnt worden war. Es handelt sich hierbei um Gedankengänge und Versuche, die charakteristisch sind für die Übergangszeit zwischen dem klassischen Cembalo des Barocks und dem neu aufgekommene Hammerklavier („*Cembalo a martelli*“ damals in Italien genannt!), dessen technische und klangliche Nachteile der unbekannte Schreiber aufzählt. Diese instruktiven Ausführungen dürften auch geeignet sein, die Gründe für J. S. Bachs Ablehnung des frühen Hammerklaviers erneut und im einzelnen zu beleuchten.

Eine mit nützlichen Erläuterungen versehene Liste von Sammlungen früher Tasteninstrumente, eine gründliche Fachbibliographie sowie ein ausführlicher Index erhöhen den Wert des Buches. Besondere Hervorhebung aber verdienen die Abbildungen, die eine Auswahl aus mehreren hundert eigens für das vorliegende Werk gemachten Aufnahmen darstellen und zu 85 Prozent erstmals reproduziert worden sind. Unter den insgesamt fünfundsiebzig Instrumenten, in prachtvollen Außen- und Innenaufnahmen wiedergegeben, ist die private, im Laufe von zwanzig Jahren zusammengetragene Sammlung des Verfassers mit elf erlesenen Stücken aus dem 16. bis 18. Jahrhundert vertreten.

Mit Recht weist Thurston Dart in seiner Besprechung des Buches (*Music & Letters*, 1960, S. 57 f.) die allzugroße Bescheidenheit des Autors zurück, der sein Buch nur eine *Introductory Study* nennt, während wir es tatsächlich mit viel mehr zu tun haben, nämlich mit einem wichtigen Werk, das seine Entstehung jahrelangen Studien und Reisen sowie wiederholten Um- und Überarbeitungen verdankt, welches dem Kenner und auch dem Liebhaber eine Menge neuen Materials und neuer Tatsachen in vorzüglich gesichteter Zusammenstellung bietet. Es ergänzt in idealer Weise die im Jahre 1956 von Donald H. Boalch unter dem Titel *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 to 1840* veröffentlichte Arbeit (beide Autoren haben sich gegenseitig bei der Fertigstellung ihrer

Werke unterstützt). In der Einführung erwähnt der Verfasser ein früher für sein Buch geschriebenes, ziemlich ausführliches Kapitel über das moderne Cembalo und Clavichord, das er aber später doch nicht zum Druck gegeben habe, weil er den modernen Bau dieser Instrumente als noch im Zustand der Jugend („*adolescence*“) und, wie er hoffe, deswegen als im Zustand des Wechsels befindlich betrachte. Der Umstand, daß der Inhalt des jetzt vorliegenden Bandes sich nur auf sichere historische Tatsachen stütze, gereiche daher wohl seiner Gültigkeitsdauer zum Vorteil.

Wer die aufschlußreiche Liste der Ruckersinstrumente aus der Feder Russels in Grove's Dictionary (Bd. VIII, S. 304 ff.) kennt, ferner das mit großem Verständnis zusammengestellte Büchlein über *Early Keyboard Instruments* im Victoria and Albert Museum (London 1959), wird auf zuverlässige Arbeit auch bei dieser ersten größeren Buch-Veröffentlichung des Verfassers vorbereitet sein. Höchst produktiv wirkt sich die strenge Wissenschaftlichkeit aus, mit welcher der Autor so manche überlieferten Gerüchte und Legenden kritisch sichtet und dabei in fast allen Fällen einer echten neuen Schau zum Durchbruch verhilft, so z. B. bei dem sogenannten Bachflügel, oder den angeblich von Händel gespielten Instrumenten, aber auch bei den Hamburger Cembalo- und Clavichordbauern Hass Vater und Sohn, deren Bedeutung für die Entwicklung der besaiteten Tasteninstrumente in Deutschland diejenige der Silbermanns überragen dürfte, trotz des Glorienscheins, der den Namen der letzteren umgibt.

Die dem Verfasser eigene soziologisch-historische Betrachtungsweise fördert viele neue Aspekte und Erkenntnisse zutage: wie in den meisten Künsten und Wissenschaften war auch im Bau besaiteter Tasteninstrumente Italien zunächst allen anderen europäischen Ländern weit voraus gewesen, und wir besitzen daher bereits aus dem 16. Jahrhundert noch verhältnismäßig viele italienische Instrumente (oder Kopien italienischer Originale). Bemerkenswert sind z. B. auch die leichtere Bauart der Instrumente in Italien im Vergleich zu anderen Ländern und das völlige Fehlen des 16-Fuß-Registers. Obwohl das letzte Instrument vor der modernen Renaissance des Cembalos in Italien gebaut wurde (ein Spinett aus dem Jahre 1839 von Alessandro Riva in Bergamo), war man in dem Land, in welchem die menschliche

Stimme und die Geige als die normalen Mittel des musikalischen Ausdrucks galten, an einer besonderen Entwicklung des Cembalos nicht so interessiert wie nördlich der Alpen. (Ähnlich verhielt es sich auf der iberischen Halbinsel, wo die Gitarre die Stellung der Violine einnahm.)

Russell sieht die Geschichte des Cembalobaus in Europa als die Geschichte zweier verschiedener, grundlegender Schulen: die eine entwickelte sich mit voneinander unabhängigen aber ähnlichen Methoden in Italien und auf der iberischen Halbinsel; die andere — von Italien inspiriert — ging als niederländische nationale Schule von der großen Hafenstadt Antwerpen aus, wo seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts alle Arten des Handwerks blühten und seit dem Ende dieses Jahrhunderts auch Instrumentenbauer wirkten. Von den flämischen Meistern dieser zweiten Schule leitet sich der gesamte Instrumentenbau Frankreichs, Englands und Deutschlands ab. Besondere Beachtung verdient die Schilderung der allmählichen Entstehung einer eigenständigen Handwerker Gilde der Antwerpener Instrumentenmacher im Rahmen der St. Lukasgilde der dortigen Maler, in die sie vorher als Einzelmitglieder hatten eintreten müssen, um die Erlaubnis zur Dekoration ihrer Instrumente zu erhalten (das Statut der Instrumentenbauer in der St. Lukasgilde vom Jahre 1557 ist im Anhang Nr. 4 vollständig — in englischer Sprache — wiedergegeben). Wir erfahren u. a., daß die überall nördlich der Alpen berühmten und verbreiteten Cembali der Familie Ruckers aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch 150 Jahre nach ihrer Herstellung in ständigem Gebrauch waren, wie z. B. aus einer im Anhang wiedergegebenen Liste hervorgeht, welche guterhaltene Instrumente aus dem Besitz des französischen Adels enthält, die während der Französischen Revolution konfisziert und im Conservatoire von Paris eingelagert worden waren.

Sinngemäß beginnt das Kapitel über Frankreich mit einer Würdigung der ältesten technischen Studie über Cembalo und Clavichord: des Traktats von Henri Arnault de Zwolle (Mitte des 15. Jahrhunderts), einem gebürtigen Holländer, der als Arzt und Astronom — zuerst bei Philipp dem Guten, Herzog von Burgund, später bei Ludwig XI. — die meiste Zeit seines Lebens in Frankreich verbracht hatte. Aus vielen wichtigen und gut begrün-

deten Einzelheiten sei hervorgehoben, daß in der französischen Musikgeschichte das Clavichord keinen nennenswerten Platz eingenommen hat, und daß die französischen Cembali fast durchweg mit zwei Manualen ausgestattet waren (im Gegensatz etwa zu den in England so häufig anzutreffenden einmanualigen Instrumenten). Die führenden Cembalobauer des 18. Jahrhunderts, François Blanchet Vater und Sohn sowie Pascal Taskin, alle drei Inhaber des Titels „*Facteur de Clavessins du Roi*“, beschäftigten sich mehr mit der Restaurierung und Vergrößerung älterer flämischer als mit dem Bau eigener Instrumente.

In dem großen Doppelkapitel über die Entwicklung auf den Britischen Inseln wird erfreulicherweise vor allem auch mit dem weitverbreiteten Vorurteil aufgeräumt, daß die sogenannte englische Virginalmusik zu ihrer authentischen Wiedergabe eines rechteckigen „Virginals“ bedürfe, während doch dieser Name damals nur eine generelle Bezeichnung für alle besaiteten Tasteninstrumente mit Zupfmechanismus war, und seine Bedeutung erst heute auf die rechteckige Form beschränkt worden ist. Aus erhaltenen zeitgenössischen Instrumenten (Abb. 53—56) und ebenso aus dem Titelblatt der um 1614 erschienenen *Parthenia In-Violata* läßt sich ersehen, daß größere Cembali bereits in der Zeit zwischen 1575 und 1625 in England gebaut und gespielt worden sind. — Auch außerhalb Englands wird man mit Genuß Zitate aus den Erinnerungen eines Sir James Melville, Gesandten der schottischen Königin Mary am Hofe Elizabeth I., über das Spiel dieser beiden Königinnen lesen, ebenso wie Notizen von Samuel Pepys über seinen Spinettkauf und Aufzeichnungen des Zacharias von Uffenbach über seinen Besuch in einem Londoner Wirtshaus, dessen französischer Besitzer darin wöchentliche Konzerte veranstaltete. Gleiches Interesse wird der im Anhang wiedergegebene ausführliche Briefwechsel zwischen Thomas Jefferson, dem dritten Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, Francis Hopkinson und Charles Burney über Probleme des Cembalobaus und-kaufs finden, worin die Frage der Plektren, wie sie zum Zupfen der Cembalosaiten Verwendung finden sollten, den Inhalt von vier Briefen ausmacht.

Dem Buch, das eine seit langem bestehende Lücke in der Fachliteratur schließt, ist die ihm zukommende Verbreitung bei allen zu

wünschen, denen die Beschäftigung mit Cembalo, Spinett und Clavichord am Herzen liegt. Erwin R. Jacobi, Zürich

J. W. A. Vollaerts: *Rhythmic Proportions in early Medieval Ecclesiastical Chant*, 2. ed. Leiden: Brill 1960. 245 S.

Das Werk weist an Hand von sehr sorgfältigen und umfangreichen Handschriftenstudien nach, daß die Töne des gregorianischen Chorals verschiedene Längenwerte besaßen, daß also der Vortrag mit gleichlangen Tönen der Solesmer und nach den Vorschriften der *Editio Vaticana* historisch sich nicht vertreten läßt. Da der Rez. seit langem die gleiche Ansicht vertreten hat, so wäre es ihm auf der einen Seite lieb gewesen, wenn die Rezension einem Nichtbeteiligten übertragen worden wäre. Aber da bereits die 1. Auflage des Werkes vielseitige Zustimmung gefunden hat, auch von Benediktinern, auch von Musikwissenschaftlern, die als sehr objektiv gelten dürfen wie W. Apel, so entfällt dieses Bedenken. Der Anklang, den das Werk gefunden hat, ist wohlverdient; man wird nicht umhin können, soweit der Rhythmus des Chorals oder einer bestimmten Choralmelodie in Frage steht, auf dieses Werk zurückzugreifen, und der Rez. bekennt ohne weiteres, daß er selber ein so umfangreiches und sorgfältiges Material nie vorgelegt hat.

Der Verf. will also an Hand zahlreicher Vergleiche der verschiedenen Handschriften und Handschriftentypen nachweisen, daß die Neumen dieser Handschriften oder ihre rhythmischen Zusatzzeichen den Dauerwert der Töne angeben, d. h. sie als lange oder kurze Töne bezeichnen. Und er will ferner nachweisen, daß diese langen und kurzen Töne sich wie 2:1 verhalten.

Das erste Ziel ist weitgehend erreicht, und daß die erörterten Handschriften rhythmische Angaben machen, ist von Mocquereau und seiner Schule auch nie bestritten worden. Aber sie sprachen nur von Nuancen. Daß es sich um die genannten Proportionen handelt, weist V. auf drei Arten nach: 1. aus dem Melodienvergleich, indem einem langen Ton zwei kurze entsprechen (S. 132, 231 u. a.), 2. aus den Autoren des 9./10. Jahrhunderts (und besonders deutlich aus Beispielen, die sie bringen, so S. 197) und 3. aus der Sinnlosigkeit, wenn etwa eine Melodie durch elf Töne mit langer Nuance eröffnet wird. Was kann hier Nuance besagen, wo kein

Normalwert vorhanden ist (S. 229)? All das sind keine neuen Gründe. Aber die Meinungen der Autoren werden bei V. so deutlich, daß der Rez. sich nicht vorstellen kann, wie man sich ihnen entziehen könnte, ohne den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit preiszugeben. Natürlich bestehen trotz dieser grundsätzlichen Anerkennung einige Meinungsverschiedenheiten. So vermißt der Rez. die geschichtliche Betrachtungsweise. Er würde unterscheiden zwischen der Schrift, die von sich aus rhythmisch ist, nämlich der aquitanischen, d. h. der ehemals gallikanischen Schrift, die auf den für die antike Metrik benutzten Zeichen, dem waagerechten Traktulus und dem Punkt aufbaut, und den übrigen Schriften, den Mischschriften, die diese metrischen Zeichen in ihr Zeichensystem einbeziehen — mehr oder minder. Daraus ergibt sich für diese Schriften, daß ihre Zeichen z. T. von Natur aus, z. T. aber keine rhythmische Bedeutung oder nur infolge stilistischer Gewohnheiten verhältnismäßig häufig, aber nicht immer einen bestimmten Wert haben. D. h. der Verf. geht m. E. zu weit, wenn er Virga oder Pressus als von sich aus lang betrachtet, obwohl sich Beispiele für die Längenbedeutung finden lassen. Es ergibt sich auch, daß die Anpassung dieser nichtrhythmischen Schriften an die gallikanische auf verschiedene Weise erfolgen kann: je nach dem Jahrhundert (vgl. paläo-fränkische und Metzzer Schrift), oder nach der Gesangsgattung (vgl. innerhalb des St. Galler Bereiches die Neumierung von Antiphonen oder Hexametern und die von Meßgesängen), oder auch nach der Veranlagung, d. h. je nachdem, wie weit man Einzeltöne oder Tongruppen hörte (entsprechend trat natürlich das Episem zur Tongruppe oder zum Einzelton).

Man muß auch die Musik als solche stärker beachten. So dürfte das Metzzer ‚a‘, das an bestimmten Stellen der Melodien auftritt, mißverstanden sein, wenn es bloß als rhythmisches Zeichen verstanden wird (S. 155). Das gilt auch von den Gesangsarten. Hier wird es bereits beim Verf. sichtbar: bei den wenig melismatischen Antiphonen stellt er drei Wertstufen im Verhältnis von 1:2:4 fest, bei den melismatischen nur zwei Stufen. Das ist verständlich; die Melismatik löst die Überlängen zumeist auf. Aber muß das immer geschehen? Der Rez. glaubt, solche Überlängen zu finden; V. bestreitet sie; er betrachtet die Hinzufügung von Buchstaben,

die die Länge bedeuten, zu Neumen, die an sich schon lang sind, als reines Warnzeichen. Das kann der Fall sein, muß es aber nicht. Für diese Fragen gelten dieselben Regeln, die V. auf S. 6 für die sonstigen Fälle aufgestellt hat. Und zudem: Wenn dank der antiken Grundlage, d. h. den metrischen Zeichen, fast nur zwei Werte einwandfrei aufgezeichnet werden können, ergibt sich daraus, daß im Choral, der doch nicht mehr antik ist, nur zwei Stufen vorhanden waren? Und schließlich wird man auch die Musik der ‚Aquitainer‘, oder sagen wir konkreter: die des Codex Paris 1118 mit seinen Tropen und Sequenzen von der Gregorianer unterscheiden müssen. Jene war mit dem Instrument verbunden; die Töne wurden nach Ort und Dauer gehört (wie dies Handschin für die paläofränkische Musik nachgewiesen hat). Die Gregorianik aber war textgebunden; mathematische Exaktheit der Proportionen brauchte nicht vorzuliegen oder vor der Verpflanzung nach Gallien vorgelegen zu haben (vgl. auch Jammers: *Aufänge der abendländischen Musik*, 1955, S. 92/93). (Das ist natürlich nicht das gleiche wie die These von den Nuancen.) — Es können aber auch komplizierte Proportionen vorliegen, die mathematisch fixiert etwa punktierte Werte darstellen würden (gab es doch auch in der antiken Musik, etwa im Seikilos-Lied Proportionen 1:3, d. h. Werte, die notdürftig durch Erweiterung des Längestriches, man könnte sagen durch ‚episematische Traktuli‘ widergegeben wurden). Der Rez. hat deshalb bisher darauf verzichtet, solistische Gesänge zu transkribieren.

Abschließend: die Rhythmik des Chorals war komplizierter als sie V. sieht (so, um noch ein Beispiel anzuführen, beim Pes mit Episem: S. 77, Notenbeisp.); die klaren Proportionen der aquitanischen Schrift gehörten nicht zu ihrem ursprünglichen Wesen, sondern kommen ihr nur nahe (sonst wäre das ganze Arsenal der rhythmischen Schriften unverständlich). Der Weg zu dieser Rhythmik aber ist durch das Buch V.'s in erfreulicher Weise gesichert.

Ewald Jammers, Heidelberg

Erwin R. Jacobi: Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau. T. 2 nebst Facs.-Ergänzungsband. Strasbourg: Heitz 1960. 225 u. 200 S. (Collection d'Études musicologiques, Vol. 39 u. 39 a.)

Nun liegt auch der Hauptteil dieser Arbeit (Kap. 2—4) — ursprünglich Züricher, nicht Basler, Dissertation — vor, und es ist dem Verfasser durchaus gelungen, „eine empfindliche Lücke in der Fachliteratur zu schließen“, zumal das Schrifttum über die Entwicklung der Musiktheorie auch in Deutschland nicht übermäßig reich ist und selbst in England nur eine Arbeit über dieses Thema (von M. Shirlaw, London 1917) vorliegt. Schon im ersten Teil (vgl. Mf. XII, 1959, 101) war mehrfach auf Alfred Days Harmoniesystem hingewiesen worden, dessen *Treatise on harmony*, London 1845, das Hauptinteresse des neuen Bandes in Anspruch nimmt. Aus den karg überlieferten Lebensdaten geht leider sehr wenig über Ausbildung, Kenntnisse sowie über die musikalische Richtung des „Dilettanten“ Day (er war Arzt, der in Heidelberg promoviert hatte) hervor. Vielleicht gehört das zu dem seltsam zurückhaltenden Charakter seiner Darstellung, die keinen Musiktheoretiker namentlich erwähnt, auf Proben und Beweise aus der Musikliteratur verzichtet, um sich ganz einer nüchtern-klaren, kapitelmäßig zusammenfassenden, sich aller ästhetischen, philosophischen und psychologischen Begründungen enthaltenden Darstellung zu widmen, von der er glaubte, sie stelle ein „für alle Zeiten und Möglichkeiten gültiges System“ (S. 48) dar. Über dieses selbst berichtet Jacobi angesichts von Days Bedeutung für die Geschichte der englischen Musiktheorie sehr ausführlich, er übersetzte mustergültig den wichtigen und umfangreichen zweiten Teil des Werks, den er gleichzeitig im Original (Vol. 39a) vorlegt, auf Seite 58—110, wobei man gern den kleinen Nachteil in Kauf nimmt, die zahlreichen Notenbeispiele im Notenteil von Vol. 39a nachschlagen zu müssen. Über das System selbst — das Original dürfte wie die meisten der von Jacobi sonst herangezogenen Werke in Deutschland kaum erreichbar sein, weswegen dem Buch ein bedeutender Quellenwert zuzusprechen ist — unterrichtet immer noch am besten H. Parrys ausführlicher Artikel in den beiden ersten Auflagen von Groves *Dictionary*: Seine stark akustische Fundierung, seine (den Deutschen etwas umständlich anmutende) Akkordbezeichnung, seine Einteilung der Dissonanzen in vier Gattungen, seine Abhängigkeit von Rameau (Akkordumkehrung, Terzaufbau, Abteilung von einer oder mehreren

Akkordwurzeln), sein Eintreten für die Harmonische Molltonleiter, mit kleiner Sext und großer Septime in beiden Richtungen; als das Hauptverdienst des Buches wird allgemein seine Teilung in einen diatonisch-strengen und chromatisch-freien Abschnitt bezeichnet. — Days Werk, das erst vierzig Jahre später eine Neuauflage erlebte, verdankt seinen großen Einfluß in erster Linie der Apostelschaft und Autorität G. Macfarrens, der an der endgültigen Abfassung dieses „Marksteins der Harmonielehre“ (MGG, Artikel Day) beteiligt war und für dessen Rechtfertigung sogar einen sechsjährigen Verzicht auf seine Musikprofessur in Kauf nahm. Allerdings erfuhr die Daysche Lehre ihre Durchsetzung erst durch Macfarrens popularisierende Darstellung in den *Rudiments of Harmony* von 1860; sie durfte zuerst Days Namen nennen und erlebte bis 1890 zwanzig Auflagen. Macfarrens versah auch die zweite Auflage von Days Buch mit Ergänzungen, die aber durch die Überfrachtung mit Sonderregeln und Ausnahmen eher verwirren konnten. — Im dritten Kapitel wird das Schicksal der Dayschen Theorie an ihren Hauptvertretern dargelegt; richtunggebend bleibt sie, wenn auch nie ganz ungefochten, mindestens vierzig Jahre. Die besten Namen sind beteiligt, fast alle sind, im Gegensatz zu dem Außenseiter Day, hervorragende Musiker in amtlicher Lehrstellung, die meisten sind durch eine Orgelschulung hindurchgegangen und waren zu ihrer Zeit geachtete Komponisten. Nur zwei beteiligen sich nicht, und das sind die schöpferischen: Vaughan Williams und Elgar. Ohne auf die von Jacobi sauber und geduldig vorgestellten, teilweise haarspaltenden Auslegungen und Streitigkeiten akustischer und harmonischer Art hier eingehen zu können, seien nur einige der bekanntesten Gelehrten genannt: der Orgelmeister Fr. Ouseley, und — wesentlich bescheidener — der hervorragende Musikhistoriker J. Stainer — seine *Theory of Harmony*, später *Treatise on Harmony*, erreichte zwischen 1878 und 1901 das 186. Tausend —, der bereits die Obertonreihe als Beweismittel für musikalische Akkorde ablehnt, ästhetische Faktoren heranzieht und sich zur „*alleinselig machen den Kraft der Terz als Grundlage der Harmonie*“ (134/35) bekennt; hierbei könnte man an die starke Beteiligung dieses Intervalls in der englischen, die Historiker nun schon langsam beschäftigenden Volksmusik

denken. In der 1874 von Stainer gegründeten *Musical Association* werden nun vorwiegend die Kämpfe um die Daysche Lehre ausgefochten. Schon ein Jahr später bemüht sich Ch. Stephens, das System vom Musikalischen her zu unterminieren; Helmholtz' Lehre gewinnt Raum; 1884 weist G. Cobb der Musik, als einem Menschenwerk, ihren Ursprung im Psychischen zu, wogegen die Akustik nur ancilla musicæ sei — wogegen Macfarrens und Prout wegen der Gefahr subjektiver Anarchie opponieren; das Fortschrittliche bietet 1903 Fr. Niecks, der bekannte Chopinbiograph, durch die Einführung des psychologischen Elements der Ruhe und Unruhe und seine Anwendung auf die Hierarchie der Akkorde, sowie durch Hinweise auf die horizontalen und dynamischen Werte im musikalischen Geschehen, was schon Kurthsche Ideen vorwegnimmt. E. Prout endlich, bei dem die Grundlagen Days stark gelichtet erscheinen, schreibt in seinem eklektischen Buch *Harmony: its Theory and Practice* — es brachte es, 1901 erheblich umgearbeitet, auf 46 Auflagen — „das letzte größere Werk der sogenannten englischen Schule“ (174). Wir sind nun im neuen Jahrhundert: Die Praxis kommt zum Zuge, Days Lehre gilt als überholt, wie eine allerdings erst 1955 angestellte Umfrage bei den ersten englischen Autoritäten ergab, wenn auch ihr wissenschaftlicher Ernst und ihre zeitgeschichtliche Bedeutung nicht geleugnet werden, und sie in Einzelheiten immer noch einmal hindurchleuchtet. Die Lehre vom Kontrapunkt und von der Melodie, die im ganzen Zeitraum arge Vernachlässigung erfahren hatte, gewinnt an Boden, die Chromatik beschäftigt die Gemüter, die Ausrichtung auf die Tendenzen der Zeit erfolgt organisch und beinahe unauffällig, „die Autoren begnügen sich nunmehr mit einer praktischen Anleitung zur handwerklichen Erlernung des Fachs“ (197). — Somit am Ende einer interessanten, in ihren Stadien deutlich abgezeichneten Entwicklung angelangt, bleibt nur übrig, einen Blick auf die geistes- und kulturgeschichtlichen Grundlagen zu werfen. Jacobi hat sie für die Victorianische Zeit kurz und ausreichend dargestellt; zusätzlich wäre es vielleicht lohnend, nachzusehen, wie J. St. Mill und H. Spencer über Musik dachten. Ob indessen die Händel-Mendelssohn-Tradition (beide hängen für England ja irgendwie zusammen) tatsächlich nur „geliehen“ war? Lag da nicht vielleicht

wahlverwandte Aneignung und Zuneigung vor, die für diese Meister auch in Deutschland ihre Parallele fand, nur mit dem Unterschied, daß im Inselreich die Genies fehlten, die in Deutschland, „bewundert viel und viel gescholten“, den Weg heraus fanden? In England bedurfte es, um frischen Wind zu schaffen, nicht einmal eines Genies, denn Vaughan Williams, der S. 194 gut charakterisiert wird, war wohl kein solches, nur ein intuitiv Erkennender und konsequent Voranstrebender. Die übrigen, z. T. sehr feinen musik- und geistesgeschichtlichen Parallelen sind den jeweiligen Gelegenheiten angepaßt, also über das Buch hin verstreut; hierzu gehören auch die, meist in Klammern gesetzten, einschränkenden, aufklärenden und warnenden Anmerkungen des Verfassers, hingestellt, „um die heutigen Leser vor Mißverständnissen zu bewahren“ (VII). Auf die gleichzeitigen musikalischen Vorgänge im übrigen Europa fällt kaum je der Blick, und das ganz bewußt; denn die Auswirkung dieser rein innerenglischen Auseinandersetzungen (die zugleich eine Spiegelung der englischen Musik sind) war auf dem Kontinent und in Amerika sehr gering, man scheint sie überhaupt nicht beachten zu haben (208). — Alles in allem: Eine fleißige, gewissenhafte, umfassende und kritische Arbeit, für die nicht nur die Theoretiker dankbar sein sollten! Zum Schluß eine Frage: War Gottfried Weber tatsächlich „ein entfernter Verwandter von Carl Maria v. Weber“ (137)?

Reinhold Sietz, Köln

Musik im niederländisch-niederdeutschen Raum. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 36.) Köln: Arno Volk-Verlag 1960. 63 S.

Das schmale Bändchen umfaßt sechs Beiträge, welche auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft in Schleiden zum Vortrag gelangten. K. Dreimüller beschreibt ausführlich *Aufgaben der musikalischen Landschaftsforschung im rheinisch-niederländischen Raum*. Seine Gedanken sind vor allem der Inventarisierung musikalischer Denkmäler gewidmet. Darüber hinaus legt er mutig den Plan für eine rheinische Orgelgeschichte und sogar für ein rheinisches Musikhistorisches Museum vor. Auch Fragen der Bibliographie und Dokumentation werden vom Verf. angeschnitten. — H. Wiens berichtet über *Musik und Musikpflege im*

Herzogtum Kleve. Neues Material legt der Verf. u. a. über Klostersniederlassungen und über Musikanten vor. — M. A. Vente bietet in seinem Beitrag *Die Orgelbauer am Niederrhein als Wegbereiter für Sweelincks Kunst* auf Grund von Archivmaterial kennenswerte Notizen über niederrheinische Meister des 15. Jahrhunderts. — H. Klotz informiert uns in seiner Abhandlung *Sweelinck spielt Sweelinck* ausführlich über die Disposition der großen Sweelinckorgel. Die Studie dürfte für die Orgelgeschichte von Wert sein. — Ein kurzer Aufsatz von E. Klusen beschäftigt sich mit *Deutsche Volksweisen aus neuerer Zeit im niederländischen Volkslied*. Der Verf. verfolgt „einige Wege der Wanderung deutscher Volksweisen in die Niederlande“. — H. Blommen versucht, *Niederrheinisch-niederländische Beziehungen im Chorwesen des 19. Jahrhunderts* aufzuzeigen, was ihm jedoch ohne Bewältigung eines umfangreichen Quellenapparates kaum gelungen ist.

Richard Schaal, Schliersee

Walther Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts. Sonderdruck aus *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Bologna 1960.

Das Thema ist wichtig. Denn die deutsche Musikwissenschaft hat sich, obwohl die Werke von R. Velten *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik* (Heidelberg 1914) und G. Müller *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart* (München 1925, Neudruck Darmstadt 1959) von literarischer Seite her geradezu dazu aufforderten, um die musikalische Seite des Weges, der von Regnart über Hassler und Haussmann zu Schein führt, allzuwenig gekümmert. Die vorliegende Arbeit ist ein erster anerkannter Versuch, diese Lücke zu schließen. Es liegt wohl in der Eigenart eines Festschrift-Beitrags begründet, daß er ohne Notenbeispiele auskommen mußte. An Hand von Noten würden m. E. die S. 24 und 28/29 in der Akzentsetzung aufgewiesenen sogenannten „Fehler“ anders zu beurteilen sein. Im zweiten (deutschen) Zitat auf S. 27 fehlt „mit“. Im übrigen darf man der Studie gute Kenntnis und Auswertung der Quellen sowie manche neue Aufschlüsse nachrühmen. Hier ist auch weiter noch Arbeit zu leisten.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Joseph Müller-Blattau: Johannes Brahms. Leben und Werk. Königstein im Taunus: Langewiesche-Bücherei (1960). 64 S.

In der Reihe „Lebensbilder“ der Langewiesche-Bücherei gibt Müller-Blattau in knapper sachlicher Darstellung eine zusammenfassende Würdigung der Hauptphasen des Brahms'schen Schaffens, wobei er sich vornehmlich auf sein im Jahre 1933 erschienenes Buch über Brahms (Potsdam, Athenäum) und auf seinen Aufsatz *Der junge Brahms* (Die Musik XXVI, 3, S. 168–176) stützt. Er betont die Bedeutung von Bach, Beethoven und Schumann für die Musikauffassung des Meisters, ferner dessen enge Beziehung zum Volkslied, sowie zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie ihren schöpferischen Niederschlag in einigen seiner Chorwerke, beispielsweise im 13. *Psalm* (op. 27) oder in den Motetten op. 29 gefunden hat. Hervorzuheben sind die Hinweise auf Brahms'sche Vokalkompositionen, deren Texte auch von anderen Meistern vertont worden sind, etwa die beiden Gedichte Eichendorffs *Mondnacht* und *In der Fremde*, die zu den eindrucksvollsten Stücken Schumann'scher Liedkunst zählen. Der Meinung, daß bei der Brahms'schen Fassung von *In der Fremde* (op. 3, V) „die starken Aufschwünge ins Forte... stören“ und der Schluß „allzu unvermittelt“ sei (S. 13), kann jedoch nicht zugestimmt werden. Bei gleicher Tonart zeigt sich gerade in der Dynamik die unterschiedliche kompositorische Haltung beider Meister besonders deutlich. Schumann (op. 39, I) will eine einheitliche ruhige Grundempfindung im Lied zum Ausdruck bringen, die sich in der steten Beibehaltung des Piano bei gemäßigter Temponahme („Nicht schnell“) äußert. Brahms hingegen, dessen Lied von erregterem Charakter („Poco agitato“) ist, kommt es bei der Form des Ganzen auch auf den Wortausdruck im einzelnen an, hier auf die Hervorhebung der Worte am Ende der ersten Strophe „es kennt mich dort keiner mehr“ und am Schluß der zweiten Strophe „und keiner kennt mich mehr hier“, die er jeweils durch raschen Aufschwung ins Forte vollzieht. Die Wiederholung der letzten Textzeile am Schluß des Liedes, ritardierend in verklingender Tonstärke, stellt zugleich eine formale Abrundung der Komposition dar — eine Art der Gestaltung, die auch der reife Brahms anwendet. — Das Sextett (op. 36) in G-dur ist zwar für Billroth ein Lieblingsstück Brahms-

scher Kammermusik gewesen, jedoch hat ihm der Komponist nicht, wie der Verf. S. 28 angibt, dieses Werk gewidmet. Brahms' Brief vom 11. 9. 1860 an Clara Schumann darf keineswegs dahingehend verstanden werden, der zweite Satz aus dem Sextett (op. 18) in B-dur habe schon vorher in der Fassung für Klavier zu zwei Händen als selbständiges Andante mit Variationen existiert, wie der Autor S. 28 — einer unrichtigen Anmerkung Berthold Litzmanns (Schumann-Brahms-Briefwechsel I, 323) folgend — annimmt. Es handelt sich hierbei vielmehr um eine von Brahms vorgenommene Bearbeitung des Sextett-Satzes, die er Clara Schumann zum 13. September 1860 als Geburtstagsgabe dargebracht hat. Die Adressatin scheint offensichtlich den Satz schon früher in der Originalfassung kennen gelernt zu haben, denn ihre Antwort lautet (16. 9. 1860): „... wie bin ich erfreut, daß ich endlich die D moll-Variationen selbst mir spielen kann...“. Freund J. O. Grimm hatte die beiden ersten Sätze des Werkes bereits im Dezember 1859 von Brahms zugesandt erhalten. — Das Regenlied steht thematisch in Zusammenhang mit der Violinsonate (op. 78) in G-dur, nicht wie S. 60 irrtümlich angemerkt, mit der Violinsonate (op. 108) in d-moll, und nicht „Vor vierzig Jahren“ (S. 59), sondern „Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen“ beginnt Brahms' Lied (op. 94, I) nach Rückerts Gedicht.

Den Ausführungen ist eine Reihe gut gewählter Abbildungen beigegeben. Die Photographie S. 22 ist nicht auf „etwa 1879“ zu datieren, sondern wurde im Jahre 1887 von dem Berliner Photographen C. Brasch aufgenommen. Auf der von Maria Fellingner stammenden Momentaufnahme S. 35 befindet sich Brahms nicht „in der Hauptstraße von Wien“, sondern auf der Parkseite des Arenberg-Palais in Wien, am gleichen Ort, wie auf der S. 53 an erster Stelle abgebildeten Aufnahme von Maria Fellingner, die nicht 1894, sondern am 1. Mai 1895 entstanden ist. Imogen Fellingner, München

Paula Rehberg: Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens. Mit einem Beitrag von Gerhard Nestler. Zürich—Stuttgart: Artemis Verlag. 1961. 730 S.

Liszt's Leben ist zweifellos ein spannender Roman. Dieses Leben romanhaft darzustellen, ist der Verfasserin gelungen. Insbeson-

dere sind alle Liebesepisoden entsprechend breit dargestellt. Dabei wird z. B. die Korrespondenz Liszts mit der Gräfin d'Agoult ausgiebig zitiert, eine wichtige biographische Quelle. Ihr Überschwang aber ist nicht nur ein zeitgeschichtliches und stilistisches Problem, er ist auch ein psychologisches. Mögen die Empfindungen echt gewesen sein, in der Darstellung der beiden Schreibenden werden sie zur Pose, hinaufgesteigert bis zur theatralischen Hyperbel. Die Dokumente sind echt, ihre Auswahl macht Liszt hier und in den weiteren Schilderungen zum Helden im Stile eines Liebesromanes für schwärmerische junge Mädchen. Alle harten Akzente fehlen, alles wird versüßlicht. Es paßt ganz zu dieser gefühlvollen Biographie, daß „des Jünglings Reaktion auf die Zerschlagung seines knospenden Glücks . . . jener Carolinens ähnlich gewesen“ sei — Carolinens, der Tochter des Innenministers de Cricq, der den jungen Klavierlehrer aus dem Hause gewiesen hatte, und die durch das „plötzlich über sie gekommene Herzeleid erkrankt war und in ein Kloster wollte“. „Auch er suchte Trost in der Religion . . .“ Haraszi hat schon 1937 in den Acta musicologica (S. 123) nachgewiesen: „Seine Liebe zu Caroline . . . war kein Drama. Er vergaß schnell, suchte einen Trost und fand ihn“. Daß aber der Vater vor seiner Rückkehr ins bürgerliche Leben dem Franziskanerorden angehört hat, weiß die Verf. nicht. Wenn Liszt einmal bekannte: „Ich habe nie ein junges Mädchen verführt“, so darf man ihm das glauben. Erfahrene Frauen haben es schon dem genialen Jüngling, der schön wie Apoll selbst war, mehr als leicht gemacht. Der Elsässer Ludwig Spach berichtet, daß in derselben Proportion wie der Ruhm die „Erotomanie des hochbegabten“ Knaben wuchs, und ein Verehrer Liszts, d'Ortigue, spricht ebenfalls von der „allzu starken Neigung zum weiblichen Geschlecht“, die Entwicklung und Produktion ablenkte und störte. Begreiflich, daß es hochgeborene Frauen waren, die sich ihm nahten, Comtesen, die Gräfin d'Agoult (sie nannte ihn einmal in Wut „parvenu“) und die Fürstin Sayn-Wittgenstein — psychologisch interessant, daß dieser Liebling der Frauen sich der herrschsüchtigen Fürstin willig unterwarf. Diese Frau, die schrieb (S. 379): „Seine Seele ist zu zart, zu künstlerisch, zu empfindungsvoll, um ohne Frauenverkehr zu bleiben — er muß in seiner Gesellschaft Frauen haben — und sogar mehrere, wie er in sei-

nem Orchester viele Instrumente, mehrere reiche Klangfarben braucht“, hat ihn recht gewalttätig unter ihre Fittiche genommen. Auch ihr Bild wird hier verzeichnet, man darf nicht die herbe Kritik außer acht lassen, die etwa ein Cornelius an ihr geübt hat; Bülow z. B. bekam Kopfschmerzen, „während sie stundenlang spricht, gönnt sie ihrem Interloqueur kaum eine Minute zu einer Replique . . . indem sie die schwersten Pflanzergigarren dabei rauchte und einen fürstlichen Qualm verursachte. . .“ Peter Raabe hat ihre geradezu verhängnisvolle Rolle bei der Entstehung der Lisztschen Schriften charakterisiert: „Liszt lieferte die Grundgedanken . . . und die Fürstin zog das, was er sagen wollte, so auseinander, daß man den Ausdruck ‚développeur‘, den sie dafür gebrauchte, am besten mit breit treten übersetzen würde.“

Überall wird der Mangel an Kritik bemerkbar. Da ist Liszts Beziehung zur Revolution und den Saint-Simonisten. 1830 „ohne Kenntnis der politischen Hintergründe ließ sich der leidenschaftliche Jüngling von den fanatisch propagierten Ideen einer freieren Weltgestaltung und Völkerverbrüderung gefangennehmen. Er hätte [!] sich wohl für jene flammend vorgetragene, dem Fortschritt geltende Bewegung interessiert, aber doch nur so lange, als er sie von Egoismus völlig frei wähnte, denn er verabscheute die Selbstsucht.“ Er hätte sich nicht, er hat sich begeistert im Saal Taithuout zu den Verehrern Bazards und Enfantsins gesellt, wenn er auch, nachdem 1831 die Bewegung Fiasko gemacht hatte und ihr 1832 der Prozeß gemacht wurde, erklärte, der Bewegung nicht angehört zu haben, d. h. der eigentlichen Organisation, welche den „bekannten blauen Frack“ trug. Diese Bewegung hatte u. a. die freie Liebe gepredigt, die Liszt danach mit der Gräfin d'Agoult ganz im Geiste dieser Anschauungen praktiziert hat. Die Julirevolution hat Liszt zu einer Skizze gebliebenen Revolutionssinfonie begeistert, die Revolution von 1848 ließ ihn den Plan wieder aufnehmen, die Komposition Lyon nahm Bezug auf die blutige Arbeiterrevolte in dieser Stadt und trug das Sozialisten-Motto: „Leben in der Arbeit, Sterben im Kampf“. Natürlich muß dieser apollinische Held auch Abstammung eines adeligen Offiziers sein und zwar eines ungarischen. Und hier geht die Schönmalerei in historische Unkenntnis über. „Die Frage, ob Liszt abstammungs-

gemäß ein echter Ungar war, läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit, jedoch nicht mit absoluter Sicherheit bejahen... Auch Forschungen seines Veters... belegen in hohem Grade überzeugend, daß die Ahnen dieser Familie Liszt einstens dem ungarischen Adel angehörten...“ In der Historie gelten nur Dokumente, und diese sind seit 1936 veröffentlicht. H. E. Wamser hat sie untersucht und zugänglich gemacht (Burgenländische Heimatblätter, Eisenstadt 1936, 5. Jg., Heft 2). Demnach entstammt Liszt einer in Niederösterreich und im Burgenland weitverzweigten, rein deutschen Sippe der List (auch Lüst, Listl usw. geschrieben). Der Urgroßvater Sebastian List war kein Offizier des 1. Husarenregimentes, wie Lina Ramann behauptete, sondern ein schlichter „*inquilinus*“, Insasse, Häusler, der Großvater Georg Adam List starb erst 1844, er war zuletzt Fabrikarbeiter, Fabriksabwäger und Organist. Daß Franz Liszt (oder List, wie er natürlich auch in der Taufurkunde genannt wird) nichts von seinem Großvater gewußt hat, geht vermutlich darauf zurück, daß der Großvater 1812 wegen einer Unregelmäßigkeit, die auf Nachlässigkeit zurückzuführen war, aus dem fürstlich Esterhazy'schen Dienst entlassen worden war (1819 freilich wieder angestellt), was wohl den Vater Adam List veranlaßte, seine Existenz zu verschweigen. Auch wird der junge Liszt, mit dem ungarischen Ehrensäbel dekoriert, danach der erfolgreiche Virtuose, liiert mit adeligen Damen, kein sonderliches Interesse daran gehabt haben, Kenntnis davon zu nehmen, daß er aus einfachsten ländlichen Kreisen herstammte. Die Namen von sechs Urgroßeltern sind rein deutsch (List, Graf, Schlesack, Düring, Lager, Stöckl). Der Vater Adam List mußte seine erste Stellung als Wirtschaftspraktikant in Forchtenau aufgeben, weil er das Ungarische nicht beherrschte, der große Liszt sprach selbst kein Wort ungarisch. Seine Mutter Anna Lager, eine Bauerntochter, war in Wien Dienstmagd, Stubenmädchen gewesen. Die Begeisterung, welche die ungarischen Magnaten für den neunjährigen Wunderknaben zeigten, hat auf den Knaben starken Eindruck gemacht: sein Leben lang bekannte er sich als „Magyar“, der er nur der Staatsangehörigkeit nach war, denn das deutschsprachige Dorf Raiding gehörte dem Fürsten Esterhazy. Nach moderner Auffassung war Liszt

ein Angehöriger der deutschsprachigen Minderheit in Ungarn, die damals z. B. auch in Ofen (ungarisch Buda) stark vertreten war (S. 115 wird auch die „Deutsche Oper“ in Pest erwähnt). Man sollte endlich aufhören, aus politischem Ressentiment dokumentarisch belegte Tatsachen zu ignorieren! Liszt stammt aus einer rein deutschsprachigen österreichischen Familie, sein Geburtsort Raiding ist rein deutschsprachig und wurde auch 1919 mit dem Burgenland Österreich einverleibt (man kann dabei wahrlich nicht von einer besonderen Bevorzugung Österreichs im Vertrag von Trianon sprechen). Liszt wäre also von der Verf. „*Deutsch-Ungar*“ zu nennen, wie sie (S. 33) J. J. Rousseau „*Welschschweizer*“ nennt.

Die stärksten geistigen Bindungen hat Franz Liszt aber an Frankreich gefunden, da er schon mit 12 Jahren nach Paris gekommen war. Seine Beziehungen zur deutschen geistigen Kultur (außerhalb der Musik) beginnen eigentlich erst in Weimar und sind nie sehr tief gewesen. Dagegen hat ihn von Anfang an in erster Linie die deutsche Musik in ihren Bann geschlagen, und für die große deutsche Musik hat schon der Knabe in Paris sich eingesetzt. Entgegen dem Titel ist in dem Hauptteil vom „Schaffen“ Liszts so gut wie nicht die Rede. Diese Aufgabe hat G. Nestler übernommen, aber man kann nicht sagen, daß er sie völlig befriedigend erfüllt hat. Dieser Verf. stellt drei Gesichtspunkte auf: „*Klang, nicht als Nebenkategorie Klangfarbe, sondern als Baufaktor der Musik, Form als Lehre vom musikalischen Zusammenhang, Ausdruck als poetische Idee*“, wobei man gerne wüßte, wieso Form eine „*Lehre*“ ist. Daß die 20. Diabelli-Variation Beethovens nur „*Klang*“ ist, kann man bestreiten: sie ist eine interessante und harmonisch kühne Variation des in seiner rhythmischen und melodischen Struktur genau beibehaltenen Themas. Merkwürdige Unkenntnis des Gegenstandes zeigt sich, wenn ausführlich die *Walachische Rhapsodie* als „*Manuskript*“ bezeichnet wird (auch im Werkverzeichnis S. 638). Das Werk ist seit 1936 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und als *Rumänische Rhapsodie* öfters gespielt worden (Erstveröffentlichung durch Octavian Beu, Universal-Edition Wien, Nr. 10823). Der Hinweis auf die letzten Kompositionen Liszts vermag zwar in Hinblick auf die allmählich fortschreitende Auflösung traditio-

neller Bindungen der Regeln der Harmonielehre interessant sein, doch läßt sich ein direkter Zusammenhang zwischen diesen Spätwerken und neueren Stilen, wie der Verf. versucht, z. B. mit den Kompositionen Schönbergs, Weberns usw., nicht nachweisen. Es ist zu bezweifeln, ob die Genannten Liszts letzte Kompositionen jemals zu Gesicht bekommen haben. Dasselbe gilt auch für Bartók, der in seinen Anfängen durchaus vom bekannten Liszt-Stil beeinflusst ist. Liszts späte Werke weisen allerdings in Neuland; Busoni berichtet, wie „*Debussy zum ersten Male Les jeux d'eau von Liszt hörte; und wie dieser Debussy davon verblüfft gewesen! ... ja dieser letzte Liszt war prophetisch*“ (Busoni, *Briefe an seine Frau*, 1936, 335). Mit aperçuhaften Bemerkungen über die spätere Musik läßt sich Liszts Stellung in der Geschichte der Harmonik nicht erfassen. Das Literaturverzeichnis ist unvollständig.

Hans Engel, Marburg (Lahn)

Bence Szabolcsi: Franz Liszt an seinem Lebensabend. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959. 85 S. und 51 S. Notenbeilage.

Der Verf. ist in einer schwierigen Lage: teils möchte er Liszt auch in seinen Kompositionen als Ungar erkennen, teils lehnt er aber auch in der Musik den Nationalismus ab. So bleibt die ungarische Volksmusik: Liszts Rhapsodien liegen aber nach Bartók überhaupt keine Volksmelodien zugrunde, sondern Melodien, die Dilettanten, dazu noch adelige Dilettanten, zum eigenen Vergnügen erfunden haben, und die in der Manier der Zigeuner, also von Nicht-Ungarn, vorgetragen wurden. Liszts Musik sei ungarischen Stiles nicht nur in den Rhapsodien, sondern auch in der *Hungaria*, der Krönungsmesse, der *Héroïde funèbre*, dem *Tasso* und der h-moll-Sonate. Es ist bekanntlich eine nicht gelöste Frage, ob mit der körperlichen Anlage, die nun einmal den Angehörigen eines Volkes, Stammes oder einer Rasse auszeichnet, auch geistige „Eigenschaften“ angeboren, oder ob sie nur anerzogene Ausdrucksformen seien. Bei Liszt erübrigt sich diese Frage: er ist nach den Urkunden einwandfrei deutschsprachiger Herkunft, nicht ungarischer; er war also (nach heutiger Auffassung) ungarischer Staatsangehöriger deutscher Minderheit. Seine musikalische Bildung erhielt er, von den ersten Kinderjahren bis 1821 abgesehen, in Wien von 1821 bis 1823

durch die deutsche Musik, die er auch zeit lebens bewundert und als ausübender Musiker gepflegt hat. Sein Lehrer war der in Wien akklimatisierte Tscheche Czerny, Schüler Mozarts. Seine allgemeine geistige Bildung aber erhielt der Jüngling in seiner beginnenden Reifezeit in Paris. Französische Literatur, französische Maler haben ihn gefesselt und tiefstens beeindruckt; zeitlebens sprach er und schrieb er lieber französisch als deutsch, im Krieg 1870/71 stand sein Gefühl auf seiten der Franzosen. Daß er sich als „Magyaren“ bezeichnete, ist leicht zu erklären: den Knaben haben ungarische Magnaten begeistert gefördert; der ihm zu seinem ungarischen Kostüm verliehene Ehrensäbel hat seinen Stolz und seine Dankbarkeit für Ungarn geformt. Vom Großvater, Fabrikarbeiter und zuletzt Organist, wollte wohl der Vater nichts mehr wissen — wohl auch aus praktischen Gründen. Der als Pianist und bei französischen adeligen Damen gleich erfolgreiche Jüngling glaubte allzu gerne an die Erfindung eines adeligen ungarischen Vorfahren. Eine ungarische Kunstmusik gab es noch nicht, von echter ungarischer Bauernmusik hat Liszt nach Bartók nichts gewußt. Er gehörte nicht körperlich zu der „alten, kraftvollen Rasse“ (!) der Magyaren, von der er selbst spricht (S. 17). Von der Verwurzelung eines „osteuropäischen Künstlers“, welche der Verf. (S. 19) behauptet, kann gar keine Rede sein, weder durch Abstammung, noch durch Einwirkung einer osteuropäischen Umgebung: Raiding war ein rein sprachdeutsches Dorf, der Schullehrer sprach nur deutsch. (Auch auf heutigem ungarischem Staatsgebiet gab es viele, nach geschichtlichen Quellen noch um 1850 an zwei Millionen Deutsche.) Nicht Unrecht kann man dem Verf. geben, daß Liszt die Lehren eines Laménais und Saint-Simon (bzw. Enfantin) nicht so bald vergessen hat. Nicht nur der Arbeiteraufstand in Lyon hat ihn begeistert. Zwar hat er den damaligen Revolutionär Wagner zusammen mit der Fürstin Maria Paulowna 1849 in Weimar empfangen, doch kann man Liszt weiterhin in keiner Weise mit politischen Bewegungen nach 1849 in Verbindung bringen. Sein Klavierstück *Funerailles*, Oktober 1849, galt offenbar ebenso dem von den Russen erschossenen ungarischen Freiheitshelden Batthány wie dem vom Pöbel in Frankfurt ermordeten Parlamentarier Fürsten Lichnowski. Liszt hatte von den Jünglingsjahren

an eine Schwäche, sich zum Adel zu gesellen; seine Freundinnen und Lebensgefährtinnen waren Comtessen (Ministerstochter de Cricq, Comtesse Laprunarède, Gräfin d'Agoult, Fürstin Sayn-Wittgenstein, Baronin von Meyendorff, etc.), wie ihn seine Erhebung zum Ritter und Versetzung in den Adelsstand höchst befriedigte. Daß der Weimarer Hof ihn einer Ehe mit der Fürstin nicht für würdig fand, hat ihn tief gekränkt. Er suchte und fand Umgang und Freundschaft der höchsten katholischen Geistlichkeit, so des Bischofs und späteren Kardinals von Hohenlohe u. a., war privater Gast des Papstes Pius IX. und genoß die Gunst des Papstes Leo XIII. Er selbst nahm die niederen Weihen und wurde Abbé. Es läßt sich kein Schluß daraus ziehen, daß Liszt vereinsamt sei, weil er eine „*menschliche Gesellschaft, die ihre eigene Revolution verriet*“, um sich sah (S. 19). Das ist Geschichtsklitterung! Gewiß ist der Einfluß von Liszt auf Zeitgenossen und Nachfolger nicht zu unterschätzen. Darüber ist viel geschrieben worden. Die nationale Zugehörigkeit einer Musik festzustellen ist aber schwierig. Man müßte ein sicheres Maß für nationale und national-musikalische Eigenschaften haben, während man solche Eigenschaften nur gefühlsmäßig erfassen kann oder zu können glaubt, dabei aber wohl mehr stilistisch-nationale Schulen (mit dem Nachdruck auf Schulen) erfaßt. Daß Liszts Musik „*völlig undeutsch*“ sei (nach Bartók, S. 77), halte ich für ein rein subjektives, durchaus unbeweisbares Urteil, oder besser: Vorurteil. Aus dem „Blut“ kommt kein Stil, und dieses wäre zudem bei Liszt kein ungarisches. Auch die Verwendung von Elementen der sogenannten Nationalmusiken (Folklore und daraus abgeleiteter Talmi-Folklore) gibt noch kein Kriterium, eine Musik einem „Nationalstil“ zuzusprechen.

Zweifellos ist Liszt in manchen Stücken ein Vorläufer des Impressionismus. Debussy war (nach Busoni) verblüfft, als er zum erstenmal Liszts *Les jeux d'eaux* hörte. — „*Ja, dieser letzte Liszt war prophetisch. . .*“, setzt Busoni hinzu. Allgemeine Behauptungen, daß z. B. auch Bruckner und Reger von Liszt beeinflusst seien, sind völlig nichtssagend, man müßte hierüber schon konkretere Angaben machen, die in diesen beiden Fällen nicht zu finden waren. Ist Strawinsky von Liszt beeinflusst? Auch von Bartók kann man dies nur von seiner ersten Schaffenszeit sagen.

Der Grund von Liszts Vereinsamung im Alter war ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte, auch ein Nachlassen des Glaubens an seine Sendung als Komponist, aber auch eine allgemeine Folge des Alterns. Die im Anhang abgedruckten Werke sind teils in der Ausgabe der Liszt-Society in London seit 1950 und teils schon früher erschienen, wie der *Csardas obstiné* (Budapest, Taborszky et Parsch). Hans Engel, Marburg (Lahn)

Tommaso Albinoni: Tre Sonate per Violino, Violoncello e Cembalo, hrsg. von Walther Reinhardt. (Violinmusik des Barock). Zürich: Hug & Co. 1959. 24 S.

Die von Reinhart veröffentlichten Sonaten Nr. 4 (d-moll), Nr. 5 (F-dur) und Nr. 7 (D-dur) entstammen den *Trattamenti Armonici per Camera divisi in dodici Sonate. Opera sesta* von Albinoni, die im Erstdruck um 1711 bei Roger in Amsterdam und um 1718 bei Walsh in London erschienen sind. Bekanntlich hat schon Johann Sebastian Bach diesen Violinsonaten Aufmerksamkeit und Wertschätzung angedeihen lassen. Die Berühmtheit des Albinonischen Op. 6 ist nicht zuletzt auf die mit lehrreichen Korrekturen von Bachs eigener Hand versehene und von Philipp Spitta in seiner Bach-Biographie erstmalig mitgeteilte Continuo-Ausarbeitung durch Heinrich Nikolaus Gerber zurückzuführen. In der gleichbleibenden Satzfolge *Grave Adagio — Allegro — Adagio — Allegro* repräsentieren die vorliegenden drei Sonaten den üblichen Typus der barocken *Sonata da chiesa*. Doch zeigt der originale Werktitel einmal mehr, daß sich theoretische Definition und praktischer Brauch nicht immer decken. Wie der Hrsg. in seinem Vorwort ausführt, darf unter Albinonis Werken den Sonaten für Solovioline und Continuo eine besondere Stellung eingeräumt werden. Der Sinn des Venezianers für das „*Klangliche, Melodische und Gerundete ist ganz außergewöhnlich ausgebildet. Es geht etwas Berausches, etwas Bezwingendes von dieser Kunst aus, das gerade durch die Kürze und Konzentriertheit der Form besonders nachhaltig wirkt*“. Die an dem Op. 6 Albinonis interessierten Musiker werden beifällig vermerken, daß ihnen neben den Neuausgaben der durch die Bachforschung bekannt gewordenen 6. Sonate (in der gleichen Reihe von B. Paumgartner und in *Moecks Kammermusik*, Nr. 108, von E. F. Callenberg herausgegeben) und der 1. und 11. Sonate (in *Nagels Musikarchiv*, Nr. 9, von

W. Upmeyer herausgegeben) nunmehr drei weitere Werke der Sammlung zugänglich gemacht worden sind.

Nach der Absicht des Herausgebers soll einmal „*der überlieferte Notentext als solcher unbedingt klar zu erkennen sein*“, zum anderen aber auch gleichzeitig den „*Liebhabern und Studierenden*“ mit Angaben für Vortrag und zeitgenössischen Manieren gedient werden. Dieser Kompromiß zwischen quellentreuer, wissenschaftlicher Edition und praktischer Ausgabe wird von den musizierenden Laien sicherlich willkommen heißen, vor allem die Vorschläge Reinharts zur Ausführung der mit „*Arpeggio*“ bezeichneten Stellen, bei denen allenfalls die Verschiebung des Kadenztrillers auf das vierte Viertel des jeweils vorletzten Taktes zu überlegen wäre. Die Unterscheidung der originalen von den vom Herausgeber hinzugefügten Binde- und Phrasierungsbögen durch schattierten und unshattierten Druck bildet jedoch eine wenig glückliche Lösung, da sie stellenweise nicht eindeutig und durchweg nur mit viel Mühe auszumachen ist, ferner die Phrasierungsvorschläge nicht in allen Fällen die Zustimmung stilkundiger Musiker finden werden.

Die „*Realisierung des bezifferten Basses*“ ist mit feinfühligem Musikalität vorgenommen worden, wengleich die Diskantmelodik des Klavierparts — ihrer untergeordneten Funktion entsprechend — ab und zu (vornehmlich bei den Satzschlüssen) etwas weniger sprunghaft hätte sein dürfen. Zu verbessern sind, wie oben bereits mitgeteilt, im Vorwort die Angaben über die ersten Drucke der *Trattenimenti* und die Lebensdaten des Komponisten (statt 1674—1740 muß es, wie übrigens auf dem Titelblatt der Ausgabe durchaus richtig vermerkt, heißen: 1671—1750). Leicht zu verbessernde Notations- und Vorzeichenfehler sind an folgenden Stellen der Partitur stehen geblieben: Seite 4, Takt 7; S. 5, T. 18 (Violinstimme: die ersten vier Noten Zweiunddreißstel); S. 8, T. 3 (doch besser *d* statt *e* im Klavierpart!); S. 9, T. 23; S. 12, T. 10; S. 14, T. 10; S. 17, 1. Zeile: vorletzte Note *f*!; S. 18, T. 33.

Herbert Drux, Köln

Giambattista Cirri: Sei Sonate op. 16 per Violoncello e Pianoforte. Elaborazione di Ettore Bonelli. Revisione della parte violoncellistica di Lauro Malusi. Padova: Editore Guglielmo Zanibon. 1960. (6 Hefte)

Unter den vielen Meistern des Violoncells im *Settecento* hatte Cirri (1740—1808, aus dem alten emilianischen Kulturzentrum Forlì) bei Lebzeiten Rang und Namen, auch in England (London) als Kammervirtuose der Herzöge von York und von Gloucester. Torchi wollte dem fleißigen Kammermusik-Komponisten sogar die Bedeutung Joseph Haydns zuerkennen. Aber Haydn war Wegbereiter und erster Großmeister einer hohen Zeit der Tonkunst, Cirri dagegen glücklicher Erbe der noch blühenden italienischen Instrumentalkomposition im Anschluß etwa an Veracini, Sammartini und Tartini, und ebenso der noch tonangebenden italienischen Violoncellkunst, deren Wurzeln bis weit in das vergangene Jahrhundert zurückreichen. Zu ihrem Wesen gehört das Ideal der Gesanglichkeit in Erfindung und Vortrag, jene anmutige, leicht schwingende und mühelos erscheinende Instrumental-Kantabilität, die vom Tenorgesang der Italiener herkommt und die in wohligem Selbstgefühl immer bereit ist, mit Zierrat und Figurenwerk ein Übriges zu tun.

Ebendies kennzeichnet Cirris op. 16, wohl das letzte Sammelwerk einer langen Reihe von Violoncell-Sonaten. Mit ihrer kompositorischen Substanz können uns die schlicht und durchaus konventionell angelegten, stets dreisätzigen Sonaten, deren langsamer Mittelsatz regelmäßig in eine Kadenz ausläuft, wohl weniger sagen als die entsprechenden Stücke Boccherinis, des Fach- und Generationengenossen. Es kommt alles auf den Vortrag an, der Reiz und Anmut auch viel freundlich dahinplätscherndem virtuosem Zierwerk zu geben weiß. Dies nimmt die Stelle thematischer Durchdringung bzw. motivischer Aufschließung ein. Die Haltung ist durchaus italienisch, ohne Einfluß von Wien her, obschon die Stücke vermutlich nach 1780 entstanden sind (Angaben über die Vorlage finden sich nicht). Adel und Leichtigkeit seien die Kennzeichen der Adagii, sagt der Herausgeber Bonelli, und bei ihnen käme die ausgesprochen gemüthhafte und feinfühlig Naturanlage Cirris am deutlichsten zum Vorschein („*Un temperamento fortemente emotivo e sensibilissimo*“). Dieser Wink wird dem heutigen Spieler willkommen sein.

Wieweit die *Elaborazione* Bonellis in den Text eingegriffen hat, erfahren wir leider nicht; vermutlich sehr weit, denn über dem Notensatz steht die anspruchsvolle Autoren-Angabe „*Cirri-Bonelli*“. Die Violoncell-Par-

tie, grundsätzlich im Tenorschlüssel, oft im Violinschlüssel notiert, verlangt große Sicherheit im Lagenspiel. Erfordert ist weniger der „große Ton“ als der kantabel-gelöste, „transparente“ — aus lockerster Bogenführung.
Kurt Stephenson, Bonn

Johann Nepomuk Hummel (1778 bis 1837): Acht Variationen und Coda über „O du lieber Augustin“. Aus dem Nachlaß hrsg. von Fritz Stein. Kassel: Alkor-Edition (1959). Partitur 18 S.

Wenn irgendwo, so konnte Hummel als Variationenkomponist jene ihm von Goethe einmal nachgerühmte „Facilität“ unter Beweis stellen, „die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vorhanden ist“. So ist es dem auch sonst um die Wiederbelebung Hummelscher Musik bemühten Fr. Stein sehr zu danken, daß er einmal eins der Variationswerke des Komponisten aus völliger Vergessenheit ans Licht gezogen hat. Es fand sich in autographen Orchesterstimmen im reichen Nachlaß Hummels im Besitz des Londoner Britischen Museums. Einige Schreibversehen mußten für die Ausgabe stillschweigend verbessert und die originalen C-Hörner nach F transponiert werden. Das Thema wird im Grunde figurativ behandelt. Die 5. Variation und die Coda erhalten durch den Einsatz von großer Trommel und Becken charakteristische Akzente. Das mag der zeitübliche Einfluß der Janitscharenmusik sein. Wenn man das Werk mit dem Herausgeber in der Zeit um 1800 entstanden sein läßt, so sind gerade damals manche Variationen über dieses böhmische Volkslied nachzuweisen, dessen sich neuerdings bekanntlich auch Schönberg noch einmal in seinem zweiten Streichquartett (Scherzo, Rückleitung vom Trio zum Hauptteil) mit einem Zitat erinnerte.
Willi Kahl, Köln

Mitteilungen

Wie den Mitgliedern unserer Gesellschaft bereits bekannt, hat nach dem Tode Professor Dr. Hans Albrechts, der sich um die „Musikforschung“ hochverdient gemacht hat, Herr Dr. Ludwig Finscher, Kiel, die Schriftleitung dieser Zeitschrift übernommen. In Verbindung hiermit ist der Herausgeberkreis, der aus den Herren Proff. Dr. Blume, Engel, Max Schneider und Vetter bestanden hat, zurückgetreten. Auf Einladung des Vorstandes erklärten sich die

Herren Proff. Drr. von Dadelsen, Engel, Georgiades und Reichert freundlicherweise bereit, einem neuen Herausgeberkreis beizutreten. Der Wunsch des Vorstandes, daß diesem neuen Kreis auch zwei Kollegen als Vertreter der Mitglieder in der DDR angehören möchten, konnte bisher nicht erfüllt werden. Mit Heft 1/1962 nimmt daher der neue Herausgeberkreis, bestehend aus den genannten vier Herren, seine Tätigkeit auf (s. Umschlagseite 2).

Der Vorstand stattet hiermit den Mitgliedern des alten Herausgeberkreises, die der „Musikforschung“ vierzehn Jahrgänge hindurch treulich zur Seite gestanden haben, seinen aufrichtigen Dank ab und begrüßt die Mitglieder des neuen Herausgeberkreises mit den besten Wünschen für ihre Tätigkeit. Insbesondere dankt der Vorstand Herrn Professor Dr. H. Engel, der sich entschlossen hat, auch dem neuen Herausgeberkreis anzugehören.
Blume

Seit längerer Zeit unterhält die Deutsche Bibliothek in Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Archiv für ungedruckte wissenschaftliche Manuskripte, auf das wir unsere Leser ausdrücklich hinweisen möchten. Das Archiv will Arbeiten, die aus finanziellen Gründen nicht oder nur auszugsweise gedruckt werden können, für die Forschung erhalten und durch bibliographische Anzeige sowie durch Ausleihe zugänglich machen. Zur Aufnahme in das Archiv sind vorgesehen:

1. Arbeiten, die der Deutschen Forschungsgemeinschaft vorgelegen haben und von ihr anerkannt worden sind, deren Druck aber nicht finanziert werden kann.
2. Arbeiten, auch fremdsprachige, die wegen ihres Umfangs nur auszugsweise in einer wissenschaftlichen Zeitschrift abgedruckt werden konnten.
3. Materialsammlungen zu bereits gedruckten wissenschaftlichen Arbeiten.
4. Manuskripte, die auf Kongressen nur auszugsweise vorgetragen und in Kongreßberichten nur gekürzt gedruckt werden können.
5. Sonstige Arbeiten, deren Aufnahme dem Archiv von anerkannten Verlegern oder Forschern empfohlen wird und die in das Archiv aufzunehmen der Deutschen Bibliothek tunlich erscheint.