

Besprechungen

The New Oxford History of Music, Band I. London, Oxford University Press 1957 (15 Bildtafeln, 322 Musikbeispiele).

Dieser erste, von E. Wellesz besorgte Band der enzyklopädisch angelegten New Oxford History of Music trägt den Titel „*Ancient and Oriental Music*“. Obwohl er editions-technisch und inhaltlich als hervorragend zu bezeichnen ist (die Mitarbeit namhafter Autoren bürgt für die Qualität der Einzelabhandlungen), kann man sich des Gefühls nicht erwehren, daß man ein noch vollkommeneres Resultat durch Angleichung und Abrundung des Materiales, das hier hart im Raum nebeneinander steht, erzielt hätte, ein Resultat, das dem Stand und den Tendenzen der heutigen Wissenschaft besser entsprochen hätte. Ein solcher Band soll naturgemäß kein zyklisches Werk sein, aber es berührt doch befremdend, daß (wie hier) historische und vergleichende Forschungsprinzipien so unmittelbar aufeinanderprallen, ohne sich aber leider zu ergänzen. Dazu kommt, daß sich ein großer Teil der Kapitel, die der fernöstlichen Musik gewidmet sind, wie üblich, in der Aufzählung rein historisch interessanter Gegebenheiten erschöpfen, ohne auf die soziologischen Bindungen dieser Musikstile und die folkloristischen Reste der Musik der betreffenden Kulturen einzugehen. Außerdem hätte man erwartet, daß das Problem der vor- und frühgeschichtlichen Musik, im ersten Absatz von M. Schneider zeitweilig beleuchtet, einer Sonderbetrachtung für würdig gehalten worden wäre, insbesondere was das Instrumentarium anbelangt. Denn „*die Herausarbeitung der Kulturbeziehungen, Wanderungen und Entlehnungen im Nebeneinander des Raumes und im Nacheinander der Zeit können wir — wenn überhaupt — nur von der Vor- und Frühgeschichtsforschung erhoffen*“ (M. Schneider). Dieses Nebeneinander im Raum (und Nacheinander der Zeit) trifft aber nun auf den vorliegenden Band zu. So stehen rein historische Probleme, wie die der griechischen, römischen oder biblischen (sic) Musik gegen andere, die unter dem Titel „*Musik des Islam*“ z. B. auch den Stand der derzeitigen Musik behandeln oder behandeln sollten. Davon abgesehen hätte man eine einheitliche Formulierung gewünscht, so daß etwa der „*Music of India*“ (womit vorwie-

gend Altindien gemeint ist) eine „*Music of Palestine*“ (nicht aber eine „*Music in the Bible*“) entsprochen hätte (warum nicht „*Music in the Koran*“?), und einer „*Music of Ancient Egypt*“, entsprechend dem Kapitel über „*Music of post-biblical Judaism*“, eine Übersicht über die Musik des Niltals (modernes Ägypten, Nubien, Sudan). Endlich fehlt, um ganz konsequent zu sein, ein Absatz „*Music of Africa*“. Ein gemeinsamer Arbeitsplan und eine verbindende Überarbeitung der Einzeldarstellungen hätten dem Werk entschieden noch mehr Wert verliehen, als es jetzt darstellt.

Der Titel in der vorliegenden Form (*Ancient and Oriental*) schließt also Elemente zusammen, die an sich nichts oder wenig miteinander zu tun haben oder besser in der Formulierung „*Oriental (ancient and modern)*“ behandelt worden wären, allerdings unter Ausschluß der griechischen und römischen Musik. Die Einheitlichkeit des Werkes hat natürlich unter dieser Diskrepanz zu leiden. Diese kritischen Glossen betreffen aber nun keinesfalls den Wert der Einzeldarstellungen, wenn man sie als in sich geschlossene Werke ansieht. Das hat aber wieder zur Folge, daß jeder Autor eine größere Verantwortung übernimmt, als wenn seine Arbeit einen Beitrag zu einem Gesamtopus darstellen würde.

Der erste Absatz mit dem nicht sehr glücklichen Titel „*Primitive Music*“ stammt aus der Feder von Marius Schneider. Die dem Autor offenbar aufgezwungene knappe Form bringt es mit sich, daß man die Fülle der Belege vermißt, an die man bei ihm sonst gewohnt ist. Ausgezeichnet sind die Abschnitte II und III, in denen ein Fachmann wie Laurence Picken zunächst gesondert über China (und zwar unter beschränktem Einschluß der folkloristischen Musik), dann über die Musik in der Mongolei, im chinesischen Turkestan, in Tibet, Korea, Japan, Annam, Kambodja, Siam, Burma, Java, Sumatra und Bali Zusammenfassendes sagt, wenn natürlich auch die musikalischen Eigenarten eines Landes wie Japan oder das Musikleben Javas und Balis bei einer so zusammengerafften Schau zu kurz kommen müssen. Fast ausschließlich historisch ausgerichtet ist der Beitrag von Arnold Baké über indische Musik, der sich insbesondere dem klassischen System zuwendet.

Henry George Farmer zeichnet verantwortlich für die Musik des Islam, auf welchem

Gebiet er immer noch der unbestrittene Meister ist, aber auch für die der altmesopotamischen und altägyptischen Kulturen. Der Absatz über die sumerische und babylonische Musik berichtigt manche Übertreibungen, die sich noch bei F. W. Galpin fanden (*The Music of the Sumerians and their immediate successors, the Babylonians and Assyrians*, Cambridge 1937), und bringt Ordnung in die Chronologie, die bei diesem Teilgebiet der musikwissenschaftlichen Forschung besonders schwierig ist. Ergänzendes zum organologischen Problem des altmesopotamischen Instrumentariums bringt neuerdings W. Stauder in seinem Farmer offenbar noch unbekanntem Buche über *Die Harfen und Leiern der Sumerer* (Frankfurt a. M. 1957).

Die Musik des alten Ägyptens wird leider allzu sehr aus dem Gesichtswinkel griechischer Autoren betrachtet, obwohl genügend authentische ägyptische Belege vorliegen. Griechische Beobachter müssen selbst kritisch gesehen werden und können vom alten Ägypten doch eben nur Dinge aussagen, die wir im Lichte der ägyptologischen Forschung zu kontrollieren haben. Über gewisse philologische Ableitungen Farmers (z. B. S. 262) ließe sich streiten (man vergleiche dazu unseren Beitrag „*Musikalische Fachausdrücke*“ zu W. Helck — E. Otto, *Kleines Wörterbuch der Ägyptologie*, Wiesbaden 1956), jedoch beeinträchtigen sie nicht den Wert der Publikation, die im allgemeinen dem letzten Stand der ägyptologisch-musikwissenschaftlichen Forschung entspricht. Die Ausdeutung verschiedener Tanzdarstellungen (S. 266) und die noch von C. Sachs inspirierten Auslegungen, die sich daran knüpfen, sind allerdings überholt. Auch wird das Auftreten der Schulterharfe (nach Garstang) nicht mehr in das Mittlere Reich verlegt, sondern viel später angesetzt. Über die von Farmer auf S. 267—269 gebrauchten Namen für Musikinstrumente ist unterdessen gearbeitet worden. Die quellenmäßig belegten termini, übersichtlich in unserer *Musicologie pharaonique* zusammengefaßt (Kehl 1956), widersprechen häufig der Terminologie Farmers, der oft noch auf Sachs und Loret zurückgeht. Was endlich Harfenspiel und -technik anbelangt, so fehlen die sich an die Entdeckung des Idugraves anschließenden Erkenntnisse (S. 279).

Auf S. 263 der Farmerschen Publikation wird gelegentlich der Besprechung ägypti-

scher Cheironomie einiger Veröffentlichungen des Ref. ehrenvoll gedacht, allerdings mit der einschränkenden Bemerkung „*Why a singer should have to convoy such signs to an accompanist to obtain such elementary accomplishments is not explained.*“ Gemeint ist, daß die Mehrzahl der Darstellungen Cheironomen (nicht Sänger) zeigt, die entweder Grundton oder Quinte angeben. Es gelang zu beweisen, daß es sich um die Sichtbarmachung der gespielten oder gesungenen Töne handelt. Ist es doch auffallend, daß in einer Musikszene etwa vier Instrumentalmusiker dargestellt sind, für die ebensoviel Cheironomen Winkzeichen ausführen. Nach unseren Begriffen hätte ein einziger Cheironom genügt, um eine ganze Gruppe ausführender Musiker zu „dirigieren“. Wenn hier mehrere auftreten, so sollen sie, nach dem Willen des pharaonischen Bildners, die Töne körperlich, d. h. durch ihre Gesten darstellen, Winkzeichen, die der jeweils zu einem Cheironom gehörende Musiker gerade im Begriff ist auszuführen. Dieser Schluß ist durch die hier nicht weiter auszuführende altägyptische Kunstauffassung bedingt. Er berechtigt uns, in diesen Darstellungen die allerersten Versuche zu sehen, Töne, Klänge oder Intervalle nicht graphisch, sondern bildlich darzustellen, zu „notieren“. Daß es sich häufig um die gleichen Töne handelt, beweist, daß die Musikszene ebenso häufig die gleiche musikalische Situation darstellen. Das Winkzeichen für „Quinte“ war der „Tenor“ altägyptischer Litaneirezitationen.

„*Music in the Bible*“ (über die Formulierung dieses Titels s. o.), von Carl H. Kräling und Lucetta Mowry bearbeitet, stellt eine willkommene Ergänzung zu den in MGG erschienenen Beiträgen über jüdische Musik dar. Eine wichtige Informationsquelle ist von den Autoren leider noch nicht benutzt worden, da sie wohl bei der Drucklegung in England noch nicht bekannt gewesen ist: die ausgezeichnete Arbeit von Hans Seidel über *Horn und Trompete im alten Israel unter Berücksichtigung der „Kriegsrolle“ von Qumran*, erschienen in der wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Leipzig, Jahrgang VI, 1956/57, Heft 5.

Der folgende Abschnitt „*The Music of post-biblical Judaism*“ wurde vom besten Sachkenner dieses Teilgebietes, Eric Werner (Cincinnati), besorgt. Wieweit seine Folgerungen, die bei dem heutigen Stand der

Forschung noch die weitesten Perspektiven eröffnen, nach gründlicher Durchforschung der koptischen Sakralmusik verändert oder erweitert werden können, bleibe dahingestellt.

Hans Hickmann, Hamburg

Isobel Henderson, *Ancient Greek Music*.
J. E. Scott, *Roman Music*.

(Da altphilologische Veröffentlichungen nicht jedem Leser der *Mf* gegenwärtig sein dürften, weise ich auf die gewichtige Besprechung von Winnington-Ingram im *Gnomon* 30 [1958], 243 ff. hin.)

Die griechische Musik legt durch ihre historische Stellung und ihre Überlieferungsart nahe, daß sie mit dem Rüstzeug der Altphilologie erforscht wird. Die im eigentlichen Sinn musikalischen Fragen lassen sich aber nicht ohne Heranziehen der musikethnologisch-volkskundlichen Arbeitsmethode verfolgen. Man sollte daher beide Verfahren miteinander verbinden. In der Regel jedoch erhält eines von beiden das Übergewicht. Die vorliegende Darstellung ist philologisch-historisch ausgerichtet. I. Henderson ist in dieser Arbeitsweise zu Hause, sie erweist sich als gründliche Kennerin sowohl der sich auf Musik beziehenden Quellen als auch allgemein im Bereich des Altertums. Die Abhandlung bringt wertvolle allgemeine Bemerkungen und Einzelbeobachtungen; sie regt durch ihre kritische, wenn auch mitunter allzu kritische Haltung an. Wichtig ist die ausdrückliche Feststellung (wonach sich auch die Darstellung richtet), daß die griechische Musik sich im Verlauf der Zeit, von Homer über das 5. vorchristliche Jahrhundert und den Hellenismus bis zur Spätantike, öfters und wesentlich verändert hat. Demnach sei es nicht zulässig, von den späteren Quellen (seit dem 4. Jahrhundert v. Chr.) — und gerade diese haben den Hauptanteil in der Überlieferung — ohne strenge kritische Sichtung auf die musikalischen Gegebenheiten und Zustände der uns am meisten angehenden älteren Epochen (8. bis 4. Jahrhundert) zu schließen.

Treffend sind die Bemerkungen über den Charakter der zwischen den festen Ecktönen (*hestotes*) des Tetrachords liegenden beweglichen Töne (*kinumenoí*). Da sie nicht rational faßbar seien und unsere heutige Notenschrift andersartige Tonrelationen impliziere, sei es nicht zulässig, für ihre Wiedergabe unser Fünfliniensystem zu verwenden

(345, 387). Die Verf. wendet deswegen bei der Übertragung der 1. Delphischen Hymne ein Diagramm an, das vermeidet, den Charakter der *Kinumenoí* durch eine nur scheinbar sichere, feste Deutung zu fälschen (Ex. 313; vgl. auch Ex. 318). (Allerdings verweist sie 364², auch 370¹, auf Schallplattenaufnahmen, ohne auf die damit verbundene Problematik hinzuweisen, so daß der weniger selbständige Leser in die Irre geführt wird.) Dankenswert sind bei der erfreulicherweise ausführlichen Behandlung der Notenschrift und der überlieferten musikalischen Aufzeichnungen die ihre Bedeutung für unsere historische Kenntnis einschränkende Bemerkungen (363, 364¹, 367). Auch das Fehlen der Voraussetzungen für die sichere Beurteilung der Akzentfrage und ihres Zusammenhanges mit der Melodie wird mit Recht betont (367¹, 375). Das Euripides-Fragment soll zwischen 250 und 150 v. Chr. geschrieben sein (337; 374² wird auf die Bibliographie S. 496 f. verwiesen, wo aber der Titel der Arbeit von E. G. Turner fehlt). Der frühchristliche Oxyrhynchos-Papyrus wird zu Unrecht ausgeschaltet (373 f.); die orientalische Herkunft der Melodie ist nicht eindeutig erwiesen. Die Melodien zum Sonnen- und zum Nemesis-Hymnus des Mesomedes und zum Musen-Hymnus hält H. aus mehreren Gründen nicht für alt, sondern für eine byzantinische Rekonstruktion (372 f.). Zwei unbekannt und noch unveröffentlichte Papyrusfragmente mit Aufzeichnungen in griechischer Notenschrift sind S. 374 genannt.

Der Tonarten- und Tonsystemkomplex (*harmoniai, systemata, tonoi, tropoi, gene*) wird eingehend behandelt. Der Tenor der Ausführungen wird durch ein berechtigtes *non liquet* bestimmt. Da aber H. verschiedentlich — auch in den übrigen Abschnitten — Vermutungen, Alternativen, Einschränkungen damit verbindet, sich stark im Hypothetischen bewegt, erhält die Handbuchdarstellung etwas Unübersichtlich-Weitläufiges und verliert sich oft in Diskussionen, die man lieber in einer Zeitschrift lesen würde. (Vgl. dagegen die zwei sowohl über den Wissensbestand als auch über die Probleme klar orientierenden Darstellungen des Gegenstandes in englischer Sprache, *Oxford Classical Dictionary*, 1949, und *Grove's Dictionary*, 1954.) Oft begegnet man einer Skepsis, besonders spätantiken Autoren gegenüber, die von einer Gläubig-

keit an die Allmacht des modernen (besser: nicht mehr modernen) kritisch-ablehnenden philologischen Verfahrens herrührt. 382² wird z. B. an Heraclides Ponticus bemängelt, daß er „ignorantly“ Äolisch und Hypodorisch einander gleichsetzt; anschließend aber (383) erfährt der Leser, daß Pindar in der 1. Olympischen Ode zwischen Äolisch und Dorisch nicht unterscheidet. Warum wird nicht auch er „ignorant“ genannt? Wohl nur, weil dies dem *sophós* Pindar nicht gut anstehen würde. (Vgl. auch Ausdrücke wie *stupidity* 347², *irrelevant nonsense* 349, *fossilization of the doctrine of melopoeia* 375).

Zu wenig kritisch hingegen geht die Verf. mit der antiken und der eigenen Terminologie um. Der Terminus „Heterophonie“ wird z. B., ausgehend von der Platon-Stelle *Nomoi* 812 D, öfters verwendet (338 f., 340, 398). Was jedoch die Verf. darunter versteht, wird nirgendwo gesagt. Ich vermute, es schwebt ihr die durch Stumpf in die moderne Musikwissenschaft eingeführte Bedeutung des Terminus vor. Ob und inwiefern aber diese Heterophonie auch als die Platons angenommen werden darf (die berühmte, aber für uns heute nicht klare Stelle wäre eines Kommentars würdig), erfährt der Leser nicht. — Die Verf. schließt — was selbstverständlich ist — die moderne Harmonie und Polyphonie aus und glaubt daraus folgern zu dürfen, daß Zusammenklang im griechischen Altertum nur in Gestalt „der“ Heterophonie möglich war. Aber selbst angenommen, daß der moderne Heterophoniebegriff auch für die Antike Gültigkeit hat, sind denn mit dieser Alternative — Heterophonie oder harmonische Polyphonie — alle Möglichkeiten der Musik als Zusammenklang erschöpft? Im einzelnen hätte man einen Erklärungsversuch des Terminus „*proschorda*“ gern gesehen, sowie auch des Wortes „*poikilmata*“, das kaum als „*rhythmic complications*“ wiedergegeben werden kann (338). Die Stelle über das Zusammenwirken von Gesang und Instrumenten aus § 28 der unter dem Namen Plutarchs überlieferten Schrift *De Musica* hätte herangezogen werden sollen (*krusis hypoten oden*). Man vermißt eine eingehendere Darstellung der Instrumente (vgl. dazu 380⁶), eines der Forschungsgebiete, worüber sich noch am ehesten etwas Zuverlässiges aussagen läßt. — Auf die Bezeichnung für hoch-tief (*oxys-barys*) wird nicht ausdrücklich aufmerksam gemacht (nur beiläufig er-

wähnt 345¹, 355). Die Wiedergabe der Platon-Stelle *Staat* 398 E durch *high, middle, low* ist mir nicht verständlich (348). Zu vermerken ist noch, daß der überaus wichtige musikalische Begriff des *Nomos* nicht erörtert wird. Was sich bei den genannten Punkten nachteilig bemerkbar macht, ist die schmale musikwissenschaftliche Basis der Darstellung.

Im Zusammenhang mit Platon heißt es (385) „*music ... expressed the words*“. Diese Formulierung ist nicht am Platz. Die Einheit von Musik und Sprache, die *Musike* (340, auch 336), entstand nicht etwa dadurch, daß die musikalische Komponente das, was wir heute unter „Ausdruck“ verstehen, hinzufügte. Platons Text berechtigt nicht zu einer solchen Interpretation. Ein Analogon für das Wort „Ausdruck“ findet sich dort — und überhaupt im älteren Griechisch — nicht.

Die ungenügende Beachtung des Terminologischen und der Reinheit im Formulieren führt auch zur Trübung des Gesamtbildes durch die Tendenz, die antiken Sachverhalte in moderne Vorstellungsweisen zu übertragen. Ausdrücke wie „*orchestration*“ (339), „*accompaniment*“ (für *krusis*, 339), „*testing a pianoforte*“ (357), „*programe music*“ (369), „*oboe*“ (für *aulos*, 377), „*patron saint*“ (382), „*school boys*“ (384), „*hysterical shrieking*“ (385), „*instrumentation*“ (390), „*psychiatry*“ (bei Homer, 402), das Heranziehen von Gongoras „*poetic pictures of country life*“ (378), um homerische Szenen zu erhellen, — solche Übertragungen entspringen wohl dem Wunsch, die Darstellung lebendig zu machen: ein Scheinleben, das den Tod des Darzustellenden bewirken kann.

Der Rhythmus wird leider nicht behandelt (beiläufige Bemerkung S. 371). Hier aber zeigt sich ein Widerspruch innerhalb der Darstellung: H. geht von der Feststellung aus, daß die Musiktheorie, besonders die spätere, nichts mit der Praxis gemein habe und deswegen für uns nicht von Bedeutung sei (336 und *passim*) — eine grundsätzlich zweckmäßige Erwägung, die aber in den einzelnen Fällen differenzierter, weniger dogmatisch hätte angewandt werden sollen. Diese Praxis, die Musik, stellt H. mit Recht fest, war aber in der frühen und der klassischen Zeit mit dem Vers innig verbunden (340, 376). Nun wendet die Verf. ihre Aufmerksamkeit in erster Linie der nach ihrer eigenen Aussage für uns kaum aufschluß-

reichen Musiktheorie zu und versucht statt dessen nicht, die Musik in ihrer Einheit mit dem Vers ins Auge zu fassen. Aber diese Einheit äußert sich vor allem im Rhythmus. Und daß die Behandlung dieses musikalischen Rhythmus den Philologen überlassen bleiben soll, vermag ich nicht einzusehen. Ein Vorstoß von der Seite des Rhythmus her müßte notwendigerweise zu einer Auseinandersetzung nun auch mit Wesentlichem führen. Diese Gelegenheit läßt sich aber die Verf. entgehen. (Das Buch des Rezensenten, *Der griechische Rhythmus; Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949, hätte in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden sollen, sei es auch nur, um abgelehnt zu werden. Dort wird auch, besonders im Anhang, die methodische Bedeutung der Volksliedkunde für die Erforschung der altgriechischen Musik erörtert. Diese Zugangsmöglichkeit darf, soviel ich sehe, heute nicht länger mehr, ebensowenig wie die musikethnologische Methode, außer Acht gelassen werden. Man vermißt weiter die Erwähnung u. a. der wichtigen Untersuchungen von E. Jammers, *Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters*, AMf VI, 1941, und von H. Grieser, *Nomos; Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg 1937.)

Die Stelle über die Zahl der Silben und den Rhythmus aus dem Ottobonianus 59 ist mir unklar (371). H.s Deutung scheint mir unrichtig; sie beruft sich lediglich auf Wilamowitz. — Die Stelle aus den Fröschen des Aristophanes: *ei—ei—ei—eilissusa* (394, vgl. auch 386) bezieht sich m. E. nicht auf Melodisches, sondern auf Rhythmisches (vgl. dazu Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, S. 57) — Es sei auf einige das Verständnis erschwerende Druckfehler aufmerksam gemacht: 359 Z. 17 muß es „row no. 1“ statt „row no. 3“ heißen, 374 Z. 12 „(IV)“ statt „(f)“, 374⁶ wohl „II,1“ statt „II,6“.

Unser Bild von der römischen Musik ist vergleichsweise viel fragmentarischer. Die Darstellung kann hier nur mehr oder weniger zufällig überlieferte Einzelheiten des Musiklebens zusammenfügen. J. E. Scott hat eine Fülle solcher Einzelheiten zusammengetragen, nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnet und in übersichtlicher Form dargeboten, wobei stets die Quellen und neuere Literatur angegeben sind. Der ganze Beitrag ist methodisch, nüchtern, klar, exakt; er

gibt erwünschte sachliche Auskunft und erfüllt die Aufgabe eines Handbuchs.

Thrasybulos G. Georgiades, München

Jaques Chailley: *Précis de Musicologie*. Ouvrage collectif, publié sous la direction de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Presses Universitaires de France. Paris. 1958. 431 S.

Unter Mitarbeit von 24 Musikgelehrten bietet hier der Verf. eine Anleitung, wie man Musikwissenschaft studieren soll. Das Vorwort wendet sich mit praktischen Ratschlägen an die Anfänger, denen nicht nur geraten wird, was sie lesen sollen, sondern auch wie: Schlagworte in Büchern unterstreichen (man muß hinzufügen, aber bitte nur in eigenen!), Zettel für Titel und Inhalte, für vorübergehenden und dauernden Gebrauch zu verwenden. Bibliographie und Bibliotheksbenutzung, musikalische Völkerkunde und kapitelweise Musikgeschichte bis zur Gegenwart, als Anhang Analyse, Akustik, Physiologie, Instrumentenkunde, Orgel, Tanz, Jazz, Philosophie und Ästhetik und eine Anweisung für die Typographie bilden den Inhalt. Den Kapiteln sind jeweils Literaturangaben beigegeben. Sie sind recht unterschiedlich; neben sehr guten Übersichten finden sich merkwürdige Dinge, wenn beispielsweise etwa (416) unter „*Enérgétisme*“ in der Musikästhetik Mersmanns *Angewandte Musikästhetik* ausgerechnet mit Schering, *Das Symbol in der Musik*, zusammengestellt wird, der bekanntlich Mersmanns Energetik in den schärfsten Ausdrücken verdammt hat und nun wirklich mit „*Enérgétisme*“ nichts zu tun hat! So wäre noch manche Zitation, oft auch nach dem Wert des Zitierten, zweifelhaft. Es fehlen oft wertvolle deutsche Arbeiten. Aber im allgemeinen ist diese Einführung sehr brauchbar, und wir könnten uns ein ähnliches Werk für unsere deutschen Studenten wünschen.

Hans Engel, Marburg

Karl Laux: *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion*. Mit 165 Notenbeispielen und 98 Abbildungen. 463 S. Henschelverlag Berlin 1958.

Der von Karl Laux vorgelegte stattliche Band über die russische und die sowjetische Musik behandelt das erste Jahrtausend russischer Musikgeschichte auf 8 Seiten, die Zeit vom 17. bis über die Schwelle des 19. Jahrhunderts auf 24, die Epoche von Glinka

über Skrjabin bis Mjaskowski auf 243 und das Musikleben in der Sowjetunion auf 148 Seiten. Aus diesen Proportionen ergibt sich der Plan des Verf. Laux ist weit davon entfernt, eine Musikgeschichte zu schreiben; zwei Gründe verbieten es ihm: 1. die westeuropäische Musikgeschichte hat noch nicht im entferntesten die Quellen erschlossen, und was man östlich der Weichsel erarbeitet hat, ist ihr nur in ungenügendem Umfange zugänglich; 2. die Begeisterung, aus der jede echte Geschichtsschreibung quillt und in die sie mündet, ist im vorliegenden Falle durch das sowjetische Musikleben entzündet: was vorangeht, ist Voraussetzung mehr oder weniger im Sinne der Vorstufe, und aus dieser Perspektive heraus verlieren sich die in die tiefere Vergangenheit führenden Fäden schnell in skizzenhaften Andeutungen.

Man erwarte nichts vom Verf., was zu geben nicht in seiner Absicht liegt; man suche nicht Aufschlüsse über gewisse theoretische und technische Probleme der Frühzeit, etwa über die (nur ganz kurz gestreifte) Krjukin-(Häkchen-)Notation, über die Dreitonreihen mit ihren charakteristischen Merkmalen und ihr Verhältnis zum antiken Tonsystem, über die Tonschriftreform Schaidurows, über die Chomonie, die Anenaiken. Der Arbeitsplan schließt von vornherein auch jeglichen Forschungsversuch auf dem Gebiete entstehungs- und entwicklungsgeschichtlicher Problematik aus; Fragen wie die nach Byzanz oder gar nach Hellas werden gar nicht angeschnitten. Angesichts dieser planvollen Selbstbeschränkung ist es um so verdienstlicher, daß das Problem der Mehrstimmigkeit unter Berufung auf Beljajews *Early Russian Polyphonic* und Kastalskis Untersuchungen kurz behandelt wird. Heißt es aber nicht den Mund etwas voll nehmen, wenn man einen zweistimmigen Gesang polyphon nennt, in welchem weit über die Hälfte aller Intervalle Primen sind? Ist es doch schon eine Art *contradictio in adjecto*, von zweistimmiger Polyphonie zu reden. Gleichwohl ist die Darstellung der mit Notenbeispielen belegten frühen Mehrstimmigkeit instruktiv. Für eine durchaus archaisch wirkende Art von Dreistimmigkeit wird ein um 1700 zu datierendes Manuskript herangezogen.

Die besondere Problematik der musikgeschichtlichen Entwicklung in Rußland wird wesentlich durch zwei sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigernde Faktoren be-

stimmt: durch die Größe des Riesenlandes und, europäisch gesehen, durch seine periphere Lage. Einmal werden die den deutschen Betrachter besonders interessierenden und ihm am ehesten zugänglichen westlichen Einflüsse durch weniger kontrollierbare, teilweise weit hergeholte Einwirkungen aus allen möglichen Himmelsrichtungen überspielt und unterspült, zum anderen zeigt sich jedoch die fast zu allen Zeiten bemerkbare Auseinandersetzung mit dem europäischen Westen als ein tief im russischen Musiker wurzelndes Anliegen. Es braucht deshalb dem Verf. aber keineswegs widersprochen zu werden, wenn er (übrigens unter Verwendung sowjetischer Forschungsergebnisse) den im 17. Jahrhundert besonders lebhaft einsetzenden fremdländischen Einfluß auf die Pracht- und Prunkliebe der Fürsten zurückführt, zumal er sie sehr richtig mit entsprechenden westeuropäischen Verhältnissen vergleicht; daß man holländische Orgelbauer „duldet“, war sehr vernünftig, daß man ihrer bedurfte, war ein gesundes Symptom, und daß man die Kunst des Orgelbauens, -spielens und des Komponierens für Orgel dem bodenständigen Musikleben einzuverleiben wußte, beweist die Stärke des kulturellen Zeugungsvermögens.

Das Phänomen Westeuropa hat während vieler Jahrhunderte für Rußland ein ganz anderes Gesicht, als jedes vergleichbare Einflußphänomen für die deutsche Musik, weil Rußland einerseits dank seiner räumlichen Ausdehnung und seelisch-geistigen Vielgestaltigkeit über ein nahezu unbegrenztes Aufsaugungsvermögen verfügt, andererseits den einströmenden Stilelementen schon rein quantitativ eine so gewaltige Substanz entgegenzusetzen hat, wie kein nur-europäisches Land. Dabei läßt Laux es mit Recht dahingestellt, ob es sich bei in Rußland ebenso wie in Deutschland zu beobachtenden Erscheinungen wie dem zunftmäßigen Zusammenschluß der Singer oder der Glockenmusik im früheren mittelrussischen Nowgorod einfach um Duplizität der Fälle oder um einen westlichen Einfluß handelt.

Die Musik des 17./18. Jahrhunderts wird unter den Leitgedanken „*Eigenwuchs und Importmusik*“ gestellt. Im Hinblick auf die Gesamtsituation der europäischen Musik mußte sich die Auseinandersetzung Rußlands mit dem Auslande zunächst Auge in Auge mit dem Musikland Italien vollziehen. Die vielfältige Harmonik, wie sie das Stimmengewebe im motettischen und im konzertie-

renden Stile durchsättigte, mußte auf den russischen Musiker, der eine schlichtere und härtere Schreibweise gewohnt war, verführerisch wirken. Der musikgeschichtliche Augenblick dieser in manchem Betracht entscheidenden geistigen Begegnung zwischen Ost und West konnte gar nicht günstiger sein. Die komplizierte Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts hätte in Rußland unmöglich den Widerhall finden können wie die jüngere konzertierende Schreibweise. Sie ermöglichte breite und lapidare Wirkungen, wie sie dem russischen Musiker entsprachen; die spezifisch westliche Tonkunst konnte sich weder von einer vorteilhafteren noch zugänglicheren Seite präsentieren. Man hat jedoch lange Zeit zu wenig beachtet, daß sich die russischen Musiker schon frühzeitig auch für die deutsche Musik erwärmten. Es ist nicht von ungefähr, daß man einst in Rußland, worauf Laux hinweist, unter deutsch und ausländisch dasselbe verstand. Schütz' *Orpheus und Eurydike* (Moskau 1673) wird wiederholt bedeutsam erwähnt. Dem Verhältnis Rußlands zu Deutschland ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die Bedeutung Berlins für Glinka, diejenige Heidelbergs und Mannheims für Borodin sieht Laux im Lichte dieser deutsch-russischen Beziehungen, die für beide Teile wichtig wurden. Richard Wagner ließ Borodin zum Musikdramatiker werden, ohne seinen Stil fühlbar zu beeinflussen; Dehn bestärkte Glinka in seinem Bestreben, russisch zu komponieren. Hier berührt Laux den Nerv des Problems. Wenn später Rimski-Korssakow die neue Musik des Westens studierte, ohne die Fühlung mit seinem Volke zu verlieren, ist dies die nämliche Erscheinung. Sie ist ebenso bezeichnend für den Gebenden wie für den Empfangenden. Die unerschütterliche Stellung der deutschen Klassiker, das wachsende Ansehen Richard Wagners, das Wirken deutscher Musikpädagogen und Interpreten in Rußland, diese Themen werden in der Darstellung zur Folie, gegen welche sich der Eigenwuchs der russischen Musik kräftig abhebt. Ernsthaft wird versucht, umstrittenen Persönlichkeiten vom Range eines Skrjabin gerecht zu werden; beachtlich ist die Feststellung, daß dieser Komponist heute in der Sowjetunion hochgeschätzt werde: seine Setzweise wird unter Berufung auf Zofia Lissa zur geschichtlichen Vorform der Zwölftontechnik gerech-

net. Laux betont mit gutem Grunde das Rechnerisch-Physikalische des synthetischen siebentönigen Quartenakkords Skrjabins. Wiederum kommt er in diesem Zusammenhang um die deutsche Entwicklung nicht herum. Hindemiths Wesen und Wandlung werden zurückhaltend, aber mit positivem Akzent gewürdigt. Schönberg wird kurz gestreift.

Das Tschaikowski gewidmete Kapitel ist betitelt *Der Klassiker*. Mit dem Bemühen, ihn vom odium des „europäisierten Salonrussen“ zu befreien, stößt der Autor ein wenig offene Türen ein: der journalistisch beflissene Bekker kann mit diesem seinem Urteil über Tschaikowski heute nicht mehr ernst genommen werden. Allerdings ist die Charakterisierung Tschaikowskis als des Klassikers insofern inkonsequent, als später von den Klassikern in der Mehrzahl gesprochen wird, zu denen der Autor Glinka, Rimski, Ljadow, Tanejew rechnet. Der Begriff des Klassischen ist sicherlich als Rang-, nicht als Stilbezeichnung gemeint. Stilistisch könnte höchstens Glinka samt seiner Atmosphäre als klassisch gelten. Das eindringliche Tschaikowski-Kapitel ist geeignet, den Komponisten namentlich dem Laien näherzubringen. Ein Einwand soll jedoch nicht völlig verschwiegen werden. Laux stützt sich bei seiner Erörterung der f-moll-Sinfonie auf das vielzitierte an Nadeschda gerichtete authentische Programm und polemisiert gegen diejenigen, die diese Inhaltsangabe nicht für voll nehmen. Der Komponist selbst will mit dem, was er sich an Worten über sein Werk abquält, ja nur den Wunsch der Freundin erfüllen, den abzulehnen ihm sein Herzenstakt verbietet. Er stellt fest, daß er es nicht verstehe, die Gefühle in Worte zu fassen, deren Widerhall seine Musik sei; die Eigenart der Instrumentalmusik beruhe darauf, daß sie sich nicht zergliedern lasse; in der Regel pflege er deshalb auch die Frage, ob der Sinfonie ein Programm zugrunde liege, zu verneinen. Ist das nicht deutlich genug? Während L. diesem Briefe größten Zeugniswert beimißt, schreibt er jedoch später, was Tschaikowski über seine Opern äußere, dürfe man nicht allzu ernst nehmen. Richtiger ist es, beides ernst zu nehmen, sowohl das über die Sinfonie wie das über die Oper Gesagte, die Musik selbst aber noch viel ernster . . .

Die geistesgeschichtliche Um- und Innenwelt der russischen Musik läßt L. lebendig

werden, indem er manchen Seitenblick auf Dichter wie Puschkin, Gogol, Tolstoi, Gorki fallen läßt. Seine Darstellung gewinnt im übrigen einen volkstümlich-instruktiven Zug, indem er auch von der filmischen Produktion der Gegenwart auf die Vergangenheit zurückblendet. Auch auf allgemein bekannte Opern, etwa *Zar und Zimmermann*, wird zu ähnlichem Zwecke Bezug genommen. Das Hauptanliegen des der sowjetischen Musik gewidmeten zweiten Teils der Darstellung ist, dem deutschen Leser die östlichen Vorgänge teils als Umwälzung, teils als Erneuerung verständlich zu machen. Stark in den Vordergrund ist der Beschluß von 1948 gerückt, der damals in der Welt Aufsehen erregte. Seine Interpretation wird geradezu zum Angelpunkte der Würdigung, in welcher Schostakowitsch, umgeben von Prokofjew, Chatschaturjan, Kabalewski, Chrennikow und vielen mittleren und kleineren Komponisten, die ihm gebührende beherrschende Stellung einnimmt.

Dieses Buch schrieb ein Musiker, ein Musikforscher und, nicht zuletzt, ein Pädagoge. Der reiche Notenteil ist wertvoll, weil er viel an weniger Bekanntem vermittelt, und die zahlreichen Abbildungen, die manchem Leser Neues bieten, veranschaulichen nicht nur das Gesagte, sondern tun das Ihrige zur Schaffung der Atmosphäre und des Milieus, aus dem heraus die musikgeschichtlichen Schilderungen erwachsen sind. Verdienstlich sind die Zusammenfassung, das resümierende Urteil und die Literaturübersicht am Schlusse fast jedes Einzelabschnittes. Ein Personen- und ein Sach- und Ortsregister erleichtern Benützung und Auswertung. Die als Ganzes überaus sympathische Publikation ist nicht am grünen Tische, sondern aus lebendiger Erfahrung entstanden, aus einer guten Kenntnis von Land und Leuten, und sie ist daher imstande, Tore zu öffnen. Seit langem besteht ja kein Zweifel, daß die Einbeziehung aller östlichen Vorgänge in unser musikgeschichtliches Weltbild eine dringende Forderung der Zeit ist.

Der auf dem Gebiete der Musik und der Bildenden Kunst führende Henschelverlag hat das Buch geschmackvoll und gediegen ausgestattet. Waltherr Vetter, Berlin

Anton Bauer: Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. (Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern

der Tonkunst in Österreich. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, unter Leitung von Erich Schenk. Band 2), Graz-Köln 1955, Hermann Böhlaus Nachf. 156 S.

Nachschlagewerke sind innerhalb der Operngeschichte noch immer dünn gesät und darum besonders verdienstvoll und begrüßenswert. Das Standardwerk auf diesem Gebiet, die vortrefflichen *Annals of Opera* von Alfred Loewenberg, haben leider nur einen großen Fehler, nämlich den der wegen der Umfangbeschränkung bewußt in Kauf genommenen Unvollständigkeit; sicher hätten die Besitzer von Fachbibliotheken — und nur für solche kommt ja ein derartiges Werk in Frage — sich gern auch zwei oder drei so dickleibige Bände zugelegt, um in Loewenbergs ungemein präziser Darstellung einen noch umfassenderen Überblick über das Welt-Opernrepertoire zu gewinnen. Vollständigkeit wäre allerdings auch bei einem solchen Umfang kaum zu erreichen gewesen, und es ist daher gut, wenn das weite Feld der Opernstatistik gleichzeitig auch in regional begrenztem Rahmen bearbeitet wird.

Daß gerade in der alten Opernstadt Wien, die zweifellos innerhalb des deutschen Sprachgebietes über das reichste Opernrepertoire verfügt, damit begonnen wurde, ist hoch erfreulich. Der Verf. der vorliegenden Schrift hat es sich zur Aufgabe gemacht, alle „in Wien vom Jahre 1629 . . . bis zur Gegenwart aufgeführten musikalischen Bühnenwerke im weitesten Sinne“ (d. h. unter möglichst weitherziger Auslegung des Begriffes „Singspiel“) im Rahmen des Erreichbaren vollständig zu erfassen. Wie weit ihm dies gelungen ist, vermag wohl niemand so leicht zu entscheiden. Rund 4870 Titel sind eine stattliche Zahl (selbst wenn man in Rechnung stellt, daß viele Werke doppelt oder gar mehrfach gezählt werden; darüber unten Näheres), und sollten dem Verf. wirklich einige entgangen sein, so könnte man ihm kaum einen Vorwurf daraus machen. Nicht Vollständigkeit oder Unvollständigkeit des Gebotenen also können hier zur Diskussion stehen, sondern nur die Anlage des Werkes, ihre Eignung für den praktischen Gebrauch als Nachschlagewerk und die Zuverlässigkeit der Angaben.

Der Verf. hat (im Verzeichnis A) die Titel alphabetisch angeordnet und laufend durchnummeriert. Diese Anordnung hat den Vorteil, daß auch der Laie jeden beliebigen

Titel sofort finden kann (sofern nicht, wie z. B. bei den Nr. 3052—3054, wo der „Nachtbummler“ zwischen dem „Nachtwächter“ und der „Nachtwandlerin“ erscheint, das Alphabet etwas aus den Fugen geraten ist), zieht dann aber im chronologischen Verzeichnis D (S. 145 ff.) ein unschönes und unübersichtliches logarithmentafelartiges Gebilde nach sich: hier werden hinter jeder (fett gedruckten) Jahreszahl die dorthin gehörenden Nummern aus dem Titelverzeichnis A aufgereiht — 1805 z. B. sind es 62, 1946 gar 65 — wodurch man wohl das Bild einer verwirrenden Vielzahl von Werken, aber keinen Eindruck von der geistigen Atmosphäre, die sie verbreiten, erhält. Die Ref. möchte daher doch der von Loewenberg gewählten chronologischen Anordnung des Hauptverzeichnisses den Vorzug geben, wenn der Benutzer hierbei auch genötigt ist, das alphabetische Titelverzeichnis häufiger heranzuziehen.

Eine Schwierigkeit für den Gebrauch ergibt sich noch aus der oben erwähnten Doppelzählung zahlreicher Werke. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Opern bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus in verschiedenen Städten, ja in verschiedenen Theatern einer und derselben Stadt unter verschiedenen Titeln auftreten konnten, von der Veränderung fremdsprachiger Titel bei Übersetzungen ganz zu schweigen. Wenn sich der Verf. also schon vorgenommen hat, grundsätzlich jede Aufführung unter dem Titel, unter dem sie erschienen ist, ins alphabetische Verzeichnis einzuordnen, so hätte er gewissenhaft überall Verweise anbringen müssen. Das hat er aber nur höchst selten getan, und so kommt es, daß manchen Werken überhaupt nur der Eingeweihte mit List und Tücke auf die Spur kommen kann. *Belinis I Capuleti e i Montecchi* z. B. findet man unter Nr. 673: *Die Capulets und Montagues*, Nr. 2982: *Die Montecchi und Capuleti*, und Nr. 3627: *Romeo und Julie*, ohne daß man von einem einzigen Verweis geleitet würde. Mozarts *Figaro* wird zwar nur zweimal angeführt (Nr. 1988: *Die Hochzeit des Figaro*, und Nr. 3135: *Le nozze di Figaro*, im letzteren Falle sogar mit Verweis), dafür erscheinen aber unter dem zweiten Titel nur zwei Daten, die auch schon unter dem ersten erwähnt sind. Dabei wäre eine Scheidung von Aufführungen in deutscher Sprache unter dem deutschen Titel und solche in italienischer unter dem italienischen hier verhältnismäßig einfach durchzu-

führen. Man vergleiche ferner das bei *Così fan tutte* durch die vielen verschiedenen Textbearbeitungen verursachte Durcheinander unter den Nrn. 819, 2736, 3843, 4602, 4777 und 4840 ohne jeden Verweis. Am besten für den Benutzer wäre es m. E. gewesen, wenn jede Oper grundsätzlich nur eine Nummer erhalten hätte, und zwar unter dem Titel, unter dem sie zuerst in Wien erschienen ist; alle weiteren Aufführungen hätten dann anschließend unter ihren Titeln und mit Angabe der Übersetzer oder Bearbeiter folgen, an der diesen Titeln zukommenden Stelle im Alphabet aber ohne eigene Nummer, nur als knapper Verweis auftreten können.

An den Anfang seiner Schrift stellt der Verf. ein nicht weniger als 104 Namen umfassendes Verzeichnis der Wiener Theater, von denen allerdings mehr als zwei Drittel heute nicht mehr bestehen; sie sind durch ein Sternchen gekennzeichnet. Darauf folgt ein Lageplan der Theater in Wien, was die nicht-Wiener Benutzer des Werkes dem Verf. besonders danken werden. In den Verzeichnissen der Komponisten und der Librettisten arbeitet B. wiederum mit Nummern, Loewenberg hingegen, übersichtlicher, mit Jahreszahlen (bei den Komponisten außerdem sogar mit Titeln). Man darf jedoch bei dieser Gegenüberstellung nicht außer acht lassen, daß die beiden Autoren verschiedene Ziele verfolgten: Loewenberg plante mit seinem Werk „*a skeleton history of opera*“, B. dagegen wirklich nur ein für eine mehr mechanische Handhabung bestimmtes „*Verzeichnis der Erstaufführungen*“. Trotzdem scheint es unbegreiflich, daß Loewenbergs Band im Literaturverzeichnis B.s nicht angeführt, ja, daß er dem Verf. offenbar gar nicht bekannt gewesen ist. Immerhin ist die 1. Auflage 1943 erschienen, hätte also, wenn man die Schwierigkeiten der Kriegs- und ersten Nachkriegszeit einrechnet, wenigstens von 1950 an greifbar sein müssen. Der Benutzer der beiden Werke stellt nun laufend Abweichungen zwischen ihnen fest, und da in den Fällen, in denen er die Angaben an Hand der Spezialliteratur nachprüfen kann, stets Loewenberg recht hat, ist er geneigt, diesem grundsätzlich mehr zu vertrauen. (Beispiel: die zur Wiener Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris* 1781 hergestellte deutsche Übersetzung stammt nicht, wie es bei B. unter Nr. 2145 heißt, von Sander, sondern, wie Loewenberg, Spalte 372, angibt, von Alxinger. Sander war der

Textbearbeiter für die Berliner Aufführung 1795, dessen Übersetzung Alxinger später für Änderungen an der seinigen benutzte.)

Dies führt zur Frage nach der Zuverlässigkeit des Verzeichnisses, die die Ref. nach ihren Erfahrungen damit und den Stichproben, die sie gemacht hat, leider nicht ganz positiv beantworten kann. Es handelt sich hier nicht allein um Einzelheiten, wie etwa die ins Jahr 1705 gesetzte Aufführung der erst 1709 in Genua uraufgeführten Oper *Dafni* (nicht *Dafne*) von E. d'Astorga (Nr. 847) oder die überraschende Anführung einer der Forschung bisher unbekanntenen opera semiseria *Faust* (*Margarethe*) von Barbier und Carré mit der Musik von Meyerbeer (Nr. 1359) oder um die unendlich vielen falschen Namen (297: *Grün* statt *Grun*, 484 u. ö.: *Cammerano* statt *Cammarano*, 2146: *du Rollet* statt *du Roulet*, 1318: *Roito* statt *Boito*, 1222: *Lentzner* statt *Bretzner*, 1455: *Le finto gemello* statt *Le finte gemelle*, 2026: *Ghibelinnen* statt *Ghibellinen*), von denen einige auch Druckfehler sein können, sondern um die Frage: Was für Quellen hat der Verf. benutzt, und vor allem: wie hat er sie benutzt? Daß Theaterzeitungen und besonders die für den täglichen Gebrauch hergestellten Tageszeitungen und Theaterzettel Irrtümer enthalten, ist nicht verwunderlich; dann ist es aber Sache des Autors einer wissenschaftlichen Veröffentlichung, diese Fehler auf Grund eigener Forschungen und Fachkenntnisse auszumerzen. Auch kann man von ihm erwarten, daß er fehlende Angaben aus der gängigen Fachliteratur ergänzt. Es besteht z. B. kein Grund, die Opern Jommellis bis auf eine ohne Textdichter zu zitieren, wenn man diese Lücken aus der Jommelli-Biographie von H. Abert mühelos hätte ausfüllen können.

Einer der schon im Vorstehenden gelegentlich gestreiften, wesentlichsten Fehler der Schrift ist die Inkonsequenz der Angaben: hier sind Verweise angebracht, dort fehlen sie — manchmal (z. B. bei *Figaro* und *Zauberflöte*) ist die Uraufführung als solche, d. h. als UA, gekennzeichnet, meist aber wird auch sie nur als Erstaufführung (EA) bezeichnet — in manchen Fällen werden die komplizierten Textverhältnisse sehr klar wiedergegeben (z. B. Nr. 2917: „*Mignon* nach dem Roman von Goethe bearbeitet von Carré und Barbier, deutscher Text von Gumbert“), in anderen fallen entweder die Dich-

ter unter den Tisch (z. B. bei Nr. 2869 *Medea*, wo als Verfasser des Textes nur der deutsche Bearbeiter Treitschke angegeben ist) oder die Bearbeiter (beim *Figaro* z. B. Knigge, bei Nr. 1611 *Die Gans von Cairo* V. Wilder). Inkonsequent ist auch die Anordnung gleichnamiger Opern; bei den vier Vertonungen von *Adille in Sciro* (Nr. 26—29) ist jedenfalls kein Prinzip zu erkennen.

Ein besonderes Problem bilden, wie auch der Verf. im Vorwort betont, die Gattungsangaben (Loewenberg wußte wohl, warum er sie weggelassen hat!), denn nicht selten wird ein und dasselbe Stück auf dem Titelblatt des Textbuches anders bezeichnet als in der Partitur, und auf dem Theaterzettel der ersten Aufführung erscheint gelegentlich noch ein dritter Name, zu dem sich auf dem der nächsten noch ein vierter gesellen kann. Die Angaben in B.s Verzeichnis besagen also nur, daß die Werke in den Quellen, die der Verf. jeweils benutzt hat, diese oder jene Bezeichnung tragen; bei den zahlreichen mehrfach zitierten Opern ist der Wechsel des Untertitels mitunter höchst instruktiv.

Was man aber auch immer an Einzelheiten an der vorliegenden Schrift auszusetzen haben mag — man muß in jedem Falle anerkennen, daß der Verf. eine große („entsagungsvolle“, wie er selber sagt) und nützliche Arbeit geleistet hat; der ungeheure Reichtum und die Mannigfaltigkeit des Wiener Theaterlebens seit mehr als 300 Jahren hätten wohl kaum imponierender zum Ausdruck gebracht werden können, als es durch diese Zusammenstellung des gewaltigen Materials geschehen ist. Vielleicht ist es möglich, in einer 2. Auflage die Fehler und Ungenauigkeiten der ersten zu beseitigen und die Angaben mit denjenigen in Loewenbergs 2. Auflage abzustimmen. Die Musikforschung ist stärkstens an Nachschlagewerken dieser Art interessiert!

Anna Amalie Abert, Kiel

Festheft Wilibald Gurlitt zum 70. Geburtstag. Archiv für Musikwissenschaft. 16. Jahrgang 1959, 1/2. 260 S.

Wenn von einer wissenschaftlichen Festschrift erwartet werden darf, daß der Inhalt charakteristisch für die Mitarbeiter sei, aber auch für den, dem sie gewidmet ist, so muß man anerkennen, daß Wilibald Gurlitt in der Festschrift zu seinem 70. Geburtstag nicht nur apostrophiert wird, sondern daß die Beiträge manches von seinem Lebens-

werk spiegeln. Ein großer Teil ist — unmittelbar oder entfernt, ausgesprochen oder nicht — auf Gurlitts Bachstudien oder die Wiederentdeckung der musikalischen Rhetorik bezogen, auf die Einsicht in den Zusammenhang zwischen historischen Satztechniken und Klangstilen oder die Forderung, die Musikanschauung früherer Epochen nicht nur als Reflexion über die Praxis, sondern als deren Fundament zu begreifen.

J. Lohmann (*Der Ursprung der Musik*) versucht in einer Abhandlung, der noch ein zweiter Teil folgen soll, eine philosophische Interpretation und „terminologische Korrektur“ (173) der Thesen O. Gombosis über *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*. Die antiken „Oktavformen“ (systemata) sind als „Bedeutungen“ oder „Funktionen“ (dynamis) zu verstehen, die in den (fälschlich) so genannten „Transpositionsskalen (tonoi) — den „Positionen“ (theseis) der „Bedeutungen“ — verwirklicht werden. Das systema teleion interpretiert L. als „Zirkel“ (165): der tiefste Ton A sei dem höchsten a' gleich, so daß die Reihe der sieben Oktavformen (systemata) am Ende in den Anfang zurückkehre. Daß die sieben systemata in der Grundoktave f—f' (nicht e—e') als tonoi verwirklicht werden —, also die Funktion eine Position erhält — ist nach L. als „Transformation“ (metabole), nicht als „Transposition“ zu verstehen: die mese des einen tonos verwandelt sich in die hypate des anderen usw. Die Interpretation stützt sich allerdings auf eine fast unmerkliche Umdeutung des Zirkels der sieben systemata im systema teleion zum chromatisch-enharmonischen Quintenzirkel (156); denn nur dann, wenn die Grundoktave f—f' aus zwölf festen „Plätzen“ (topoi) besteht (154), die in den einzelnen tonoi zwar ihre Funktion, aber nicht ihre Tonhöhe wechseln, ist die Verwirklichung der systemata in den tonoi als „Transformation“ zu begreifen. Einerseits vernachlässigt L. die Kommaunterschiede mancher theseis. Andererseits ist eine thesis kein fester „Platz“, der nur die dynamis wechselt, sondern ist immer thesis einer dynamis. Thesis und dynamis sollen sich nach L. „wie der Lautkörper eines Wortes zu seiner Bedeutung“ verhalten (162). Das Analogon der thesis aber ist nicht der Laut, sondern das Wort, der Laut als Bedeutung; in einer thesis sind dynamis und phtongos verbunden wie Bedeutung und Laut in einem Wort.

In einer text- und quellenkritischen Studie untersucht R. Hammerstein (*Instrumenta Hieronymi*) den als Dokument frühmittelalterlicher „Phantastik“ berüchtigten Pseudo-Hieronymus-Brief. H. fragt nicht nur, wie frühere Interpreten, nach dem empirischen Gehalt der Instrumentendarstellungen und -beschreibungen, sondern versteht die Verbindung und Durchkreuzung von sachlicher Deskription, Etymologie und Allegorese als Zeugnis einer vergangenen Musikanschauung.

In einer Untersuchung der Introitustropen des Weihnachtsfestes unterscheidet H. Husmann (*Sinn und Wesen der Tropen*) die Tropierung der ersten Introitusversikel als „Einleitungstropen“ von der Tropierung der folgenden Abschnitte als „Mitteltropen“ (139); zu den Einleitungstropen zählt er auch die Introduktionen zum Psalmvers und zum Gloria patri (144). Die Einleitungstropen machen „den eigentlichen Grundbestand der Tropen aus“ (147), denn in manchen Handschriften sind sie ohne die sonst mit ihnen verbundenen Mitteltropen überliefert (146). Entstanden sei der Tropus als Sonderfall der liturgischen Aufforderung: als „Aufforderung, einen bestimmten liturgischen Gesang auszuführen“ (137).

Im ersten Teil seiner Abhandlung über *Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert* beleuchtet H. Anglès einige kritische Punkte der Mittelalterforschung: die „toledanische Neumennotation“ des 6. oder 7. Jahrhunderts (6), die „mozarabischen cancioncillas“, die älter sind als die ersten überlieferten provenzalischen Troubadourlieder (7), und die problematischen Autorennamen zu polyphonen Sätzen des Codex Calixtinus (10). Im zweiten Teil sammelt A. die Zeugnisse über die Tätigkeit deutscher Sänger und Instrumentalisten an spanischen Höfen im 14. Jahrhundert.

C. A. Moberg (*Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne*) widerlegt zunächst die These vom „numinosen Charakter“ des „Ut queant laxis“: Die Johanneshymne war weder ein magisches „Mittel gegen Heiserkeit“ noch ein spezieller „Sängerhymnus“, sondern — als Paraphrase des Evangelientextes — eine liturgische Hymne. Irrig sei auch die Annahme einer Präexistenz der Solmisationssilben; der scheinbar konstruierte Vokal- und Konsonantenwechsel komme auch in anderen Hymnen-

strophen vor und sei ein im Charakter der lateinischen Sprache begründeter Zufall. Schließlich versucht M. zu zeigen, daß die Solmisationshymne die Umarbeitung einer älteren Melodie des „*Ut queant laxis*“ sei und daß Guido im Zusammenhang mit der Umarbeitung das Melodiebildungsprinzip des Äquivokalismus (der Gleichsetzung von Vokalen und Tönen) entwickelt habe. M.s komplizierte Argumentation kann vielleicht einfacher gefaßt werden, wenn man den Äquivokalismus und die Anlehnung an ein Melodiemodell als zwei Melodiebildungsprinzipien versteht, die von Guido in verschiedenen Verbindungen und wechselseitigen Korrekturen gebraucht worden sind. Guido übernahm offenbar aus der von M. zitierten Modellmelodie (198) vier Halbzeilen mit den Anfangstönen *c—d—f—g*. Sie stehen im Modell über den Silben *Ut-Re-Mi-La*, in Guidos Fassung über *Ut-Re-Fa-Sol*. Die im Modell noch zufällige Verbindung des Silbenwechsels an den Halbzeilenanfängen mit einer aufsteigenden Folge der Anfangstöne (*c—d—f—g*) wurde von Guido — in pädagogischer Absicht — durch Umdisposition der dritten und vierten Halbzeilenformel systematisiert. Die Anfangstöne über *Mi* und *La* in den beiden von Guido ergänzten Halbzeilen entsprechen dem Schema des Äquivokalismus (*I = e* und *A = a*), mit dem andererseits die aus der Modellmelodie übernommenen Töne zu *Ut*, *Fa* und *Sol* nicht übereinstimmen. Man könnte also schließen, daß der Äquivokalismus als zweite Stufe pädagogischer Rationalisierung zu verstehen sei: In der Solmisationshymne entsprechen fünf Vokale (Silben) in unregelmäßiger Folge fünf Tönen im Sekundabstand, im Äquivokalismus dagegen fünf Vokale in alphabetischer Folge.

K. von Fischer (*Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation*) präzisiert seine von G. Reaney skeptisch beurteilte These, die Longanotation sei französisch und die Brevisnotation italienischen Ursprungs. Der französische Einfluß sei „nicht so zu verstehen, daß die Italiener die in Frankreich ja auch nur noch selten (und gerade nicht in weltlichen Liedern) anzutreffende Longanotierung nachgeahmt hätten. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Umschrift der italienischen in die französische Notation“ (97). Die italienischen *Divisiones secundae* entsprechen den französischen „*quatre prolacions*“; die *Divisio-*

nes tertiae aber, für die ein französisches Äquivalent fehlte, wurden im *Modus longarum* geschrieben; sie sind in *Augmentation* notiert, also diminuiert zu lesen. Zweifelhaft aber ist, ob man von einer Umschrift in die französische Notation sprechen sollte oder ob die Longanotation nur als technisches Mittel französischer Provenienz zu verstehen ist, das zur Klärung der italienischen Notation gebraucht wurde, ohne daß die italienische Notation zur französischen geworden wäre. Einerseits ist die Gleichsetzung der *Divisiones secundae* mit den *quatre prolacions* problematisch, denn Bezugseinheit der *Mensuren* ist in den *Prolacions* die *Minima*, in den *Divisiones* aber die *Semibrevis*. Andererseits kann man die Longanotation der *Divisiones tertiae* (*Octonaria* und *Duodenaria*) aus der inneren Logik des italienischen Systems verstehen; die *Minimen* und die *Semibreven* der zweiten Teilung waren in der *Octonaria* und der *Duodenaria* — verglichen mit den *Minimen* und *Semibreven* der *Quaternaria* und der *Senaria perfecta* — schon immer diminuiert zu lesen, so daß durch die Longanotation — die Umschrift der *Breven* in *Longen* und der *Semibreven* der ersten Teilung in *Breven* — nur die längeren Notenwerte, die nun gleichfalls diminuiert zu lesen sind, den kürzeren angepaßt wurden.

H. Bessler (*Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*) zeigt, daß die profane Ensemblesmusik hohen wie niederen Stils im 15. und 16. Jahrhundert nicht nur „*Darbietungsmusik*“, sondern auch „*Umgangsmusik*“ sein konnte: Die genaue Interpretation einer reichen Sammlung von Bildern läßt erkennen, daß seit 1430, dem Anfang der „niederländischen Epoche“, Liebhaber an der Profanmusik teilnahmen, „zuerst im Adel, nach 1460 auch im Bürgertum“ (43). Das Resultat der Studie besagt, daß die „niederländische Epoche“ (1430 bis 1600) nicht einmal in der Profanmusik als Renaissance zu verstehen sei: Wie die Messen- und Motettenkomposition noch als „*opus perfectum et absolutum*“ (Listenius) eine „*dienende Kunst*“ blieb, so waren auch die hoch entwickelten Formen der Profanmusik wie das Madrigal noch „*Umgangsmusik*“ oder konnten es sein.

H. Ostoffs stil- und quellenkritische Untersuchung der unter Josquins Namen überlieferten Magnificatkompositionen (*Das Magnificat bei Josquin Desprez*) führt zu

dem Ergebnis, daß nur zwei der Werke als echt gelten können und wahrscheinlich um 1490 in Rom entstanden sind. Ein drittes Magnificat ist nur in einer peripheren Quelle Josquin zugeschrieben und erscheint stilistisch zu entwickelt, um ein frühes, aber kompositorisch zu mangelhaft, um ein spätes Werk von Josquin sein zu können. Ein Magnificatfragment erweist sich als unvollendeter Textierungsversuch einer zyklischen Instrumentalkomposition.

A. Schmitz (*Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts*) unterscheidet zwei Typen der durchkomponierten Passion: einen „motettischen“ deutschen und einen oberitalienischen Typus, dessen homorhythmischer Akkordsatz auf der Falsobordone-Tradition beruht. Merkmale der „motettischen“ Passion sind die Verarbeitung des choralen Lektionstones und die Imitationstechnik; da homorhythmischer Akkordsatz „nur zur Hervorhebung besonderer Textstellen angewendet“ wird (236), ist er als „Figur“ (Noema) und nicht, wie im oberitalienischen Falsobordone-Typus, als Prinzip des Tonsatzes zu verstehen.

K. G. Fellerer (*Agrippa von Nettesheim und die Musik*) interpretiert die Kapitel 17 und 18 als „*De vanitate*“ und die Kapitel 24 und 25 als „*De occulta philosophia Liber II*“ des Cornelius Agrippa. Den Humanisten Agrippa stört es, daß man in der Vokalpolyphonie den Text nicht verstehe (81); den Mediziner interessiert die ethische Bedeutung und Wirkung der Modi (79); der Naturphilosoph schwankt zwischen Spekulationen über die *Musica mundana* und *humana* (84) und Ansätzen zu einer empirischen Physiologie und Psychologie des Hörens (83).

W. Blankenburg (*Der Harmoniebegriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung*) untersucht das Fortwirken der Begriffe *Musica mundana* und *Musica humana* im 17. Jahrhundert. Zwischen *Musica mundana* und *Musica humana* lassen sich „nicht immer scharfe Trennungslinien ziehen“ (50); „musikalische Zahlenordnung und Wirkung stehen in ursächlichem Zusammenhang“ (53). Der Ursachen-Begriff muß allerdings scholastisch interpretiert werden: In der Wirkung kehrt die Ursache in einem anderen Seinsmodus wieder wie eine Konzeption in einem Werk; die Wirkung ist also ein Analogon der Ursache. So vermittelt der Analogiebegriff (verstanden als Teilhabe des

einen am anderen) zwischen den nach unseren Vorstellungen grundverschiedenen Kategorien des Abbilds und der Kausalität.

H. H. Eggebrecht (*Zum Figur-Begriff der Musica poetica*) versucht am Beispiel der chromatischen Gänge den Begriff der musikalisch-rhetorischen Figur genauer zu bestimmen. Ein chromatischer Gang kann Affektfigur (*Pathopoeia*), aber auch Sinnfigur (*Passus duriusculus*) sein. Gilt der chromatische Halbton als *Relatio non harmonica*, als Querstand „einer Stimme gegen sich selbst“ (Chr. Bernhard), so kann er zur Sinnfigur des Begriffs der Sünde oder, wie in den „*Kleinen geistlichen Konzerten*“ von Schütz, des Leidens Christi um unserer Sünden willen werden (58). Aber was ist eigentlich eine barocke Sinnfigur? Zweifellos keine Allegorie in dem verflachten Sinn eines durch Konvention festgesetzten Zeichens. Kein ästhetisches Symbol im Sinne der klassizistischen Kunsttheorie: „Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit“ (Goethe). Aber auch kein theologisches Symbolum, das nicht nur etwas bedeutet, sondern etwas bewirkt. Und sogar mit den Tropen der antiken Rhetorik scheint die musikalische Sinnfigur weniger gemeinsam zu haben als mit der seltsamen Hieroglyphik und Allegorik des 16. und 17. Jahrhunderts, die eine Bilderschrift nicht nur entschlüsselte, sondern sich grübelnd in die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zwischen Zeichen und Bedeutung vertiefte.

In einer Studie über die Goldberg-Variationen vergleicht J. Müller-Blattau Bachs reiche Variationstechnik mit dem schlichten Handwerk der (über einem ähnlichen Baß konstruierten) 12 Variationen des Oheims Johann Christoph Bach. Eine Untersuchung der Gliederung zeigt, daß in den 10 Gruppen der 30 Goldberg-Variationen fast immer ein Kanon mit einer kontrapunktischen Variation (oder einem Charakterstück) und einer Variation im Dreivierteltakt zusammengefaßt wird, in der Bach „den Raum der beiden Manuale vorzugsweise für die Bewältigung technischer Probleme ausnutzt“ (211). M.s Kritik an Busonis Ausgabe wäre an einer Stelle zu ergänzen: Im Fugato der Ouvertüre ist nicht, wie Busoni meinte, „der Rhythmus durdiweg streng viertaktig“, sondern der Satz ist in 8+8+6+10 Takte gegliedert; T. 23 wird der Baß statt des Diskants zur führenden Stimme.

H. Erpf (*Über Bach-Analysen*) konfrontiert die Themenabgrenzungen und Formgliederungen in drei Analysen (Riemann, Werker und Czaczkes) der F-dur-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, um zu zeigen, daß verschiedene Auslegungen „durchaus vereinbar sein können, d. h. daß die künstlerische Form gleichzeitig mehrere Deutungen zuläßt“ (74) — „denn das Kunstwerk ist vieldeutig“ (75). Verschiedene Abgrenzungen des Themas sind möglich, aber kaum sinnvoll, denn in Takt 4 ist das Ende des Themas mit dem Anfang des obligaten Kontrapunkts verschränkt. Und da Riemann mit „Dreiteiligkeit“ die Tonartendisposition, Czaczkes mit „Zweiteiligkeit“ aber die Gruppierung der Themeneinsätze meint, ist der Unterschied der Analysen auf äquivoken Gebrauch des Ausdrucks „Teil“ und nicht auf die Vieldeutigkeit des Kunstwerks zurückzuführen — man wird ein Gedicht nicht schon darum „vieldeutig“ nennen, weil es in drei Strophen, aber in zwei Perioden gegliedert ist.

Chr. Mahrenholz (*Grundsätze der Dispositionsgestaltung des Orgelbauers Gottfried Silbermann*) analysiert die Dispositionen der 27 bekannten mehrmanualigen Orgeln Silbermanns. Er betont Silbermanns „rationale Systematik“ (174): 8 Register im Haupt- und 7 im Oberwerk bilden einen immer wiederkehrenden „festen Kern“ (177, 179). Doch bedeutet „Systematik“ nicht „Schematismus“; denn die Ergänzungen des „Kerns“ lassen zwar einerseits, besonders im Oberwerk, eine „stufenweise Erweiterung“ nach einem festen Plan erkennen (179, 181), andererseits aber eine differenzierte Wechselwirkung zwischen den Dispositionen im Haupt- und Oberwerk (182).

W. Gerstenberg (*Über Mozarts Klaviersatz*) beschreibt den Klaviersatz Mozarts als Differenzierung eines „ornamentalen Klaviersatzes“. Mozarts Flügel verbinde das „Registerprinzip des Barock“ (109) mit der Kantabilität des Clavichords, und so sei auch die virtuose Figuration der Konzerte nicht als Gegensatz, sondern als andere Erscheinungsform der kantablen Ornamentik der Sonaten zu verstehen (111). Die Differenzierung des Satzes bedeute, daß einerseits der Solo-Tutti-Kontrast „sich beim späten Mozart in einen individuellen musikalischen Dialog verwandelt und auflöst“ (112) und andererseits die stereotypen Figuren des traditionellen Accompagnements

zu Entwicklungsmotiven umgeformt werden (115).

H. H. Stuckenschmidt (*Deutung der Gegenwart*) versteht die Entwicklung seit 1890 als Dialektik von „Ausdruck“ und „Form“, von „Romantik“ und „Antiromantik“. Die „Zusammenschau“ von Neoklassizismus und Dodekaphonie aber muß mißlingen — Zwölftontechnik bedeutet nicht „Antiromantik“ (249).

W. Fortner (*Komposition als Unterricht*) formuliert die Konsequenzen, die im modernen Kompositionsunterricht aus dem Geschichtsbewußtsein der Gegenwart gezogen werden. Im traditionellen Kompositionsunterricht wurde die Geschichte als ein Fortschreiten zu der „im Vollbesitz ihrer Mittel befindlichen Kunstübung der Gegenwart“ (H. Riemann) verstanden; die pädagogischen Disziplinen vom vokalen über den instrumentalen Kontrapunkt bis zur Harmonielehre bedeuteten eine Rekapitulation des geschichtlichen Progresses. Der moderne Kompositionsunterricht dagegen begreift die historischen Satzstile nicht als bloße Stufen einer Entwicklung, sondern als Typen oder Systeme, die für sich bestehen. Sie werden für den Kompositionsschüler zu Modellen, an denen er „die Idee von Melodik, Rhythmik, Stimmverknüpfung gewinnen“ kann (104), ohne sich an bestimmte Techniken zu binden; er lernt nicht ein „Handwerk“, sondern sammelt „Erfahrung“.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956. Hrsg. v. Walther Vetter. Jg. 1. Leipzig: Edition Peters 1957.

Als das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1941 mit dem 47. Jahrgang sein Erscheinen einstellen mußte, war ein Stück bester Tradition innerhalb der deutschen musikwissenschaftlichen Publizistik abgebrochen. Fast ein halbes Jahrhundert hatte das Petersjahrbuch die Entwicklung unseres Faches fruchtbar und vielseitig anregend begleitet. Es kam also nahezu einer Ehrenpflicht gleich, ein nunmehr neu erstehendes Jahrbuch in diesen bewährten Traditionszusammenhang zu stellen. Schon äußerlich, im vertrauten grünen Umschlag, knüpft das Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft an jene Überlieferung an, erst recht aber in seiner inneren Struktur. Wiederum begegnet man jener weisen Beschränkung auf nur wenige, nach Qualität und Thematik sorgfältig zu-

sammengestellte Beiträge, die jedem Band des alten Petersjahrbuches sein eigenes Gesicht gab. In welchem Rahmen sich die Thematik weiterer Beiträge des neuen Jahrbuchs bewegen soll, deutet der Hrsg. schon jetzt in seinem Geleitwort an: Vergleichende Musikwissenschaft und Musik der Gegenwart sollen besondere Berücksichtigung finden.

Mit programmatischer Betonung nimmt der vorliegende erste Jahrgang seinen Ausgang von der Antike, mit einer Besinnung auf „das geistige Heimatland der abendländischen Kultur: Hellas“ (so führt der Hrsg. den Beitrag von C. Sachs *Musen und Töne* ein). Es ist ein geistvoller, mit Parallelen aus dem Fernen Osten gestützter Versuch des Verf., eine unmittelbare Verbindung der griechischen Musen mit einer Tonleiter aufzuspüren. Auf die Bedeutung der in neuerer Zeit vor allem von der englischen Virginalmusik angeregten *Spielfiguren in der Instrumentalmusik* hatte H. Bessler bereits 1953 in seinem Bamberger Kongreßvortrag *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik* (Kongreßbericht, 1954, S. 238) beiläufig hingewiesen. Nunmehr spinnt er das Thema in historischer Sicht und zugleich im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft weiter aus, stellt z. B. in einer Parallelentwicklung zwischen Ost (China um 750) und West (8.—12. Jahrhundert) Spielfiguren bei heterophon musizierenden Spielgruppen fest, deren Vorhandensein im europäischen Bereich ja bereits von A. Schering aus Miniaturen erschlossen wurde (*Aufführungspraxis alter Musik*, 1931, S. 11 ff.). Wesen und Funktion der instrumentalen Spielfiguren werden dann bei den Virginalisten, im Präludium der Bachzeit, in Schuberts Liedbegleitung, bei Chopin und Schumann weiter verfolgt. *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen*, Doppelleistungen oder, wie er sie nennt „Komplementärfälle“ sind der Gegenstand eines Beitrages von F. Feldmann, der sich allerdings bewußt in der Hauptsache auf Tinctoris, Adam von Fulda und Nucius beschränkt, weil er das Problem unter ganz bestimmten Gesichtspunkten, der Figurenlehre, der parallelen Stimmführung, der Redicta und der Zahlensymbolik sehen will. Mit *Verschmelzung und Konsonanz* beschäftigt sich H. Husmann. Weder ist, so ergeben seine scharfsinnigen Untersuchungen, Konsonanz das Fehlen der Dissonanz noch diese das Fehlen

der Konsonanz, beide sind vielmehr selbständige, von einander unabhängige Erscheinungen und Verschmelzung ist „eine physiologisch gesicherte Grundeigenschaft der Konsonanzen“. Aus dem heutigen Aufstieg der Universalgeschichte entwickelt endlich W. Wiora vielversprechende, ja kühne Gedanken *Zur Grundlegung der allgemeinen Musikgeschichte*, die sich nach seiner Vorstellung wie die Menschheitsgeschichte „in vier übermusikalische Stadien oder Weltalter“ gliedern lassen sollte, innerhalb derer die Musik des Abendlandes dann freilich eine Sonderstellung beanspruchen müßte.

Den Aufsätzen folgt nach dem Vorbild des Petersjahrbuches eine von Heinz Wegener zusammengestellte Totenliste, die vom Berichtsjahr bis zum Jahr 1941 zurückreicht und — dies als Neuerung — durch eine Liste der fünfzigsten und späteren Geburtstage im Zeitraum 1952—1956 ergänzt wird. Über den Ertrag dieser Listen für jede künftige musikbiographische Arbeit kann kein Zweifel bestehen, nur könnte er auf die Dauer durch die aus der Totenschau des Petersjahrbuchs vertraute Namhaftmachung erreichbarer Nekrologe noch gesteigert werden. Anzumerken wäre zu Martin Friedland, dessen 75. Geburtstag S. 152 gemeldet wird, daß er 1940 ein Opfer des Luftangriffs auf Rotterdam geworden ist.

Willi Kahl, Köln

Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner. Atlantis-Verlag, Zürich o. J. 160 Seiten.

Die Festschrift ist dem Musiker Paumgartner und dem Mozartforscher, dem Pädagogen und dem Berater der Salzburger Festspiele gewidmet. H. J. Moser apostrophiert Paumgartner als „Musikforscher zwischen Tonkunst und Wissenschaft“ und als „Tonkünstler zwischen Musik und Forschung“; mit guten Anekdoten umschreibt er den Satz, daß man Musikforscher kaum sein könne, ohne auch Musiker zu sein.

Karl Böhm berichtet über seine Aufführung des *Idomeneo* (zusammen mit Oscar Fritz Schuh); der moderne Stil der Inszenierung ist als Versuch zu verstehen, auch in der Oper (wie im Schauspiel) statt dekorativer Wirkungen die Beziehungen zwischen den Personen zu betonen, den Blick statt der Geste.

E. Roth (*Auf den Spuren Mozarts Anno 1829*) schildert die „Pilgerfahrt“ des Organisten und berühmten Verlegers Novello nach Salzburg und Wien. Wenn die Reisetagebücher so gut geschrieben sind wie Roths Erzählung, sollte man sie übersetzen. — O. E. Deutsch teilt einen unbekanntem Brief Leopold Mozarts an seine Tochter mit. — M. v. Zallinger (*Tradition und Schlamperci. Zur Ausgabe der Zauberflöte*) demonstriert durch einen Vergleich des Autographs der *Zauberflöte* mit der Partiturausgabe der Edition Peters 1943 die Notwendigkeit der neuen Gesamtausgabe. — Th. Müller (*Grundsätzliches zur Interpretation der Violinwerke W. A. Mozarts*) verfißt die Originaltreue gegen Exzesse der Virtuosität. Doch wird der Streit niemals zu lösen sein, wenn die Originaltreue zur Buchstabenorthodoxie erstarrt, statt musikalisch zu argumentieren. Daß z. B. manche Geiger in Takt 64 des Violinkonzerts KV 216 ein Forte statt des vorgeschriebenen Piano spielen, beruht nicht auf einer „*Mißdeutung der Mozartschen dynamischen Vorschriften*“ (122), sondern auf der Gewohnheit, Soloeinsätze zu betonen; und entscheidend ist an der zitierten Stelle nicht das Forte oder Piano, sondern ob die Anapäst-Figur der Solovioline an die des Orchesters bruchlos anschließt oder ob die Kontinuität einem akzentuierten Neuansatz geopfert wird. Wenn Müller die „*Erhaltung des Mozartschen Schriftbildes*“ der „*Vollstreckung seines Willens*“ gleichsetzt (127), so formuliert er ein Prinzip der „*Werktreue*“, von dem Wilhelm Fischer sagt (13), daß es „*eine verheerende Wirkung geübt hat*“: „*Was soll man dazu sagen, . . . wenn erstrangige Geiger und Dirigenten Bachsche Violinkonzerte mit den dürftigsten Stärkeunterschieden im Stechschritt herunterexerzieren, wenn sich ein namhafter Organist brüstet, Bachs großes Präludium mit der Tripelfuge in Es ohne die geringste Tempo- und Stärkeschwankung im brüllenden Forte herauszuschmettern!*“

M. Hürlimanns *Bemerkungen eines Liebhabers zur heutigen Situation der Musikkritik* formulieren Probleme, die ein Kritiker (sofern er kein Ignorant oder Dogmatiker ist) zwar kennt, aber aus Resignation oft verschweigt: Daß Spontaneität durch Verwaltung ersetzt wird; daß eine Avantgarde, die zur Institution erstarrt, ein Widerspruch in sich ist; daß das Konzertrepertoire in

einem Zirkel von „*Angebot und Nachfrage*“ zusammenschrumpft, den man auch dann kaum durchbrechen kann, wenn man ihn kennt: Gespielt wird, was bekannt ist, also verlangt wird, und bekannt ist, was gespielt wird. — E. Preußner (*Musik und Menschenerziehung*) zitiert die Klassiker der Pädagogik, um zu zeigen, was Erziehung sein kann und soll. Aber er beschwört eine tote Vergangenheit, wenn er (als ob nichts geschehen wäre) mit Pestalozzi fordert, daß eine Schule „*mit dem Guten und Bildenden, das das häusliche Leben in sich selbst hat*“, nicht „*im offenen Widerspruch stehen*“ dürfe. Man wird sich des Traditionsbruchs bewußt, wenn man bedenkt, daß das von Schelsky entworfene Bild der „*skeptischen*“ Generation noch zu positiv ist, weil für den Positivist Schelsky die bestehende Gesellschaft, wenn nicht die beste der möglichen, so doch das einzige Maß der Dinge ist, an das die Soziologie als empirische Wissenschaft sich halten kann.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Beiträge zur Musik im Rhein-Maas-Raum, hrsg. v. Carl Maria Brand und Karl Gustav Fellerer (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Heft 19), Köln 1957, Arno Volk-Verlag, 71 S.

Das vorliegende Heft enthält sieben Referate, die 1956 anlässlich der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Schleiden (Eifel) vorgetragen worden sind. Eine kurze Übersicht über das Musikleben des Kreises Schleiden aus der Begrüßungsrede von Oberkreisdirektor Dr. F. Gerardus ist neben dem Programm der musikalischen Veranstaltungen in das Geleitwort aufgenommen worden. Die kurz zuvor beendete Restauration der 1770/71 von Christian Ludwig König erbauten Orgel in der katholischen Schloß- und Pfarrkirche zu Schleiden (der Abnahmebericht von H. Hulverscheidt steht auf S. 53 des Heftes) lenkte das Interesse auf die Orgelgeschichte des Rheinlands. In der Studie *Die Orgel des 16. Jahrhunderts in Nordbrabant und am Niederrhein* von M. A. Vente (Utrecht) wird Meister Hendrick Niehoff († 1560) als der Schöpfer der klassischen niederländischen Renaissance-Orgel und Wegbereiter für den Orgelbau der späteren Jahrhunderte bezeichnet.

Vom rheinischen Orgelbau im 18. Jahrhundert berichtet H. Klotz (Köln). Die Arbeiten der Orgelbauerfamilien Stumm und König(s) werden auf Material, Disposition, Mensuren und Prinzipalbesetzung hin untersucht und ihre besonderen Merkmale herausgestellt. Klotz meint, beim Bau der Orgel in St. Katharinen zu Frankfurt/Main (H. J. Stumm und Söhne 1778/79) müsse ein obertonfeindlicher Orgelsachverständiger mitgewirkt haben. In der Tat war dieser (nach Th. Peine, *Der Orgelbau in Frankfurt am Main und Umgebung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1956) kein Geringerer als Abbé J. G. Vogler, dessen Simplifikationssystem jedoch nicht gänzlich auf diese Orgel angewandt wurde.

Die übrigen Beiträge sind verschiedenen Themen gewidmet. J. Smits van Waesberghe behandelt die 700jährige Geschichte der „Chorales“ der *Servatiuskirche in Maastricht*. Dem Leben und Schaffen eines der letzten im Dienste eines deutschen Fürsten stehenden niederländischen Musikers, Gilles Hayne (1590—1650), hat J. Quitin (Lüttich) eine Studie gewidmet. Besonders interessant sind die Ausführungen von R. Haase (Solingen) über *Johann Heinrich Scheibler und seine Bedeutung für die Akustik*. Scheibler hat vorzügliche Stimmverfahren zur Erzielung der gleichschwebenden Temperatur entwickelt, und auf seinen Vorschlag hin wurde 1834 der Kammerton *a'* auf 440 Doppelschwingungen festgelegt. Diese „Krefelder Stimmung“ wurde in Deutschland erst 1885 durch die „Französische Stimmung“ verdrängt, während man 1939 bei der Wiedereinführung der Stimmung mit 440 Doppelschwingungen („amerikanische Stimmung“) von Scheiblers Leistung offenbar keine Kenntnis besaß. Den vielseitigen Inhalt des Heftes beschließt ein von J. Alf, Düsseldorf, zum Gedächtnis des 100. Todestages von R. Schumann gehaltener Vortrag über *Schumann-Pflege und Schumann-Tradition im Rheinland*.

Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Don Pietro Damilano: Giovenale Ancina. Musicista Filippino. (1545—1604). Leo S. Olschki. Firenze 1956. 145 S., 113—145 Notenbeilage.

Ancina ist der Herausgeber der Sammlung *Tempio armonico della Beatissima Vergine*, Rom 1599. Eine zweibändige Biographie von Ferrante (Neapel 1856, 1870) über ihn

existierte bereits. 1545 in Fossano in Piemont geboren, studierte Ancina in Montpellier Medizin, wurde Arzt beim Grafen Madruzzo im Val d'Aosta, ging 1574 nach Rom und trat zehn Jahre später, zusammen mit seinem Bruder, in die Congregazione dei Preti dell'Oratorio, eine Gründung Neris, ein, keine Versammlung von Fratres, sondern eine freie Vereinigung von Weltpriestern, die in Gemeinschaft lebten. 1586—1596 war Ancina in Neapel als Prediger tätig. Er wollte das „heidnische Rinascimento“ bekehren und ganz Italien im Geiste der Gegenreformation erneuern. Nach Rom 1596 zurückgekehrt, wurde er 1602 zum Bischof von Saluzzo ernannt. Seinen Predigten untermischte er „viele und verschiedene geistliche Unterhaltungen von vokalen und instrumentalen Musikstücken“. Er soll in Tanzvergünstigungen eingedrungen sein, geistliche Lieder angestimmt und die Hörer zu Tränen gerührt haben. Er starb 1604 und wurde 1889 selig gesprochen.

Der Verf. wendet sich gegen Alaleona, der eine geistliche Umdichtung Ancinas, ein Kontrafaktum (*travestimento spirituale*) „*Ero cosi dicea*“ (in: „*Pietro cosi dicea*“) absprechend beurteilt hat. (*Le laudi spirituale*, RMI, XVI). Er verteidigt die Kontrafakturen als solche, indem er Casimiri zitiert. Dessen Argumentation ist aber nicht sehr glücklich, da er meint, sehr viele Volksmelodien seien auf Teilen von gregorianischen Weisen gebaut, so daß der musikalische Inhalt selbst sehr weltlicher Lieder eine Umdichtung ins Geistliche rechtfertige. Kontrafakturen gab es in allen religiösen Bewegungen, ihr Zweck ist immer, beliebte Melodien zum Träger der zu verbreitenden Texte zu machen: die Melodien sind dabei entweder neutral, eben nur Wortträger, oder ihr Affektgehalt oder ihre Bewegung kommen in gewisser Weise dem neuen Text und Gedanken entgegen. Der Verf. stellt der genannten „häßlichen Kontrafaktur“ bessere als Beispiele entgegen. Von Ancina haben sich nur fünf Kompositionen erhalten, neben Umdichtungen, der Sammlung und Niderschrift von *Lamentationes Hieremiae Prophetiae* (Bibl. Vallicelliana, Rom), mit Kompositionen von Cavalieri, Isorelli, Sebastiano Festa und anderen Manuskripten, die seinen Namen tragen, deren Verfasserschaft aber zweifelhaft ist, wie die *Otto libri di musica*. Fünf der vierzig Kompositionen stammen nach dem Verf. von Animuccia

(Kirchenordnung und Gesangbuch von Löner und Medler 1529, Hofer Gesangbuch 1561) sind verloren, jedoch liegen Neuschöpfungen (deren Verhältnis zu den Vorbildern freilich nicht mehr abzuschätzen ist) in Widmanns Ordo (1592; expressis verbis als Bollwerk gegen den einsetzenden Verfall der liturgischen Formen gedacht), den bekannten späteren Drucken (vgl. die oben genannte Arbeit Geyers und das *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*) und zwei weiteren bisher nicht untersuchten handschriftlichen Quellen (einem Gesangbuch und einem Vesperale-Fragment 1561) vor. Danach scheint die Hofer Liturgie ganz zum konservativsten Zweig der Nürnberger Quellengruppe zu gehören.

Für jeden Sonn- und Festtag ist eine Vigil vorgesehen, Marien- und Apostelfeste werden (bis in das 18. Jahrhundert hinein) weitergefeiert, und die lateinische Sprache nimmt einen sehr breiten Raum ein. Wichtig ist ferner das ausführlich mitgeteilte Figural-Repertoire für das ganze Kirchenjahr (der Verf. teilt diese Liste dankenswerterweise ungekürzt mit), das einerseits die Macht der konservativen protestantischen Tradition (Werke von Josquin, Isaac, Senfl u. a., auch die Pseudo-Obrecht-Passion fehlt nicht), andererseits aber eine nicht selbstverständliche Aufgeschlossenheit gegenüber den „moderni“ (vor allem Lasso und Victoria) augenfällig demonstriert. Die lateinische Motette herrscht hier fast absolut. Die Quellen dieses Repertoires scheinen für die ältere Schicht Wittenberger, für die jüngere vor allem die gängigen Nürnberger Drucke der Zeit (Lindners Sammelwerke werden genannt) gewesen zu sein, doch bringt auch einmal ein heimkehrender Bürger der Stadt aus dem hohen Norden Eccards *Geistliche Lieder* (1597) mit und verehrt sie „zur schulen“ (S. 49). Auführungspraktisch bemerkenswert ist der dreifach chorisches alternierende Choralvortrag, zu dem auch der Chor der „Maidleinschule“ herangezogen wird.

Die weltliche Musikpflege kulminiert in Enoch Widmanns Gründung eines collegium musicum (1586), das offenbar an Nürnberger Vorbildern orientiert ist (vgl. hierzu neuerdings Uwe Martin, *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Ledners Strophenliedern*, Diss. Göttingen 1957, masch.-schriftl.; eine größere Arbeit desselben Verf. über die bürgerlichen Musikgesellschaften des 16. Jahrhunderts ist in Vorbereitung). Leider haben sich über das Repertoire der

Gesellschaft keine Nachrichten erhalten; neben der dominierenden Vokalmusik scheint auch Instrumentalmusik gepflegt worden zu sein.

Der Musikunterricht am berühmten Hofer Gymnasium stand auf ungewöhnlich hoher Stufe. Zeitweilig wurde den oberen Klassen, über den elementaren Lehrstoff der üblichen Schultraktate weit hinaus, eine gewisse Kenntnis der Kompositionslehre nach einer teilweise noch erhaltenen Hs. von Heinrich Fabers *Musica practica et poetica* (und analog hierzu ein ungewöhnlich detailliertes theologisches Wissen) vermittelt. Auch an den bescheideneren Bildungsinstituten, der deutschen Lorenzschule und der „Maidleinschule“, wurde wenigstens ein guter Gesangunterricht erteilt, damit die Schüler in der Kantorei mitwirken konnten. Orgelbau und musikalische Tätigkeit der Stadtpfeiferei, dazu eine Fülle nicht ungewöhnlicher, aber reizvoller und lebendiger Einzelheiten aus dem übrigen geistlichen und bürgerlichen Musikleben runden das Bild einer musikalisch offenbar recht aktiven Gemeinde ab.

Der Verf. hat durch seine quellenkundlich sorgfältig fundierte Arbeit zwei der zentralen Thesen Schünemanns (*Geschichte der deutschen Schulmusik*) — daß nur ein sehr kleiner Teil des Volkes in der Musik unterwiesen worden sei und daß der protestantische Konservatismus eine stetige Erneuerung und Verjüngung des musikalischen Repertoires verhindert habe — wenigstens für die Stadt Hof entkräften können. Ob darüber hinaus diese Stadt wirklich als „typisch für ein städtisches Gemeinwesen im Jahrhundert vor dem Dreißigjährigen Krieg gelten darf“ (S. 5), ist freilich eine andere Frage, die nur durch umfassende Vergleiche zu beantworten wäre. Der Verf. hat solche Vergleiche nicht durchgeführt (insofern erfüllt das Werk nicht ganz den Anspruch seines Titels), was indessen aus der ursprünglichen Anlage der Arbeit als Dissertation erklärlich und mit der Lückenhaftigkeit der Quellen und der verstreuten lokal- und kirchengeschichtlichen Vorarbeiten entschuldbar ist. Vieles, was nicht behandelt oder nur angedeutet wird, hätte man sich gleichwohl ausführlicher dargestellt gewünscht: so das Verhältnis der Hofer Kirchenordnungen zu benachbarten Liturgien, vor allem Nürnbergs und Sachsens, und zu den kodifizierenden und systematisierenden Hauptordnungen in Nord und Süd (Bugenhagen, Brenz, auch Butzer?); die mutmaßliche Herkunft des Figural-Re-

pertoires; das genaue Verhältnis des handschriftlichen Liederbuchs und des Vesperbuch-Fragments zu den späteren Hofer Drucken einerseits und zu eventuellen Vorbildern andererseits; das Verhältnis des gymnasialen Musikunterrichts zu dem anderer Lateinschulen; das Verhältnis des Hofer Collegium musicum zu den älteren Musikgesellschaften.

Einige kleinere Anmerkungen: S. 36 Anm. 36 Nr. 21: lies „flos“ (nicht „fleo“). S. 38: „Es wird schier (nicht „hier“) der letzte Tag herkommen“. S. 51: Die dreifache Aufteilung des Chores wird kaum mit dem Streben nach klanglicher Abwechslung zu erklären sein — das würde eine ästhetische Haltung gegenüber dem Choral und der musikalischen Seite des Gottesdienstes voraussetzen, die in dieser Form doch wohl unwahrscheinlich ist. Eher dürfte der Wunsch entscheidend gewesen sein, die Liturgie feierlicher zu gestalten und Gott in möglichst reicher und vielfältiger Form zu dienen — auch dies ein traditionsgebundener Zug einer allgemein sehr traditionsgebundenen Kirchenordnung. S. 68: ein Cymbalum ist nicht „eine Art Becken“, sondern ein kleines Glockenspiel (cymbala) oder eine kleine Glocke.

Trotz solcher Anmerkungen bleibt es das Verdienst des Verf., eine zuverlässige Grundlage für weitere Spezialstudien gelegt und das lebendige Gesamtbild eines besonders reichen und umfassenden städtischen Musiklebens im Bereich und im Zeitalter der Reformation entworfen zu haben.

Ludwig Finscher, Göttingen

Reinhold Sietz: Henry Purcell, Zeit — Leben — Werk. Leipzig 1955, VEB Breitkopf & Härtel. 236 S.

Von allen Zweigen der Musikgeschichtsschreibung ist die Biographik am stärksten national begrenzt. Wenn sich aber deutsche Forscher ihre Helden doch jenseits der (Sprach-) Grenzen suchten, so wandten sie ihren Blick zumeist nach Süden. So konnte es geschehen, daß der Großmeister der englischen Musik vom Ende des 17. Jahrhunderts, dem Händel in vielen Werken so stark verpflichtet ist, Henry Purcell, beinahe bis zu seinem 300. Geburtstag warten mußte, ehe er eine ausführliche Biographie in deutscher Sprache erhielt.

Es war ein guter Gedanke von Reinhold Sietz, diese fühlbare Lücke in der deutschen musikwissenschaftlichen Literatur mit sei-

nem Buch schließen zu wollen, und sein Vorhaben ist ihm glänzend gelungen. Abgesehen von Erwähnungen des englischen Meisters in allgemeinen Musikgeschichten und Darstellungen einzelner Gattungen, bestand die Purcell-Literatur in deutscher Sprache bisher nur aus einigen wenigen Abhandlungen (meist Dissertationen) über Einzelprobleme (zu ergänzen wäre zum Literaturverzeichnis der vorliegenden Schrift noch: Stella Favre-Lingorow, *Der Instrumentalstil von H. Purcell*, Bern 1950). Dafür konnte sich der Verf. auf ein reichhaltiges englisches Schrifttum stützen; in der Vorrede hebt er vor allem die grundlegend wichtige Biographie von J. A. Westrup hervor, der er „in vielen Einzelheiten verpflichtet“ sei.

S. kam es in seinem Werk nicht auf neue Quellenstudien an. Er gründet seine Darstellung von Purcells Leben auf die Literatur, vor allem auf die Ergebnisse Westrups, die von Purcells Werken in erster Linie auf diese selbst, wie sie in den 26 Bänden der Purcell-Gesamtausgabe und der Novello-Ausgabe der Kirchenmusik vorliegen (inzwischen, 1957, ist ein verschiedene Oden und Kantaten enthaltender 27. Band der Gesamtausgabe herausgekommen), und strebt danach, auf Grund dieser Fakten den deutschen Lesern, Fachleuten wie Liebhabern, ein möglichst lebensvolles Bild des Meisters und seines Schaffens in seiner Zeit zu geben.

Die Schilderung des Lebens nimmt dabei einen verhältnismäßig geringen Raum ein, da darüber nur wenig bekannt ist. In diesem Kapitel ersetzt S. aber geschickt den Mangel an Mitteilungen über Purcell selbst durch eine lebendige, auf die verschiedensten zeitgenössischen Berichte gestützte Beschreibung der Umwelt. Er behandelt eingehend Purcells Lehrer und Kollegen, die Dienstvorschriften der Institutionen, denen der Meister angehörte, das höfische, kirchliche und öffentliche Musikleben sowie die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit, so daß das Leben des Meisters trotz des spärlichen Flusses direkter Nachrichten darüber in diesem Spiegel doch anschaulich hervortritt.

Die durch viele Beispiele erläuterte, für alle Gattungen gleich eingehende Werkbetrachtung bringt eine Fülle treffender Einzelhinweise. Von den kirchenmusikalischen Werken werden z. B. rund drei Fünftel wegen irgendwelcher bemerkenswerter Eigenschaf-

ten (besonders eindringlicher Textausdeutung, hervorragend durchsichtigen Satzes, satztechnischer oder klanglicher Feinheiten usw.) gesondert angeführt, die Oden und Kantaten alle der Reihe nach, je nach ihrer Bedeutung kürzer oder länger, besprochen. Das ist für den Spezialisten, der das Buch mit der Gesamtausgabe neben sich durchstudiert, außerordentlich instruktiv, birgt aber die Gefahr in sich, daß der nicht so ausgerüstete Leser nur „Teile in der Hand behält“. Man vermißt hier eine (gerade für das Verständnis des Meisters, der von der Sprache Schützens zu der Händels überleitet, besonders wesentliche) Zusammenfassung des Allzuvielen unter wenige große, aus der Chronologie oder dem musikalischen Stil, dem Ausdruckswillen oder dem Inhalt oder woher immer gewonnenen Gesichtspunkte, so wie sich das für die Gebiete der Orchester- und Kammermusik durch die Gliederung in Overtüren und Tänze, Fancies und Triosonaten von selbst ergibt. (Zu den In Nomines wäre zu bemerken, daß die Herkunft des *cantus firmus* 1949 durch die Arbeiten von G. Reese und mehreren englischen Forschern geklärt wurde.)

Bei den großen dramatischen Werken ist eine Einzeluntersuchung selbstverständlich am Platze und erweist sich als sehr fruchtbar. Die zusammenfassende Formbetrachtung am Ende dieses Kapitels erfüllt einen Teil der oben geäußerten Wünsche. Besonders wichtig schiene es mir aber bei den Schauspielmusiken, abschließend einen Überblick über die Art der Szenen zu geben, die Purcell in Musik taucht. Gewiß stimmen diese Szenentypen weitgehend mit denen überein, die St. Evremond in seinen vom Verf. (S. 98) zitierten Ausführungen angibt, aber dazu kommt in der englischen Praxis und so auch bei Purcell eben doch noch das weite Reich des Wunderbaren mit seinen Hexen-, Geister-, Elfen- und Beschwörungsszenen, dessen musikalische Einkleidung, neben der von sakralen Szenen aller Art, gerade so überaus charakteristisch für die Rolle ist, die der Musik auf der englischen Bühne zugedacht war. Diese Kunst ist für den Engländer nicht, wie für den Italiener, Sprache des realen Lebens, der realen Leidenschaften und individuellen Empfindungen, sondern vorwiegend „*a message from another world*“ (Dent). Als solche steht sie grundsätzlich an der Peripherie der Dramen und dringt von dort aus verschie-

den weit in die Handlung vor, doch bezeichnenderweise nie bis in die Rollen der Hauptpersonen. So betrachtet scheint mir die Übernahme der Bezeichnung „*Halboper*“ aus der englischen Literatur („*semi-opera*“) nicht sehr glücklich, denn ein Drama, in dem die Musik gerade am Kern des Geschehens keinen Anteil hat, bleibt auch bei stärkster musikalischer Ausschmückung eben doch immer ein Schauspiel und wird nicht zur Oper. Aus diesem Grunde möchte Ref. auch dem Verf. beipflichten, wenn er bezweifelt, daß Purcell, wäre er nicht so früh gestorben, eine nationale Oper geschaffen hätte, aber nicht, weil ihm „*die rücksichtslos alles auf sich konzentrierende Herrschergewalt Lullys*“ fehlte, sondern weil er als Engländer trotz seiner dramatischen Begabung gar nicht das Bedürfnis nach einer engeren Verbindung von Musik und Drama empfand — das Verhältnis von 53 Schauspielmusiken (einschließlich der sog. „Halboperen“) gegen eine vollgültige Oper zeigt dies aufs deutlichste.

In einem letzten Kapitel ordnet der Verf. Purcell in die einheimischen und fremdländischen musikalischen Strömungen seiner Zeit ein und charakterisiert ihn treffend als typischen Vertreter der ganz auf die Praxis gerichteten, fest im Herkommen wurzelnden und doch nicht reaktionär eingestellten Musikanschauung seiner Heimat. Mit den Einflüssen der französischen und den immer stärker anbrandenden der italienischen Musik setzt er sich souverän auseinander, ohne sich je an sie zu verlieren. Sicherlich hat Frankreich „*nur Form und Geist seiner Orchestermusik und der Tänze*“ beeinflusst; andererseits folgt seine Vokalmusik weitgehend dem italienischen Vorbild, und trotzdem hat er, ähnlich wie seine Altersgenossen in Deutschland, durch bestimmte Stileigentümlichkeiten wie z. B. die sehr sorgfältige Textbehandlung, die aus der englischen Vokalmusik stammende rhythmische, melodische und harmonische Vielfalt auch schon einfach liedhafter Gesänge, die Vorliebe für ostinate Bässe, für polyphonen oder wenigstens scheinpolyphonen Satz und für eine kühne, Altes und Neues vereinigende Harmonik, sein Gesicht, das Gesicht eines großen englischen Komponisten, gewahrt.

S. stellt das alles auf Grund profunder Kenntnisse vom Schaffen des Meisters anschaulich dar; seine warme innere Anteilnahme am Stoff ist stets zu spüren, doch

artet sie nie in kritiklose Heldenverehrung aus. Überflüssig scheinen Ref. lediglich die zahlreichen Hinweise auf Anklänge an Werke des 18. und 19. Jahrhunderts (von Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Johann Strauß (!), Brahms) — im Zusammenhang mit der Musik einer so viel älteren Epoche eine ziemlich fruchtlose Reminiszenzenjägeri! Sehr begrüßenswert ist das ausführliche Werkverzeichnis, hingegen vermißt man ein einigermaßen zuverlässiges Verzeichnis von Neuausgaben. Die drei Titel, die sich der Gesamtausgabe und der Novello-Ausgabe auf S. 213 anschließen, lassen sich schon an Hand eines Lexikons leicht auf etwa das Dreifache erweitern; erwähnt seien aus der Fülle der fehlenden Veröffentlichungen an älteren nur die *Fünf geistlichen Chöre* in Chorwerk 17, 1932, an neueren die Spielmusik zum *Sommernachtstraum* I und II in Hortus musicus 50 und 58, 1951.

Durch acht Abbildungen, darunter zwei Bilder des Meisters selbst, ein Faksimile und drei Illustrationen von der Krönung Jakobs II., werden die Ausführungen des Verf. anschaulich ergänzt.

Anna Amalie Abert, Kiel

Reginald Nettel: *The Orchestra in England. A Social History.* Jonathan Cape. London 1956. 272 S.

Die vorliegende dritte, revidierte Ausgabe des trefflichen Buches enthält eine lebendige Darstellung der Entwicklung der Orchestermusik in England. Die ersten Anfänge des instrumentalen Zusammenspiels lagen in den *Consorts*, Vereinigungen von Laien und Berufsmusikern, die *whole* genannt wurden, wenn die Instrumente einer Familie angehörten, *broken*, wenn die Besetzung gemischt war. Mit einer Annonce von Banister in der London Gazette 1672 begann die Zulassung von Hörern gegen Entgelt, während die Liebhaber private Konzerte veranstalteten. Ein wiedergegebener Plan eines Konzertsaales aus Thomas Mace *Musick's Monument* setzt das Orchester in den Mittelpunkt, eine Idee, die heute wieder aufgegriffen wird. Barockorchester unter Purcell, etwa in der Musik zum Geburtstag der Königin Mary, deren Verse besprochen werden, kennen nun Flöten, Oboen, Trompeten, Pauken, Streicher und Cembalo. Mißverständlich ist es, „*hautboy*“ als den englischen Namen, Oboe als den italienischen

des Instruments zu erklären, denn „*hautboy*“ ist die ursprünglich französische Form. Das Wort „Barock“, meint der Verf. wäre vielleicht unglücklich, Dryden gebrauche das gute englische Wort „*heroic*“. Händels *Concerti grossi* werden nicht nur im historischen Zusammenhang erwähnt, sondern auch analysiert und besprochen, was etwas aus dem Rahmen fällt! Dabei werden die Händelschen Konzerte ausdrücklich empfohlen, denn sie stünden heute hinter Bachs Konzerten zurück, sie würden besprochen, weil sie noch nicht so gut bekannt seien wie die Bachschen — eine bemerkenswerte Feststellung im Lande der Händeltradition! Nach Händel treten englische Komponisten mit Werken hervor, von denen der Verf. Boyce und seine Symphonien erwähnt.

Das Konzertleben wurde gefördert durch J. Chr. Bach und Abel. Bach wird als hervorragender Lehrer erwähnt, der England huldigte, als er „*God save the king*“ und das schottische Lied „*The Yellow-haired Laddie*“ in seinen Konzerten als Themen verarbeitete. Haydns Besuche in London, der zunächst vom Orchester Salomons leiseres Spiel verlangte, das Händelfest von 1784 mit 525 Mitwirkenden und die Gründung der *Philharmonic Society* in London 1813 werden geschildert. Aus den Satzungen der Gesellschaft ist die Bestimmung hervorzuheben, daß im Orchester, dem nur Berufsmusiker angehörten, keine Ränge unterschieden werden sollten und deshalb die Spieler vom Leiter des Abends ihren Sitz zugewiesen erhielten. Beethoven hatte enge Beziehungen zu der Gesellschaft, ihr ist die „*Neunte*“ als Eigentum auf Bestellung übergeben worden, und für sie hatte Beethoven, nach dem Brief an Moscheles vom 18. (nicht 14! S. 115) März 1827, „*eine ganze skizzierte Symphonie*“ in seinem Pult liegen — nicht aber auf dem Tisch und nicht „*a symphonie fully sketched*“ — sondern „*a whole symphony sketched!*“ (116). „*Promenade Concerts à la Musard*“, bei denen Ouvertüren mit Quadrillen und Bläusersoli abwechselten, wurden 1838 von Unternehmern gegründet. Der Franzose Jullien hat dann seit 1840, außer mit seinen Quadrillen, mit Beethoven-Konzerten Erfolg.

Der fast militärische Erzieher der Orchester wurde in London Michael Costa. Sein Orchester hatte 15, 14, 10, 9, 9 Streicher, doppelte Holzbläser usw. Sein erstes Konzert 1846 war ein Triumph, nie waren im

Lande große Symphonien und Ouvertüren so „wunderbar“ ausgeführt worden. Wagners sechs Konzerte 1855 fanden erst Widerstand. *Musical World* schrieb: „Wir halten Wagner für überhaupt keinen Musiker. Schau dir Lohengrin an, noch das beste Stück; es ist Gift, starkes Gift . . .“ und *Sunday Times* erklärte: „Wagner ist ein verwegener Charlatan — der gewöhnlichste Balladenschreiber würde ihn in der Erfindung einer Molodie beschämen, und kein Engländer, der mehr als ein Jahr Harmonie gelernt hat, würde sich finden, ohne Gehör und Erziehung so gemeine Dinge zu schreiben.“ Allerdings wurde das Vorurteil bald korrigiert: „Anstatt seine Musik dunkel, unverständlich und gesucht, ungleich allem, was zuvor gehört wurde, zu finden, entdeckten die Hörer, daß sie klar, einfach, melodios und durchaus nicht hart zu spielen und zu verstehen war.“ (*Illustrated London News*). Dagegen schrieb Chorley: „Die Tannhäuserouvertüre ist eines der seltsamsten Stücke von Flickwerk, das durch Selbsttäuschung für eine vollständige und bedeutende Schöpfung gilt. Die Instrumentation ist unausgeglichen, wirkungslos, dünn und geräuschvoll (!).“

Bedeutender Organisator war Charles Hallé (nebenbei gesagt: ein Deutscher, Karl Halle, aus Hagen!). Im August 1848 hat Chopin in Manchester gespielt und ist wenig verstanden worden. Das entsprach dem Geschmack der Stadt. Hallé übernahm die *Gentlemen's*-Konzerte, reorganisierte sie, ebenso die Chöre; die Ausstellung 1856 verhalf ihm zu Mitteln für seine Pläne; nachher wurde das Orchester entlassen. Hallé und Freunde aber organisierten 30 Konzerte, die vollen Erfolg brachten. In London verlangte der Tod von Bennet 1875 eine Neubesetzung des Direktorpostens der Philharmonischen Gesellschaft. Hans Richter war der große Dirigent, der nun das englische Musikleben befruchtete. Die Wagner-Festspiele 1855, Wagner, Richter und Edward Dannreuther dirigierten, die Konzerte unter Richter seit 1879, die Aufführung der *Meistersinger* und des *Tristan* 1882 und 1884 waren Marksteine der Entwicklung. Ein englischer Trompeter gab 1899 eine begeisterte Schilderung vom Dirigenten Richter: „Natürlich schlägt er Takt mit dem Taktstock und er schlägt unmißverständlich; doch hier liegt nicht seine Stärke — sie liegt in seinem Auge und seiner linken Hand! Was für eine wunder-

voll ausdrucksvolle Hand!“ — Daß Richter im Konzert abklopfen mußte, weil er in der *Akademischen Festouvertüre* von Brahms zwei Takte zu früh Allabreve zu schlagen begonnen, zeigt, daß wir noch in den Anfängen der Dirigiervirtuosität stehen: heute wäre das auf dem Podium unmöglich. Richter wurde 1899 in Manchester der Nachfolger von Hallé, nach dessen Tod.

Volkstümliche Konzerte mit einer Blaskapelle wurden unter Godfrey in Bournemouth erfolgreich. 1894 wurde Godfrey dort Direktor des ersten städtischen Orchesters in England. Bantock, sein Nachfolger, führte Nachmittagskonzerte mit ernster Musik ein; Tänze wurden abends verlangt. Bemerkenswert sind Programme mit erzieherischer Absicht für Studenten und Schüler wie die „Entwicklung der Ouvertüre“ oder „des Balletts“; soweit hatte Godfrey die Stadt erzogen. Mit Henry Wood kam zum erstenmal ein Engländer zur Direktion eines großen Orchesters: der *Queen's Hall Promenade Concerts*. Wir erfahren über die Stimmung der Orchester, daß Wood den Kamerton mit 438 Schwingungen einführte, während er unter Händel 422,5, in der Philharmonischen Gesellschaft 1814 423,7, am höchsten im *Imperial Institut* in der „*Strauss Band*“ 1897 mit 457,2 war, und daß Costa mit 452,5 nicht viel niedriger stimmte. Wood war ein unermüdlicher Probierer, der jede Stimme des Materials selbst korrigierte. 50 Jahre leitete er die Promenadenkonzerte, daneben dirigierte er zeitweise die Orchester in Manchester und Liverpool und gab Konzerte in vielen Provinzstädten. 1904 wurde das *London Symphony Orchestra* gegründet, das zuerst Richter leitete; viele große Dirigenten (Nikisch, Steinbach, Colonne) folgten.

Erst allmählich kamen englische Komponisten zur Aufführung, Elgar 1909 mit der *Symphonie in A*, die Philharmonie brachte 1910 sein Violinkonzert. Eine interessante graphische Darstellung (S. 218) zeigt das Hervortreten englischer Komponisten, das Zurückgehen deutscher Werke: 1833 steht es 130 : 40 für Deutschland, 1912 2 : 32. Thomas Beecham gründete 1909 sein eigenes, das Beecham Orchester. Manchester, Bournemouth und Schottland hatten Orchester, andere große Städte nicht: Birmingham bekam danach sein *City Orchestra*. Sechs Konzerte wurden nachmittags für Schulkinder gegeben.

In Liverpool war Adrian Boult mit Konzerten 1914–1915 erfolgreich, während das *British Symphony Orchestra* aus Spielern, die vom Heeresdienst befreit waren, gebildet wurde. Daneben gab es nun das *London Symphony Orchestra* und das *New Symphony Orchestra*, damals *Royal Albert Hall Orchestra* genannt, das *Royal Opera Orchestra* und *Royal Philharmonic Orchestra*, 1924 noch ein *British Woman's Symphony Orchestra*. Das Interesse für Orchestermusik war, wie überall auf der Welt, im Wachsen. Der Eindruck, den das Berliner Philharmonische Orchester 1927 in London gemacht hatte, war so bedeutend, daß das *London Symphony Orchestra* Mengelberg holte, um den Stil des Orchesters zu verbessern. Die Gründung der *British Broadcasting Corporation* (BBC) gab dann die Möglichkeit, ein Orchester von 119 Mann — teilbar in vier weitere Orchestergruppen — zu schaffen, das Boult leitete. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde 1947 dieses Orchester reorganisiert. Queen's Hall wurde 1941 durch eine Bombe zerstört, so daß die Promenadenkonzerte in die Royal Albert Hall übersiedeln mußten, die 8000 Plätze gegenüber dem alten Saal mit 2492 Plätzen bot und die dann auch besetzt war!

Zu den musikalischen Organisationen Englands zählt auch der *Carnegie United Kingdom Trust* (1914), der den Druck von Kompositionen unterstützt. Das Hallé- und das Liverpool-Orchester wurden 1943, das *Birmingham Orchestra* 1944, das *Bournemouth Municipal Orchestra* 1946 mit voller Spielzeit für die Spieler organisiert. Ein Opernorchester fehlt. Auch das Orchester der *Carl Rosa Opera Company* oder *Sadler's Wells* erfüllen solche Aufgaben nicht ganz. An Covent Garden wurde Karl Rankl 1947 als Oberleiter angestellt. Das *Philharmonia Orchestra*, gegründet von Walter Legge, arbeitet für die *Grammophon Company*. Der Gründer ist gegen einen ständigen Dirigenten: das Orchester soll „Stil“ haben, aber nicht „einen Stil“, so daß abwechselnd berühmte Dirigenten das Orchester leiten. Kleinere Orchester, die Mozart und Barockmusik pflegen, sind von Boyd Neel und Karl Haas ins Leben gerufen worden. Ein modernes Konzertgebäude stellt die *Royal Festival Hall* (1951) dar.

So ist das englische Musikleben durch die gewaltige Entwicklung der Orchester gekennzeichnet. Statt der Haus- und Kammer-

musik der früheren Jahrhunderte sind die Riesenkonzertsäle mit den modernen Symphonieorchestern die Pflegestätten der Musik für eine Menschheit geworden, die in Großstädten massiert ist. Was die letzten 180 Jahre an Musik geschaffen haben, wird jetzt den Massen dargeboten: vielleicht ist das Schaffen von einer Periode der Organisation und Interpretation abgelöst. Das verdienstvolle Büchlein zeigt diesen Prozeß in England mit guter Quellenbenützung und in lebendiger Darstellung auf.

Hans Engel, Marburg

Oskar Söhngen: *Wiedergewonnene Mitte? Die Rolle der Kirchenmusik in der modernen Musik*. Verlag Carl Merseburger, Berlin 1956. 24. S.

So klein der Umfang, so groß und grundsätzlich sind die Fragen dieser Schrift, die sich mit der Stilwende in der zeitgenössischen Musik beschäftigt, um den bedeutenden Anteil zu zeigen und zu erklären, den die Kirchenmusik beider großen Konfessionen hierbei zu vermerken hat. Die zentralen Fragen, die sich da erheben: Was ist das sogenannte Christliche in der Musik? Worin besteht die oft erwähnte kultische und liturgische Bindung der neueren Musik? Sind die auffallend stark verwendeten biblischen und liturgischen Texte in der zeitgenössischen Musik als „Glaubensentscheidungen“, als ein „Bekenntnis“ zum Inhalt dieser Texte zu werten? Oder sind sie aus Gründen der literarischen, der ästhetischen Qualität gewählt? — alle diese Fragen müßten im Zusammenhang einer theologischen Grundsatzdiskussion behandelt werden, wie sie hier nicht geführt werden kann. Wir beschränken uns hier auf das kritische Überdenken der von S. behandelten musikwissenschaftlichen und musikgeschichtlichen Thesen bzw. Erscheinungen. Wir entnehmen sie den Hauptabschnitten der Schrift, wobei daran erinnert werden muß, daß alle musikalischen Probleme bei S. eng verflochten sind mit den theologisch-christlichen Fragestellungen.

S. läßt sein Interesse erkennen, in Anlehnung an Beobachtungen und Urteile Arnold Mendelssohns, festzustellen: Innerhalb der modernen Musik hat die Kirchenmusik eine elementare Erneuerung erfahren, und zwar in weit größerem Umfang, als das irgendjemand etwa um 1920 zu hoffen, geschweige denn vorauszusagen gewagt hätte. Das Aus-

scheiden der Kirche als einer öffentlichen, auch einer kulturtragenden Macht, aus der Welt und aus der Gesellschaft sieht er abgelöst durch eine gewaltige Peripetie: ein Umschwung zum Christlichen und Kirchlichen sei erfolgt, eine radikale Gegenbewegung gegen das säkulare, zum Teil auch (nach Mendelssohns Urteil) ziemlich schwache Erbe von Brahms, Pfitzner, Strauss. Vom Mehrheit der schaffenden Zeitgenossen sei der christliche Glaube wieder bewußt ergriffen worden, und zwar zufolge einer dahinter stehenden, „geistlichen Entscheidung“. S. nennt hier die Namen Strawinsky, Honegger, Françaix, Martin, Messiaen, Schönberg, Krenek, Fortner, Burkhard, Driessler, Hindemith. (Die Namen der spezifischen Kirchenmusiker brauchen wir hier nicht zu wiederholen, obwohl in S.s Aufzählung zwei so bedeutende Vertreter wie David und Raphael fehlen.)

Das Zweite, woran S. liegt, ist die Beobachtung, daß die „geistliche“ Musik der Gegenwart nicht (wie im vergangenen Jahrhundert) andächtige Empfindungen oder fromme Gestimmtheit hervorrufen wolle; vielmehr verlange sie nach konkreter Gestalt (worunter in diesem Falle die Formen und Ordnungen der Kirche zu verstehen sind) und überpersönlichen Ordnungskategorien: „Glaubenstatsachen“, Liturgie, Bibel. Das gibt, sagt S., den musikalischen Werken „Anteil am Dienst der Verkündigung“ innerhalb der Kirche. Für Pepping, Micheelsen, Thomas, Distler trifft das gewiß zu. S. führt auch hier A. Mendelssohn als wichtigen, vorausweisenden Zeugen an, der ja der Meinung war, daß „die Theologen, die alt-neue Form des Kultus“ . . . schaffen müssen“. Die dritte Grundthese S.s ist, daß sich hiermit ein ganz Neues (im Grunde freilich Altes) an „Aussagewillen“ und „Aussagekraft“ der Musik vollziehe: Nicht mehr der „humanistische Edelgeist“ oder die „Offenbarungen der Musikpriester“, mögen sie nun Beethoven oder Pfitzner heißen haben. Sie alle, die in einer Linie mit der Programmmusik der Romantik gesehen werden, wollten ja geniale Individuen sein, Anwälte der sogenannten Persönlichkeitswerte, zu denen die heutigen Musiker im Gegensatz stehen, mit ihrem spontanen Verständnis für die „Bedeutungsgeladenheit“ der kultischen Bindungen und der kirchlichen Gemeinschaft.

Dieser Gedanke wird im IV. Abschnitt entfaltet an Hand von Werkgegenüberstellungen.

Das Ergebnis lautet: Musik, die ist, nicht „bedeutet“; Musik, die sich fernhält vom weltanschaulichen Bekenntnis, von der Illustration oder von der Herzenergießung, Musik also, die nichts anderes sein will als gerade Musik. Hier tauchen auch Erörterungen einer „neuen Tonsprache“ auf, mittels deren es möglich scheinen müßte (Abschnitt V), sogar das Textparodieverfahren heute zu erneuern, da ja der „geistliche Stil“ der Musik bei den genannten Musikern kein anderer sei und sein wolle als eben der allgemeine, der „profane, weltliche“. Um S. recht zu verstehen, muß man wissen, daß ihm an der handwerklichen Qualität der geistlichen Musik gelegen ist. Er will also nicht etwa eine schöpferische Dürftigkeit mit frommer Tonüberlagerung kompensiert sehen, wie es gelegentlich bei der „gottesdienstlichen Gebrauchsmusik“ zu beobachten war, die sich eine Schwachheit im künstlerischen Einfall glaubte leisten zu können unter dem Schutze frommer Absichten. S. gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß die „kultische Bindung“ der Musik einen ebenso starken Stil- wie Bedeutungswandel geschaffen habe, eine Rückkehr zum musikalischen Urelement, eine Abschüttelung aller Überfremdung, wie im Bereich der anderen Künste, so auch in der Musik. Eben darum sei es der Kirchenmusik möglich, innerhalb des „Gesamt“ der heutigen Musik, als solche wieder an Raum und Bedeutung erheblich zu gewinnen.

Wir wiederholen: Es wäre zur Gesamtschau S.s hinsichtlich des „Christlichen“ theologisch allerlei anzumerken. Ist aber nicht auch rein musikalisch nach der Tragfähigkeit der S.schen Thesen zu fragen? Was ist denn die gemeinte „Stilwende“ nun eigentlich gewesen? S. sagt es selber: Eine „Rückkehr zu den musikalischen Urelementen: die Polyphonie wurde wiederentdeckt, die Alleinherrschaft der funktionalen Harmonik überwunden und, damit eng verbunden, ein echtes Melos wiedergewonnen. Das rhythmische Element bekam mit einem Male Eigenständigkeit und Vielfalt, . . . die Vokalmusik wurde wiederentdeckt und entsprechend der Bläserklang bevorzugt. Eine neue Einheit der geistlichen und weltlichen Musik kündete sich an, und das handwerkliche Element der Musik bekam seine Ehre wieder“ (S. 19, a. a. O.).

Der fach- und sachkundige Leser wird hier gewiß zunächst zustimmen. Er wird aber

um eben dieser Zustimmung willen sich den anderen Begründungen versagen müssen: als hätte der Stil- und Bedeutungswandel der neueren Musik noch andere Quellen und Motive als eben rein musikalische. Wer die Grundsatzdiskussion der letzten dreißig Jahre kennt, wird sich erinnern, daß sogar seitens der von S. gerne zitierten kirchenmusikalischen Zeugen just nach der Gegenseite argumentiert worden ist: Die Abnützung des Tonmaterials, im Zusammenhang mit der erledigten Herrschaft der harmonisch gestützten Melodie, zusamt aller nuanzenreichen Kunst der chromatischen Pedalisierung (Reger, Strauss), habe wie von selbst nach dem absoluten, musikalischen Element rückfragen lassen, gleichsam aus einer instinktsicheren Reaktion, weil es eben in der „alten Richtung“ gar nicht mehr weitergehen konnte. Bei denjenigen, die die immerhin vorhandene Kraft und Eigenart der überwundenen Epoche selbständig in ihrem Werk noch weiterführen, sie aber stark individuell verarbeiten (wir rechnen Hindemith, Honegger, David, Raphael dazu), hat das rein künstlerische, geistig autonome Gründe. Ihrer mehrere leben ja noch. Man kann sie fragen. Und S. widerspricht sich selbst mindestens insofern, als er der Romantik und ihren mehr oder weniger begabten Abkömmlingen das fragwürdige Indienststellen der Musik zugunsten anderer Kunstgattungen („malerische Musik“) zum Vorwurf macht, gleichzeitig aber den starken christlichen, liturgischen (= theologischen) „Aussagewillen“ der neuen Musik positiv wertet. Was dem einen recht ist, ist dem anderen billig. Was dort verwehrt bleiben soll, muß hier verboten sein. Und wir wären glücklich, wenn hier die sauberen Grundunterscheidungen wieder zur Geltung kämen: Daß nämlich Gesetze der Kunst wirklich Gesetze der Kunst sind, die aus dem Element und dem geistigen Charakter eines völlig eigenständigen Seinsbereichs zu verstehen sind und nicht aus den anscheinend so naheliegenden und plausiblen Querverbindungen von Musik und Glauben, Musik und Religion, Musik und Kult. Gewiß haben in der Geschichte der Musik Verschwisterungen getrennter Bereiche stattgefunden (wobei übrigens daran zu erinnern wäre, daß auch das sogenannte „Kultische“ ein durchaus säkularer Bereich ist!), aber da Musik Kunst ist und nicht Religion, so sind Formen und Gedanken der Musik, unbeschadet des „kultischen“ oder „religiösen“

oder „orphischen“ Urgrundes aller Künste, eben künstlerischen Prinzipien und Kriterien unterworfen und keinen anderen. Daß das die Musiker selber oft nicht wissen oder nicht wissen wollen, ja, daß sie sich, zumal im engeren Bereich der Kirchenmusik, von Seiten der Theologie nur allzu gerne in sachfremde Kategorien hineinmanövrieren lassen — das ändert an der Strenge und Richtigkeit unserer Bestimmung nichts.

Wie verschieden hier, nebenbei bemerkt, die Urteile ausfallen können, und zwar gerade bei Betrachtern derselben Musik, innerhalb der gleichen wissenschaftlichen Fakultät, zeigt ein Vergleich der Aussagen S.s über Orff, Strawinsky, Fortner, Hindemith (S. 16, 23, 24 a. a. O.) mit einem Aufsatz von Adolf Köberle in dem Werk *Prisma der gegenwärtigen Musik: „Musik als Religion?“*, wo auf S. 254 f., mit Bezug auf die gleichen Komponisten, genau das Gegenteil von S.s Thesen zu lesen steht: „... das eine stellt sich doch als Gemeinsamkeit stark heraus, daß hier die Abwendung von der religiösen Weise der musikalischen Wirkung eindeutig vollzogen wird.“ „Man versteht die moderne Musik alsbald viel besser und gerechter, wenn man sie als ... nichtreligiös sein wollende Musik zu sich sprechen läßt. Sie hat es darin zweifellos weiter gebracht als die Theologie ...“

Vielleicht können sich die Theologen zunächst noch unter sich über diese nicht ganz unwesentliche Divergenz des Urteils über denselben Gegenstand unterhalten; der rein auf die musikalische Werkerkenntnis Bedachte hat jedenfalls Grund, sich aus dem wohlüberlegten, sachbedingten Verhältnis nicht abdrängen zu lassen, sofern er nicht dazu beitragen wollte, Verwirrung zu stiften in einem Bereich, der fremder Maßstäbe und Analogien so wenig bedarf als er sie duldet.

Darüber hinaus wären etliche Fragezeichen zu setzen an das, was S. vor allem von Arnold Mendelssohn glaubt übernehmen zu können. Kein Kenner und gerechter Beurteiler von Brahms wird sich das Mendelssohnsche Wort zu eigen machen: „Seine Gefangenschaft ist die im Materialismus seiner Epoche. Nirgends ein religiös-kosmischer Laut.“ Sind solche Sätze nicht eine bedauerliche Verkennung dessen, was Brahms war, wollte und doch — in nicht wenigen Werken geistlicher Musik — auch tatsächlich zur geistigen Gestalt erhob? Wir sehen noch ganz ab von der faktischen „religiösen“ Wirkung

der Werke von Brahms; aber wir würden angesichts gewisser Partien des *Deutschen Requiem*s und der geistlichen Motetten ein solches Urteil doch schon aus Gründen des guten Geschmacks unterlassen. Daß Beethoven und noch mancher andere Meister, der ohne seine Schuld im Schatten einer gewissen aufklärerisch-idealistischen Religiosität aufgewachsen ist, sein persönliches Credo in Worten seiner Zeit formuliert hat, ist nichts weiter als natürlich. Ein Werturteil hierüber kann es nicht geben, wenn wir nicht die unvoreingenommene Begegnung mit seinen kirchenmusikalischen Schöpfungen vereiteln wollen.

Jede Kunst, auch die Musik, hat eine gewisse Möglichkeit der Wahlfreiheit hinsichtlich ihres „Gegenstandes“. Wählt sie sich Texte und Themen aus dem Umkreis des Religiösen, des Kirchlichen, des Kultisch-Liturgischen, so ist das nicht Sach-, sondern Wahlverwandtschaft. Daß hier große Werke ihren Ursprung haben, wer wollte das bestreiten? Die Vermischung oder Verwechslung der je ganz eigenen Sphären ist aber der Musik noch nie gut bekommen. Der Religion auch nicht.

Manfred Mezger, Mainz

Leopold Conrad: *Musica Panhumana. Sinn und Gestaltung in der Musik. Entwurf einer intentionalen Musikästhetik.* Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin 1958. 380 S.

„Im euklidischen Fahrwasser, worin die Statik des Seins als erste Antriebskraft anerkannt wird, treibt die Musikästhetik einem unzureichenden Hafen zu“ (173). Leopold Conrad — überzeugt, daß Logik und feste Form die Musik erstarren lassen — versucht eine Ästhetik zu begründen, die dem „alogischen“, „übergegensätzlichen“, „unräumlichen“, „aperspektivischen“ Wesen der Musik gerecht wird. Die Nomenklatur ist aus den Winkeln des modernen Irrationalismus, von Bergson bis Gebser, zusammengesucht; doch nennt C. seine Ästhetik „intentional“ und versteht sie als Restauration von Einsichten des Mittelalters, die der Rationalismus der Neuzeit verschüttet habe.

Husserls Terminus „intentional“ wird von C. im Eifer der Überzeugung mißverstanden. Die Unterscheidung zwischen realem und intentionalem Gegenstand besagt, grob gesprochen, daß das „Meinen“ eines Gegen-

standes etwas anderes ist als das Urteilen über seine Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit; und Husserls Phänomenologie ist keine Legitimation des Verfahrens, zu „intendieren“, was das Gemüt zu seiner Nahrung braucht, um es dann als metaphysische Wirklichkeit auszugeben.

Die Verwirrung der Begriffe „rational“ und „intentional“ hat allerdings Methode, und auch die musikalischen Analysen sind von ihr betroffen. Daß in einer Arie von Bach der Ton *e* als Auftakt zu *a* und (drei Takte später) als Terz über *c* verschiedene Bedeutungen hat, soll als „irreal“ und „intentional“ gelten (298), beruht aber auf „harmonischer Logik“. Andererseits kann man Riemanns „harmonische Logik“ als „intentional“ charakterisieren, aber nur, wenn man den Ausdruck wie Husserl, und nicht, wenn man ihn wie C. versteht.

C.'s Methode der ästhetischen Interpretation ist sehr einfach. Bekannte Sachverhalte wie etwa, daß das arabische Makam „eine Gesamtheit tonaler und thematischer Eigenschaften in sich faßt“ (Lachmann), ohne an eine bestimmte Form gebunden zu sein, werden zitiert und mit der „intentionalen“ Terminologie übersponnen. Ästhetische Einsichten vermitteln die terminologischen Zusätze nicht. Denn man kann zwar, wenn man häßliche Metaphern nicht scheut, den Liedtypus (im Sinne Wilhelm Fischers) „räumlich“ oder „perspektivisch“ und den Fortspinnungstypus „unräumlich“ oder „aperspektivisch“ nennen; aber es ist Dilettantismus, die Metaphorik für Metaphysik zu halten. Auch ist C., der doch das „Übergegensätzliche“, will, ein Gefangener des verpönten Denkens in Antithesen. Denn er entdeckt das „alogische“ Wesen der Musik immer dort, wo die „musikalische Logik“ versagt oder zu versagen scheint. Wie aller Irrationalismus, der nicht klug genug ist, sich auf die Intuition zu berufen und das Argumentieren zu verschmähen, zehrt auch C.'s „intentionale Ästhetik“ von den Lücken der rationalen Wissenschaft.

Logik bedeutet nach C. ein „räumliches“ und „subjektives“ Denken in festen Gebilden. Sofern also ein musikalisches Thema ein festes Gebilde ist, zeugt es von „logischem“, „räumlichem“ und „subjektivem“ Denken. C. zitiert das *Eulenspiegel*motiv von Strauss und als Gegensatz ein Arienritornell von Bach, das als „subjektfrei“ und „raumungebunden“ gelten soll (85). Die Logik des Alo-

gikers folgt also dem Schema: Schnee ist weiß und kalt; also ist Papier, da weiß, auch kalt.

C., der eine „Musica panhumana“ restaurieren will, scheut sich nicht, von der (musikalischen) „Wirklichkeit“ Arnold Schönbergs zu sagen, sie sei „nicht die des Geistes“ (203), und ihr „Antihumanismus“ vorzuwerfen (102). Aus jeder Note aber, die Schönberg geschrieben hat, spricht eine Humanität, von der ein „Panhumanismus“ nichts weiß, der den Jodler als „ursprungs-echt“ rühmt (252), um die moderne Musik als „volkstumsfeindlich“ zu verpönen (205).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Heinrich Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz. Mit einem Anhang: Figurentafeln. Herausgegeben und bearbeitet von Oswald Jonas. Universal Edition, Wien 1956. 240 und 120 S.

Man wird kaum leugnen können, daß Heinrich Schenker neben Riemann, Halm und Kurth einer der großen Musiktheoretiker der letzten Jahrzehnte gewesen ist, man wird also seine Bücher lesen müssen, obwohl sie eine schwierige und nicht selten auch verdrießliche Lektüre sind; denn nur schwer erträglich ist der Sektiererhochmut Sch.s, der „seine Zeit gekommen“ fühlt, um „das Letztmögliche darüber auszusagen, was die Musik der Großen war“ (16); dem „die Aufgabe zufiel, die hintergründige Welt in der Musik als Erster aufzudecken“ (19); der Bruckner vorwarf, es sei ihm „nicht gegeben, einen ersten Satz mittels einer Hilfskadenz zu eröffnen“ (139); der die Themenkombination in Wagners Meistersinger-Vorspiel als den „Unfug“ abtat, „gleichwertige Motive gegeneinander zu kontrapunktieren“ (97), während doch kaum zu verkennen ist, daß das Preislied-Thema in den Geigen und Celli als Hauptstimme wirkt, das Lehrbuben-Motiv als Kontrapunkt und das Meister-Thema in Tuba und Bässen als Fundament. Aber so leicht es ist, Sch.s Schwächen zu sehen, so schwierig ist es, geniale Einsicht und abstrusen Irrtum in seiner Theorie des „Ursatzes“ und der „Urlinie“ zu unterscheiden.

Sch.s Tonsatzlehre ist eine „Lehre vom Zusammenhang“ (200). Sch. zitiert Ph. E. Bach: „Man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben“; Beethoven: „Auch in meiner Instrumentalmusik habe ich immer das Ganze vor Augen“; Brahms: „Mehr aus dem Vollen“

(197 f.). Und die Methode der Reduktion, der Zerlegung des Tonsatzes in einen „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ ist als Suche nach der Ursache des Zusammenhangs in der Musik zu verstehen. „Der musikalische Zusammenhang ist nur zu erreichen durch einen Ursatz im Hintergrund und dessen Verwandlungen im Mittelgrund und Vordergrund“ (31). Ein zweites Problem der Musiktheorie und -analyse, das Sch. zu lösen versucht, ist das der Verbindung und Wechselwirkung von Kontrapunkt, Harmonik, Rhythmik und Form. Der Kontrapunkt soll als das Erste, Ursprüngliche gelten (29). Der „Stimmführungszwang“ ist das Gesetz des musikalischen Zusammenhangs (69). Schon im „Ursatz“ dem „Terzzug“ e'-d'-c' über der „Baßbrechung“ c-g-c, folgt das d' als „erster Durchgang“ einem „Stimmführungszwang“ (41), und die V. Stufe, die Quinte g-d', ist nichts anderes als ein „auskomponierter Durchgang“ (103). Wie die Harmonik, so ist auch die Rhythmik aus den „Zügen“ der „Urlinie“, dem Terz-, Quint- oder Oktavzug der Oberstimme des „Ursatzes“ abzuleiten, denn „die Notwendigkeit, zwischen den Tönen der Züge, deren Zahl verschieden sein kann, drei, fünf oder acht, einen Ausgleich zu schaffen, führt zum erstenmal zu einem musikeigenen Rhythmus. Die Wurzel des musikalischen Rhythmus liegt also im Kontrapunkt“ (65). Im einzelnen ist manches fragwürdig. Daß in einem Walzer von Chopin dissonante Akkorde auf die „betonten guten Takte“ fallen, ist nach Sch. ein Analogon zur Synkopensonanz des „strengen Satzes“ und bedeutet einen „Sieg der absoluten Metrik“, dem auch der Vortrag, durch Betonung der Dissonanz, gerecht werden müsse (184 f.). Doch ist der Akzent auf der Dissonanz gerade das Gegenteil des Akzents auf dem schweren Takt oder Taktteil: die Dissonanz entspricht dem leichten Takt oder Taktteil, mag sie der Konsonanz folgen, wie nach Wiehmayer der leichte Takt dem schweren, oder zu ihr hinführen, wie nach Riemann der leichte Takt zum schweren. Wie die Harmonik und Rhythmik soll schließlich auch die Form durch den „Ursatz“ bestimmt sein und ihm die raison d'être verdanken. Nicht die thematisch-motivische Arbeit, sondern die „Auskomponierung eines Ursatzes“ stiftet nach Sch. den musikalischen Zusammenhang in der Durchführung eines Sonatensatzes; so „obliegt“ etwa der Durchführung des ersten Satzes der VI. Symphonie von Beethoven „einzig eine Höherlegung der

Sept“ (209), d. h.: In der Exposition werden die Stufen I–V des „Ursatzes“ ($a'–g'$ über $F–c$), in der Reprise die Stufen I–V–I ($a'–g'–f'$ über $F–c–F$) „auskomponiert“ und in der Durchführung ein „Septdurchgang“ der Mittelstimme des „Ursatzes“ ($c'–b$ über c) in die obere Oktave versetzt (b'), um die Reprise der I. Stufe des „Ursatzes“, die Terz der „Urlinie“ (a') zu „erzwingen“.

Nach Sch.s Anspruch ist die Theorie des „Ursatzes“ oder „Hintergrundes“ (25–53) in der „Natur der Musik“ begründet — und wer das Naturgesetz der Musik erkannt hat, braucht sich um die Kontingenz der Geschichte nicht zu kümmern: Der Fehlschluß etwa, daß ohne Kontrapunkt ein „Abstimmen und Sieben der Intervalle gar nicht möglich“ sei und es also „der sogenannten exotischen Musik an einer Diatonie fehlen“ müsse (41), und der Irrtum, daß die Theoretiker des Hexachords „noch keine wirkliche Tonart, kein wirkliches System“ kannten, „da ihnen vor allem die Oktave fehlte“ (102), sind kaum aus Unkenntnis, sondern nur aus der Verachtung des Dogmatikers für die niedere Empirie zu erklären. Die Terz, Quinte und Oktave des „Ursatzes“ beruhen, als „Züge“ der „Urlinie“ wie als Zusammenklänge des „Ursatzes“ ($e'–d'–c'$ über $c–g–c$), auf der Partialtonreihe als dem Naturvorbild der Musik; der „Ursatz“ ist ein „Abbild der Obertonbeziehungen“ (42), eine „Umwandlung des vertikalen Naturklanges . . . in das Nacheinander einer horizontalen Brechung“ (39).

Ist also die Lehre vom „Hintergrund“ eine Theorie der Natur der Musik, so kann man die Lehre vom „Mittelgrund“ (57–91) als Theorie der harmonischen Stufen verstehen. Sie beruhen auf dem Kontrapunkt (69): Sch. reduziert z. B. die III. Stufe auf eine „Brechung“ der Baßquinte $c–g$ des „Ursatzes“ durch die Terz e unter dem e' der „Urlinie“ und die IV. Stufe auf eine „Brechung“ der Baßquinte $c–g$ durch die Quarte f unter dem d' der „Urlinie“ (63). (Zwar ist der Vorrang der II. vor der IV. Stufe in der Kadenz eine historische Tatsache, doch darf die Subdominante der funktionalen Harmonik nicht der IV. Stufe in der Kadenz gleichgesetzt und zur sekundären Stufe degradiert werden.)

In den Analysen des „Vordergrundes“ (95 bis 182), der ersten „Schicht“ unter der notierten Musik, ist über Einsicht und Irrtum nur am Einzelfall zu entscheiden. Daß Sch.

das 19taktige Hauptthema des ersten Satzes der IV. Symphonie von Brahms auf den „Terzzug“ $g–fis–e$ mit den harmonischen Stufen I–IV–V–I zurückführt (119), ist eine Reduktion, deren Schema so allgemein ist, daß es nichts besagt; daß er im ersten Satz der D-dur-Symphonie Nr. 104 von Haydn das Cis-dur T. 187 als Durchgang eines eis der Oberstimme zwischen der Quinte e von A-dur T. 119 und der Terz fis von D-dur T. 193 interpretiert (143), ist eine Absurdität aus Systemzwang. Andererseits wird man es als Paradigma einer Analyse „weiter Zusammenhänge“ gelten lassen, wenn Sch. im ersten Satz der Es-dur-Sonate op. 81a von Beethoven den Dominantseptakkord T. 87 auf den Dominantseptakkord T. 66 zurückbezieht, die scheinbare IV. Stufe T. 69 als „auskomponierte Sept“ des Dominantseptakkords erklärt und die Akkorde der Takte 69–86 auf einen chromatischen Gang von as' zu b zurückführt, d. h. als „Diminution“ der Septime versteht (107 f.).

Mit dem Prinzip, den „Vordergrund“ eines Werkes auf einen kontrapunktischen Satz im „Mittel- und Hintergrund“ zu reduzieren und die „harmonische Logik“ durch einen „Stimmführungszwang“ zu begründen, ist Sch. insofern gegen Riemann im Recht, als es sinnlos wäre, alle Akkorde als harmonische Stufen beim Wort zu nehmen — man versperrt sich die Einsicht in „längere Zusammenhänge“, wenn man nicht selbständige Stufen von bloßen „Durchgangsakkorden“ unterscheidet, die nur durch die Stimmführung motiviert sind. So kann etwa die Alteration der Durterz e zu es primär und der Baßton fis , das „Fundament“, sekundär sein (115). Daß aber das Theorem vom Vorrang der „Linie“ manchmal gilt, besagt nicht, daß es immer gilt. In der Analyse der Takte 20–24 aus dem C-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I meint Sch., in der Folge der vier Akkorde $f–a–c–e$ / $fis–a–c–es$ / $f–as–c–d$ / $f–g–h–d$ sei das es des zweiten Akkords nur Durchgang, der Grundton fis also „überhaupt nur wegen des es da“ und werde, als bloßes „Chroma“ ohne tonale Bedeutung, sofort zu f zurückgenommen (144); doch ist der zweite Akkord nicht auf den dritten, sondern als „Wechseldominante“ auf den vierten zu beziehen.

Sch.s „Ursatz“ ist eine Idee, ein Archetypus, den Sch. aber, wie Goethe die „Urpflanze“, „mit Augen sehen“ will. Und es scheint das proton pseudos seiner Theorie zu sein, daß Sch. den Zusammenhang zwischen Kontra-

punkt, Harmonik und Rhythmik von einem ersten Prinzip, dem Kontrapunkt, und einem festen Gebilde, dem „Ursatz“, ableiten will, statt ihn als Wechselwirkung und in der Geschichte begründet zu begreifen. (Der „Ursatz“, aus dem „alle Verwandlungen und Züge“ hervorgehen, ist nach Sch. eine „Einheit, die nicht Teile, also auch nicht Namen für Teile zuläßt“ [59] — Sch. kann sich ein „Ganzes“ also nicht als Wechselwirkung von Teilen, sondern nur als Entfaltung aus einem einzigen Prinzip vorstellen.) Ein Paradigma ist die Erklärung des Quintsextakkords der IV. Stufe. Nach Sch. ist die Sexte als „Urlinie-Ton“ primär, die Quinte sekundär (63); die geschichtliche Wirklichkeit aber ist reicher, als die Theorie es will. Wenn in C-dur der Quintsextakkord über *f* auf leichter Zeit vor dem Quartsextakkord über *g* steht, erscheint die Sexte *d'* als Durchgangsdissonanz: steht er dagegen auf schwerer Zeit vor dem Sekundakkord der V. Stufe oder dem Quartsextakkord über *g*, so erscheint die Quinte *c'* als Vorhaltdissonanz. Im ersten Fall ist also die Sexte eine *sixte ajoutée* und der Quartsextakkord eine Umkehrung der I. Stufe (Fundamentalschritt IV—I), im zweiten aber ist die Sexte Grundton und der Quartsextakkord ein Doppelvorhalt der V. Stufe (Fundamentalschritt II—V). Der Bedeutungsunterschied des Quintsextakkords auf leichter und schwerer Zeit — als Paradigma der Wechselwirkung von Harmonik, Stimmführung und Rhythmik — ist historisch zu erklären: Da im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Dissonanz auf leichter Zeit stets Durchgang (oder Wechselnote) und auf schwerer Zeit stets Vorhalt war (Synkopensdisonanz), erscheint auch im Quintsextakkord auf leichter Zeit die Sexte als Durchgang, der zur Obersekunde fortschreitet, und auf schwerer Zeit die Quinte als Vorhalt, der entweder unmittelbar (Sekundakkord der V. Stufe) oder mittelbar (Quartsextakkord als Doppelvorhalt) in die Untersekunde aufgelöst wird.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Noël Boyer: *Petite Histoire des Festivals en France*. Paris, Robert Laffont, 1955. 186 S.

Festival-Grande fête musicale! Sie sind in Europa schon im Übermaß geboten. Zu ihren Planern gehören heute nicht mehr nur die künstlerischen Leiter, sondern noch mehr die Dezernenten für Fremdenverkehr. Aus den Musikerfesten sind Rechenexempel ge-

worden . . . — Cannes 1949, *Les semaines musicales*, jede der drei Wochen dem Musiker eines anderen Landes gewidmet, seit 1949 — Monte Carlo, *Saison lyrique*, jeden Samstag eine neue Oper, Donnerstag ein Konzert — Bordeaux, im Mai, Konzerte, Oper, Kammermusik — Straßburg, Konzerte seit 1939 — Aix-en-Provence, Oper und Konzerte seit 1948 — Menton, im August, Kammermusik unter freiem Himmel — Besançon, im September Konzerte, die besten Orchester, internationale Dirigenten und Solisten — Lyon, Drama und Kammermusik — Orange, vor der römischen Mauer Oper, *Aida*, *Jeanne au bûcher* von Honegger — Vichy, seit 1952, Musik und Oper. In poetischer Sprache erzählt uns der Verf. von den Festen und ihren herrlichen Aufführungsorten, Schlössern und Natur. — Früher reisten die Virtuosen, heute reisen auch die Hörerscharen. Vielleicht erhöhen Festspiele Aufgeschlossenheit und Genuß, so daß nicht allein die Rechner auf ihre Rechnung kommen.

Hans Engel, Marburg

Hans Hickmann: *Die Gefäßtrommeln der Ägypter* — Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, Bd. 14 (Festschrift Kees). Wiesbaden 1956, (Otto Harrassowitz) S. 76—79 und Tafeln IV und V.

Ob die in der neueren ägyptischen Volksmusik so bedeutungsvolle Gefäßtrommel Darabukkah schon in der Pharaonenzeit Vorläuferformen gehabt hat, ist Gegenstand einer Untersuchung, in der Hickmann alle Funde und Abbildungen von Gefäßtrommeln aus der ägyptischen Geschichte zusammenfaßt. Es sind jedoch nur wenige Belege, und nicht alle sind eindeutig und zuverlässig. H.s These, „daß es zu allen Zeiten der ägyptischen Musikgeschichte Gefäßtrommeln gegeben hat“, daß man sie aber in den Tempelreliefs und Grabmalereien nicht findet, weil sie nur der populären Musik dienten, dürfte danach schwer zu widerlegen, wenn auch nicht mit voller Sicherheit erwiesen sein. Fritz Bose, Berlin

Segundo Luis Moreno: *La musica de los Incas* — Rectificación a la obra intitulada „La musique des Incas et ses survivances“ por Raoul y Margarita d'Harcourt. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1957.

Wie der Untertitel verspricht, ist das Buch von Moreno über die Musik der Inkas eine

Richtigstellung einiger grundlegender Irrtümer und Schwächen des bekannten, 1925 in Paris erschienenen Buches der beiden d'Harcourts über die Inkamusik. Diese Kritik kommt reichlich spät, so berechtigt sie auch ist. Das Buch der d'Harcourts ist heute nur noch in einigen Bibliotheken zu finden, und seine Mängel sind allzu offenkundig, als daß es noch erheblichen Schaden anrichten könnte. Aber vielleicht ist in Lateinamerika weniger bekannt, wie man in Europa darüber urteilt. E. M. v. Hornbostel würdigte es einer eingehenden Besprechung im „Anthropos“ XXII, 1927, S. 657—661 (nicht im Jahrgang XX, wie in MGG unter „Hornbostel“ und auch sonst bei Kunst zu lesen ist). Zwar fällt Hornbostels Urteil überraschend milde aus, doch bezieht es sich vorwiegend auf den ersten Teil des Buches, soweit er die Instrumente und ihre Skalen behandelt, ein Gebiet, an dem Hornbostel besonders interessiert war und worin er seine eigenen Theorien über die Instrumentalleitern der südamerikanischen Indianer bestätigt fand. Nur im letzten Abschnitt seiner Besprechung geht er auch kurz auf die von den d'Harcourts mitgeteilten Indianermelodien ein, deren musikethnologischen Wert er allerdings anzweifelt, da nur 23 von 204 Melodien aus „erster Hand“ stammen, von denen noch dazu zehn aus dem Gedächtnis notiert sind. Nur wenige Melodien sind indianisch, die meisten kreolisch.

Morenos Buch befaßt sich ausschließlich mit den Vokalmelodien der heutigen Inkanachkommen in Ecuador. Es wendet sich zunächst gegen die auch von Hornbostel gerügte Unterstellung, daß diese Melodien im Prinzip pentatonisch seien, daß die Pentatonik aus den Instrumentalleitern der andinen Hochkulturen abgeleitet sei und daß Melodien mit weniger als fünf Tönen aus pentatonischen Leiterrausschnitten aufgebaut seien. Auch die Erklärung aller Melodien mit diatonischer Skala als spanisch beeinflusste Deformation lehnt M. mit Recht ab. Jeder Kenner indianischer Melodik wird bestätigen, daß auch bei absolut unbeeinflussten Stämmen im Verbreitungsgebiet der alten Inkakultur engstufige Melodik mit Sekundenfortschreitungen keineswegs ungewöhnlich, sondern sehr verbreitet ist. Nach M. hat sich die Indianermelodik im Andengebiet aus zweitönigen Rufen über drei- und viertönige Melodien sowohl zu pentatonischen als auch zu diatonischen Groß-

skalen entwickelt, von denen heute bei den Indianern Ecuadors allein die diatonischen Dur- und Mollskalen anzutreffen sind. Ohne auf die Frage der „Entwicklung“ weiter einzugehen, kann man feststellen, daß die Indianermelodik des Andengebiets zwei Formenkreise kennt: einen großräumigen Typ mit Leitern, die aus Terzen und Quartan, z. T. auch mit Sekunden als Durchgangstönen, gebildet sind, und daneben einen kleinräumigen Typ, dessen Leiter aus Sekunden aufgebaut ist. Von diesen ist, nach meiner Kenntnis der Literatur, bei den ursprünglichen Andenhochkulturen der erste Typ allein oder vorherrschend in Gebrauch gewesen, da er sich bei den heutigen Nachkommen, soweit sie noch keiner massiven Beeinflussung durch die Stadtkultur ausgesetzt waren, noch stark bevorzugt findet, während das kleinräumige Sekundenmelos den primitiven Karai- und Waldindianerstämmen eigentümlich ist. Doch ist sowohl bei den von den d'Harcourts als auch bei den von M. mitgeteilten Melodien die Infiltration spanischer Melodik so offenkundig, daß aus diesem Material wohl keine Rückschlüsse auf die ursprünglichen Zustände vor der Conquista gezogen werden können.

Mit vollem Recht bemängelt M. die Kardinalfehler der französischen Forscher bei der Auswertung ihrer Musikbeispiele hinsichtlich der tonalen Strukturen: sie übersehen das Vorkommen nicht-pentatonischer Melodik und entwickeln ein System pentatonischer Modi, das sie auf den Schlußtönen aufbauen. So wichtig die Finalis für die tonale Struktur einer Melodie auch immer sein mag, so ist es doch mehr als fraglich, ob man sie allein als Bezugston für einen Modus wählen darf, da ja auch plagale und Terzschlüsse möglich sind und tatsächlich vorkommen. Die Zuordnung zu modalen Leitertypen könnte jedenfalls nur aus dem Gesamtverlauf der Melodien und aus ihrer Schwergewichtsverteilung geschlossen werden, nicht aber allein aus dem Schlußton. Schließlich erhebt M. noch den Vorwurf, die d'Harcourts hätten die Melodien bewußt verfälscht, um sie ihrem modalen System anzupassen, indem sie Vorzeichen gesetzt oder fortgelassen hätten, die zu einer anderen Deutung hätten führen müssen (S. 57). Er belegt diese Behauptung durch die Gegenüberstellung der von ihnen mitgeteilten Musikbeispiele mit Aufzeichnungen derselben Stücke aus eigenen Notierungen und aus

solchen einheimischer Folkloristen, die teilweise recht erhebliche Abweichungen zeigen. Allerdings ist die Variabilität mündlich überlieferter Melodien überall in der Welt so groß, daß solche Abweichungen wenig besagen. Selbst im Munde desselben Interpreten schwankt die Gestalt der Wiedergabe von Mal zu Mal. Der Anteil improvisatorischer Ausgestaltung der Überlieferung ist in nur mündlicher Tradition recht groß. Bei stärkeren Abweichungen wäre allerdings zu fragen, welcher Notierung die größere Glaubwürdigkeit zuzumessen sei, da ja auch die Wahl der Interpreten wie die Zuverlässigkeit der Niederschrift in Betracht gezogen werden muß.

Da wir an der Richtigkeit der Notierungen in beiden Fällen zu zweifeln keinen Anlaß haben, ist die Frage der Eignung der Interpreten zu prüfen. Hier allerdings meldete schon Hornbostel berechtigte Bedenken an. Die d'Harcourts haben den größten Teil ihrer Beispiele aus fremden Sammlungen übernommen, die auch keineswegs nur indianische Melodien enthielten. Eine stattliche Zahl von Beispielen kann M. als volkstümliche Kompositionen des 19. Jahrhunderts identifizieren. Von den 25 Melodien, die aus dem Munde von Volkssängern von den d'Harcourts selbst notiert sind, stammen 19 von einer Frau de Rivet, an deren Zuverlässigkeit bereits Hornbostel zweifelte. M. meint von ihr (S. 164): „... die schlechtesten Niederschriften sind die von jenen Stücken, die Senora de Rivet gesungen hat. Ich wüßte keinen triftigen Grund für diesen Mangel anzugeben, es sei denn, man gäbe die Schuld der allzufremden Umgebung, in der die Lieder gesungen wurden — nämlich Paris.“ Wie M. im Schlußwort (S. 178) erörtert, sind die d'Harcourts nie in Ecuador gewesen. Sie haben Frau de Rivet, „die nach jahrelanger Trennung von ihrem Vaterland sich der indianischen Melodien nicht mehr recht entsinnen konnte“, anscheinend in Frankreich getroffen. Damit bestätigt sich der auch schon von Hornbostel geäußerte Verdacht. Es ist durchaus nicht immer notwendig, daß jeder Musikethnologe das Material für seine Forschungen durch eigene Sammlertätigkeit an Ort und Stelle erwerben muß, obschon ein großer Komplex musikethnologischer Erkenntnisse nur in der Feldarbeit zu gewinnen ist. Wer sich aber bei seinen Studien auf andere Quellen als die eigene Anschauung und Erfahrung stüt-

zen muß, sollte diese mit größter Sorgfalt auf ihre Zuverlässigkeit prüfen.

So verspätet die Kritik M.s auf den Plan tritt, sie ist dennoch nützlich. Zwar richtet sie sich gegen ein Werk, dessen Schwächen im wesentlichen seit langem bekannt sind, sie bietet aber gleichzeitig eine Fülle von verständnisvollen Analysen und Notizen, die, zusammen mit den mitgeteilten Melodien, einen guten und zuverlässigen Einblick in den Melodienschatz der Indianer Ecuadors geben. M. kennt die Stücke aus dem Buch der d'Harcourts, bis auf eine Ausnahme, alle seit seiner Kindheit. Das gibt eine gewisse Gewähr für die Berechtigung seiner Kritik an den Gewährsleuten und den Übertragungen der französischen Forscher und für die Stichhaltigkeit seiner Notierungen. Wenn vieles, ja das meiste davon dem Kenner südamerikanischer Indianermelodik auch reichlich „spanisch vorkommt“, so entspricht das offenbar durchaus dem tatsächlichen Zustand der Indianermusik im heutigen Ecuador, die eben weitgehend spanisch infiltriert ist. Unbeeinflusste indianische Melodik, die Rückschlüsse auf die Zustände vor der Conquista zuliebe, dürfte man nur bei isoliert, ohne Berührung mit der Stadtkultur lebenden Stämmen finden können. Solche aber gibt es im heutigen Ecuador mit seiner starken Bevölkerungs- und Verkehrsdichte und seiner hohen Zivilisation offenbar nicht mehr. Fritz Bose, Berlin

Fritz Bose: Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen. Internationales Archiv für Ethnographie, vol. XLVII no. 2, 1958. E. J. Brill, Leiden. S. 149—198.

Eine Monographie über die noch dürftig erforschte Musik der südamerikanischen Indianer ist der Musikethnologie stets willkommen. Was Boses Chibcha-Arbeit auszeichnet, ist die Berücksichtigung der vorgeschichtlichen Grundlage sowie der Musik der heutigen Nachkommen dieses Volkes. Im Gegensatz zu verschiedenen Arbeiten, in denen diese diversen Elemente der Musikkultur ungetrennt und konfus gemischt bearbeitet werden, hat B. die zwei nur in gewissen Beziehungen zusammengehörigen Stufen sorgfältig auseinandergelassen. Die Chibcha, ein den Azteken, Maya und Inka entsprechendes Kulturvolk vor der Conquista, sind heute nur durch ihre kulturell und sprachlich verwandten Nachkommen, die Primitivstämme Betoï und Arhuacos, vertre-

ten. Inwiefern die Musikkultur der in Kolumbien, Panama und Nicaragua lebenden Chibcha bei den heutigen Arhuacos aufrecht erhalten wird, zeigt B. durch eine eingehende Untersuchung von Schriften der Reisenden und Missionare und von archäologischen Funden an Instrumenten und Kunstwerken. Die Musik der Nachkommen wird durch eine Besprechung der Musikkultur und der Instrumente (mit tonometrischen Angaben) sowie auch durch Transkriptionen und Analysen der (seit 1944 verschollenen) Sammlung Preuss des Berliner Phonogrammarchivs erleuchtet. Leider ist die Vokalmusik nicht so umfangreich behandelt wie die Instrumente, die auch mit einer Reihe guter Abbildungen vertreten sind. Daß der Vokalstil einfach, aber dem der umliegenden Völker weniger als etwa dem der nordamerikanischen Indianer verwandt ist, geht aus den Analysen hervor, auch, daß sich die Flötenstücke im Stil von den Gesängen stark unterscheiden (was sonst in Amerika keineswegs allgemein der Fall ist). Eine größere Anzahl von Transkriptionen wäre erfreulich gewesen. Die Arbeit ist jedoch ein wichtiger Beitrag auf einem fast unbekanntem Gebiet. Bruno Nettl, Detroit

Philip Bate: *The Oboe. An Outline of its History, Development and Construction* (Reihe: *Instruments of the Orchestra*), London 1956, Ernst Benn Ltd.

Als vor etwa 80 Jahren der englische Kanonikus Galpin als Einzelgänger begann, Musikinstrumente zu sammeln und ihre Geschichte zu erforschen, hat wohl niemand geahnt, daß daraus einmal eine mächtige Bewegung würde, die heute zur führenden Stellung Englands in der Instrumentenkunde geführt hat. In der 1947 nach seinem Tode gegründeten Galpin Society mit dem ausgezeichneten Publikationsorgan, dem Galpin Society Journal, sind alle instrumentenkundlichen Bestrebungen zusammengefaßt. Autoren wie Carse, Halfpenny, Langwill, J. Marx, Rendall u. a. m. verdanken wir Spezialuntersuchungen von hohem Niveau, die sich durch die Forschungsmethode ebenso auszeichnen wie durch das reiche verarbeitete Material.

Eine Instrumentenmonographie wie *The Oboe* von Philip Bate wächst also aus einem breiten Unterbau, und das Verdienst des Autors wird in keiner Weise geschmälert, wenn man eine Art von idealem Teamwork

feststellt, das insbesondere auch dann spürbar wird, wenn ein polemischer Standpunkt bezogen ist. Bates Arbeit kann in Anlage und Durchführung als mustergültig bezeichnet werden. Es ist wohlthuend, immer wieder auf Sätze zu stoßen wie „*but it is still too early to assess results*“ oder „*I do not think that such information as I have been able to gather as yet justifies a definite statement*“, und wenn B. „*large gaps in our knowledge*“ feststellt, „*wich can only be filled by conjecture*“, so wertet er Quellen mit größter Vorsicht aus, kombiniert sehr zurückhaltend und entgeht so Gefahren, denen bekanntlich Sachs nicht immer entgangen ist.

Es ist charakteristisch, daß dem historischen Teil ein Kapitel „*Definitions and descriptions*“ vorangeht. Um die eigentliche Oboe, deren endgültige Ausformung mit J. Marx (*The Tone of the Baroque Oboe*, Galpin Society Journal 1951, p. 7) knapp vor 1660 angesetzt wird, von ihrer Vorläuferin zu unterscheiden, sind im Buch die Termini „*oboe*“ und „*shawn*“ verwendet. Im englischen Schrifttum, etwa bei Nettel, *The Orchestra in England*, findet sich auch die Unterscheidung „*oboe : hautboy*“, die im Hinblick auf internationale Verständlichkeit wohl empfehlenswerter ist.

Im technisch-akustischen Teil ist B. mit Erfolg bemüht, für den „*layman*“ zu schreiben und die Materie in engem Zusammenhange mit der Spielpraxis und den Erfahrungen des Bläusers darzustellen. Daß er den Wert technischer Neuerungen vorsichtig abwägt („*Again, it must be observed that the advent of a new facility has sometimes taken away a former one.*“), sei besonders vermerkt.

Will man Kritik üben, so findet sich natürlich auch in einem so gutem Buche dazu Gelegenheit. So hätte die Beschreibung der Rohrherstellung erläuternder Skizzen bedurft. Daß p. 88 unter „*Alto*“ die A-Instrumente, p. 90 unter „*Tenor*“ die F-Instrumente zusammengefaßt sind, rührt an ein terminologisches Problem, das auf einem der nächsten internationalen Kongresse behandelt und einheitlich geregelt werden sollte. In der an sich sehr gut dargestellten Entwicklung des französischen und österreichisch-deutschen Oboentyps ist der Nachdruck vielleicht zu stark auf die französischen „*artistes-ouvriers*“ gelegt und zu wenig auf die im Volkscharakter begründete Verschieden-

heit im Klangideal. Desgleichen dürfte die Angleichung deutscher Oboisten an den französischen Holzbläserklang (leider vielfach mit übertriebenem Saxophon-Vibrato!) weniger auf Berlioz-Strauss (*Intrumentationslehre*, 1904) als vielmehr auf impressionistische Klangvorstellung unter dem Einfluß der Musik von Debussy und Ravel zurückgehen. Hier sei bemerkt, daß die Musik selbst in B.s Werk wohl ein wenig zu kurz kommt und das Schwergewicht der Darstellung auf instrumentenbaulichem Gebiet liegt. Das Buch „Oboenmusik“ — mit der vorliegenden Untersuchung als ausgezeichnete Grundlage — wartet noch auf seinen Autor.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß mit dieser Monographie, 42 Jahre nach dem Büchlein von Bechler/Rahm (*Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente*, Leipzig 1914), eine seit langem unangenehm empfundene Lücke geschlossen wurde. Eine Übersetzung ins Deutsche wäre wohl zu überlegen. Walter Kolneder, Darmstadt

Walter Senn: Jakob Stainer, der Geigenmacher zu Absam. Die Lebensgeschichte nach urkundlichen Quellen. Innsbruck 1951, Universitäts-Verlag Wagner (Schlern-Schriften hrsg. v. R. Klebelsberg, 87.) 138 S. u. 5 Tafeln.

Daß erst rund 270 Jahre nach dem Tode des bedeutendsten Geigenbauers deutscher Zunge, Jakob Stainer, eine wissenschaftlich fundierte Gesamtdarstellung über ihn vorliegt und daß diese mit zahlreichen unhaltbaren Legenden und romantischen Erzählungen aufräumen muß, um herauszuschälen, was quellenmäßig nachweisbar ist, das zeigt, wie viel noch in der Erforschung des Lebens und Wirkens großer Meister des Musikinstrumentenbaus für die Musikwissenschaft zu tun bleibt. Mit peinlicher Gründlichkeit hat Senn als erstes Ergebnis seiner Stainer-Forschung in diesem der Lebensgeschichte gewidmeten Buche alle erreichbaren Urkunden — es sind deren 167 — über Jakob Stainer und seine Familie zusammengetragen und als Anhang in der Originalfassung veröffentlicht. Außerdem werden über die Personen, die in Stainers Leben eine mehr oder weniger nachhaltige Rolle gespielt haben, Nachweise gebracht, dörfliche Namensgleichheiten untersucht, die sozialen Verhältnisse Tirols und die musikalische Situation in Hall und am Innsbrucker Hofe einbezogen, so

daß wir ein im Rahmen des Möglichen vollständiges Bild von Umwelt und Menschen bekommen, mit denen sich Stainer auseinandersetzen hatte, vor allem aber eine gesicherte Grundlage des heute überhaupt noch greifbaren Dokumentenmaterials erhalten. Es bleibt leider noch sehr lückenhaft, und nicht selten hat S. das Abhandenkommen von Schriftstücken feststellen müssen, auf die noch vor etwa 100 Jahren Sebastian Ruf Bezug nehmen konnte, der einzige, dem in der Vergangenheit eine um Wahrheit bemühte Darstellung zu danken ist. So muß in vielen Fällen, besonders für die Jugend- und Lehrzeit, an die Stelle des urkundlichen Nachweises die Hypothese treten. S. gebraucht sie mit der gebotenen kritischen Zurückhaltung und unter klarer Herausarbeitung der ungelösten Fragen. Zu den wesentlichsten gehört die Ungewißheit, ob Cremona oder Venedig der Ort von Stainers Lehrzeit gewesen ist und wen er als Lehrmeister gehabt hat. S. scheidet mit guten Gründen sowohl die Amatis wie auch den novellenumwobenen Vimercati dafür aus und tritt für einen in Venedig ansässigen Füssener Meister ein. Damit ist ein neuer Weg gewiesen; ihn auf seine Richtigkeit zu prüfen, u. a. durch Forschungen in Venedig selbst, dürfte eine lohnende Aufgabe sein.

Nicht ganz einverstanden kann man bei den Altersbestimmungen im Stammbaum (S. 12), die sich mangels erschöpfender Quellen bisweilen auf Kombinationen stützen müssen, mit dem Geburtsjahr von Hans Stainer, dem Vater Jakobs, sein. Nach S.s Einordnung wäre seine Geburt frühestens 1599 anzusetzen. Demnach wäre er bei der Geburt seines Sohnes Jakob, für die S. (S. 15) auf Grund des Todes der Mutter, Barbara, geb. Ponberger, das Jahr „1617 oder vielleicht sogar noch früher“ annimmt, höchstens 18 Jahre alt gewesen. Die Bedenken gegen diese Altersbestimmung werden dadurch verstärkt, daß er nach einer Urkunde von 1651 (S. 14 und Urkunden 31 und 32) bereits „in hohem Alter steht“, nach dem von S. angenommenen Geburtsdatum also mit 52 Jahren. Auch wenn man berücksichtigt, daß die schwere körperliche Arbeit diesen Mann vorzeitig verbraucht haben mag, so ist doch in beiden Urkunden so ausschließlich das Alter und nicht etwa der zwei Jahre zuvor erlittene Arbeitsunfall (S. 15 und Urkunden 26 und 27) als Grund für die ihm zu gewährende Rente herausgestellt,

daß man schwerlich einen erst Zweiundfünfzigjährigen in ihm sehen kann, der wenige Monate später zu Grabe getragen wird. Es ist auch nicht einzusehen, warum S. die Geburt von Martin und Hans Stainer, Onkel bzw. Vater des Geigenbauers, der urkundlich 1597 nachweisbaren Geburt eines weiteren Bruders, Paul, nachfolgen läßt. Warum soll dieser, „*der schon früh gestorben sein muß*“, der Älteste gewesen sein? Die Gepflogenheit der Weitergabe des väterlichen Vornamens an den ältesten Sohn — auch der Vater dieser drei Brüder hieß Paul —, die allein dafür spräche, ist in den Familienzweigen, wie der Stammbaum zeigt, wenig berücksichtigt worden. Da die Folge Paul, Martin, Hans also keineswegs bezeugt ist, muß man m. E. die Geburt der Brüder Martin und Hans Stainer vor 1597 ansetzen, vielleicht vor der Ansiedlung ihres Vaters Paul in Absam, woraus sich wiederum erklärte, warum ihre Namen nicht in den Haller Taufbüchern verzeichnet sind. Erhöht sich auf diese Weise das Alter des Hans Stainer um acht bis zehn Jahre, so werden auch die obengenannten Beurkundungen aus seinem Leben verständlicher. Bei der Lebensdarstellung Jakob Stainers folgt S. fast ausschließlich den urkundlichen Quellen und greift nur selten, bei inzwischen eingetretenen Dokumentenverlusten, auf frühere Arbeiten, etwa die Rufs, zurück. Nicht vermeiden läßt sich dabei eine gewisse Unausgeglichenheit der Stoffverteilung, daß nämlich von den vier Kapiteln des Buches nur das erste und letzte den Ablauf des ungefähr 65 Jahre währenden Lebens verfolgen, während die beiden mittleren überwiegend zwei Vorgänge aus den Jahren 1668—1670 behandeln. Daran wird deutlich, wie unvollständig unsere Kenntnis von Stainers Leben tatsächlich noch ist und wie sich die Möglichkeit einer Urteilsbildung über seine Person auf ein Dokumentenmaterial von wenigen Jahren begrenzt. Freilich ist dieses sehr aufschlußreich, und S. hat es mit Recht lückenlos publiziert sowie dem Konflikt Stainers mit der kirchlichen Behörde ein ganzes Kapitel gewidmet. Ob Stainer wirklich einen Konfessionswechsel beabsichtigt hat — S. verneint es —, bleibt schließlich unwesentlich gegenüber dem Bilde, das wir aus dieser Auseinandersetzung von dem suchenden Geist und dem sensiblen, aber hartnäckigen Charakter des Mannes erhalten. S. gelingt es, von der Dar-

stellung der äußeren Geschehnisse behutsam und sachlich zum Verständnis der Persönlichkeit des Geigenbauers zu führen und aus den wenigen bekannten Einzelheiten den ganzen Menschen sichtbar zu machen. Ob noch andere Schwerpunkte im Leben und Wirken Stainers festzustellen sind, wird einstweilen kaum jemand entscheiden können; ob sich durch Auffindung neuen Quellenmaterials sein Bild verdichten oder verändern wird, muß der Zukunft überlassen bleiben. S. hat mit der vorliegenden Arbeit alles getan, was gegenwärtig zu leisten war, und für weitere Forschungen vorzügliche Grundlagen und Hinweise gegeben, wie wir sie uns noch für manchen Meister des Musikinstrumentenbaues wünschten. Hoffentlich werden dem auch in Fachkreisen des Geigenbaues geschätzten Buche, dessen verspätete Würdigung an dieser Stelle wir bedauern, bald die Untersuchungen des Verf. an den noch erhaltenen Stainerschen Instrumenten folgen. Alfred Berner, Berlin

Ewiger Vorrat klassischer Musik auf Langspielplatten. Zusammengestellt von Christoph Ecke. Hamburg (1959), Rowohlt, 326 S.

Als Wegweiser durch das große Angebot von Langspiel-Schallplatten verdient das Buch von Ecke auch bei der Fachwissenschaft Beachtung. Der Verf. bietet nach einer Einführung über Interpretationsprobleme, Plattenauswahl und technische Details (z. B. über Stereophonie) eine nach Komponisten geordnete, von Bach bis H. Wieniawski reichende Übersicht über die vorhandenen Langspielplatten. Wer von der großen Zahl oft gleichartiger Aufnahmen eines und desselben Werkes weiß, wird für die orientierende und kritische Zusammenfassung dankbar sein. Man muß dem Verf. uneingeschränktes Lob zollen dafür, daß er seine monographischen Darstellungen und Vergleiche der verschiedenen Aufnahmen geschickt vor dem Leser ausbreitet und eine überzeugende Kritik zu bieten hat. Die Darlegungen enthalten viele von Kenntnis zeugende Details über Tempo und Dynamik, über Instrumentation und Interpretation. Sie verraten Einblicke in die Musikgeschichte und in die Theorie. Weniger geglückt sind die jedem Abschnitt folgenden Literaturhinweise, in denen der Kenner viele landläufigen Titel (von speziellen ganz zu schweigen) vermißt. Der allgemeine bibliographische Anhang am Schluß des Bu-

ches informiert über allgemeine musikgeschichtliche Werke (in Auswahl) und über Literatur der Schallplatte (einschließlich Fachzeitschriften). 150 Bilddokumente beleben die sehr nützliche, ja geradezu notwendige Publikation, der man ein lebhaftes Echo wünschen möchte.

Richard Schaal, Schliersee

Francesco Turini: 6 Sonate per 2 Violini, Violoncello e Continuo, hrsg. von Gustav Leonhardt in der Sammlung alter Spielmusik „Continuo“. Wien 1956, Universal-Edition.

Es sind nur „Splitter und Späne“ am Rande eines bedeutenden Vokalschaffens, jene Triosonaten, die Turini seinen beiden ersten Madrigalbüchern (1621 und 1624) hat beiducken lassen. Er war ja vor allem ein Mann der Musica sacra und wurde es immer mehr, mit Messen- und Motettenbüchern in seiner langen Domorganistenzeit zu Brescia, wo er 1656 starb. Die Madrigale gehören in seine jüngeren Jahre, als er noch am Hofe Kaiser Rudolfs II. sein Amt und Brot hatte. Eines dieser Singstücke hat Riemann mitgeteilt und in seinem Lexikon als „erstaunliche Kammerkantate“ gekennzeichnet: der junge Komponist hat hier die Gesangsvirtuosität verulkt, ein Versuch, der musikgeschichtlich wiederum als „erstaunlich früh“ zu vermerken ist. Der Diener der Kirche hatte also auch musikalischen Witz, und man verspürt etwas davon im tonsetzerischen Feinschliff der sechs Sonaten, die Leonhardt hier vorlegt. Sie lassen sich zwanglos zu Zweiergruppen zusammenfassen, in recht unterschiedliche freilich, wie das bei „Gelegenheitswerken“ vorkommt. Nr. 5 und 6 sind Gagliarden-Typen, ob schon Nr. 5 farbloser als *Sinfonia* überschrieben ist. Es mögen Füller beim Madrigalsingen gewesen sein, gediegene Spielmusik, doch ohne auffallende Prägung, es sei denn, daß man darauf horcht, wie der in üblicher Weise klangverstärkte Continuo- baß den Imitationen der beiden Geigen wohlklingend nachstrebt.

Diese Technik gewinnt bei Nr. 3 und 4 das rechte künstlerische Gewicht, im Hang zu lichter Durchimitation der drei Stimmen. Der am Orgel-Spieltisch erfahrene Kontrapunktiker bietet hier Meisterliches und Ohrenfälliges zugleich. Es sind Trios noch ganz nach Kanzonenart mit Tempo- und Taktwechsel, ohne abzusetzen. Dahinter stecken offenbar Liebesliedchen. *Il Corisino* (wohl:

coricino) heißt „Das Herzchen“ — es ist ein heiter-änmutiges Mädchenbild, das in allen Abschnitten sein Wesen treibt; diese entpuppen sich nämlich als unterhaltsame Variationen einer (wohl der ersten) Liedzeile. Ähnlich steht es bei dem Gegenstück „*E tanto tempo hormai*“ (zu deutsch etwa: „Nun ist die rechte Zeit“), in dem der Komponist u. a. ein launiges Spiel mit dynamischen Kontrastwirkungen treibt. Man darf dabei wohl an den Orgel-Improvisator Turini denken, von dem Orgelwerke nicht erhalten zu sein scheinen.

Von der Orgelkanzone kommen auch Nr. 1 und 2 her, weisen im Aufbau deutlicher auf die Kirchensonate voraus und gehören in den Sakralraum. Bei Nr. 2 findet sich im Mittelteil als Leitgedanke jene im Raum der fallenden Quart chromatisch absteigende Linie, die sich im Verlauf der Barockzeit als „Lamento-Baß“ mit dem Affekt der Trauer angefüllt hat („Todes-Symbol“), am stärksten wohl bei J. S. Bach, und dort am mächtigsten im *Crucifixus* der Hohen Messe. Auch im 19. Jahrhundert hat man die Figur nicht vergessen (Schuberts nachgelassener Quartettsatz c-moll, Verdis Sterbeszene in der *Traviata*).

Genug des Bemerkenswerten gibt es also in dieser kleinen, dankbar zu musizierenden Werkgruppe — eine gute Gabe des Hrsg. Er hat bei der Ausarbeitung des Generalbasses lobenswerte Abstinenz geübt. Für die Dynamik hätte man freilich die Vorschläge des Sachwalters gern entgegengenommen. Sie gehören dazu, und besonders der Laienspieler bedarf ihrer. Kurt Stephenson, Bonn

Cornelius Burgh: Geistliche Konzerte zu vier Stimmen. 1630. Herausgegeben von Karl-Heinz Höfer. (Denkmäler rheinischer Musikgeschichte.) Musikverlag Schwann. Düsseldorf. 1957. 76 S.

Burgh, wahrscheinlich Kölner von Herkunft, war 1618—1635 Organist und Advokat in der niederrheinischen Stadt Erkelenz. Bekannt sind zwei Drucke: *Liber primus concertuum ecclesiasticorum* und *Hortus marianus*, gedruckt 1630 bei Phalèse in Antwerpen, 25 vierstimmige geistliche Konzerte, denen die vorliegenden zwölf entnommen sind. Die Konzerte gehören der Frühzeit der Monodie an.

Nicht verständlich ist, wieso der Hrsg. meint, sie verleugneten zwar keineswegs ihre niederländische Herkunft, zeigten jedoch

überzeugend den Durchbruch homophonen Empfindens sowie das Überwiegen des monodischen Prinzips: Ich kann nichts Niederländisches finden, vielmehr eindeutig den Stil monodischer und homophoner vielstimmiger Sätze, wie er seit Monteverdis 5. Madrigalbuch (1605) bei Carissimi und noch in den Konzerten von Schütz ausgebildet wird. Die Konzerte sind um 1630 durchaus modern. Sie sind in diesem Stil ausdrucksvoll und melodisch hübsch erfunden, besonders die Konzerte über Texte aus dem Hohen Lied, aber auch das Marien-Konzert (*Maria mater gratiae*) ist wertvoll. Die Veröffentlichung bedeutet ein Verdienst, auch in der Lokalforschung, für den Hrsg. wie besonders für den rührigen Leiter der rheinischen Arbeitsgemeinschaft, K.G. Felterer.

Hans Engel, Marburg

Jan Pieterszoon Sweelinck:

(1) Psalmus 44, vocum inaequalium. Den Haag 1956.

(2) Psalmus 90, 4 vocum inaequalium. Den Haag 1957.

(3) Psalmus 122, 4 vocum inaequalium, Den Haag 1957.

(4) Psalmus 127, 4 vocum inaequalium, Den Haag 1957.

= Editio „Musico“ G. 528, G. 61 F.—D., G. 328 F.—D., G. 529 F.E.N. = *Musica antiqua Batava quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Nach Bd. II u. III der Sweelinck-Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch eingerichtet von B. van den Sigtenhorst Meyer [(2)] u. Dr. R. Lagas [(1), (3) und (4)].

Die Hrsg. notieren $\text{♩} = \text{♩}$ bzw. $\text{♩} = \text{♩}$ [so in (3), T. 16 ff.] und transponieren (1), (2) und (4) jeweils einen Ganzton aufwärts, (3) einen Halbton abwärts. (1) und (4) haben neben der französischen auch holländische und englische, (2) und (3) deutsche Textunterlegung. Die Ausgaben wirken unübersichtlich und sind für den Gebrauch in deutschen Kantoreien nicht uneingeschränkt zu empfehlen.

Martin Geck, Kiel

Orlando di Lasso: *Jubilate deo* (Psalm 100). Für vier gemischte Stimmen. (= Editio „Musico“ G. 456.) Den Haag 1959. 8 S. Die angezeigte dreisprachige (lateinische, englische und holländische Textunterlegung) Ausgabe des Lassoschen Psalms aus den *Sacrae cantiones* von 1585 fußt offenbar

auf dem Neudruck der Lasso-Gesamtausgabe (Bd. III, S. 62 ff.). Die Bearbeitung für den praktischen Gebrauch — ein Hrsg. zeichnet nicht verantwortlich — befriedigt nur teilweise.

Martin Geck, Kiel

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzerte I Op. 4, Nr. 1—6, hrsg. v. K. Mattheaei (Hallische Händel-Ausgabe Serie IV: Instrumentalmusik Band 2), Kassel und Basel 1956, Bärenreiter-Verlag. VIII u. 119 S.

Unter den bisher erschienenen praktischen Ausgaben der *Six Concertos for the Organ and Harpsichord . . . Compos'd by Mr. Handel* dürfte die vorliegende als die beste gelten. Die Grundlage für den mit großer Sorgfalt hergestellten Notentext bildete Band 28 von Chrysanders Gesamtausgabe (1868) und dessen revidierte Neuauflage von 1938. Lediglich eine Reihe Errata mußten auf Grund des Vergleichs mit den Autographen verbessert werden. Die Zutaten des Hrsg. sind durch Kleinstich gekennzeichnet. Eine willkommene Erleichterung für den Spieler bilden die Fingersätze. Weniger erfreut wird mancher Organist über die Phrasierungs- und Artikulationsbezeichnungen sein. Es fragt sich, ob man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon eine derart diffizile, vom Pianoforte her empfundene Artikulation und Phrasierung gekannt hat. Zumindest wäre es günstiger gewesen, die Ausführungsvorschläge des Hrsg. gesondert im Anschluß an das Vorwort mitzuteilen, wie dies bei der Neuausgabe der Suiten von 1720 (Hallische Händel-Ausgabe Serie IV, Band 1) geschehen ist.

Der Hrsg. mahnt zwar zur Vorsicht „im Umgang mit Verzierungen“, doch dürften einige vom Spieler improvisierte „Schnörkel“ weniger stilfremd sein als die vorgeschlagene Phrasierung. Wertvoll sind die übrigen aufführungspraktischen Bemerkungen des Hrsg. Angesichts der vielen entstehenden Wiedergaben der „Orgel“-Konzerte ist der Hinweis auf die Beschaffenheit des Soloinstruments besonders wichtig. Händel benutzte ein pedallooses Positiv mit sieben Stimmen; die auf S. 81 mitgeteilte Originalregistrierung zeigt, wie sehr es dem Komponisten auf eine zarte, kammermusikalische Ausführung ankam. Außerdem ist die Darbietung auf der Kleinorgel nicht die einzig mögliche. Nr. 6 ist im Original für Harfe bestimmt, während auf dem Titelblatt der Sammlung neben der Orgel ausdrücklich das

Harpsichord genannt wird. Vielleicht hätte man diesen Originaltitel auch für die Neuausgabe verwenden sollen.

Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Willem de Fesch: Twee Sonaten voor Viool en Klavier (op. 6 Nr. 1 D-dur und Nr. 3 e-moll).

Twee Sonaten voor Viool en Klavier (op. 6 Nr. 2 E-dur und Nr. 4 g-moll).

Met klavierbegeleiding volgens Basso-Continuo door Julius van Etsen. „De Ring“ V.Z.W. Antwerpen (1941).

Zu den „bezauberndsten niederländischen Kleinmeistern des 18. Jahrhunderts“ rechnet Charles van den Borren (Artikel Antwerpen MGG) den Liebfrauen-Kapellmeister Willem de Fesch (1687 bis um 1760), und F. van den Brent, sein Monograph, unterstreicht seine Sonderbegabung für die kleinen Formen der Sonate und des Liedes. Der Generationsgenosse J. S. Bachs, der mit etwa vierzig Jahren als gefürchteter Sangmeister der Antwerpener Kathedrale für kurze Zeit in den Mittelpunkt einer überlieferungsreichen Musikkultur trat, bewegte sich — selber wohlverfahren als Kunstgeiger — sehr „modern“ im breiten Strom der italienischen Streicherkunst, gewiß kein Stürmer und Dränger, aber ein Kopf, der die gültigen Formen seiner Zeit in meisterlicher Knappheit zu handhaben vermochte und die gediegene musikalische Substanz seiner Kammerwerke durch reichen Wechsel in der Wahl der Klangträger auch für die bürgerlichen Kreise anziehend zu machen verstand. Die Violinsonaten op. 6 folgen dem „da chiesa“-Schema, es ist aber immer etwas Eigenes und Besonderes darin, wie de Fesch die vierteilige Großform aus Charakteren der Suite oder aus Sätzen freier Prägung jeweils zu einer Einheit zusammenfügt, deren Bindung nicht nur die Tonart ist. Die ruhige Eröffnung zielt nicht auf französische Pracht sondern auf Belcanto-Nähe, auf den Melodie-Adel der Corelli-Schule; ein lebhaftes Hauptstück (*ben nurrìto*, wie die Italiener so hübsch sagen) bevorzugt den Typ der Allemande; die lyrisch-besinnliche Mitte kommt aus dem Umkreis der Sarabande; für den Kehraus ist die Gigue ebenso recht wie die Courante oder eine Formung eigener Phantasie, einmal auch, spielerisch, ein Menuett. Die rhythmische Führung ist stets kraftvoll belebt, reich an Spannungen und Gegensätzen. Sie verlangt den lebhaft und

sauber zugreifenden Spieler. Und der kann heute wie vor zweihundert Jahren der Liebhaber ebenso sein wie der Berufler, denn da ist nichts von kniffliger Applikatur, noch nicht einmal von speziell geigerischer Bindung und Wirkung, die Partien klingen geblasen so gut wie gestrichen, sind auch der Flöte anheimgestellt.

In der Flut der Barock-Neuausgaben dürfen die Stücke ihren guten Platz beanspruchen, sollen nach dem Willen des Hrsg. offenbar auch dort zu Diensten sein, wo für die Ausführung seines flüssig ausgesetzten Generalbasses statt Orgel oder Cembalo nur das Hammerklavier zu haben ist. Er hat, vorsichtig und sparsam, einige Schwelldynamik eingetragen, die der Purist, wenn sie ihn ärgert, weglassen kann. Bei den eingezeichneten Stärkegraden ist im übrigen leider nicht ersichtlich, was aus dem Originaldruck stammt oder Herausgeber-Zutat ist, ebenso wenig bei kleinen Phrasierungshilfen, Stricharten und gelegentlich (für den Geiger) auch bei Hinweisen auf die Lage. Aber man beunruhigt sich nicht — es ist alles mit Sorgfalt und durchweg überzeugend gemacht. Schließlich steht es dem denkenden Spieler frei, andere Wege zu versuchen. Der Spielraum für ein freieres Nachschöpfertum gehört zu den besonderen Reizen der Gattung.

Kurt Stephenson, Bonn

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Musikforschung Berlin mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber (†).

Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 1 (Doppelband): L'île de Merlin ou Le monde renversé — Merlins Insel oder Die verkehrte Welt. Komische Oper in einem Akt nach Anseaume. Hrsg. von Günther Haußwald. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956 (BA 2293).

Abteilung I: Musikdramen, Band 7 (dreifacher Band): Alceste — Alkestis (Pariser Fassung von 1776). Musikdrama in drei Akten von Le Blanc du Roullet. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag Kassel — Basel — London 1957 (BA 2291).

Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 17: Le Cinesi — Die Chinesinnen. Opernserenade von Pietro Metastasio. Hrsg. von Gerhard Croll. Bärenreiter-Verlag Kassel — Basel — London — New York 1958 (BA 2297).

Gesamtausgaben, Jahrbücher und andere Reihenpublikationen verdanken ihr Entstehen nicht selten dem oft zeitbedingten Elan bestimmter Persönlichkeiten oder Gremien, die die derartigen Unternehmungen stets im Wege stehenden Hindernisse im Sturm überwinden und das Begonnene auch ein Stück vorantreiben. Häufig aber läßt der Schwung bald nach, sei es weil die Interessen oder die Verhältnisse sich ändern, sei es, daß die Geldquelle versiegt oder die Träger der Gedanken durch den Tod abberufen werden. Gerade das Werk Glucks ist in der Vergangenheit viel von solchen Schicksalsschlägen heimgesucht worden. Als Rudolf Gerber im Mai 1957 gänzlich unerwartet die Augen schloß, schien es, als sollte der Meister, dem sein Denken und Trachten in seinen letzten Lebensjahren vor anderen gegolten hatte und dessen Schaffen er mit der Herausgabe der *Sämtlichen Werke* endlich der Forschung und der breiteren Öffentlichkeit in extenso hatte zugänglich machen wollen, wiederum seinen wärmsten Fürsprecher und gründlichsten Kenner und damit seinen Anwalt vor der Gegenwart verlieren. Die bange Frage: Wird die Gluck-Ausgabe diesen Schlag überstehen?, lag auf der Hand. Doch sie überstand ihn dank Gerbers weitblickender Disposition, dank dem tatkräftigen Einspringen junger Forscher aus seinem Schülerkreis und nicht zuletzt dank der vorbildlichen Haltung des Verlags, der sich großzügig und verantwortungsbewußt für das Vermächtnis des Heimgegangenen einsetzt.

So bietet die Gluck-Ausgabe wider Erwarten nicht das in solchen Fällen vielfach übliche Bild eines Descrescendo, sondern vom gegenwärtigen Zeitpunkt aus betrachtet sogar das eines ausgesprochenen Crescendo. In den ersten fünf Jahren ihres Bestehens erschienen drei Bände (1951 *L'Ivrogne corrigé*, 1953 *Echo et Narcisse*, 1954 *Paride ed Elena*; die letzteren beiden als Doppelbände), ab 1956 aber kam in jedem Jahr ein Band heraus, wovon *L'Ile de Merlin* als Doppelband, die *Alceste* mit ihren rund 500 Seiten aber sogar als dreifacher Band gerechnet werden. Gerber hat den *Alceste*-Band noch selbst fertig machen können, dessen Erscheinen jedoch nicht mehr erlebt.

Die Auswahl der sechs bisher vorliegenden Bände läßt das Bemühen um einen Ausgleich zwischen den Anliegen der Forschung und den Wünschen der Praxis, der die Gluck-

Ausgabe ja auch dienen soll, deutlich erkennen. Glucks Schaffen im Rahmen der opéra comique ist mit zwei Werken (*L'Ivrogne corrigé* und *L'Ile de Merlin*), trotz seiner großen Bedeutung für die Geschichte der Gattung, zweifellos überbetont, doch begreiflicherweise, da diese eingänglichen Singspiele verhältnismäßig leicht aufführbar sind. Aus der Reihe der Musikdramen hat Gerber, den Erfordernissen der Forschung folgend, zuerst die unbekanntesten der italienischen und französischen Werke, *Paride ed Elena* und *Echo et Narcisse*, ausgewählt (vgl. die Besprechungen im 8. und 9. Jahrgang dieser Zeitschrift und diesen dann als allerdings gewaltigen „Brocken“ die französische *Alceste* folgen lassen, der dadurch wieder der Weg zu unseren Bühnen gebahnt worden ist. Dagegen ist die Reihe der italienischen Opere serie und Opernserenaden, die in Glucks Schaffen zahlenmäßig weitaus an der Spitze steht, arg ins Hintertreffen geraten. Das ist, vom Standpunkt des Bühnenpraktikers (und des Verlegers!) aus betrachtet, gewiß begreiflich, von der Forschung her gesehen aber zu bedauern, denn die in DTB vorliegenden, nicht sehr charakteristischen *Nozze d'Ercole e d'Ebe* und die in DTÖ veröffentlichte, zwiesichtige *Innocenza giustificata* sind durchaus nicht dazu geeignet, Gluck als genialen italienischen Opernkomponisten ins rechte Licht zu setzen. Es möge daher hier der Wunsch nach einer baldigen Auffüllung der mit den reizenden *Cinesi* so glücklich eröffneten Abteilung III ausgesprochen werden!

Die hier zu besprechenden, letzterschienenen drei Bände zeichnen sich wiederum, wie schon in den früheren Rezensionen hervorgehoben wurde, durch schönen, klaren Stich aus; eine Fülle glücklich gewählter Faksimile-Seiten aus den verschiedenen Quellen illustriert die Feststellungen der kritischen Berichte. Die Vorworte geben einen genauen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Werke. Haußwald führt obendrein noch kurz in die Gattung der „Comédie mêlée d'ariettes“ ein und bespricht zum Schluß das von ihm vorgelegte Werk ausführlich, während Gerber und Croll sich in dieser Hinsicht wesentlich kürzer fassen. Crolls Vorwort zeugt von gründlichster Untersuchung aller nur irgendwie mit dem Werk zusammenhängender Einzelheiten (interessant ist z. B. die Tatsache,

daß das von Wotquenne angegebene Datum der Wiener Aufführung der *Cinesi* in keinem zeitgenössischen Verzeichnis aufzufinden ist). Das Material, das Gerber in seinem Vorwort zur *Alceste* verarbeitet hat, ist gewaltig; dem Verf. dürfte kaum irgendeine mit der Entstehung des Dramas und vor allem mit dem Kampf um die endgültige Fassung des Schlusses zusammenhängende Äußerung entgangen sein. Behutsam entwirrt er hier (und dann noch eingehender bei der Behandlung des 3. Aktes im kritischen Bericht) den Knäuel der verschiedenen Vorschläge von Dichter und Komponist zur Schlußgestaltung und ihrer etappenweisen Ausführung und läßt dabei die ungeheure Intensität, mit der sich Gluck, wie jedem seiner Werke, so auch diesem hingab, lebendig hervortreten.

Der kritische Bericht zur *Alceste* ist ein Meisterstück an Klarheit und Genauigkeit, was bei der verwickelten Quellenlage gewiß nicht leicht zu erreichen war. Nach einer eingehenden Beschreibung der zahlreichen Quellen und einer Abstufung ihres Wertes für die Neuausgabe folgen nicht weniger als 53 Seiten mit Einzelbemerkungen; größere Abweichungen des Autographs und einer handschriftlichen Gebrauchspartitur der Pariser Oper vom Originaldruck von 1776, dem die Neuausgabe in der Gesamtanlage folgt, sind in einem stattlichen Notenanhang zusammengefaßt.

Die kritischen Berichte der beiden kleineren Werke stellten wegen der verhältnismäßig geringen Quellenzahl sicher keine derartige Sisyphus-Arbeit dar, doch verdient auch hier das Bemühen der Verf. um möglichste Konzentration und Präzision hervorgehoben zu werden. Daß Haußwald sich um die Identifizierung der im Text angegebenen Vaudeville-Melodien bemüht und in der Tat mehr als zwei Drittel von ihnen festgestellt und im kritischen Bericht abgedruckt hat, ist besonders begrüßenswert (vgl. Jahrgang VI dieser Zeitschrift, wo die Referentin das Fehlen dieser „timbres“ in *L'Ivrogne corrigé* bemängelt hat); sind sie doch gerade in dem frühen Stadium der opéra comique, das *L'Ille de Merlin* verkörpert, wesentlich. Außerdem zeigt ein Vergleich zwischen diesen „Airs“ und den Gluckschen „Airs nouveaux“ recht deutlich, wie gut Gluck den französischen Liedton zu treffen verstand.

Die Übersetzungen, die in auch für die Praxis bestimmten Werken eine sehr wichtige Rolle spielen, sind gut gelungen. Gerber

gibt das gemessene Pathos der *Alceste*-Dichtung, Croll die Frische und Ungezwungenheit der *Cinesi*-Rezitative bemerkenswert natürlich wieder, obwohl sich beide engstens an die gegebenen Deklamationswerte halten. Sollte man nicht doch mit Aufspaltung oder Zusammenziehung von Notenwerten und mit kleinen rhythmischen Verschiebungen ruhig etwas freiebiger sein? Besonders das Rezitativ würde dadurch zweifellos gewinnen (vgl. *Cinesi*, S. 18, Takt 56: „das ganze Volk“; S. 20, Takt 95/96: „teuer zu stehen“; S. 22, Takt 128/129: „edle Gefühle“). Der Prosadialog von *L'Ille de Merlin* wirkt demgegenüber etwas geschraubt und hält sich vielfach allzu eng an typisch französische Konstruktionen (S. 54: „ich sehe einen der Rivalen, der auf uns zukommt, wie mir scheint“, statt gut deutsch etwa: „ich glaube, da kommt schon einer der Rivalen auf uns zu“; auch heißt „ces diables de rivaux“ nicht „diese teuflischen“, sondern, etwas burleskos, „diese verflixten Rivalen“). In den Versen der *Airs nouveaux* hat Haußwald dagegen die schlichte Liedhaftigkeit ausgezeichnet getroffen.

Unbegreiflich ist der Referentin nach wie vor das Prinzip der Ausgabe, die Personennamen der opéras comiques, koste es, was es wolle, durch deutsche zu ersetzen (vgl. die Besprechung im 6. Jahrgang dieser Zeitschrift). Bei allegorischen Namen wie *la Candeur* (Treuerherz) und *Prud'homme* (Biedermann) mag es noch gehen, aber die beiden typischen Namen französischer Komödienfiguren *Pierrot* und *Scapin* durch *Georg* und *Johann* zu ersetzen, heißt, wesentliche Stilmerkmale der Gattung beseitigen und ist darum m. E. strikt abzulehnen. Es besteht auch gar keine Veranlassung dazu, denn aus dem Text geht die Pariser Abstammung der beiden Helden eindeutig hervor; außerdem wird im Zauberreich Merlins wohl niemand mit besonderem Eifer Jagd auf rein deutsche, möglichst alltägliche Namen machen (bei der Rundfunkübertragung der Oper sind, wie sich Ref. zu erinnern glaubt, die originalen Namen verwendet worden). Konsequenterweise müßte man, wie die Bewohner der „verkehrten Welt“, so auch die „Chinesinnen“ dergestalt umtaufen — ein absurder Gedanke!

Von den Wünschen, die die Referentin bei der Besprechung des zuerst erschienenen Bandes der Gluck-Ausgabe (in Jahrgang VI)

für die Zukunft äußerte, sind im Verlauf von nur sieben Jahren erstaunlich viele erfüllt worden. Wenn es erlaubt ist, auch jetzt wieder Wünsche auszusprechen, so seien es diese: Möge das Tempo des Erscheinens der Bände, das noch auf Gerbers Dispositionen zurückgehen dürfte, gehalten werden können, und möge vor allem der selbstlose Forschergeist des dahingegangenen Herausgebers in der Ausgabe lebendig bleiben!
Anna Amalie Abert, Kiel

Mitteilungen

Am 20. August 1959 verstarb in Leipzig Professor Dr. Walter Serauky im Alter von 56 Jahren. „Die Musikforschung“ betrauert den Tod dieses Kollegen aufrichtig. Sie wird in Kürze eine eingehende Würdigung seiner Verdienste bringen.

Professor Dr. Georg Reichert (Tübingen) hat einen Ruf auf den neuerrichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg angenommen.

Dr. Wilhelm Martin Luther, Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, ist zum Honorarprofessor an der Universität Göttingen ernannt worden.

In der Philosophischen Fakultät der Universität Wien hat sich im Dezember 1958 Dr. Othmar Wessely für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Arnold von Bruck. Leben und Umwelt. Mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Hofes Ferdinands I. von 1527 bis 1545.*

Professor J. A. Westrup (Oxford) hat die Schriftleitung der Zeitschrift „Music and Letters“ als Nachfolger von Eric Blom übernommen.

Staatssekretär a. D. Dr. Erich Wende hat am 14. September 1959 in Stuttgart seinen 75. Geburtstag feiern können. Auch „Die Musikforschung“ gratuliert dem um den Wiederaufbau der deutschen Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkriege hochverdienten Ehrenmitgliede der Gesellschaft für Musikforschung nachträglich herzlich und wünscht ihm einen gesegneten, langen Lebensabend.

Am 3. Juli 1959 wurde Professor Dr. Alfred Orel (Wien) 70 Jahre alt. Dem hochver-

dienten Forscher spricht auch „Die Musikforschung“ nachträglich ihre besten Glückwünsche aus und hofft, daß er noch recht viele Jahre in ungebrochener Frische seinen Arbeiten obliegen kann.

Die Stadt Mönchen-Gladbach hat Herrn Dr. Karl Dreimüller beauftragt, eine „Gladbacher Musikgeschichte“ zu schreiben. Dieser Auftrag kann für die Erforschung der deutschen Musikgeschichte vorbildlich werden, wenn nämlich auch andere Städte und Gemeinden dazu übergehen sollten, die vielfach mangelhaft aufbewahrten oder doch für die Musikforschung an entlegener Stelle befindlichen musikgeschichtlichen Quellen durch einen Fachmann sammeln und die Musikgeschichte ihres Gemeinwesens von einem solchen Fachmann zusammenfassend schreiben zu lassen. Insofern kann die deutsche Musikwissenschaft das Vorgehen der Stadt Mönchen-Gladbach nur wärmstens begrüßen und der Stadtverwaltung zu dem Entschluß ihre Glückwünsche aussprechen.

In Certaldo (Provinz Florenz), der Heimatstadt Boccaccios, fand vom 23. bis 26. Juli ein *Convegno Internazionale di studi sull'ars nova musicale Italiana del Trecento* statt. In eingehenden Diskussionen wurden im Anschluß an die Referate von F. Ghisi, N. Pirrotta, B. Beccherini, K. v. Fischer, K.G. Fellerer, A. Seay, S. Clercx-Lejeune, N. Bridgman, R. Robbins, F. Fano Fragen der Musik des Trecento behandelt. Die Tagung, die das von Suzanne Clercx-Lejeune geleitete Kolloquium von Wégimont weiterführte, soll in gewissen zeitlichen Abständen wiederholt werden. In Certaldo, wo die Casa Boccaccio ein idealer Mittelpunkt der Trecento-Studien ist, wird ein *Centro di studi sull'ars nova* errichtet, das im besonderen Quellen und Literatur für diese Studien sammeln und bereitstellen soll. Alle Forscher werden gebeten, ihre Veröffentlichungen auf diesem Gebiet, im besonderen Sonderdrucke ihrer Arbeiten, dem Centro di studi sull'ars nova, Casa Boccaccio, Certaldo (Prov. Firenze) zur Verfügung zu stellen. Fellerer

Berichtigung. In der Besprechung des *Franz Schubert* von P. Mies ist auf Seite 362, rechte Spalte, 2. Absatz, die 5. Zeile versehentlich ausgefallen und durch eine falsche ersetzt worden. Es muß dort heißen: „*sondern eines mehr analytischen Verfahrens*“.