

bei uns so gut wie Unbekannten zwingt zum Nachdenken. Es wird notwendig sein, daß man sich künftigt die Ergebnisse dieser Arbeiten zunutze macht. Dringende Voraussetzung dazu wäre, daß eine solche Bibliographie, wie Schoenbaum sie in Freiburg vorlegte, in Kürze publiziert würde. (Das geplante „Jahrbuch“ der Forschungsstelle wäre dafür wohl der richtige Ort.) Ein weiteres Referat galt einigen Forschungsergebnissen aus dem Gebiet der böhmischen Musikgeschichte. Schoenbaum ging der Kürze der Zeit wegen nur auf seine Arbeiten aus dem Gebiete der Hymnologie ein. Er konnte dabei u. a. nachweisen, daß allein 94 von den Weisen der Böhmisches Brüder auf tschechische Vorbilder zurückgehen. Nach den vorgetragenen kurzen Stichproben darf man auf Schoenbaums demnächst erscheinendes *Handbuch der böhmischen Musikgeschichte* gespannt sein.

Eine Vorführung von Tonbändern und Schallplatten mit klingenden Beispielen von hoher Kunst und Volksmusik im Deutschen Volksliedarchiv rundete die Tagung ab.

Von den Publikationsplänen des Institutes, die in Freiburg debattiert wurden, seien außer dem schon erwähnten „Jahrbuch“ noch genannt: eine Auswahlgabe der Werke J. Eccards, die Ludwig Finscher schon weitgehend vorbereitet hat, und Ausgaben von Werken Stoltzers und Fincks, die Lothar Hoffmann-Erbrecht plant. Das Forschungsinstitut selbst, das von den Tagungsteilnehmern besichtigt wurde, sammelt schon eifrigst Material für ein Schallplatten- und Filmarchiv und ist dabei, einen umfangreichen bibliographischen Katalog zur musikalischen Ostforschung aufzustellen. Mit diesem Arbeitsinstrumentarium kann es eine wichtige Mittlerrolle zwischen Ost und West spielen.

Besprechungen

Alphons Silbermann. Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. 1957, Gustav Bosse Verlag, Regensburg. 235 S.

Die Frage des Titels, „Wovon lebt die Musik“, ist nicht ganz verständlich. Was hieße: „Wovon lebt die Poesie?“? Soll Musik stellvertretend stehen für Musiker: „Wovon leben die Musiker?“? Wir brauchen ziemlich lange bei unserer Lektüre, bis wir auf S. 65 (mehr als ein Viertel der Broschüre) zum Thema kommen. In der Zwischenzeit erfahren wir, daß der Autor mit seinen Betrachtungen über Gesellschaft und Musik gleichzeitig Gesellschaftskritik auszuüben gedenkt, ja noch mehr: „*mutige Gesellschaftskritik im Dienste von Gesellschaft und Kunst*.“ Seine Einleitung allein zitiert die Titel ganzer Bibliotheken; häufig werden die Titel nur prophylaktisch gebraucht; niemand soll dem Autor nachsagen, daß er sie nicht kennt, auch wenn die zitierten Bücher nichts mit dem angezogenen Problem zu tun haben. Zur Frage: „Was ist Musik?“ erfahren wir nichts Genaues. Aristoteles hat niemals die Musik eine „*unmittelbare Nachahmung moralischer Empfindungen*“ genannt, und auch die Angabe, Freud habe Musik und ihr Hören als nichts anderes als eine „*ununterscheidliche Widerspiegelung*

von analer Bedeutung“ bezeichnet, ist lediglich übelriechend, stimmt aber so nicht. Harte Worte versprach der Autor zu sprechen: so wettet er gegen die „*allgemeinen Musikeinführungsbücher*“, gegen ihre Anekdoten über das Liebesleben der Meister, ihre Zahnschmerzen, ihren Jähzorn usw. Bravo! Allerdings, Zahnschmerzen sind mir persönlich in solcher Literatur nicht begegnet. Auch sie könnten freilich ihre erklärende Bedeutung in einer Biographie bekommen. Ich denke dabei an eine einst umstrittene Dissertation, *Goethes Zahnleiden und Zahnärzte* von Max Anton Dietz, Würzburg 1930. Doch setzten sich namhafte Germanisten für diese Arbeit ein, da sie Aufschluß über Schaffenspausen und Schaffensrhythmus des Dichters gäbe. Da wird dann in unserem Buch, immer noch Einleitung, eine „*Neuauffassung der Musikgeschichte*“ gefordert, weil inzwischen die ganze Konzeption des „*zwingenden Naturgesetzes*“ der Kausalität als überflüssig erkannt worden sei. Musik sei sozial, ein soziales Phänomen, „*und besonders wahrnehmbar in unseren Tagen. Erstens, durch ihre Rolle oder ihre Mission. Sie begnügt sich nicht länger damit, von einem kleinen Kreis gebildeter und verfeinerter Hörer geliebt zu werden, sondern hat Intimität und Zurückhaltung verlassen, um öffentlich, um populär zu werden. Zweitens, durch ihre Konstitution*

und ihre Natur ... Die Essenz der Musik ist mehr und mehr Gesellschaft geworden. Die Musik ist heute Masse, während sie früher Individuum war.“ Die Musik ist Masse? Das kann sie so wenig sein wie Individuum. Immer gab es Musik für die Menge und Musik für Kenner, und das ist so und wird so bleiben.

Im Kapitel *Gedankenlinien der Soziologie des zwanzigsten Jahrhunderts* zählt der Verf. im Anschluß an P. Kahn vier Soziologien auf: empirische und relativistische, engagierte und pragmatische, Tiefen- und differenzielle Soziologie. Von dieser wenig befriedigenden Aufzählung ist die „engagierte und pragmatische Soziologie“ ein Irrtum: „Zu ihrem Feld gehören Probleme der ökonomischen Planung [d. i. Volkswirtschaft], der Pädagogik [diese], der politischen Reorganisation [Politik], der Reform der Grammatik [Philologie — vielleicht geht der ausnehmend schlechte Stil des Verf. — siehe unten — auf eine solche Reform zurück?], der juristischen Technik [Jurisprudenz] und auch die Erneuerung logischer und ästhetischer Konzeptionen [Philosophie].“ ...-logie bedeutet Wissenschaft, mit Wissenschaft hat aber diese Art sozialer Betätigung nichts zu tun. „Das soziale Phänomen ist heute als das basale Material der Sozialwissenschaft anzusehen“, wird dann lapidar gesagt. Welche Phänomene sollten es sonst sein? Mehrfach werden soziologische Autoren genannt, der Verf. erweist sich dabei als ein wahlloser Eklektiker, der aus allen nur denkbaren Systemen entliehene Termini summiert, ohne irgendeinen wissenschaftlichen Charakter erkennen zu lassen. Es ist natürlich schwer, in wenigen Zeilen zusammenfassend ganze Abschnitte der Soziologiegeschichte zu kennzeichnen, aber oberflächlicher und falscher als es der Verf. (S. 50) tut, kann man gar nicht elf große Namen der deutschen Wissenschaft zitieren und charakterisieren: da werden Dilthey, Tönnies, Freyer, Simmel, Weber, Vierkant, Scheler, Sombart, Mannheim, von Wiese und König genannt und ihre Leistungen insgesamt auf zwei Nenner gebracht: Geschichtsphilosophie und Staat, und daneben die Frage der sozialen Klassen. Das ist die Leistung der deutschen Soziologie — nach S. I Daß Scheler phänomenologisch vorgegangen ist, nicht Tönnies, wie S. 42 behauptet wird, daß Sombart die Verbände und Wirtschaftssoziologie studiert hat, daß Max Weber eine verstehende Soziologie oder Typen-

lehre versucht, daß Tönnies und Vierkant psychologisch dachten, ja Vierkant Tönnies als Begründer der formalen Soziologie bezeichnet hat (während König ihn überhaupt nur als Philosophen gelten lassen will), daß Simmel Begründer der formalen Soziologie war und von Wiese ein grundlegendes System der Beziehungslehre aufgestellt hat, während König Familiensoziologe ist — das alles faßt der Autor in „*Staatssoziologie und soziale Klassen*“ zusammen. So muß man denn schon nach der Einleitung sehr skeptisch über die soziologischen Grundlagen, die „werkzeugmäßige Ausrüstung“ des Verf. sein.

Aber kommen wir mit unserer Lektüre endlich zum Thema, S. 64: „Wovon lebt die Musik?“ Antwort: „Von der Doppelbeziehung zum Objekt und zum Subjekt!“ „Um unbegründete Hintansetzung und provozierte ‚Unverständlichkeiten‘ der Musik zu überkommen“, heißt es in des Verf. Undeutsch, „bedarf es mehr und mehr derer, die die Musik zu ihrer doppelten Beziehung zum Objekt und zum Subjekt zurückbringen.“ Falsche Soziologie, ästhetisches „Geschwafel“ haben es nämlich, nach des Verf. Feststellung, fertiggebracht, „die Musik selbst für den Laien (!) zu einem Stand der Unverständlichkeit zu bringen, wo er sich mit den Worten ‚ich habe Musik zwar sehr gerne — verstehe sie aber nicht‘ — abgeschreckt von der Musik abwendet.“ — Musiker vom Fach verstehen sie also noch weniger.

Nun, das wird mit S.s Musiksoziologie anders werden, verspricht er uns doch „damit das nächste Ziel der Musiksoziologie“ zu erreichen: „einen allgemein verständlichen, überzeugenden und gültigen Annäherungsweg an die Musik“ (71). Endlich meint er, „können wir dann der Musiksoziologie das Ziel zukommen (!) lassen, das einer jeden Wissenschaft zukommt: Gesetze der Vordersage zu entwickeln, die es uns ermöglichen zu sagen, daß, wenn dieses oder jenes geschieht, wahrscheinlich dies oder das folgen wird.“ Das wird sein, nach S., was aber ist Musiksoziologie? Wir bekommen gleich sechs einander folgende Definitionen vorgesetzt (66 f.). Die erste beginnt 1. „vorausgesetzt, daß Musik ein Aspekt des menschlichen und sozialen Lebens ist, dann ist Musiksoziologie die Wissenschaft, die sich damit befaßt, diesen Aspekt nach innen und außen, individuell oder verbindend wirkend, symbolisch und praktisch, einzelfällig

oder wiederholend, kausal (doch kausal!) und zweckmäßig zu verstehen.“ Die Musik ein Aspekt des Lebens? Aspekt heißt doch Hinblick, Hinsehen, Anblick. Wie Musik ein Aspekt sein soll, das versteht wohl nur der Verf. selbst. Doch kürzen wir ab. „Musiksoziologie definiert sich als Studium des Einflusses der Musik auf Gruppen. Studium der Entwicklung sozialer Attitüden und Muster durch Musik, Studium sozio-musikalischer Institutionen, typischer Faktoren sozialer Organisationen.“ (Das ist, wohlgemerkt, immer nur die Wirkung der Musik auf die Gesellschaft, nicht die Wirkung der Gesellschaft auf die Musik.) Die sechste Definition ist dann offenbar deutlicher. Musiksoziologie besteht 1. aus „der allgemeinen Struktur-Funktion-Charakterisation der sozio-musikalischen Organisation als einem Phänomen, das von der Interaktion von Einzelwesen in Gruppen zur Beschaffung ihrer Bedürfnisse herrührt.“ Sie soll also Struktur und Funktion der musikalischen Organisation kennzeichnen, als Phänomen, das von der Tätigkeit der einzelnen in den Gruppen herrührt; zur „Beschaffung“ ihrer Bedürfnisse — das läßt sich freilich nicht übersetzen, denn wie werden Bedürfnisse beschafft? 5. (Sie dient) „der praktischen Voraussicht und Planung grundlegender Veränderungen in Bezug auf die Musik, ihr Leben und ihre Wirkekreise.“ Der Soziologe will also grundlegende Veränderungen voraussehen und planen, Veränderungen wesen? in Bezug auf die Musik, was soll das heißen? — Allerdings, voraussehen kann man nur, wenn man Gesetze erkannt hat (oder erkannt zu haben glaubt), nach denen kausal Veränderungen sich vollziehen. Dies zur Kausalität.

Lesen wir weiter, so kommen wir auch noch zu einer Erklärung, was unter „Doppelbeziehung zum Objekt und zum Subjekt“ zu verstehen sei (die sonst nur dem Prädikat zukommt). Es ist „die Trennung der Seiten“, „die bei uns Produzent/Konsument heißen soll“. Produzenten sind „jedwede Person oder Gruppe von Personen, die mit Hilfe der musikalischen Materie die soziale Tatsache des Musikerlebens schaffen“. Nun ist, was das Grundsätzliche betrifft, das Musikerleben zunächst keine soziale, sondern eine psychologische und ästhetische „Tatsache“. Daran ändert auch die „Tatsache“ nichts, daß das Musikerleben meist durch einen sozialen Prozeß vermittelt wird. Der Verf. führt uns nun die verschie-

denen „Konsumentengruppenstrukturen“ vor, zunächst in einem Kapitel mit der (grammatikalisch falschen) Überschrift: „Komponistengruppenstrukturen in Bezug auf das Musikerlebnis“ (Trambahnhaltestellenschilder in Bezug auf die Fahrgäste). „Die Interdependenz der Strukturkomponenten ‚erklärt‘, warum das von einer gewissen, strukturell genau umschriebenen musikalischen Produktionsgruppe hervorgerufene Musikerlebnis durch die sozialen Umstände, in deren Mitte die Gruppe arbeitet, determiniert ist, warum, um einfacher zu sprechen (!), gewisse Themen, die das Publikum, an das sich die Gruppe wendet, im Augenblick beschäftigen, zum Mittelpunkt einer spezifischen Produktionsstruktur werden.“ Es gäbe ein hübsches Quiz ab, dieses Schema zu erproben, z. B. Produktionsgruppe: die Komponisten der evangelischen Kirchenkantaten um 1720. Die sozialen Umstände: Kantoren der Kirchen in Leipzig, Halle usw. Das Publikum: die Stadtbürger des ersten bis 5. Standes (nach damaliger Einteilung). Gewisse Themen: Adventfeiern im evangelischen Glauben. Und nun das determinierte „Musikerleben“.

„Als organisatorische Komponente der Struktur unter Diskussion ist Komponieren ein Beruf. Und es zeigt sich daher in Interdependenz, daß die Mitglieder dieser strukturell determinierten Berufsgruppe die endgültigen Beurteiler betreffend (!) musikalischer Technik sind, daß sie ihre eigene erzieherische Maschinerie (!) unterhalten und die einzigen sind, die über deren Resultate ein kompetentes Urteil abgeben können.“ Pfitzner hatte z. B. an der Berliner Akademie der Künste einige Jahre eine solche „erzieherische Maschinerie“ in Betrieb. „Technologische Komponenten“: Das, was wir, zusammen mit seinen Untersystemen und seinen sozialen Praktiken, das technologische System benennen, diese Komponenten der Struktur der Produktionsgruppe, besteht aus all den Elementen der werkzeugmäßigen Ausrüstung der sozio-musikalischen Gruppe zur Produktion des Musikerlebnisses. Das System enthält alle die technologischen Mittel, wodurch die eine Produzentengruppe das Musikerlebnis in Ordnung bringt, berichtigt und zeitgemäß anpaßt (!).“ Die Mittel „finden sich in jedem musiktheoretischen Buche und dürfen als bekannt angenommen werden“. Wiederholt heißt es, „das Musikerlebnis müßte an die technologischen Mittel angepaßt wer-

den“, „das Musikerlebnis muß vom Produzenten angepaßt werden“. Unter den Konsumenten sind die Solisten, die Amateurgruppen, die „Karrierregruppen“, die „Karrriereinterpreten“ (hier Berufspianisten), gemeint, deren Können es ihnen „erlaubt, das Musikerlebnis beherrscht in Ordnung zu bringen, zu berichtigen und anzupassen“. Auch die Dirigenten tun dergleichen. Wir stellen sie uns, dem Verf. zu folgen, als „Konsumentengruppe“ vor: Karajan, Solti, Knappertsbusch, Fricstay, Mitropoulos usw. Sie bilden also eine Gruppe, die „dank ihrer werkzeuigmäßigen Ausrüstung“ in der Lage ist, „ihr Musikerlebnis zu ordnen, zu berichtigen und zeitgemäß anzupassen“. — Bilden sie überhaupt eine „Gruppe“? Nun ist zwar die Terminologie in der Soziologie weithin schwankend. Aber eine Gruppe ist gekennzeichnet durch eine eng verbundene Zusammenarbeit. Eine Gruppe der Dirigenten-Konsumenten wäre an einem Theater die Gruppe der Kapellmeister: Generalmusikdirektor, 1. u. 2. Kapellmeister, Solorepitor mit Dirigiervpflichtung, Korrepetitor, Chorleiter usw. Das ist eine „Gruppe“ (kein Team). Kapellmeister, die sich kaum kennen und sich fast nie sehen, sind keine „Gruppe“. Sie vertreten einen Beruf, unter den Berufen gibt es „Gruppen von Arbeitsgefährten, die Gruppen darstellen“ (Wiese, *Gesellschaftliche Stände und Klassen*, 1950, S. 47). In der Gruppe steht die persönliche, gegenseitige Beziehung voran. (Siehe auch Hofstätters Arbeiten). Eine echte Gruppe bilden Kammermusikvereinigungen, die nicht als „Assoziationen“, wegen ihrer kurzen Betätigung, zu bezeichnen sind. Orchester, die der Verf. „orchestrals Assoziationen“ nennt, sind echte Gruppen, sie sind gar nicht zeitlich zu kurz zusammen. Aber von größerem Nachteil ist die Einteilung in „Produzent“ und „Konsument“, von der S.s Musik lebt. Sie ist auf die Dauer nicht nur für den Musiker widerwärtig, sondern auch ebenso psychologisch wie soziologisch falsch! Zwar gibt es auch wirtschaftliche Zusammenhänge im Musikleben, aber es ist etwas grundlegend anderes, ob ich Kochtöpfe, Glühbirnen oder Gummisohlen „produziere“, und der Konsument sie „konsumiert“, oder ob Palestrina die *Missa papae Marcelli*, Bach die *Kreuzstabkantate*, Mozart sein *Requiem* oder Beethoven die *Rasumofsky-Quartette* „produziert“. Kochtöpfe werden produziert, um ein allgemeines praktisches Bedürfnis, komponiert wird nicht,

um ein „Audienzbedürfnis“ zu befriedigen! Selbst Auftragskompositionen werden nicht in Berechnung der Käuferbedürfnisse hergestellt. Die genannten Kompositionen sind im Auftrag oder im Dienst geschaffen. Sie werden nicht „konsumiert“. Konsumieren heißt verzehren, aufzehren, aufbrauchen, vernichten, schwächen, verbrauchen, nichts mehr übrig lassen. Selbst der Graf Walsegg wollte nicht das *Requiem* verbrauchen, sondern es seinen Hörern als eigenes Werk vorführen. Die geistige „Produktion“ wird nicht verzehrt, aufgezehrt, verbraucht, sondern vermehrt sich, sie lebt vermehrt weiter, auch der einzelne nimmt sie auf, trägt sie in sich. Es geht wie mit der Speisung der 5000! „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide“, nicht produzierend kleine Bedürfnisse zu befriedigen! „Von Herzen möge es zu Herzen gehen“, setzt Beethoven auf den Titel seiner *Missa solemnis*. Ein andermal: „Glaubt er, ich denke an seine elende Geige, wenn der Geist über mich kommt?“. Und selbst wenn das Schaffen auf eine Gelegenheit zugeschnitten ist, wenn auf Aufführungsbedingungen Rücksicht genommen wird, der Komponist, sofern er nicht ein armseliger Notenverfertiger in einer Schlagferfabrik ist, komponiert aus anderen seelischen und geistigen Antrieben, aus einer anderen Gesamthaltung heraus, als der Kochtopf- oder Glühbirnenproduzent „produziert“. Der Vergleich hinkt nicht nur, er ist, als Grundlage einer Soziologie genommen, einfach falsch.

Doch reden wir schon von Geschäften, so ist der Dirigent, der Solist auch im wirtschaftlichen Sinne kein „Konsument“. Er ist Mittler, Verteiler, Makler, oder, wie die Musikpraxis richtig sagt: Re-produzent. Er gibt die „Ware“ weiter an den „Verbraucher“, um die Geschäftsterminologie des Verf. zu ergänzen.

Geradezu ein Musterbeispiel, wie Teilercheinungen oder statistische Daten mit dem sozialen Moment, das Gruppen bindet, verwechselt werden, ist die „Forschung“, die der Verf. S. 125 beschreibt: Er hat in Paris zweiundvierzig Tanzlokale und Nachtclubs besucht und festgestellt, daß die Jugend den Hot-Jazz bevorzugt, gegenüber Dreißigjährigen, die Tangoorchester mit „orgelartigen (!) Klangkombinationen“ und entsprechende Lokale vorziehen.

„Den Beobachtungen kam dort zu Hilfe, daß nicht nur körperlicher, sondern auch rhyth-

mischer Zusammenschluß gegeben war.“ Der Hot-Jazz zeigt nicht nur exzentrischeren Rhythmus, sondern ein entsprechendes Instrumentarium, insbesondere ein Hinauf-treiben der Trompeten bis in quietschende Höhen. Die Jugendlichen lieben ganz allgemein lebhaftere Bewegungen, und der Zusammenhang zwischen Jazz und der Mentalität der (fälschlich, aber üblicherweise so bezeichneten) Halbstarke ist bekannt. Was macht der Verf. daraus? Seine „Forschung“ stellt „Sonoritätsgruppen“ fest. Weil beim Hot-Jazz grelle Töne dazugehören, darum ist die Jugend, die zu ihm strömt, eine „Sonoritätsgruppe“! Auf jeden Fall besteht beim gesunden Ohr, meint er, eine „distinkte Unterscheidung“ (unterschiedene Unterscheidung!) „von Höhe und Tiefe und vor allem eine Vorliebe für das eine oder das andere“. Es wechselt, versichert uns der Verf., die Empfindlichkeit des Ohres auf hohe Noten erwiesenermaßen. In Wirklichkeit ist es so, daß die Altersschwerhörigkeit (Presbyakusis) erst über sechzig Jahren die Freude an der Tonhöhe beeinflußt. Kinder hören 20 000, 35jährige 15 000 und 60jährige 5 000 Hertz. Da Musiktöne kaum über $c^{'''}$ = 4176 Hertz hinausgehen (und höhere Obertöne nicht unbedingt klangbestimmend sind), die Empfindlichkeit erst mit 40 Jahren über 10% abnimmt, hätte der Verf. ein Tanzlokal für 70jährige finden müssen, um wirklich den altersmäßigen Hörverlust für hohe Töne für die Wahl der „Sonorität“ des Lokals und des Tanzorchesters verantwortlich machen zu können. Die Durchschnittstonhöhe kann also kein Grund oder doch nicht der alleinige Grund für die Vorliebe für den Hot-Jazz und noch weniger für eine Gruppenbildung sein! Die Feststellung, ob wirklich Vorliebe für hohe und tiefe Töne besteht, ist ein Problem der Musikpsychologie, das nur experimentell, das heißt durch Versuchsreihen, geklärt werden kann, nicht durch Besuch von Tanzlokalen. Ebenso ist es mit dem Tempo. Über das persönliche Tempo liegen psychologische Untersuchungen vor. Es gibt „g'schwinde“ und langsame Kapellmeister. Es gibt Personen mit schnellem und langsamem persönlichem Tempo. Vielleicht werden diese Personen geschwinde und langsame Kapellmeister bevorzugen. „Die Gruppen, deren Konstitution in der Adagiolinie liegt, werden ihm (dem Dirigenten) selbst dann als perfektem Dirigenten jubeln, wenn er das Prestissimo einer Sinfonie be-

dächtig, fast möchte man sagen, nur allegrohaft interpretiert.“ Von der Hyperbel abgesehen — ob sie, die als „Gruppe“ bezeichnete Personenzahl mit bestimmtem persönlichem Tempo, das tun „wird“, ist eine bloße Vermutung: der Beweis obliegt der experimentellen Psychologie. Möglicherweise aber lieben viele Personen gegensätzliche Begabungen, Anlagen und Eigenarten; der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland. „Um das Musikerlebnis geschart (!), stehen sich nun die strukturierten sozio-musikalischen Gruppen gegenüber.“ Nun sollen die Zusammenhänge untersucht werden. „Der Konflikt zwischen verschiedenen Produzentengruppen“ — auf Deutsch, der Streit zwischen den verschiedenen Komponisten und ihrer Anhängerschaft, datiere zwar nicht erst von heute, aber heute sei er besonders heftig und einseitig. Die Geschichte lehrt, daß er immer so war. Rousseau, dem Anhänger der italienischen Oper, wurde nicht nur mit der Bastille gedroht, er wurde mit dem Dolche sogar seines Lebens bedroht. Aber der Verf., der seine Soziologie nur der Gegenwart entnimmt, begibt sich einer wesentlichen Möglichkeit, Erkenntnisse zu gewinnen und möglicherweise Gesetzmäßigkeiten zu finden, wenn er auf diese Möglichkeit verzichtet. Ein einziges Mal nennt er eine musikhistorische Quelle (Bukofzer, 113) als „höchst faszinierende Darlegung“. Unsere musikwissenschaftliche Literatur bietet aber geradezu eine Fundgrube für den Soziologen, abgesehen davon, daß Geschichtswerke, wie schon das von Ambros und die *Geschichte der deutschen Musik* von Moser auf jeder Seite musiksoziologisches Material anbieten. Institutionen können auch soziologisch nur aus ihrer Entwicklung heraus begriffen werden.

Nicht gelingt es dem Verf., eine fruchtbare Beziehung zwischen Behaviorismus und Musiksoziologie herzustellen. Seine Produktion schließt mit einem der „Reformation des Musiklebens“ gewidmeten Kapitel. Er will planen. Er weist auf schon vorgenommene Forschungen insbesondere für den Rundfunk hin, dann wettet er gegen „die ewig gleiche Repertoiremusik, die ewig gleichen Unterrichtsmethoden, die ewig gleiche Art und Weise“, „Musik zu konsumieren“ (bisher durch das Ohr). Ist das die S. 4 versprochene „mutige Gesellschaftskritik im Dienste von Gesellschaft und Kunst“? Sein Hauptzweck aber ist „von den veralteten Annäherungswegen an die Musik wegzuz-

führen und mehr dem heutigen Leben angepaßte zu etablieren“ (!). Aber verraten tut er sie nicht. So bleibt die Frage: „Wovon lebt die Musiksoziologie des Herrn Silbermann?“

Hans Engel, Marburg

Hans Heinrich Eggebrecht: Studien zur musikalischen Terminologie, Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, 131 S.

Die musikalische Terminologie der Vergangenheit und der Gegenwart erweist sich häufig als wenig einheitlich und eindeutig. Nicht selten bezeichnet ein einziger Terminus mehrere Gegenstände, desgleichen begegnen Fälle, in denen für einen einzigen Gegenstand mehrere Termini gebraucht werden. Der Mangel an Einheitlichkeit und Eindeutigkeit in der musikalischen Fachsprache bildet oftmals die Ursache von Mißverständnissen und erschwert zuweilen die Erkenntnis musikgeschichtlicher Sachverhalte und Tatbestände. Es ist deshalb sehr begrüßens- und dankenswert, wenn die Musikwissenschaft neuerdings beginnt, sich über ihre Terminologie, insbesondere über deren Entstehung und Entwicklung, Klarheit zu verschaffen.

Bisher hat die Musikwissenschaft begriffsgeschichtlichen Problemen und Fragestellungen nur verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Es können nur wenige Arbeiten aufgeführt werden, die sich mit der Untersuchung musikalischer Termini befassen, unter ihnen die Schrift von B. Meyer: *Harmonia, Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Diss. Freiburg/Schweiz 1932, und die Abhandlung von M. Appel: *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*, Diss. Berlin 1935. In beiden Arbeiten, die in ihren Einzelergebnissen als sehr wertvoll und aufschlußreich zu bezeichnen sind, wird jedoch ein zeitlich und sachlich sehr eng begrenztes Gebiet behandelt. Vor allem aber werden in ihnen keine grundsätzlichen Überlegungen zu der Frage angestellt, aus welchem Grunde und mit welchem Ziele musikterminologische Forschung zu betreiben sei. Gerade bei dieser Frage aber setzen die Studien E.s ein, die, wie aus dem Vorwort (S. 5 ff.) hervorgeht, in Nachbarschaft mit dem von E. Rothacker in Angriff genommenen *Begriffsgeschichtlichen Wörterbuch der Philosophie* entstanden und als Präli-

minarien zu dem von W. Gurlitt geplanten *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* gedacht sind. Im Vordergrund der Untersuchung stehen methodische und methodologische Erörterungen, Fragen nach den Wegen und Möglichkeiten musikterminologischer Forschung. Für seine Studien hat der Verf. wertvolle Anregungen aus den beiden begriffsgeschichtlichen Beiträgen von W. Gurlitt: *Der Begriff der Sortisatio* (Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis Jg. XVI, 1942, S. 194 ff.) und: *Zur Bedeutungsgeschichte von „musicus“ und „cantor“ bei Isidor von Sevilla* (Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1950, Nr. 7) geschöpft. Ferner verdankt er manche seiner Anschauungen und Auffassungen zwei begriffsgeschichtlichen Arbeiten aus der Philosophie, nämlich der Schrift von R. Eucken: *Geschichte der philosophischen Terminologie*, Leipzig 1879, und der Abhandlung von F. Tönnies: *Philosophische Terminologie in psychologisch-soziologischer Ansicht*, Leipzig 1906.

Im Abschnitt „Leitgedanken“ (S. 11 ff.) hebt E. fünf grundlegende Gesichtspunkte hervor, unter denen musikterminologische Forschung betrieben werden soll. Sie lauten: 1. Jeder Terminus musicus hat seine eigene Geschichte. 2. Jede Phase dieser Geschichte ist eine eigenständige und eigenwertige und nur als solche, nicht aber, entsprechend der Denkweise des 19. Jahrhunderts, im Sinne eines „Fortschritts“ zu verstehen. 3. Die richtige Interpretation musikalischer Kunstwörter hat die gründliche Kenntnis ihrer Geschichte zur Voraussetzung. 4. Die musikterminologische Forschung soll die musikalischen Kunstwörter der Vergangenheit wie auch der Gegenwart gleichermaßen berücksichtigen. 5. Von entscheidender Wichtigkeit für das Verständnis eines Terminus musicus ist die Ergründung seines etymologischen Ursprungs. Der Hauptzweck musikterminologischer Forschung liegt, wie E. im Kapitel „Musikterminologische Lexikographie“ (S. 21 ff.) ausführt, in der lexikalischen Erfassung der Musiktermini und in der Bereitstellung der musikalischen Fachsprache zur richtigen Verwendung. Es gibt nach der Meinung des Verf. zwei Möglichkeiten der Konzeption eines musikterminologischen Handwörterbuches: Entweder wird von der Sache ausgegangen und nach den verschiedenen Bezeichnungen der Sache gefragt

(„*bezeichnungsgeschichtliche Frage*“) oder aber es wird vom Terminus ausgegangen und nach den verschiedenen Bedeutungen des Terminus gefragt („*bedeutungsgeschichtliche Frage*“). Im Gegensatz zur Methode der Reallexika, welche die Sache in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen, muß nach Ansicht des Verf. in einem musikterminologischen Handwörterbuch der Terminus in den Vordergrund des Blickfeldes gerückt werden. Die musikterminologische Forschung soll, wie E. im Kapitel „*Terminologie und Sachforschung*“ (S. 45 ff.) darlegt, stets und in jedem Fall der Ergründung der Sache dienen. Die Beziehung zwischen Terminus und Sache ist es, auf die sich die begriffsgeschichtliche Fragestellung zuvörderst und in erster Linie erstreckt. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen unterscheidet der Verf. zwischen dem „*elementaren*“ und dem „*stehenden*“ Terminus in der Musik (S. 55 ff.). Der „*elementare*“ Terminus ist ein in der Fachsprache seit alters vorhandenes und unmittelbar, d. h. ohne besondere Erläuterung verständliches Wort, z. B. *symphonia* = Zusammenklang, *nota* = Tonschriftzeichen usw., der „*stehende*“ Terminus hingegen ein in die Fachsprache erst später eingeführter und nur mittelbar, d. h. durch besondere begriffsinhaltliche Festlegung verständlicher Ausdruck, z. B. *symphonia* = Symphonie, d. h. Orchesterkomposition, *nota* = Note, d. h. Mensuralnote usw. Ferner trennt der Verf. zwischen den „*vocabula musica nativa*“, d. h. den aus der Musik selbst stammenden musikalischen Kunstwörtern und den „*vocabula musica accepta*“, d. h. den aus fremden Sachbereichen in die Musik übernommenen musikalischen Kunstwörtern. Zu den ersteren zählen Wörter wie Ton, Klang usw., zu den letzteren Ausdrücke wie *canon*, *aria* usw. Endlich stellt E. die „*historisch edte*“ der „*wissenschaftlich gemachten*“ Terminologie in der Musik gegenüber (S. 82 ff.). Zu jener gehören alle in der Musik seit alters verwendeten und organisch gewachsenen Termini, zu dieser jene Termini, die aus Gründen der Abgrenzung gegen verwandte Begriffe oder der Einordnung unter bestimmte Sachgruppen nachträglich eingeführt und mit einem Bedeutungsinhalt versehen worden sind, der ihnen ursprünglich nicht eigen ist. Gegen Ende seiner Darlegungen kommt der Verf. noch auf zwei sehr häufig auftretende begriffsgeschichtliche Erscheinungen zu sprechen, nämlich auf die Bezeichnungsfragmente (S. 110 ff.) und auf die irrtümlichen

Etymologien (S. 125 ff.). Als Bezeichnungsfragmente sind alle jene Termini anzusehen, die, einstmals aus einem Wortpaar bestehend, im Laufe der Zeit das kennzeichnende Beiwort abgestoßen oder verloren haben, z. B. *rubato*, entstanden aus *tempo rubato*, *accompagnato*, entstanden aus *recitativo accompagnato* usw. Als irrtümliche Etymologien bezeichnet der Verf. die große Anzahl der fälschlichen etymologischen Ableitungen und Auslegungen, die in der Musikterminologie begegnen, z. B. *motetus*, hergeleitet von lateinisch *motus* = Bewegung statt von französisch *mot* = Wort, *concerto*, hergeleitet von lateinisch *concertare* = wettstreiten statt lateinisch *conserere* = zusammenfügen usw. Zur Veranschaulichung des Gesagten werden in allen Kapiteln zahlreiche Termini als Beispiele herangezogen, unter ihnen viele mehrdeutige wie *fundamentum*, *inventio*, *tactus*, um nur einige zu nennen. Die Untersuchung E.s, die den gegenwärtigen Stand der musikterminologischen Forschung darstellt, enthält eine Fülle von anregenden Gedanken und aufschlußreichen Hinweisen. Gleichwohl kann der Forderung des Verf., in einem musikterminologischen Handwörterbuch sei der „*bedeutungsgeschichtlichen Frage*“ der Vorrang vor der „*bezeichnungsgeschichtlichen Frage*“ zuzuerkennen, d. h. es sei in erster Linie vom Terminus, nicht aber in erster Linie von der Sache auszugehen, nicht zugestimmt werden. Die musikterminologische Forschung wird, wie der Verf. selbst mehrfach nachdrücklich hervorhebt, nicht um ihrer selbst willen, sondern um der Erkenntnis der Sache willen betrieben; die Sache, nicht aber der Terminus muß im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, auch in einem musikterminologischen Nachschlagewerk. Ferner scheint es gewagt, die musikalische Terminologie methodisch und methodologisch nach dem Vorbild und Muster der philosophischen Terminologie auszurichten. Philosophische Terminologie und musikalische Terminologie sind ihrer Objektbezogenheit und damit ihrem Wesen nach grundlegend voneinander verschieden. Die Philosophie hat es ausschließlich mit abstrakter Begrifflichkeit, die Musik hingegen, sofern von dem der allgemeinen Ästhetik und damit der Philosophie zugehörigen Gebiet der Musikästhetik abgesehen wird, vornehmlich mit konkreter Gegenständlichkeit zu tun. Im Gegensatz zum Philosophen, dessen Geschäft gerade darin besteht, begrifflich deutend vorzuge-

hen, ist die Tätigkeit des Musikhistorikers, wenn er terminologische Studien betreibt, stets in sehr starkem Maße an das Gegenständliche, d. h. an die Sache gebunden. Aus diesem Grunde erweist sich der Vorwurf E.s gegen die „das heutige Denken allenthalben beherrschende“ sachgeschichtliche Frageweise, wie sie der von F. Blume herausgegebenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zugrunde liegt, als ebenso unbegründet wie unberechtigt. Daß auch in einem musikterminologischen Handwörterbuch die sachgeschichtliche Frageweise durchaus in den Vordergrund des Blickfeldes gestellt zu werden vermag, möge am Beispiel der verschiedenen mittelalterlichen Begriffe für die Tonart (tonus, modus, tropus) und für den Tonabstand (intervallum, modus, spatium, distantia, intercapedo, species, diastema) verdeutlicht werden, die alle durch viele Jahrhunderte nachweisbar sind und also eine lange Geschichte haben. Die Aufnahme dieser Wörter in ein musikterminologisches Nachschlagewerk kann auf zwei verschiedenen Wegen erfolgen, erstens vom Terminus aus, indem jeder Begriff gesondert vom anderen an der ihm zukommenden Stelle im Alphabet in aller Ausführlichkeit behandelt wird, zweitens von der Sache aus, indem die meistgebräuchlichen Begriffe, in diesem Fall tonus und intervallum, eine breite Darstellung erfahren, während die übrigen lediglich als Verweiswörter geführt werden. Beim ersten Verfahren sind Überschneidungen und Wiederholungen größeren Ausmaßes unvermeidlich, hingegen liegen die Vorteile des zweiten Verfahrens, bei dem die Termini „um die Sache herum“ gruppiert werden, klar auf der Hand. Ebenso klar ist, daß bei den genannten Begriffen nicht begrifflich deutend vorgegangen werden kann, weil es bei ihnen einfach nichts zu deuten gibt.

Welchen Arbeitsaufwand schließlich die begriffsgeschichtliche Erforschung einzelner Musiktermini erfordert, zeigt sich zur Genüge in den oben aufgeführten Beiträgen von Gurlitt, Meyer und Appel. Bevor an die Ausführung eines musikterminologischen Handwörterbuches gegangen werden kann, das nur dann seinen Zweck erfüllt, wenn es restlos alle in der Vergangenheit und in der Gegenwart gebrauchten Musiktermini enthält, bedarf es einer Vielzahl von einschlägigen Vorarbeiten. Diese wiederum setzen die Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Forscher voraus, um so mehr, als das Feld bis-

her noch sehr wenig bebaut ist. Durch seine Studien die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft erneut auf dieses Feld gelenkt zu haben, bleibt das bemerkenswerte Verdienst des Verf. Heinrich Hüschen, Köln

Joseph Smits van Waesberghe: *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus*, Florentiae MCMLIII, 247 S., 24 Reproduktionen.

In dieser umfangreichen, in lateinischer Sprache geschriebenen Monographie legt der durch mehrere Aufsätze über Guido von Arezzo sowie durch eine textkritische Ausgabe des *Micrologus* (vgl. Besprechung in: *Die Musikforschung* X, 1957, 430 f.) bekannt gewordene Verf. die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungen über den Aretiner vor. Die Untersuchung darf neben der ein Jahr später erschienenen Abhandlung von Hans Oesch (*Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate*, Bern 1954) als eine der bedeutsamsten Nachkriegsarbeiten auf dem Gebiet der Erforschung der mittelalterlichen Musiktheorie angesehen werden.

Die Studie umfaßt drei Hauptteile, betitelt: *De vita ac moribus Guidonis Aretini* (S. 5 ff.), *De musico-paedagogico* (S. 45 ff.) und *De musico-theoretico* (S. 137 ff.). Im ersten Hauptteil weist der Verf. in gleicher Weise wie Oesch auf die *Epistola ad Theobaldum Episcopum* (Gerbert, *Scriptores* = GS II, 2 f.) und die *Epistola ad Michaellem Monachum* (GS II, 43 f.) als die einzigen gesicherten biographischen Quellenunterlagen hin und kommt anschließend auf die unverbürgten Auffassungen vom Aufenthalt Guidos in Frankreich (Saint-Maur des Fossés), Spanien (Barcelona), Deutschland (Bremen) und England (Canterbury) zu sprechen (vgl. hierzu auch den Artikel *Guido von Arezzo* des Verf. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* V, 1071 ff.). Im zweiten Hauptteil würdigt der Verf. die Verdienste Guidos als Musiklehrer, dem zwar die Einführung des Liniensystems und der Tonsilbenreihe ut-re-mi-fa-sol-la zur schnelleren Einprägung des Halbtons mi-fa, nicht aber auch, wie in der älteren Musikgeschichte häufig geschehen, die Erfindung der Solmisation und der nach ihm benannten Hand zugeschrieben werden dürfe. Im dritten Hauptteil stellt der Verf. die Leistungen Guidos als Musikschriftsteller, ferner seine Lehre von der *divisio monochordi* und von der

compositio cantus in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Aufschlußreich sind die Ausführungen des Verf. über Guidos echte, unechte und zweifelhafte Schriften. Als echt dürfen angesprochen werden der *Micrologus* (GS II, 2 bis 24), die *Regulae rhythmicae* (GS II, 25—33), die *Aliae regulae de ignoto cantu* (GS II, 34—37) und die *Epistola de ignoto cantu* (GS II, 43—50). Als unecht müssen dagegen bezeichnet werden der *Tractatus correctoreus multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano* (GS II, 50—55), der *Commentarius in Micrologum Guidonis* (hrsg. von C. Vivell, Wien 1917) sowie drei noch unveröffentlichte Traktate (*Metrologus, Liber argumentorum* und *Liber specierum*), die nachweislich alle einer späteren Zeit angehören. Als zweifelhaft gilt die Autorschaft Guidos an zwei verschiedenen Abhandlungen mit dem gleichlautenden Titel *De modorum formulis et cantuum qualitatibus* (erster Traktat bei GS II, 37—40 und bei Coussemaker, *Scriptores* = CS II, 78—81, zweiter Traktat auszugsweise bei GS II, 41, vollständig bei CS II, 81—109), ferner am *Epilogus rhythmicus in modorum formulis* (CS II, 110—115), an den *Versus de sex motibus vocum* (GS II, 33—34 und CS II, 115—116) und an der *Relatio praelectionis de doctrina musica* (hrsg. von J. Smits van Waesberghe in: *Musica sacra, Flämische Ausgabe*, XLII, 1935, 263—274 und XLIII, 1936, 31—38 und in: *Note d'Archivio* XIII, 1936, 38—51).

Während zwischen dem Verf. und Oesch in der Frage, welche musiktheoretischen und musikpädagogischen Neuerungen Guido von Arezzo zugeschrieben werden dürfen und welche ihm abgesprochen werden müssen, weitgehende Übereinstimmung besteht, weichen die Anschauungen beider Autoren hinsichtlich der Datierung der Lebensumstände und der Schriften des Aretiners in einigen Punkten voneinander ab. Nach der Ansicht Oeschs begab sich Guido um 1023 nach Arezzo und unternahm von hier aus um 1028 die Reise nach Rom zu Papst Johann XIX. (1024—1033). Oesch vermutet, daß die Musikabhandlungen Guidos in den Jahren 1020—1029 entstanden sind, und zwar in der Reihenfolge: *Aliae regulae de ignoto cantu, Micrologus, Regulae rhythmicae* und *Epistola de ignoto cantu*. Nach der Meinung Smits van Waesberghe hingegen kam Guido erst um 1025 nach Arezzo zu seinem Gönner Bischof Theobald (1023—1036) und

reiste erst um 1030 nach Rom. Smits van Waesberghe nimmt an, daß die Musikschriften Guidos in der Zeit 1025—1033 geschrieben sind, und setzt die *Aliae regulae de ignoto cantu* statt an die erste an die dritte Stelle, d. h. zwischen die *Regulae rhythmicae* und die *Epistola de ignoto cantu*. Die Differenzen in den biographischen und bibliographischen Resultaten, zu denen beide Forscher in ihren unabhängig voneinander geführten Untersuchungen gelangt sind, erweisen sich jedoch, im großen und ganzen gesehen, als relativ geringfügig; jedenfalls darf als abschließendes Forschungsergebnis festgehalten werden, daß Guido von Arezzo in den Jahren 1025—1030 seine hauptsächlich schriftstellerische Tätigkeit entfaltet hat und daß eben in diese Zeit auch die Entstehung der vier als echt bezugten Musiktraktate fällt.

Die Untersuchung wird vervollständigt durch ein Verzeichnis von nicht weniger als 174 Handschriften aus dem 12.—15. Jahrhundert, in denen die guidonische Liniennotation begegnet (S. 53 ff.), sowie durch eine Übersicht über die insgesamt 72 Handschriften aus etwa dem gleichen Zeitraum, in denen die Musiktraktate Guidos vollständig oder fragmentarisch überliefert sind (S. 139 ff.). Der Studie sind 24 Tafeln beigegeben, die u. a. Guido am Schreibpult und am Monochord zeigen (Tafel 2 und 21) und an einer Reihe von Schriftproben aus den frühesten der vorerwähnten 174 Handschriften die guidonische Liniennotation illustrieren (Tafel 3 bis 11).
Heinrich Hüschen, Köln

Hans Oesch: Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II, Band 4, Bern 1954, XVI u. 125 S. Über kaum einen anderen Musiktheoretiker des Mittelalters hat die musikgeschichtliche Forschung der letzten Jahre so eingehende und umfassende Untersuchungen angestellt wie über Guido von Arezzo. Über kaum einen anderen Musikschriftsteller jener Zeit sind allerdings auch so zahlreiche und unterschiedliche Hypothesen ausgesprochen worden wie über den Autor des *Micrologus*. Sie beziehen sich gleichermaßen auf seine Lebensumstände wie auch auf seine musikgeschichtlichen Verdienste und erklären sich aus dem Mangel an zuverlässigen Nachrichten. Bereits im Mittelalter begegnen mehr-

fach Verwechslungen des Aretiners mit zeitgenössischen oder wenig jüngeren Persönlichkeiten gleichen Namens (Guido Oagrius, Guido de Sancto Mauro, Guido Augensis, Guido de Caroli loco), so daß die Forschung der Gegenwart vor nicht geringen Schwierigkeiten steht.

Der Verf. hat sich, wie er im Vorwort (S. VII—VIII) betont, zur Aufgabe gestellt, die verschiedenen Anschauungen und Auffassungen, die sich im Lauf der Geschichte über Guido von Arezzo gebildet haben, zusammenzutragen und auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen, um endlich zu einem möglichst unverfälschten und legendenfreien Geschichtsbild des Aretiners zu gelangen. Daß bei einem solchen Unternehmen das Fehlen einer textkritischen Ausgabe der Musiktraktate Guidos von Arezzo erschwerend ins Gewicht fällt, ist begreiflich.

Die Studie gliedert sich, wie schon der Untertitel andeutet, in zwei Hauptabschnitte, einen biographischen (S. 1—70) und einen theoretischen (S. 71—112). Im ersten Hauptabschnitt stellt der Verf. das Leben und Wirken, im zweiten die musikgeschichtliche Bedeutung Guidos in den Mittelpunkt der Betrachtung. Was das Leben und Wirken Guidos betrifft, so gelten, wie der Verf. ausführt, bis zur Gegenwart einzig und allein die *Epistola ad Theobaldum Episcopum* (Gerbert, *Scriptores* II, 2 f.) und die *Epistola ad Michaellem Monachum* (ebda., II, 43 f.), jene beiden Briefe, in denen sich einige wenige autobiographische Notizen finden, als historisch gesicherte Quellenbelege. Die Hinweise, die in den verschiedenen Chroniken enthalten sind, besitzen nur sehr bedingten Quellenwert, da sie in keinem Fall mit unumstößlicher Sicherheit auf den Aretiner bezogen werden können. So läßt sich weder die Annahme eines Aufenthalts Guidos in Frankreich (vgl. G. Morin, *Guido d'Arezzo* in: *Revue de l'art chrétien*, Serie IV, Band 6, 1888, 333 ff.) oder in Spanien (vgl. M. S. Fuertes, *Historia de la musica española* I, 1855, 147 ff.), noch die Vermutung eines Aufenthaltes Guidos in Deutschland, d. h. in Bremen (vgl. Adam von Bremen, gest. 1081, *Historia Hammaburgensis ecclesiae pontificum* lib. II cap. 102 in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores* VII, 330) oder in England, d. h. in Canterbury (vgl. Engelbert von Admont, gest. 1331, *Musica* lib. I cap. 13 in: Gerbert, *Scriptores* II, 295) aufrechterhalten. Was die musikgeschichtliche Bedeutung Guidos an-

geht, so darf ihm, wie der Verf. darlegt, mit Sicherheit die Einführung des Liniensystems und der Tonsilbenreihe *ut-re-mi-fa-sol-la* zur leichteren Erlernung des Halbtonschrittens *mi-fa* zugeschrieben werden. Doch kann bei ihm von einer systematischen Anwendung und methodischen Ausnutzung der Solmisation und der nach ihm benannten Hand als eines mnemotechnischen bzw. cheironomischen Hilfsmittels noch nicht die Rede sein. Beide Errungenschaften werden denn auch von Theoretikern wie Hermannus Contractus (*Opuscula musica*, Gerbert, *Scriptores* II, 124—153), Wilhelm von Hirsau (*De musica et tonis*, ebda., II, 154—182), Theogerus von Metz (*Musica*, ebda., II, 182—196) und Aribo Scholasticus (*Musica*, ebda., II, 197—229) noch nicht erwähnt, sondern erst von Schriftstellern wie Johannes von Affligem (*Musica*, ebda., II, 230 bis 265), Engelbert von Admont (*Musica*, ebda., II, 287—369), Elias Salomo (*Scientia artis musicae*, ebda., III, 16—64) und Johannes de Muris (*Summa musicae*, ebda., III, 189—248) behandelt.

In der Schlußbetrachtung (S. 112—117) faßt Oe. seine Untersuchungen wie folgt zusammen: Guido, geboren um 992 wahrscheinlich in Arezzo, begab sich um 1020 nach Pomposa, wo er den Mönch Michael zum Freund hatte, und um 1023 nach Arezzo, wo er die Gunst des Bischofs Theobald (1023—1036) genoß und von wo aus er um 1028 eine Romreise zu Papst Johann XIX. (1024—1033) unternahm, um diesem sein in der neuen Notationsart geschriebenes Antiphonar zu überreichen. Um 1029 trat Guido vermutlich in Avellana in den Kamaldulenserorden ein, in dem er wohl bis zu seinem Lebensende, das sich nicht genau datieren läßt, verblieb. Aus der Feder Guidos stammen insgesamt vier Musiktraktate, die *Aliae regulae de ignoto cantu* (Gerbert, *Scriptores* II, 34—42), der *Micrologus* (ebda., II, 2—24), die *Regulae rhythmicae* (ebda., II, 25—33) und die *Epistola de ignoto cantu* (ebda., II, 43—50). Die *Aliae regulae de ignoto cantu* sind, wie der Verf. annimmt, um 1020 in Pomposa wahrscheinlich als Vorwort zum überreichten Antiphonar, der *Micrologus* um 1025/26 in Arezzo, die *Regulae rhythmicae* um 1026 gleichfalls in Arezzo und die *Epistola de ignoto cantu* um 1028/29 vermutlich in Avellana, jedenfalls aber nach der Romreise, entstanden.

Bemerkenswert sind die Ausführungen des Verf. über die inhaltliche Verwandtschaft zwischen dem *Micrologus* Guidos und dem *Dialogus* Odos. Oe. hält auf Grund dieser Verwandtschaft nicht Abt Odo von Cluny (879—942), sondern einen gewissen in der Benediktinerabtei Saint-Maur des Fossés lebenden und möglicherweise mit Guido in Korrespondenz stehenden Schriftsteller namens Odo für den Verf. des *Dialogus* (Gerbert, *Scriptores* I, 251—264) sowie darüber hinaus auch der *Musica* (ebda., I, 265—284) und des *Tonarius* (ebda., I, 247—250), eine These, der ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit zukommt.

Eine umfangreiche Bibliographie (S. IX bis XIV), in die u. a. auch die kirchen- und ordensgeschichtliche Literatur aufgenommen ist, sowie ein Abkürzungsverzeichnis (S. XV—XVI) vervollständigen die Studie, die mit Recht als ein verdienstvoller Ansatz zu einem neuen Geschichtsbild Guidos von Arezzo bezeichnet werden darf.

Heinrich Hüschen, Köln

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Im Auftrage des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland, Österreich und die Schweiz in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 39. Jahrgang, 1955. Köln, Verlag J. P. Bachem. 112 S.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 40. Jahrgang, 1956. Köln, Luthe-Druck. 164 S.

Betrachten wir die beiden Bände 39 und 40 des Kirchenmusikalisches Jahrbuches — wohl nur wenige musikwissenschaftliche Periodica des deutschen Sprachraumes können auf eine so stattliche Anzahl erschienener Jahrgänge zurückblicken —, so stellen wir zunächst mit Befriedigung fest, daß diese nach den Jahren der Unterdrückung und wirtschaftlichen Nöte schon erfreulich bald weitergeführte Zeitschrift mit ihrem 40. Jahrgang wieder Umfang und Format der Vorkriegsjahre erhalten hat. Doch wäre dies eine müßige Feststellung, wenn nicht auch der innere Wert des in beiden Jahrgängen an wissenschaftlicher Erkenntnis Gebotenen diesen äußeren Zeichen guten Gedeihens entspräche. Bemerkenswert ist allein schon die thematische Vielfalt der Beiträge, von denen sich nicht wenige mit Gegenständen befassen, die — wie etwa die Edition und Interpretation von Choraltheoretikern und Kompositionslehren des 15./16. Jahrhunderts, die Erforschung katholischer

Kirchenmusik des „Generalbaßzeitalters“, die Darstellung der süddeutschen Spielarten barocker Orgeln und ihrer historischen Bedingtheit — bis vor kurzem verhältnismäßig wenig beachtet und deshalb in allgemeinen Darstellungen noch nicht zur Genüge gewürdigt worden sind. Es mag allein schon aus diesem Grund nicht unangebracht sein, wenn wir bei der Besprechung dieser inhaltsreichen Bände des Kirchenmusikalisches Jahrbuches etwas länger verweilen; geboten erschien uns hierbei allerdings, die einzelnen Aufsätze nicht nach ihrer numerischen Reihenfolge, sondern nach inhaltlicher Zusammengehörigkeit gruppiert zu erwähnen.

Als erste Gruppe heben sich einige Arbeiten zu Problemen des gregorianischen Chorals hervor. Eine eingehende Interpretation des Kapitels *De rhythmo* aus der *Ars metrica* des hl. Beda bietet P. Lucas Kunz (Jg. 39, S. 3 ff.); an anderer Stelle (Jg. 40, S. 12 ff.) äußert sich derselbe Autor zur vielumstrittenen Frage nach dem Choralrhythmus, indem er, gestützt auf das Zeugnis frühmittelalterlicher Traktate, der Auffassung widerspricht, als sei dieser Rhythmus durch das Aufkommen der organalen Mehrstimmigkeit zerstört worden. Den Versuch, die intervallische und rhythmische Bedeutung linienloser, aber „nahezu diastematisch“ notierter Neumen des Cod. Laon 249 zu entziffern, unternimmt W. Lipphardt (Jg. 39, S. 10 ff.). Über liturgische Reformen der in der Mainzer Diözese gebräuchlichen Singweisen durch den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts regierenden Bischof Johann Philipp von Schönborn und über gewisse Eigenarten des auf diese Reform zurückgehenden „*Accentus Moguntinus*“ berichtet G. P. Köllner in zwei kenntnisreichen Aufsätzen (Jg. 39, S. 55 ff. und Jg. 40, S. 44 ff.).

K. W. Niemöllers Studie *Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters* (Jg. 40, S. 23 ff.) bietet aufschlußreiche Detail-Untersuchungen zur Bedeutung und Überlieferung der choraltheoretischen Termini „*tonus perfectus*“, „*tonus imperfectus*“, „*tonus plusquamperfectus*“, „*tonus mixtus*“ und „*tonus commixtus*“. Es gelingt dem Verf., eine für Italien eigentümliche, durch Marchetus von Padua, den Anonymus 7 De Lafage (15. Jh.), durch Johannes Carthusiensis (= der nach der Überschrift seines in Coussemaker II, 434 ff. veröffentlichten Traktates

meist als „*Quidam Carthusiensis monachus*“ zitierte Autor), Nicola Burzio, Johannes Tinctoris, Franchinus Gafurius und Bonaventura da Brescia vertretene Tradition nachzuweisen. Vorbedingung der mit den eingangs genannten Begriffen umschriebenen Lehre ist, wie der Verf. darlegt, das in der Tonarten-Theorie aller dieser Autoren herrschende „*pseudoklassische System*“, die Gleichsetzung also der Kirchentöne mit den — aus verschiedenen Kombinationen der vier „*species Diapente*“ und der drei „*species Diatessaron*“ hervorgehenden — sieben Oktavgattungen des diatonischen Systems. Ergänzend möchten wir an dieser Stelle auf Johannes Gallicus verweisen, dessen Name in einer Darstellung dieses Traditionszusammenhangs nicht fehlen dürfte: so werden z. B. auch bei diesem Theoretiker (wie bei Marchetus) kleinere Intervalle und „*syllabae*“ verglichen (Coussemaeker IV, 351b); ebenso findet sich bei Johannes Gallicus die vom Verf. für Burzio nachgewiesene Anwendung des Adjektivs „*perfectus*“ — und darüber hinaus auch von „*imperfectus*“ und „*plusquamperfectus*“ — auf die (nach Meinung des Mittelalters der Unterteilung in Authentic und Plagales vorausgehenden) vier „alten“ Modi Protus — Tetrardus. Desgleichen bestimmt auch Johannes Gallicus die Kirchentöne nach dem „*pseudoklassischen System*“ (Coussemaeker IV, 353a—357a) und gelangt infolge dieser Verfahrensweise sogar dazu, die auf *a*, *h* und *c'* endenden Melodien nicht als „*transponiert*“ zu betrachten, sondern — wenn auch nur hypothetisch — „*sozusagen einen 9., 10. oder 11. Modus*“, ja ein insgesamt 14 Modi umfassendes Tonartensystem aufzustellen: Gedankengänge, mit denen er gewissen Argumenten Glareans (freilich ohne dessen radikale Konsequenzen zu ziehen) schon überraschend nahe kommt. Mit der Erwähnung Glareans haben wir zugleich die Frage nach der weiterreichenden Bedeutung der vom Verf. interpretierten musiktheoretischen Begriffe und des ihnen zugrunde liegenden „*pseudoklassischen*“ Tonartensystems berührt. Wie der Verf. am Beispiel Wollicks zeigt, hat sich dieses System vor allem durch Tinctoris und Gafurius über die Grenzen Italiens hinaus verbreitet. Im deutschen Raum ist es vor allem Glarean, der diese Identifizierung von Kirchentönen und Oktavgattungen mit bisher unbekannter Entschiedenheit vertritt und — im Glauben, hiermit einen seit dem Ende der antiken

und frühchristlichen Zeit durch Mißbräuche getrübbten Teil der Musiktheorie in seiner ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen — von dieser Betrachtungsweise aus zu seiner Polemik gegen die überkommene Tonartenlehre ansetzt. (Näheres in der 1956 abgeschlossenen, z. Z. im Druck befindlichen Arbeit des Unterzeichneten: *Glarean als Musiktheoretiker*). Die Lehre von den Intervall-Species der einzelnen Kirchentöne besitzt aber auch eine eminente praktische Bedeutung dadurch, daß diese verschiedenen Gattungen von Quartan, Quinten und Oktaven in der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts die legitimen „*fundamenta*“ für die Erfindung von Imitationsmotiven darstellen und ein Wechsel dieser „*species*“, also eine „*commixtio tonorum*“, sich in Musikwerken dieser Epoche mit zahlreichen, jeweils durch den Text motivierten Beispielen belegt findet. (Einige Errata: S. 26, Z. 5 ist zu lesen „1496“ statt „1492“; S. 28, Z. 1 ist am Ende des Zitates „*auctoritas*“ als Subjekt hinzuzufügen; S. 29, Z. 12 v. u. „*praevaricatoris*“ statt „*praevicatoris*“ und S. 30, Z. 20 wohl „*chordam*“ statt „*chordarum*“.)

Einen weiteren Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie bietet C. Dahlhaus (Jg. 40, S. 33 ff.), indem er erstmals auf zwei anonyme, in der Göttinger Universitätsbibliothek erhaltene Musiktraktate aufmerksam macht; besonderen Wert gewinnt der Aufsatz dadurch, daß er neben einer Beschreibung der Quelle und Inhaltsangabe des einleitenden, in zwei Büchern von der „*musica choralis*“ und „*musica mensurata*“ handelnden Traktats eine Edition der als dritter Teil hierzu gehörigen Kompositionslehre umfaßt. An charakteristischen Zügen dieses „*vermutlich in Deutschland im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von einem praktischen Musiker und erfahrenen Komponisten*“ verfaßten Traktats seien folgende hervorgehoben: der Autor lehrt zunächst die Regeln eines aus Tenor, Discantus und „*Contratenor*“ (= Bassus) bestehenden Satzes; erst in Abschnitt X treten Regeln über die Führung des Altus hinzu. Innerhalb der Regeln zur Komposition mit drei Stimmen weist die Bemerkung, daß Tenor und Discantus sich oft im Sext- oder Terzabstand, nur selten aber im Abstand einer Quarte befinden dürften, noch deutlich auf das „*Gerüst*“ von Discantus und Tenor hin. Die Regel X, 4 umschreibt den von Wenzeslaus Philomathes mit den Versen „*Supremam*

media, et vocem gravis edit acutam; / Quo suprema modo mediae subiecta videtur, / Sic subiecta gravi vox voci fiat acuta", von Heinrich Faber und Gallus Dreßler durch ein Schema (Ambitus von Discantus und Tenor einerseits, Altus und Bassus andererseits jeweils im Oktavabstand) verdeutlichten Sachverhalt; doch finden sich noch keine Hinweise auf den durchimitierenden Stil. Besonderes Augenmerk sei auch auf die Regeln III, 2—5 und IV, 4 gelenkt, welche sich mit der Behandlung der Sexte befassen, eines Klanges, der trotz seines Charakters als Konsonanz nur unter zahlreichen Vorbehalten zugelassen wird, wenn er zwischen dem Bassus (oder allgemeiner: der real tiefsten Stimme) und einer der Oberstimmen auftritt. Die Aussagen des Göttinger Anonymus bekräftigen somit das Zeugnis späterer Traktate bezüglich des mangelnden Wohlklangs einer über dem Bassus gebildeten Sexte (und dementsprechend der absichtlichen Einführung von „Sext-Akkorden“ oder Vorhalten 6—5 zur musikalischen Darstellung einer „*res tritis*“; vgl. AfMw XIV, S. 99). Auch das von den Kirchentönen handelnde IX. Kapitel überliefert in den Regeln 3 und 4 über die „*toni transpositi*“ einige Sätze, die sich allem Anschein nach nicht sehr häufig finden; immerhin sei, was den Ambitus der auf die Oberquinte transponierten Melodien betrifft, hier auf das *Opusculum musicas* von Sebastianus Felstinensis verwiesen (wenngleich in diesem Werk den auf die Oberquinte transponierten Authentischen nur die Bewegung bis zur Sexte oberhalb und zur Quinte unterhalb ihres Schlußtones, den ebenso transponierten Plagalen ein lediglich bis zur Quinte oberhalb und zur Sexte unterhalb desselben reichender Ambitus erlaubt wird). Mit Sebastianus Felstinensis überein stimmt ferner die Regel des Göttinger Traktats, daß die von d-sol-re (d) nach d-la-sol-re (d') transponierten Melodien dem 2. tonus zugehören, eine Regel, die auch bei Pietro Aron, Calvisius und Orazio Vecchi wiederkehrt und hier jeweils mit Beispielen aus der mehrstimmigen Musik belegt wird. — Es sei nicht als Kritik an der verdienstvollen Leistung des Hrsg. zu verstehen, wenn wir — im Bestreben, die Lektüre des infolge seines „Umgangslateins“ nicht immer wohlverständlichen Traktats nach Möglichkeit zu erleichtern — einige kleine Änderungen des edierten Textes vorschlagen: so S. 39, Z. 10 v. u. „per-

fecta“ statt „*perfectam*“; desgl. S. 40, Z. 9 „*clausularumque*“ statt „*clausularum que*“ und ebenda, Z. 24 „*formari*“ statt „*formare*“. (Als offensibare Errata korrigiert seien: S. 40, Z. 1: „*diversos*“ statt „*diversas*“; ebenda, Z. 11: „*discantu*“ statt „*dicantu*“ und Z. 7 v. u. „*ad*“ statt „*ed*“). Auf ein wegen seiner Grenzlage zwischen Musikwissenschaft, Geschichte der Liturgie und allgemeiner Kirchengeschichte wenig bebauten Terrain führt K. G. Fellerers Aufsatz über kirchenmusikalische Vorschriften des Mittelalters. Auf Grund ausgebreiteter Studien von Regelbüchern, Synodalen und Konzilsakten und ähnlichen Quellen — Quellen also, die größtenteils außerhalb des engeren musikgeschichtlichen Bereichs liegen — vermittelt der Verf. aufschlußreichen Einblick in zahlreiche auf die kirchenmusikalische Praxis bezügliche Fragen, welche im Mittelalter immer wieder die kirchlichen Autoritäten beschäftigten. Bei der Fülle des gebotenen Materials kann hier auf Einzelheiten nur kurz verwiesen werden. So finden sich z. B. viele Zeugnisse verwertet, welche die (nicht immer einheitliche) Stellungnahme der Kirche zur mehrstimmigen Musik betreffen; unter ihnen wird besonders die Constitutio „*Docta Sanctorum Patrum*“ zutreffender — nicht als grundsätzliche Ablehnung des mehrstimmigen Gesangs, sondern lediglich als „*Abgrenzung des kirchlichen Ausdrucks gegenüber künstlerischen Mißbräuchen wie gegenüber Neuerungen, die nicht dem liturgischen Sinn der Kirchenmusik entsprechen*“ — interpretiert und auch als tatsächlich wirksam erwiesen. Auch für die Stellungnahme gegenüber neu komponierten Gesängen und gegenüber Mißbräuchen, die vor allem im Eindringen weltlicher Musik und im unvollständigen Vortrag der liturgischen Gesangstexte bestehen, bringt der Verf. zahlreiche Belege. So kann dieser Aufsatz, gerade weil er manches kirchliche Musikwerk des Mittelalters wieder unter dem Aspekt seiner Entstehungszeit und ihrer kirchenmusikalischen Forderungen sehen lehrt, nachdrücklich zur Lektüre empfohlen werden.

Mit einem Aufsatz *Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen* führt J. Klassen die Reihe seiner schon in früheren Jahrgängen zu diesem Thema erschienenen Arbeiten fort. Nachdem im Vorhergehenden als Regel von Palestrinas Parodieverfahren ermittelt worden war, daß die einzelnen Motive „*grundsätzlich in numerischer Rei-*

henfolge“ aus der Vorlage übernommen werden, erörtert der Verf. nunmehr jene Stellen, an denen Palestrina von diesem Verfahren abweicht: der Meister berücksichtigt hier vielfach gewisse sprachlich-formale Analogien (wie Alliteration, Assonanz usw. bis zur Identität einzelner Worte) zwischen dem ursprünglichen Text eines Motivs und demjenigen der Parodie; auch die Absicht einer tonsymbolischen Ausdeutung gewisser Textstellen kann es erforderlich machen, daß hierzu geeignete Motive außerhalb ihrer numerischen Reihenfolge eingeführt werden, und endlich kann dies aus „tektonischen Gründen“ geschehen. Fälle der letztgenannten Art scheinen uns allerdings recht selten zu sein, denn unter den vom Verf. hierzu angeführten Beispielen scheint uns die Verwendung eines abwärts gerichteten Motivs zum Text „*miserere*“ weniger durch „tektonische Gründe“ als durch solche tonsymbolischer Art motiviert (man vergleiche etwa die in Josquins bekannter Motette zum Text „*miserere mei Deus*“ — besonders auffällig am Schluß des Werkes — eintretende Katabasis). Auch können wir nicht umhin, gegen den Gebrauch des Begriffes „*musica reservata*“ („*Reservata-Zeit*“, „*Reservata-Musiker*“) Einspruch zu erheben. Gerade bei Palestrina, dessen Werke, verglichen mit denen seines Zeitgenossen Orlando di Lasso oder auch eines Cyprian de Rore, die üblichen Mittel musikalischer Affektdarstellung in einem recht bescheidenen Ausmaß anwenden, dürfte dieser Terminus, der sich anscheinend nicht auf die Musik einer ganzen Epoche im allgemeinen, sondern innerhalb dieser auf eine besondere, durch „kammermusikalische“ Feinheiten ausgezeichnete und deshalb für Kenner „reservierte“ Musik bezieht, nicht gebraucht werden. Endlich bedauern wir, bei einer inhaltlich so aufschlußreichen und sorgfältigen Arbeit doch eine Reihe sprachlich unschöner und inkorrektur Bildungen anmerken zu müssen. So besteht wohl kein Grund, an Stelle von „Tonsymbolik“ und „tonsymbolisch“ die durch anderweitige Bedeutung schon „belegten“ Worte „*Symbolismus*“ und „*symbolistisch*“ einzuführen; ebensowenig sehen wir ein, warum statt von „textarmen“ in Zukunft von „geringtextigen“ Sätzen gesprochen werden soll, und „*rhythmischer Gleichschritt*“ erweckt gewisse Assoziationen, die von der Welt eines Palestrina gar weit hinwegführen.

Über Leben und Werk von G. O. Pitoni, einem in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher kaum beachteten, zu seinen Lebzeiten jedoch hochgeschätzten Zeitgenossen von Alessandro Scarlatti und Corelli, berichtet H. Hucke (Jg. 39, S. 70 ff.). Die selbst nach beträchtlichen Verlusten noch ungeheure Zahl von Werken dieses Meisters, in dessen Schaffen sich „ein nahezu unerforschtes Kapitel katholischer Kirchenmusik spiegelt“, zwingt den Verf. notwendigerweise zur Beschränkung auf die Durchsicht einiger Messen, die als Repräsentanten ihrer jeweiligen Gattung und der innerhalb von Pitonis langjährigem Schaffen sich abzeichnenden Entwicklung besonders geeignet scheinen. Mit der Besprechung dieser Werke verknüpft ist — vielleicht beim ersten Lesen etwas verwirrend — die ausführliche Erzählung von Pitonis Lebensgang, „*der in vielen Dingen typisch für einen italienischen Kirchenkapellmeister seiner Zeit sein dürfte*“. So bietet dieser Aufsatz — Frucht eingehender Studien in römischen Bibliotheken — bemerkenswerte Anregungen zur Durchforschung eines Gebiets, das allein schon der letztlich aus seiner Tradition sich herleitenden Kirchenmusik der Wiener Klassiker wegen stärkere Beachtung verdiente.

Ebenfalls auf einem wenig beachteten Gebiet betätigt sich J. Gotzen in seinem posthum erschienenen Beitrag über das katholische deutsche Kirchenlied der Aufklärungszeit (Jg. 40, S. 63 ff.). Was der Verf. hier aus zahlreichen, ca. 1750–1810 erschienenen Gesangbüchern zutage fördert, ist zwar wenig erfreulich, als kulturgeschichtliches Dokument indes überaus interessant: manifestieren sich doch in der „Verbesserung“ alter Lieder und bald schon in ihrer Verdrängung durch gesucht „populäre“ Lieder von moralisierender oder empfindsamer Art, in der — zuweilen nur mit Gewalt durchgesetzten — Abschaffung des lateinischen Choralgesangs und der Propagierung der „Deutschen Singmesse“ alle jene Tendenzen, deren Auswirkungen auf dem Gebiet der allgemeinen Kirchengeschichte mit der Erwähnung des josephinischen Klostersturms, der Aufhebung des Jesuitenordens, des landeskirchlichen Bestrebungen innerhalb der alten und neu entstandenen Territorien sowie dem Zusammenbruch des „Heiligen Römischen Reiches“ und seiner kirchlichen Organisation kurz angedeutet seien und die (hierin durch das Kir-

chenlied-Repertoire getreu widergespiegelt) vielfach auch zu einer gewissen Verwischung konfessioneller Unterschiede und zur Betonung einer vorwiegend moralisch fundierten Religiosität führten. Gotzens Untersuchung führt somit in die Zeit einer — gerade mit der höchsten Entfaltung der Wiener Klassik zusammenfallenden — schweren kirchlichen und kirchenmusikalischen Krise, und wir können angesichts dieser Schilderung wohl erst die ganze Tragweite jener Erneuerung der katholischen Kirchenmusik ermes- sen, die sich schon in einigen Aussprü- chen Beethovens (etwa bezüglich der Messe C-dur oder des a-cappella-Gesangs als der wahren Kirchenmusik) ankündigt.

Wenn endlich R. Walter (Jg. 40, S. 127 ff.), ebenfalls im Anschluß an frühere Arbeiten, die Choralvorspiele Max Regers nicht nur — durch Charakterisierung ihrer formalen, harmonischen, melodischen und rhythmischen Eigenarten — in ihrem künstlerischen Wert, sondern durch eine Darstellung von Regers Verhältnis zum Choraltext auch als „bedeutsame religiöse Kunstwerke ihrer Zeit“ würdigt, so können wir darin über den rein wissenschaftlichen Wert dieser Erkenntnis hinaus eine berechtigte Verteidigung Regers gegen die puristischen Bestrebungen jener erblicken, die vor einiger Zeit ver- sucht haben, das Werk dieses Meisters mit einer Art von kirchenmusikalischem Bann zu belegen.

Eine weitere Gruppe von Aufsätzen beschäf- tigt sich mit Fragen der Orgel. So veröffent- licht und interpretiert K. Weiler (Jg. 40, S. 16 ff.) einen Traktat *De mensura fistula- rum*, der, „wie sonst keiner der bisher be- kannten Orgeltraktate“, mit dem Datum seiner Abfassung (1037) versehen ist. Vor allem aber verdient hier der Beitrag von P. Gregor Klaus *Die Entwicklung der Or- gelkunst in Süddeutschland* (Jg. 40, S. 87 ff.) als eine Arbeit, deren Lektüre auch dem nicht speziell organistisch Interessierten von großem Nutzen ist, genannt zu werden. Er- gebnisse eigener Untersuchungen des Verf. sowie zahlreicher früherer Arbeiten werden hier — wohl zum ersten Mal und nicht ohne Hinweis auf viele noch offenstehende Fragen — zu eindrucksvoller Darstellung vereint; überaus anschaulich entwirft der Verf. ein Bild der Orgelkunst jenes Ge- biets, „das als Kennzeichen der damaligen großen katholischen Kultur heute noch die vielen barocken Kirchen zeigt, ein Gebiet, das sich von Mainz bis Bern und von Straß-

burg bis Prag und Wien erstreckt“. Als be- stimmende Faktoren des in diesem Gebiet sich entwickelnden, durch „starke Ver- mischung der verschiedenen Stilmerkmale und Richtungen“ gekennzeichneten Orgel- typus werden die weitreichenden Beziehun- gen seiner kulturellen Zentren, der bis zur gewaltsamen Aufhebung hier blühenden Klöster, aufgezeigt: Beziehungen, die — nicht anders als auch in Architektur und bilden- der Kunst — vor allem zu Italien, daneben auch zu Frankreich bestanden. Auf weitere Einzelheiten kann hier leider nicht ein- gegangen werden, doch sei nicht versäumt, diesen Aufsatz — nicht zuletzt auch als be- rechtigte Korrektur gewisser regional und „national“ voreingenommener Betrachtungs- weisen — nochmals zu empfehlen.

Wertvolle Spezialstudien zum selben Thema liegen in zwei Beiträgen von R. Quoika vor (Jg. 39, S. 94 ff.; Jg. 40, S. 102 ff.). Auch diese Aufsätze zur Geschichte des böhmischen Orgelbaus gewinnen allgemei- nes Interesse dadurch, daß sich aus dem reichen, vielfach aus schwer zugänglichen Quellen geschöpften biographischen Mate- rial mancher Einblick in kulturelle Zusam- menhänge eröffnet, die infolge der unheil- vollen Ereignisse späterer Zeiten weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Mit der Erwähnung zweier Aufsätze von H. Oepen (Jg. 39, S. 107 ff.; Jg. 40, S. 117 ff.) — Arbeiten, mit denen sich vor allem der an rheinischer Musikgeschichte Interessierte wird zu befassen haben — und mit dem Hinweis auf A. Theissens Er- örterung von Problemen kirchenmusikalisch- kompositorischer Praxis (Jg. 40, S. 139 ff.) schließen wir den Überblick über diese bei- den reichhaltigen und — mit wenigen Aus- nahmen — auch typographisch ansprechend gestalteten Bände, mit denen das Kirchen- musikalische Jahrbuch würdig in das fünfte Dezennium seines Bestehens eintritt.

Bernhard Meier, Heidelberg

Händel Jahrbuch 1957. Hrsg. von der Georg- Friedrich-Händel-Gesellschaft. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig 1957.

Das neue Händel-Jahrbuch macht deutlich, daß die deutsche und die englische Händel- forschung verschiedene Wege gehen. Von deutschen Gelehrten stammen drei Stil- untersuchungen: Serauky ordnet und ana- lysiert Händels lateinische Kirchenmusik, Siegmund-Schultze (der Schriftleiter des

Jahrbuchs) schreibt über das Siciliano bei Händel, H. Chr. Wolff vergleicht die Lukrezia-Kantaten von Marcello und Händel. Die erste war hochnötig, bei den beiden anderen Untersuchungen fragt man sich, ob die Händel-Forschung wesentlich gefördert wird, zumal beide nicht bis zum Kern des Problems vorstoßen. Dagegen ist J. Rudolphs Behandlung der Übersetzungsprobleme des *Messias* sehr aktuell. Sie hebt mit Recht Herders Verdeutschung, die Geist und Sington der englischen Dichtung besser trifft als spätere Versuche, hervor. Es wäre gut, wenn diese Fragen, die den Hrsg. der Händel-Ausgabe noch manches Kopfzerbrechen machen werden, weiter diskutiert würden. Die englische Händelforschung geht, von den besonderen Möglichkeiten der Quellennlage angeregt und gefördert, andere Wege. Die Untersuchung von W. C. Smith über die Trauermärsche aus *Samson* und *Saul* ist ein Musterstück gründlicher Quellenarbeit. Das gleiche gilt für die sorgfältige und sehr nötige Arbeit von James S. und Martin V. Hall über *Händels Verzierungen*. Die aufschlußreiche al fresco-Studie E. H. Meyers über Locke-Blow-Purcell steht ganz für sich. Da sie einem größeren Werke über *Englische Kammermusik* (London 1946) entnommen ist, das in Kürze in deutscher Übersetzung erscheinen wird, seien kritische Bemerkungen bis zur Kenntnis des größeren Zusammenhangs zurückgestellt. Bleibt noch der menschlich warme und an unbekanntem Einzelheiten reiche Gedenkbrieff von W. Meyerhoff über den in der Fülle seiner künstlerischen Arbeit so jäh verstorbenen Fritz Lehmann. Eine Frage zum Schluß: War es nötig, die englischen Aufsätze in Verdeutschung wiederzugeben? Wenn ja, warum nicht alle? Die Übersetzung ist im übrigen durchaus gelungen bis auf die Stelle (S. 168 u.) „in dem die Verzierungen gegenüber zu einer vollständigen Begleitung hinzugefügt werden“. Es muß wohl heißen „in dem die Verzierungen gegen eine vollständige Begleitung ergänzt wurden“. Die Literaturangaben S. 42 sind leider lückenhaft. Das Werk von Beyschlag ist 1908 in Leipzig erstmalig erschienen. Die Ergänzung bei H. Goldschmidt („*Vier Vorträge*“) ist zu streichen. Bei Seiffert muß es heißen: M. Seiffert, *Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias*, SIMG VIII, 1907/08 S. 581 ff.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Walter Haacke: Georg Friedrich Händel. Eine Schilderung seines Lebens. Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus (1958) 64 S.

Wie die Bändchen der Langewiesche-Bücherei überhaupt, will auch dieses Händel gewidmete „das Gute für Alle“ bieten, indem es eine kurze Lebensbeschreibung ergänzt durch eine Folge guter Bildwiedergaben mit Erläuterungen. Haacke gibt Lebensbeschreibung und Bilderläuterungen ansprechend und klar. Schade, daß ihm dabei einige Irrtümer unterlaufen sind! Vor allem: Was das „Largo“ und damit auch die Einschätzung des *Xerxes* betrifft, ist er der Verdeutung Oskar Hagens zum Opfer gefallen. Da dieses *Larghetto* eben nicht nur Schwärmerei eines Verliebten ist, vielmehr ein Hymnus auf die „cara pace“, die im Naturfrieden eines Baumes widerscheinende „prästabilierte Harmonie“, sind die von H. zitierten „einfachen Seelen“, die es sich nicht nur zu Trauungen, auch zu Begräbnissen wünschen, ahnungsvoller, als er glaubt (s. ZfMw VII, 21 f.). — S. 13 wäre *Mainwarings* „amazing fulness“ statt mit Matthesons Übersetzung „entsetzliche Vollstimmigkeit“ besser mit „erstaunliche Vollstimmigkeit“ wiederzugeben. — S. 14: Händel holte seinen Studienfreund Schmidt in Ansbach keineswegs (wie auch N. Flower in seinem Händel-Buch behauptet) aus „mifflischen Lebensumständen heraus“; Schmidt hatte ein paar Jahre vorher 7000 Kronen erheiratet und betrieb einen beträchtlichen Wollwarenhandel. — S. 19 sollte es auch in der Überschrift „*Bettleroper*“ statt *Betteloper* heißen. S. 25: Händel schrieb nach 1738 immerhin noch die Opern *Imeneo* und *Deidamia*. S. 31: Das Halleluja der himmlischen Heerscharen im *Messias* soll gerade nicht „mit aller Kraft“ beginnen, wie schon Händels *desa riptieni* beginnender Orchestersatz zeigt; erst beim Unisono der Singstimmen „for the Lord God omnipotent reigneth“ wirken alle himmlischen Chöre ineins und dann auch alle Instrumente zusammen, erst dann hat es ja damals den englischen König unwillkürlich emporgerrissen. — S. 42, 44: Das Szenenbild mit der Cuzzoni, Senesino und wohl Berenstadt dürfte eher eine Szene aus *Flavio* als aus *Giulio Cesare* darstellen, aber wohl nicht, wie Harry R. Beard meint, III, 4 (s. O. E. Deutsch, *Handel, a documentary biography*, S. 158), sondern das Duett aus III, 7 wobei die als für das Schicksal des Liebespaares bedeutsame dritte Hauptperson

Flavio mit ins Bild gebracht ist. Das ziemlich griesgrämige Alexanderfest-Titelbild (1738 in London, nicht 1748 in Amsterdam) könnte künftig etwa durch die Wiedergabe einer ganz autographen Notenseite ersetzt werden.
Rudolf Steglich, Erlangen

Arnstädter Bachbuch. Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt. Im Auftrage des Rates der Stadt in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Bachpflege im Kulturbund Arnstadt hrsg. von Karl Müller und Fritz Wiegand. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Arnstadt 1957. 170 S.

Unter den Städten, die das Andenken an Bachs Wirken in ihren Mauern wachzuerhalten suchen, tut sich Arnstadt durch besondere Bemühungen hervor, die u. a. zur Neuauflage des erstmals im Bach-Gedenkjahr 1950 veröffentlichten *Arnstädter Bachbuches* geführt haben. Rein äußerlich schon zeichnet sich das neue Buch durch solideren Einband und bessere Papierqualität aus; einige schwarz-weiß reproduzierte Gemälde mußten objektiveren Fotografien — jetzt auf Glanzpapier — weichen, wobei man höchstens bedauern mag, daß die beiden anschaulichen Bilder der Kirche von Dornheim dem allbekanntesten Foto weichen mußten. Aber auch der Inhalt des Buches erscheint in vieler Hinsicht gebessert: Die einzelnen Artikel sind sämtlich überarbeitet worden, der Inhalt wurde stärker als zuvor auf Arnstadt konzentriert. Für die Kenntnis der Arnstädter Bachorgel und ihrer Baugeschichte ist die ausführlichere Mitteilung von Dokumenten über den Orgelbau von 1699 bis 1702 bedeutsam, von denen einige vorübergehend unauffindbar gewesen waren, jetzt aber wieder vorliegen. Bemerkenswert ist, daß die Orgel nach dem erhaltenen Spieltisch nach oben sowohl im Pedal als auch im Manual je zwei Halbtöne mehr umfaßt als vertraglich vereinbart (*cis'* und *d'* bzw. *cis'''* und *d'''*), während andererseits das im Vertrag vorgesehene *Dis* (Pedal und Manual) auf dem erhaltenen Spieltisch fehlt. Hier wäre vielleicht ein kurzer, unterrichtender Satz dienlich gewesen, ob hier tatsächlich eine Änderung des Bauplanes oder nicht doch vielleicht ein späterer Umbau anzunehmen ist; denn seit wir mit H. Klotz (Mf. III, 1950, S. 189 ff.) die Chronologie der Bachschen Orgelwerke auch durch Vergleich mit dem Umfang der jeweils verfügbaren Orgeln zu ermitteln gewöhnt

sind, haben solche Erwägungen entscheidende Bedeutung.

Ein weiterer Vorteil der Neuauflage liegt in der Überprüfung der vormalis oft orthographisch unrichtig wiedergegebenen Urkunden, wodurch, wie man wohl hoffen darf, das *Arnstädter Bachbuch* zum maßgeblichen Quellen- und Orientierungsbuch für alle die Familie Bach und Arnstadt berührenden Fragen geworden ist.

Alfred Dürr, Göttingen

Ludwig Czaczkes: Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Band I, Paul Kaltschmid, Wien, 1956. 236 Seiten.

Wie der Untertitel sagt, behandelt der Verf. nur die Fugen, nicht auch die Praeludien des Wohltemperierten Klaviers, und zwar in dem vorliegenden Band zunächst die des 1. Teils. Es geht ihm um nichts Geringeres als darum, das Formgesetz der Bachschen Fuge zu enträtseln und zu zeigen, in welcher Weise Bach gearbeitet hat. Die bisherigen Analysen, etwa von Riemann und Busoni, erscheinen ihm insbesondere deshalb unzulänglich, ja verfehlt, weil sie von einer „*harmonischen Dreiteiligkeit*“ ausgehen. Dieser vorwiegend harmonisch begründeten Analyse stellt er seine Methode gegenüber, die bei der kontrapunktischen Arbeitsweise Bachs einsetzt. Genaue Beobachtungen über den Aufbau der verschiedenen auf die Fugen-Exposition folgenden „Durchführungen“, ihre Verbindung und ihre Gliederung durch die sogenannten „Zwischenspiele“, ja über die verschiedenartige Funktion dieser Zwischenspiele sind ihm die wichtigsten Hinweise für den formalen Aufbau. Die Mehrzahl der Fugen erscheint ihm danach zweiteilig disponiert zu sein, wobei sich beide Teile in der Länge wie im Aufbau zu entsprechen pflegen. Die harmonische Analyse kommt als Gliederungsmittel weiterhin zu ihrem Recht, tritt aber hinter den Einschnitt, die durch die kontrapunktische Arbeitsweise gegeben sind, zurück.

Die alte Unterscheidung und formale Trennung von Durchführung und Zwischenspiel hält er für unzutreffend, möchte vielmehr die Zwischenspiele als feste Bestandteile der verschiedenen Durchführungen ansehen. Vor allem bemüht er sich, die weiteren, auf die Exposition folgenden Durchführungen deutlich gegeneinander abzugrenzen. Seine Analysen wollen dadurch den Aufbau

jener Partien erhellen, die man bisher etwas vage und vielfach ohne nähere Gliederung als den „modulatorischen Mittelteil“ zu bezeichnen pflegte; denn daß frühere Betrachtungsweisen diese Mittelpartien der Fuge allzusehr von der Formenwelt des klassischen Sonatensatzes her beurteilt und sie deutlich in Parallele zu dessen „Durchführungsteil“ gesetzt haben, ist offenkundig. Hier nutzt der Verf. insbesondere Beobachtungen über die Stimmenfolge der Einsätze, über die Einführung neuer kontrapunktischer Mittel, wie es z. B. Umkehrung, Engführung und Vergrößerung sind. Es gelingt ihm, diese Mittelpartien in einer Reihe von Fällen unzweideutig als eine sehr genaue Folge einander entsprechender Durchführungen aufzuweisen. Dabei ergeben sich neue und überraschende Einblicke in die Werkstatt des großen Fugenmeisters, und auch dort, wo wir mit den Ergebnissen des Verf. nicht übereinstimmen, vermag uns die Gründlichkeit seiner Analysen aufschlußreiche Hinweise zu geben.

Als ein Zweites unternimmt es Czaczkes, das gesamte kontrapunktische und motivische Material der Fuge, auch das der „Zwischenspiele“, allein und vollständig aus dem Fugenthema abzuleiten. Solche seit langem bekannten Zusammenhänge werden hier allerdings weit über jenes Maß hinaus verfolgt, in dessen Grenzen sie sich noch einleuchtend und ohne Zwang ergeben. Der Wert der Studie scheint uns jedenfalls weit mehr bei den Ergebnissen der formalen als der motivischen Analyse zu liegen.

Leider fehlt dem Buch eine wichtige Voraussetzung gerade analytischer Werke: sprachliche Überzeugungskraft und wissenschaftliche Bescheidenheit. So sehr der Verfasser darauf hinweist, daß seine Ergebnisse „*rein objektive, sachliche Feststellungen seien, an denen nicht gerüttelt werden könne*“: eine naturwissenschaftliche Exaktheit gibt es auf dem Gebiete der Kunst nicht. Das Zögern vor gesetzmäßigen Formulierungen, das dem Wissen um die Grenzen aller analytischen Betrachtungsweise entspringt, vermag uns dem Kunstwerk oftmals näher zu bringen als die überdeutliche „Feststellung“ — vor allem, wenn sie mit einem übermäßigen Anspruch verbunden ist: wie der Verf. beständig Riemann, Busoni und anderen Autoritäten Zensuren erteilt, um dabei zugleich die „*Erstmaligkeit*“ und „*Endgültigkeit*“ der eigenen Ergebnisse herauszustreichen, das ruft wachsendes Unbehagen hervor.

Trotz dieser Einwände erscheint uns die Studie als ein wertvoller Beitrag zur Erkenntnis der Bachschen Fuge. Allerdings bedarf sie eines erfahrenen Lesers, eines Lesers vor allem, der willens ist, sich den Weg zu den zweifellos fruchtbaren Ergebnissen nicht von den offensichtlichen Schwächen der Darstellung und der Methode verbauen zu lassen.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Adolf Layer: Kaspar Tieffenbrugger. Sonderdruck aus Band 4 der Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben, Augsburg 1955, Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft. 20 S.

Die älteren Studien H. Coutagnes, J. Herbecks und W. L. Frhr. v. Lütgendorffs ergänzend, untersucht der Verf. die Herkunft des berühmten Instrumentenbauers und bestimmt sie im Ostallgäu bei dem Weiler Tiefenbruck in der Gemeinde Roßhaupten. Eine Urkunde des Propstamtes Füssen 1539 bezeugt den Wegzug der Familie. Unter den verschiedenen Namensträgern, die sich teils in Lyon, teils in Venedig, Perugia, Rom ansiedelten, gehört Kaspar Tieffenbrugger nach den Forschungen Layers wohl der zweiten Generation an. Lehrreich sind Untersuchungen der Handelswege, die die Laute und Violine von den Lechgauer Werkstätten aus einschlugen. Die gründliche Arbeit sei nur noch mit einem Hinweis auf die Besprechung der Monographie Coutagnes durch J. v. Wasielewski in MfM. XXV 1893, 179 ff., ergänzt.

Wolfgang Boetticher, Göttingen

Gudrun Busch: C. Ph. E. Bach und seine Lieder. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 12). Gustav Bosse Verlag Regensburg. 407 S. u. gesonderter Anhang (110 S.).

Die von W. Kahl angeregte und geförderte Arbeit ist im Biographischen und Bibliographischen musterhaft. Im Lebensgeschichtlichen wird auf die Freundeskreise Bachs und seine Beziehung zu den Dichtern der Zeit in erwünschter Ausführlichkeit eingegangen; es entsteht ein lebendiges, an bisher unbekanntem Einzelheiten reiches Bild der Mitwelt, das uns die geplante Herausgabe der Briefe Ph. E. Bachs als besonders dringlich erscheinen läßt. Die Arbeit gibt zugleich einen sehr übersichtlichen und in der Chronologie überzeugenden Katalog der Lieder, aus der als besonderes Ergebnis

z. B. die endgültige Zuweisung der zwölf Freimaurerlieder hervorzuheben ist. In der darauffolgenden Behandlung der Einzel-elemente scheinen mir die Abschnitte über Form und Ausdruck besonders gelungen; bei der Behandlung der Melodieführung werden nur nebenher Besonderheiten des „geselligen Liedes“ angerührt, die einer ausführlichen Darstellung bedürften; dagegen ist der Vergleich der Gellert-Ver-tonungen Bachs und Beethovens für die Erkenntnis des Bachschen Liedstils sehr ertragreich. In der Zusammenschau (S. 379 ff.) ergibt sich klar, daß Ph. E. Bach zuerst nur zögernd an die „kleine Gattung“ des Liedes neben seiner Kirchen- und Klavier-musik herangeht und ganz im Sinne der ersten Berliner Liederschule arbeitet, daß dann mit den Gellert-Liedern (1757/58) in der Gattung des geistlichen Sololiedes ein Höhepunkt erreicht wird. Dann aber wird Bach (das hätte m. E. etwas deutlicher herausgearbeitet werden müssen) in den Liedvertonungen für die Musenalmanache von den Vertretern des neuen „Liedes im Volkston“ überrundet. Diese junge Generation mit Schulz und Reichardt als Wort-führern hat ein anderes Liedideal; an dieser Stelle (S. 261) wird aber nur der Unterschied Lied — Ode erörtert und das Wesentliche erst zum Schluß (S. 404 f.) ganz kurz gesagt. So bleibt auch die kurze „Einord-nung in das Gesamtwerk“ skizzenhaft; sie überfordert die Kräfte der Verf., die ihre eigentliche Aufgabe klug und überzeugend gelöst hat. Wann aber wird die Zeit für eine „Gesamtausgabe“ und ein „Gesamt-bild“ gekommen sein?

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Johannes Brahms. Sein Leben in Bildern. Textteil und Bildbiographie von Eduard Crass. 104 S. VEB Bibliographisches Insti-tut Leipzig 1957.

Dem Musikfreund einen Eindruck vom gesam-ten Lebens-Umkreis des Meisters Brahms „vom Bild her“ zu verschaffen, war wohl die Aufgabe. Sie ist auf breiter Grundlage angefaßt worden: in 127 Abbildungen (Kupfertiefdruck) nicht eben alltäglicher Auswahl (dabei auch Programm- und Zeitungsdrucke, Gemälde, Zeichnungen und Karikaturen als kulturgeschichtliche Mo-mentaufnahmen) wird eine reiche Lebensreise in rasch wechselnder Umwelt sichtbar — ein „Bildbericht“ im besten Sinne. Knapp-gefaßte Erläuterungen sind eingefügt, im-

mer so, daß der Betrachter weitreichende Zusammenhänge in den Griff bekommt. In solcher Verdichtung ist die „optische Be-lehrung“ auch in den größeren Brahms-Lebensbeschreibungen noch nicht erreicht worden. In der ersten Hälfte des Büchleins bringt Crass ergänzend eine Kurz-Biogra-phy, in der er das Bekannte — nun auch aus dem Bereich der musikalischen Leistung sowie der künstlerischen und menschlichen Wesensart des Komponisten — übersichtlich im Ganzen und zuverlässig im Einzelnen so gedrängt zusammengestellt hat, daß der Neuling über alle wichtigen Daten und Fra-gen der Erscheinung „Brahms“ schnell festen Boden gewinnt. Und auch der Musikhisto-riker verbringt bei dieser knappen Zusam-menschau ein paar genußreiche Lesestunden. Die noch immer ausstehende allgemeine Einigung über die Unterteilung der Roman-tik als geschichtlicher Epoche (mit den Vor-silben Vor-Früh-Hoch-Neu-Nach-Spät) macht sich freilich in den einleitenden Worten bemerkbar. „Hoch“ — als Bezeichnung für die Gipfelung eines Stils — sollte doch wohl für die Zeit Schumanns bewahrt bleiben, nicht für die Spanne von etwa 1840—1880. Aber diese Benennungsfrage bleibt am Rande, C. selber lehnt eine „*summarische Etikettierung der komplexen Künstlerper-sönlichkeit Brahms*“ mit Recht ab.

Kurt Stephenson, Bonn

Ernst Mohr: Willy Burkhard. Leben und Werk, Zürich 1957, Atlantis, 240 S. (mit Werkverzeichnis u. a.)

Die zwei Jahre nach dem Tode des Kompo-nisten erschienene Biographie geht in ihrer Planung bis in die Mitte der vierziger Jahre zurück. Der Verf. konnte sich auf eine enge, freundschaftliche Zusammenarbeit mit Burk-hard stützen, der „einen großen Teil des vorliegenden Buches . . . noch selbst im Ma-nuskript gelesen und gebilligt“ hat. Der 1900 geborene Willy Burkhard darf zu den wichtigsten Vertretern der neueren schwei-zerischen Tonkunst gerechnet werden. Seine Werke haben weit über den Umkreis seiner Heimat hinaus ein Echo gefunden und sind nicht zuletzt deshalb so bedeutungsvoll, weil der Komponist sich niemals einer Doktrin verschrieben hatte. In einer kurzen Selbst-darstellung sagte er: „*Es widerstrebt mir, meine Musik stilistisch irgendwie zu klassi-fizieren . . . Erstrebenswert erscheint mir für den zeitgenössischen Komponisten eine Zu-sammenfassung der verschiedensten moder-*

nen Äußerungsmöglichkeiten“ (in „Musik der Zeit“, Heft 10, Bonn und London 1955, Boosey & Hawkes, S. 25–26).

Burkhard's Werk zeichnet sich durch eine fast autodidaktisch anmutende Vorurteilslosigkeit aus, die verschiedene Stilbereiche unter einem großen Bogen vereinigt. Seine jugendliche Liebe zu Bach und Beethoven, zu Brahms, Bruckner und Reger schloß die Neigung zu Debussy und Busoni nicht aus, während er der Programmmusik von Liszt und Strauss „mit innerem Widerstreben begegnete“. Wie später sein Landsmann Heinrich Sutermeister, studierte auch Burkhard in München bei dem Basler Komponisten Walter Courvoisier, dessen Unterricht vielen der um 1900 geborenen Musiker den Weg gewiesen hat. Schon in diesem frühen Stadium zeichnete sich ein charakteristisches Merkmal ab: Burkhard's Liebe zum Choral und damit ein Bekenntnis zur geistlichen Musik, als deren Erneuerer er vor allem zu gelten hat. Daneben darf aber die Befruchtung durch die französische Musik nicht vergessen werden, die der junge Schweizer einem Studienaufenthalt in Paris verdankte.

Allerdings war er froh, „zuerst in Deutschland eine gute Schulung“ durchgemacht zu haben. Trotz der unbestreitbaren Bedeutung besonders der geistlichen Vokalmusik in Burkhard's Schaffen wäre es verfehlt, die anderen Werke dahinter zurückzustellen, denn das von Mohr im Anhang mitgeteilte umfangreiche Werkverzeichnis zeigt auch viele weltliche Gesangskompositionen und, rein zahlenmäßig, sogar ein Überwiegen der instrumentalen Werke in verschiedenen Größenordnungen. Von der Sinfonie bis zum Klavierstück finden sich nahezu alle Gattungen vertreten, und in fast jedem Werk versucht der Komponist eine neue Lösung des Formproblems. In diesem Zusammenhang sind die Briefe an seinen Freund und Förderer Paul Sacher besonders wichtig, weil sie einen Einblick in Burkhard's Schaffensweise gewähren.

Wie so viele Komponisten, hat auch Burkhard zuweilen öffentlich Stellung zu Fragen der zeitgenössischen Komposition genommen. Trotz der überall erkennbaren freundschaftlichen Zuneigung weiß der Biograph den kritischen Abstand in der Wertung des Lebenswerkes zu wahren. Dies gilt vor allem für manche Komposition der früheren Schaffenszeit, in der „die ursprüngliche Begabung... für alle lineare Stimmführung“ hervortritt, das Ganze jedoch nicht immer

befriedigt, „weil sich B. um die vertikalen Klangverhältnisse sehr wenig kümmert“ und „unnötig scharf“ wirkende Härten einfließen läßt. Selbst die 1927 komponierte I. Sinfonie hinterläßt trotz dem Einfluß Bruckners einen zwiespältigen Eindruck. Allerdings würden Werke wie das Oratorium *Das Gesicht Jesajas* (1935), *Der 93. Psalm* (1937), die *Messe* (1950) oder die Kantate *Die Sintflut* (1954/55) schon genügen, um die Stellung Burkhard's in der neuen Musikepoche zu festigen. Nicht weniger markant ist seine Oper *Die schwarze Spinne* nach J. Gotthelf, die in ihrer zweiten Fassung eine bei Burkhard's episch-lyrischem Charakter ungeahnte dramatische Note zeigt. Daneben behauptet sich der Lyriker (u. a. *Morgenstern-Lieder*) und Komponist von anspruchsvoller oder auch hausmusikalisch reizvoller Kammermusik.

Einen wichtigen Abschnitt widmet der Verf. dem pädagogischen Wirken des Freundes. „Ein Hauptanliegen des Kompositionsunterrichtes war Burkhard, einen gewissen Ausgleich, eine Harmonie zwischen den linearen und den harmonischen Elementen herbeizuführen.“ So glaubte er „an eine breite, übergeordnete, alles erfassende Kontinuität der Entwicklung unserer Musik, in die sowohl die stärksten Elemente der Tradition wie die besten Kräfte des Immer-Neuen ebensogut eingehen werden, und damit auch an die Unvergänglichkeit und innerste Unwandelbarkeit ihres Wesens“. Er war „zumindest intellektuell“ für alle „modi so avantgardistischen Tendenzen und Experimente unsrerseits aufgeschlossen“. Das zeigt sich ganz klar in dem 1954 in der Schweizer Musikzeitung veröffentlichten *Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik*, den M. in die Biographie aufgenommen hat. Schon 1937 hatte Burkhard das Wesen dieser Technik zu ergründen gesucht.

In dem zweiten Aufsatz wendet er sich gegen den „Totalitätsanspruch“ der Dodekaphonisten, obwohl er meint, daß die heutige Situation wohl jeden Musiker zwingt, sich mit der von Schönberg begründeten Lehre auseinanderzusetzen. Er selbst hat das letzte seiner *Six Préludes* für Klavier aus op. 99 über eine Zwölftonreihe komponiert und es ausdrücklich als Versuch angesehen. M. stellt fest, daß „seine Tonsprache dadurch einen fremden Einschlag erhalten hat“. Dies könnte die Gegner von Burkhard's Ausführungen zu der Annahme verleiten, daß ihm

diese Kompositionsweise nicht gelegen und er sich deswegen so kritisch mit ihr auseinandergesetzt habe. Burkhard aber zeigt in diesem sehr lesenswerten, von polemischer Frische erfüllten Artikel, worum es ihm eigentlich ging: „Die Tatsache, daß ein Genie eine bestimmte Technik angewendet hat, war bis heute immer nur höchstens ein Beweis für deren Richtigkeit im speziellen Falle, nie aber für deren Allgemeingültigkeit“. Die Zwölftonlehre sei, im Gegensatz zur elementaren Harmonielehre, für jeden Gebildeten ohne weiteres verständlich, ihre Handhabung leicht zu erlernen, denn sie „ist nur in ihren einfachsten Bildungen gehörmäßig, also musikalisch erfassbar, stellt aber in ihrer Gesamtheit ein vorwiegend außermusikalisches Prinzip dar“. Der bedingungslose Anbeter der Zwölftonlehre wird diesen Standpunkt zweifellos nicht teilen wollen, obwohl Burkhard sich nicht gegen „eine Idee, um die ein Schönberg ein ganzes Leben gerungen hat“, wendet, sondern gegen die „Schule“, die ihm als Basis zu eng ist, weil sie eine Gefahr „für Nichtskönnner und Konjunkturritter“ bedeutet.

Burkhard's Musik, im wesentlichen tonal gebunden, zeigt gelegentlich bitonale, auch polytonale Bildungen, die allerdings mit der bei ihm häufig auftretenden „Misch-Harmonik“ zusammenhängen. Das Lebenswerk mag in seiner Gesamtheit für einen Nichtschweizer schwer zu würdigen sein, auch mögen die neuesten Strömungen sein Schaffen vorläufig vielleicht ein wenig in den Hintergrund drängen, aber der grüblerische Ernst, die Selbstkritik und das Fehlen jeglicher Schablone weisen ihm einen unbestreitbaren Rang in der Musik der Gegenwart zu. Was von seinem Werk bleiben oder sich erst durchsetzen wird, vermag nur die Zukunft zu entscheiden. Dem Verf. jedenfalls ist eine gut fundierte, überzeugende Darstellung von Leben und Werk des Freundes gelungen.

Helmut Wirth, Hamburg

Erich Valentin: Handbuch der Instrumentenkunde. Regensburg 1954, Gustav Bosse Verlag, 454 S.

Der Bereich, den wir heute unter Musikinstrumentenkunde verstehen, ist durch kulturgeschichtliche Beziehungen, Wiederaufnahme historischer Spielpraktiken, physikalische Untersuchungen und eine am Gegenstand entwickelte Quellenkritik so nach verschiedenen Seiten ausgeweitet und vertieft worden, daß eine zusammenfassende Dar-

stellung seiner Inhalte und Probleme wohl zu den schwierigsten Aufgaben gehörte. Da das vorliegende Buch diese Fragen der Wissenschaft und Forschung überhaupt nicht oder nur gelegentlich andeutungsweise berührt, trägt es m. E. seinen Titel zu Unrecht. Ein in einen geschichtlichen und systematischen Teil gegliedertes Lehr- und Nachschlagewerk über Musikinstrumente des europäisch-amerikanischen Kultur- und Zivilisationsbereiches — und das will das Buch ja auch nur sein — ist noch kein Handbuch der Instrumentenkunde. Aber auch eine Zusammenstellung dieser Musikinstrumente unter Berücksichtigung ihrer historischen Bezogenheiten, ihrer systematischen Zusammenhänge, ihrer technischen Möglichkeiten und praktischen Verwendung bedeutet schon eine verantwortungsvolle Aufgabe, nachdem durch die Arbeiten von Curt Sachs, Tobias Norlind, Kinsky, Galpin, Geiringer, Rosamond Harding u. a. Grundlagen geschaffen worden sind, die Wissenschaft und Lehre als orientierender Maßstab dienen. Diese Fülle des von der Forschung in Jahrzehnten zusammengetragenen Materials auch nur ausschnittsweise in einem handlichen Lehrbuch zu bändigen, entspricht zweifellos einem Bedürfnis der Musiker und Musikfreunde. In diesem Sinne ist Valentins Arbeit verdienstvoll, zumal sie durch ihre Aufgliederung, einige Tabellen von Stimmungen und Tonumfängen, eine graphische Darstellung nach Hornbostel-Sachs' Systematik und das umfangreiche Sachregister ein schnelles Auffinden gesuchter Begriffe und Zusammenhänge ermöglicht.

Leider nur erfüllt das Werk vom Inhaltlichen und von der Darstellung her nicht alle Anforderungen, die man an Richtigkeit und Verständlichkeit gerade bei einem Lehrbuch stellt. Beispielsweise müssen Beschreibungen exakt sein. Es geht nicht, daß man bei Streich-(Sattelknopf-)Instrumenten sagt, der Saitenhalter sei „am unteren Ende der Decke befestigt“ (S. 120), und weiter, daß der Hals „unterhalb des Corpus durch die Nase mit diesem verbunden sei“. Ebenso wenig ist die obere Seite des Halses das Griffbrett. Es gibt wohl bei den Gamben Bündel, aber nicht „aus Metall, heute aus Perlon“ (S. 126). So etwas sind nicht Kleinigkeiten, sondern folgeschwere Ungenauigkeiten, die nicht vorkommen dürften, jedenfalls nicht in gehäufterem Maße und an entscheidenden Stellen. Denn da heißt es schon in der Systematik (S. 20) bei den

Aerophonen „durch Lufterregung klingende Instrumente“, was ganz mißverständlich ist, da eine solche Definition z. B. auch für die Aeolsharfe zutrifft. Und weiter: Bei Instrumenten mit doppeltem Rohrblatt gibt es kein auf der Bahn angebrachtes Blatt (S. 255); die Windkapsel ist etwas anderes als die Lippenstütze unterhalb des Rohres beim Bomhart (S. 275/276); die Beschreibung des Raketts (S. 284) folgt dem Katalog der Wiener Sammlung, während die Zeichnung die wesentlich anders gebauten Exemplare der Berliner Sammlung zeigt, deren Bohrung konischen Verlauf und keine Schall- und Speichelabläuflöcher hat; die Rauschpfeife (S. 285) unterscheidet sich vor allem durch ihren überwiegend konischen Verlauf vom Krummhorn, dessen kaum merklicher konischer Auslauf so gut wie gar keine Bedeutung hat (S. 286); das Regal hat keine durchschlagenden, sondern aufschlagende Zungen, und das 18. Jahrhundert nahm sich nicht allein der Durchdenkung des Spielsystems an, sondern entdeckte und entwickelte überhaupt erst die Möglichkeit der durchschlagenden Zunge (S. 371). Es entspricht auch nicht den Tatsachen, daß die Cembalo-Register „seit dem 17. Jahrhundert statt durch die orgelüblichen Züge durch Pedale gezogen werden“ (S. 238), und daß „schon dem 17. Jahrhundert der Pedalzug bekannt war“ (S. 239/240). Eine vereinzelte Notiz über die Konstruktion eines Instruments, an dem man pedalähnliche Einrichtungen annehmen kann, berechtigt nicht zur Behauptung ihrer Allgemeingültigkeit, zumal wir an Kirkman-Cembali aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellen können, daß auch ein vorhandenes Pedal nur in Verbindung mit den Handregistern und zu ihrer Fixierung dient.

Es würde zu weit führen, bei diesem eine Fülle von Material zusammenstellenden Werk alle Einwände und Bedenken einzeln anzumelden. Daß deren nicht wenige sind, muß leider gesagt werden, und sie beziehen sich nicht nur auf sachliche Irrtümer, sondern auch auf Formulierungen, deren begriffliche Unklarheit das Verständnis erschwert oder zu Widersprüchen führt. Dazu gehören im historischen Teil Ausführungen wie die über die Fidelform (S. 27) oder die Entwicklung des Horns (S. 75/76), im systematischen Teil Definitionen wie „bei zweimanualigen Instrumenten sind zwei Springer angebracht“ (S. 224) oder „die unter

der Dockleiste angebrachten Dämpfer“ (S. 223), bei denen nicht beachtet ist, daß auch einmanualige Cembali Registriermöglichkeiten durch mehrere Springerreihen haben und daß die Dämpfer sich zwar unter der Dockenleiste, aber an den Springern befinden.

Man betrachte diese Beanstandungen, die nur als Teil für zahlreiche andere stehen, nicht als kleinliche Kritzelei. Gerade eine Arbeit, die sich an einen breiten Interessentenkreis von meist ungeschulten und unkritischen Lesern wendet, muß die Zuverlässigkeit und Genauigkeit haben, die wir von einem Schulbuch verlangen. Daß es daran im vorliegenden Falle fehlt, ist bedauerlich, um so mehr als das Werk in seiner gesamten Anlage und Tendenz durchaus empfehlenswert wäre. Was der Verf. beispielsweise über die Bedeutung alter Instrumente für die Gegenwart (S. 16 u. 34) oder über die Eigenständigkeit der Orgel (S. 74 u. 354) sagt, trifft in vortrefflicher knapper Formulierung das Wesentliche. Auch die Einteilung des Instrumentariums ist vom praktischen Standpunkt aus annehmbar, und die Einbeziehung der Elektrophone mit Unterteilung in solche mit Tonabnehmer und in die eigentlichen elektronischen Klangerzeuger trägt trotz sehr knapper Fassung dieses Abschnitts zur Klärung bei. Daß einige Seiten mit Inseraten als Kapitel 8 „Instrumentenbauer“ in der Inhaltsangabe angezeigt werden, muß allerdings befremden. Die Zeichnungen sind nicht immer glücklich, oft sehr undeutlich (Clavichord S. 228), bisweilen in den Proportionen verzerrt (Radleier S. 168). Gute Photos typischer Instrumente wären doch zweckmäßiger gewesen. Schließlich sei noch ein energisches Veto gegen „den“ Corpus eingelegt.

So kann man das Buch leider nicht ohne Bedenken und Einschränkungen in die Hände derjenigen geben, für die es bestimmt ist. Der Zweck, ein Lehr- und Nachschlagewerk zu schaffen, ist nur unzureichend erfüllt. Es scheint mir unerlässlich, daß der Verf. seine Arbeit nochmals einer gründlichen Revision unterzieht, wobei es sicher nichts schaden würde, wenn eine Reihe von Namen, hinter denen oft nur Experimente und Gelegenheitskonstruktionen stehen, über die in diesem Zusammenhang doch nichts wirklich Instruktives gesagt werden kann, zugunsten einer Straffung und Vertiefung des Wesentlichen wegfielen.

Alfred Berner, Berlin

Donald Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 to 1840*. George Ronald, London (1956). XXV, 155 S. mit 32 Abb.

Donald Boalch, Bibliothekar und Archivar in Harpenden, Hrsg. von Th. Morley's *Two Part Canzonets* (1950), Mitarbeiter der 5. Auflage von *Grove's Dictionary of Music* und Verf. mehrerer musikwissenschaftlicher Aufsätze, legt seine Hauptarbeit der letzten 15 Jahre vor: einen umfangreichen Band über die Cembalo- und Clavichordbauer von 1440 bis 1840. Der Hauptteil des Buches besteht aus Kurzbiographien mit Einzelnachweisen der heute noch bekannten Instrumente mit Datierung, Signierung, Angabe des Besitzers, der Stimmung u. a. Bemerkungen. Der Band enthält ferner Verzeichnisse der wichtigsten Instrumentensammlungen, die Cembali und Clavichorde besitzen, die heute noch vorhandenen englischen Virginalen, der dreimanualigen Cembali und eine Aufstellung einiger Londoner Instrumentenbauergehilfen von 1622 bis 1758. Eine Literaturübersicht und eine Gegenüberstellung der technischen Ausdrücke in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache beschließen den Textteil. Ihnen folgen 16 Tafeln mit 32 Instrumentenabbildungen aus verschiedenen Jahrhunderten, hervorragend wiedergegeben, wie überhaupt das ganze Buch durch drucktechnische Vollkommenheit besticht.

Es bedarf keiner Frage, daß ein derartig umfangreich angelegtes Nachschlagewerk einmal geschrieben werden mußte, erforderte doch bisher jede Information über diesen Gegenstand zeitraubende Nachforschungen in oft entlegenen und schwer zugänglichen Fachbüchern. Dem Verf. gebührt deshalb Dank und Anerkennung für seinen Fleiß und den Mut, dieses Unternehmen zu einem Abschluß gebracht zu haben. Daß im ersten Anlauf manche biographische Lücke nicht geschlossen und nicht alle Instrumente erfaßt werden konnten, weiß niemand besser als B. selbst. Dennoch gewinnt der kritische Beobachter den Eindruck, daß der Verf. den Stoff nicht restlos bewältigt hat. Zu den Forderungen, die jeder Benutzer an das Werk stellen muß, gehören u. a. genaue Standort- und Besitzervermerke der verbliebenen Instrumente. B. hat sich in dieser Hinsicht überwiegend an die Kataloge gehalten und darüber hinaus seine Mitteilungen durch Gewährsmänner zu vervollständigen gesucht. Er hat aber nicht genügend

berücksichtigt, daß in allen vom letzten Krieg betroffenen Ländern, besonders in Deutschland, beträchtliche Wandlungen eingetreten und zahlreiche Instrumente zerstört worden sind. Um sicher zu gehen, hätte B. also die wichtigsten Sammlungen persönlich aufsuchen müssen — ein gewiß zeitraubendes und kostspieliges Unternehmen, dessen Erfolg aber nicht ausgeblieben wäre. Daß diese Reisen nur im beschränkten Umfang durchgeführt werden konnten (s. Vorwort), wirkt sich sehr zum Nachteil des Buches aus.

Welche Ergebnisse derartige Überprüfungen haben können, zeigt ein Vergleich von B.s Aufstellung der Instrumente Chr. G. Huberts mit den Nachforschungen, die Fr. Krautwurst für den MGG-Artikel *Hubert* angestellt hat (dieser Artikel ist erst nach der Veröffentlichung des Buches erschienen). Es ergeben sich folgende Abweichungen (die Nummern nach B., S. 55): Nr. 2 und 4: Kriegsverlust; Nr. 9: fraglich; Nr. 14: jetzt Nürnberg, Rück, 1763, gebunden; es fehlen: Nürnberg, Germanisches Museum (dortige Nr. 87), 1765, bundfrei (Kriegsverlust); Nürnberg, Rück, 1771, bundfrei; Bamberg, Neupert, 1787, teilweise gebunden, Umfang A₁—f³.

Leider hat B. auch nicht alle wichtigen Nachschlagewerke befragt, z. B. MGG, von der ihm bis zur Drucklegung seines Buches (das Vorwort wurde im Februar 1956 geschrieben) vier abgeschlossene Bände zur Verfügung standen. Dort hätte er aus den Artikeln *Bidermann*, *Denis*, *Fritz* und *Gebel* biographische Einzelheiten und Daten entnehmen können, der Artikel *Cristofori* hätte ihm sogar das Porträt geliefert, dessen Existenz ihm unbekannt geblieben ist (Beschreibung schon bei Schönemann in *ZfMw* XVI, 1934, S. 534; das Bild besitzt heute die Charlottenburger Sammlung), und aus dem Artikel *Friederici* wäre hervorgegangen, daß Chr. Ernst und Chr. Gottfried nicht in Merano (im italienischen Tirol), sondern in Meerane (in Sachsen) geboren sind.

Weitere Irrtümer und Ergänzungen, die auf Ermittlungen von H. Neupert (Bamberg) zurückgehen, mögen hier folgen: S. 4: die Signatur des Baffo-Cembalos von Neupert ist 1581, nicht 1583; S. 5: das sogenannte Baffo-Cembalo der Sammlung Basel (Nr. 221) hat nichts mit dem Neupertschen Instrument von 1581 zu tun; S. 7: Berchthold von Sonnenburg war kein Instrumentenmacher, sondern der Besitzer des Clavichords.

Es handelt sich um den Stiefsohn von Mozarts Schwester Nannerl (Vgl. Kinsky, *Mozartinstrumente*, Acta Musicologica XII, 1940, S. 1 ff.); S. 10: die Sammlung Neupert besitzt ein Hammerklavier (Nr. 9) von J. J. Bodechtel, Nürnberg 1789; S. 24: in dem Artikel *Diviss* muß es „Gretschel“ statt „von Gretschel“ heißen; S. 36: Nr. 1 von Giusti in Halle, hat aber nichts mit der Sammlung Neupert zu tun, während Nr. 3 in Bamberg bei Neupert steht. Nr. 5 ist dem Besitzer unbekannt; möglicherweise meint B. ein Cembalo ähnlicher Bauart (um 1700), das Neupert mit der Sammlung Helmholtz erwarb; S. 40: in Artikel *Harrass* lies „Kinsky“ statt „Kinsby“; S. 100: zu Schiedmayer die Arbeit von Margarete Rupprecht, *Die Klavierbauerfamilie Schiedmayer*, Diss. phil. Erlangen 1954 (Ms.); S. 101: die Sammlung Neupert besitzt zwei Harfenklaviere der Familie Schmah; S. 153: *dog-leg jacks* auf deutsch „abgesetzte Springer“, *bent side* „geschweifte Seite“ oder „Bogen“, *Cheekpieces* „Zierbacken“, für „gebunden“ sagt man englisch „fretted“, französisch „lié“ oder „accouplé“; S. 154: „Tasteur“ im Deutschen unbekannt, dafür „Tastatur“ oder besser „Klaviatur“, für „keybord-coupler“ deutsch „Manualkoppel“; S. 155: *Skunktail sharps* sind „eingebaute Halbtöne“, deutsch „Rasten“ heißt im Englischen „back“, nicht „stand“, deutsch „Tangente“ im Französischen „tangente“ oder „crampon“, *wrestblank* im Deutschen „Stimmstock“; S. 161: zu ergänzen Susi Jeans, *The Pedal Clavichord and Other Practice Instruments of Organists*, London 1950; S. 162: zu ergänzen Hanns Neupert, *Das Klavichord*, Kassel und Basel 2/1956.

Die Fülle der notwendigen Zusätze und Berichtigungen zeigt, daß es B. leider noch nicht gelungen ist, mit der ersten Auflage seines Buches der Musikwissenschaft ein verlässliches Nachschlagewerk in die Hand zu geben.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Franz Josef Hirt: *Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440 bis 1880*. Im Urs Graf-Verlag, Olten 1955. 521 S. mit zahlreichen Abb. Der Verf. ist Pianist und Lehrer am Konservatorium in Bern. Liebe und Begeisterung für die Vielfalt und den Formenreichtum der Tasteninstrumente haben ihn bei der Zusammenstellung dieses umfangreichen Bandes geleitet. Das Ziel seiner Arbeit war

nach dem Vorwort ursprünglich nicht eine „Geschichte der Saitenklaviere“, wie der Untertitel lautet, sondern ein Tafelwerk, in dem die Schönheit der äußeren Erscheinung aller Arten besaiteter Tasteninstrumente zur Geltung gebracht wird. Der Schwerpunkt liegt also nach dem Willen des Verf. auf dem Bildteil, der in der Tat durch seine Fülle und seine photo- und reproduktionstechnisch hervorragende Ausführung besticht. Erstmalig ist hier über Clavichorde, Kiel- und Hammerklaviere sowie Sonder- und Mischformen ein Anschauungsmaterial von umfassender Breite zusammengetragen, das die auf musikalischen, technischen und bildnerischen Anforderungen beruhende und sich mannigfach wandelnde Gestaltung dieser Instrumente durch vier Jahrhunderte in Früh- und Spätformen mit charakteristischen Beispielen belegt. Es sind Instrumente aus öffentlichen Sammlungen oder Privatbesitz, von denen bisher bestenfalls in einigen schwer zu erwerbenden Katalogen Abbildungen veröffentlicht worden sind. So ist durch diese mit viel künstlerischem Verständnis und Fleiß unternommene Sammelarbeit ein Bildwerk entstanden, das nicht nur der instrumentenkundlichen Musikforschung, sondern auch der kunstgewerblichen Stilkunde wertvolle Unterlagen bietet.

Ungern nur setzt man die kritische Sonde an eine solche Arbeit. Aber gerade weil das Buch in weiten Kreisen als Standardwerk Geltung erlangen und damit auch als Nachschlagewerk benutzt werden wird, wozu es besonders durch einen 45 Seiten umfassenden Teil „Biographische Notizen“ und 22 Seiten einer „Chronologischen Übersicht über die wichtigsten Klavierbauer aller Länder bis zum Jahre 1880“ auffordert, darf nicht verschwiegen werden, daß seitens der Wissenschaft eine leider nicht kleine Zahl von Versehen und Irrtümern anzumerken ist. Ihr Ursprung liegt keineswegs immer dem Verf. zur Last, sondern beruht oft auf einer allzu sorglosen Übernahme älterer Mitteilungen und auf Mangel an Quellenkritik, die man vor allem bei der Aufnahme und Behandlung verschiedener Zweifelsfälle vermißt.

Der Verf. wählt als zeitlichen Ausgangspunkt das Jahr 1440, das ungefähre Entstehungsdatum des Traktates des Heinrich Arnold von Zwolle. Das ist von literarischen Seite her berechtigt, darf aber nicht dazu verführen, auch das gegenständliche Material der Frühzeit mit gleicher Selbst-

verständlichkeit als unbedingt einwandfrei anzusehen. Wir müssen leider manchen dieser Instrumente mit äußerster Vorsicht begeben. Es geht nicht an, ein in seiner Entstehungszeit und Echtheit so problematisches Instrument wie das aus zwei Hackbrettern zusammengesetzte „Clavicytherium“ der Leipziger Sammlung als das „älteste heute bekannte Instrument mit 2 Manualen ca. 1560 in Italien entstanden“ (S. 92) hinzustellen und es ohne kritischen Vorbehalt zu beschreiben (S. 135 u. 294 f.), ebenso wie das einmanualige Instrument aus der ehemaligen Sammlung Kraus, dessen Authentizität schon Kinsky angezweifelt hat und dessen Verbleib unbekannt ist. Bedauerlich ist auch die Abbildung des gefälschten „A. Transuntinus-Italien 1537“ aus der Sammlung Claudius, Kopenhagen, — nebenbei bemerkt, mit falscher Umfangsangabe — und der Hinweis auf sein ebenso verdächtiges Pendant im Metropolitan Museum of Art, New York, als den ältesten Clavichorden (S. 308 f.). Ebenso wäre in diesem Werke auf das sagenhafte Hammerklavier des Jahres 1610 in der Skinner Collection, Holyoke, zu verzichten (S. 151) oder wenigstens die Kommentierung dieses umgebauten Saiteninstrumentes etwas klarer und entschiedener zu formulieren gewesen (S. 358 f.). Es ist schade, daß ein großes Tafelwerk damit aufs neue Auffassungen verbreiten hilft, um deren Revision sich die Wissenschaft bemüht.

In einem Appendix (S. 519 f.) hat der Verf. bereits eine Reihe von wichtigen Berichtigungen und Ergänzungen gegeben. Unsererseits ist noch folgendes hinzuzufügen: Der S. XI wiedergegebene Spruch auf dem Kielflügel des Vitus de Transuntinus (Berliner Sammlung) lautet am Schluß „... EL CORE“, nicht „CUORE“. — Auch im Katalog von 1922 ist er nicht ganz korrekt zitiert. — Mit Namen geht der Verf. bisweilen etwas großzügig um. Ensheimer statt Emsheimer (S. V) mag ein Druckfehler sein, aber del Mela, der mit dem Namen Domenico bekannt ist — so auch Hirt selbst auf S. 441 — wird S. XIV, 151 und 498 zu einem Vincenzo. So wechselt auch Norlinds Werk, obwohl ihm der Verf. nach eigenem Bekenntnis bei seiner Systematik in großen Zügen folgt, zwischen einer „Systematik der Musikinstrumente“ (S. 126 und 139) und einer „Systematik der Saiteninstrumente“ (S. 130), wie es richtig heißen muß, während der Name selbst mit

„Nordlind“ wenigstens konsequent falsch wiedergegeben ist. — S. XXIII ist dem Verf. beim Hinweis auf Beethovens Broadwood-Flügel, der fünf kurze runde eiserne Dammstreifen hat (S. 46), eine Verwechslung mit dem Broadwood von 1820 (S. 61 und 65) unterlaufen. — S. 4: Nicht Posaune und Trumscheit, sondern S-förmig gewundene Trompete und Rebec spielen die Engel auf den Flügeltüren des auf S. 5 abgebildeten Instrumentes. — S. 7: Bei dem angeblich der Königin Elisabeth I. von England gehörigen Spinett wäre auch Zurückhaltung zu empfehlen. Eine Publikation des Victoria & Albert Museums setzt dem Besitzverhältnis ausdrücklich ein „Possibly“ voraus und sagt zur Geschichte des Instrumentes „... can be traced from the end of the eighteenth century“. Das ist nicht viel, und der sichtbare Umfang, dessen genaue Präzisierung der Verfasser leider unterlassen hat, mahnt ebenfalls zur Vorsicht. — S. 16: Es fehlt die Angabe des Umfangs: G_1-c^3 ohne Gis_1 . — S. 19: In der Jahreszahl des Cristofori-Spinetts fehlt ein C. — S. 21 und 23: Gestell und Pedal des Tschudi-Kielflügels im Neuen Palais in Potsdam sind Neuanfertigungen. — Für den Hammerflügel von Gottfried Silbermann in Sans-Souci (S. 25) können wir ergänzend mitteilen: Umfang: F_1-d^3 (4 Oktaven und Sexte), UT schwarz, OT weiß, Breite: 93 cm — Tiefe: 230 cm — Höhe: 94 cm (Korpus 24 cm) ohne Deckel. Korpus aus massiver Eiche, Resonanzboden mit vertiefter Rosette. — S. 30: Die Beine des ehemals Joseph Haydn gehörigen Hammerflügels von J. J. Könnicke dürften kaum die originalen sein. — S. 35: F_1-f^3 sind fünf Oktaven und nicht sechs. — S. 39: Die Tiefe von Mozarts Hammerflügel in Salzburg ist nach Steglachs Abhandlung in 224 cm zu berichtigen. — S. 59: Webers Brodmann-Flügel hat kein Pedal für „Laute“, sondern für „Fagott“, entsprechend Nr. 9 der Hirtschen Veränderungstabelle auf S. 121. Der Pianozug ist außerdem mit halber Wirkung durch einen Kniehebel zu regieren. Beide Versehen gehen zwar zu Lasten des Katalogs der Berliner Sammlung von 1922, es zeigt sich aber an solch einem Falle, wie problematisch es ist, Angaben und Unterlagen besonders aus früherer Zeit ohne erneute Prüfung zu kompilieren. — S. 60/61: Der Umfang des Tafelklaviers von Walter & Sohn entspricht nicht der Angabe, sondern zeigt F_1-f^4 .

Im II. Teil „Klangkörper und Mechanik“

werden die technischen Grundlagen und ihre Entwicklung auf 35 Seiten knapp, aber übersichtlich mit Hilfe von Tabellen und Skizzen dargestellt. Etwas zu sehr vereinfacht ist allerdings die Tabelle der Klaviaturumfänge (S. 91). Ein im beginnenden 19. Jahrhundert auf deutschen Instrumenten so häufig anzutreffender Umfang wie der von F_1 — f^4 dürfte z. B. nicht fehlen. Die Bezeichnung „*bewegliches Plektrum*“ bei der Beschreibung der Kielmechanik (S. 98) ist mißverständlich; man muß genauer von einem an beweglicher Zunge befestigten Plektrum sprechen. Die wohl auf Hipkins zurückgehende Behauptung, „*bis Ende 15. Jahrhundert wurden Metallplektron (Messing) verwendet*“ (S. 99), dürfte kaum zu halten sein. Die Wirkung der Clavichordmechanik erschöpft sich nicht in „*wesentlicher Verkürzung der Tondauer*“ (S. 100). Wesentlich ist vor allem die Möglichkeit persönlicher Beseelung des Klanges, dadurch daß man mit der schwingenden Saite verbunden bleibt. Bei den Abschnitten „*Dämpfung*“ (S. 111) und „*Register*“ (S. 119 f.) wäre die Unterscheidung des Begriffes einer „*Zusatz-*“ oder „*Registerdämpfung*“ von der uns heute als Dämpfung schlechthin geläufigen Dämpferhebung vorzuschlagen. Das Gegensätzliche im Schaltvorgang beider Arten und die Absicht der Klangveränderung, die bei der Gemeinsamen bzw. Registerdämpfung doch vorherrscht, kämen dadurch prägnanter zum Ausdruck. Die Verallgemeinerung „*Fußregister seit 1660*“ (S. 120) läßt sich, lediglich gestützt auf die Erwähnung bei Thomas Mace, nicht vertreten. Die dort beschriebene Vorrichtung (S. 124), vermutlich ein durch Fußhebel zu öffnender Schalldeckel, also Schweller, ist nicht mit den Handzügen der klingenden Register auf eine Stufe zu stellen. Dagegen fehlt in der Darstellung das im 18. Jahrhundert bei englischen Kielflügeln (Kirkman) anzutreffende und in Verbindung mit den Handzügen verwendete Pedal. Zur Zeittabelle auf S. 124 ist noch zu bemerken, daß das Tafelklavier mit Pedal, das Clavecin royal, des Johann Gottlob Wagner nicht 1779, sondern nach Gerber AL schon 1774 anzusetzen ist, und daß Niels Brelin nicht nach Frankreich, sondern nach Schweden gehört (vgl. Gerber NL). Die „*Systematik der Saitenklaviere*“ als III. Teil folgt weitgehend Norlinds Einteilung und Terminologie, so daß wir uns darüber nicht mit dem Verf. auseinandersetzen haben. Nur einige Anmerkungen sind

notwendig. S. 129: C. Sachs bezeichnet im Gegensatz zu Galpin in seinem *Reallexikon* S. 248 das Lyrichord unter Angabe des Patents als ein Cembalo mit Darmsaiten und nicht als Streichklavier. — S. 131: Die Saiten laufen beim Spinett nicht „*parallel zu den Tasten*“, sondern quer; sie überschneiden die Hinterhebel. Die Formulierung „*parallel zur Klaviatur*“, die S. 140 beim Clavichord gewählt wird, stimmt zwar, da wir mit der Klaviatur als Ganzem ebenfalls die Vorstellung eines Richtungsverlaufs quer über die Tasten verbinden, der Eindeutigkeit halber sollte man aber bei der Beschreibung der Bauformen nicht die Begriffe wechseln. Ganz unverständlich bleibt mir, wie der Verf. nach Darlegung der Konstruktion von Spinett und Cembalo auf S. 134 den irrigen und alles Vorherige geradezu aufhebenden Satz formulieren kann: „*Kielflügel mit einhörigem Bezug sind eigentlich Spinette.*“ Zur Koppelung ist zu sagen, daß sie auch durch Einschieben des Obermanuals erfolgen kann (S. 134). — S. 137: Zur Beschaffenheit des von Johannes de Muris beschriebenen 19saitigen „*Monochords*“ ist auf Walter Nefs Interpretation auf dem Kongreß der IGMw 1949 (in *The Galpin Society, Journal IV, 1951, S. 20 ff.*) zu verweisen. Als mögliches Saitenklavier kann es nicht gelten. — Das in der Zeittabelle als „*ältestes erhaltenes Spinett*“ mit der Jahreszahl 1493 aufgeführte Instrument erfreut sich eines ebenso zweifelhaften Rufes wie die Datierung des nach des Verf. Meinung „*ältesten erhaltenen Kielflügels*“, so daß unsererseits dem auf S. 165 und 215 abgebildeten Spinett und Kielflügel der Ruhm des ältesten erhaltenen Instrumentes seiner Art nicht streitig gemacht wird. — S. 141/42: Cembal d'amour und nicht *Clavecin d'amour* heißt die von G. Silbermann konstruierte Sonderform des Clavichordes. Die falsche Bezeichnung findet sich auch im *Reallexikon* von C. Sachs. *Clavecin d'amour* nannte Daniel Bertin um 1757 seine Konstruktion eines Clavecin mit Saiten von doppelter Länge als üblich. — S. 145: Der Behauptung, daß die Schmahlschen Tafelklaviere in Harfenform stets einhörigen Bezug haben, widerspricht das Instrument Kat.-Nr. 336 der Berliner Sammlung mit seinem zweihörigen Bezug; es ist mit Sicherheit als Werk von Schmahl anzusprechen. — In der *Orphica* eine „*kleine Lyraform*“ zu sehen, will mir trotz des antikisierenden Namens nicht gelingen. — S. 152: Von einem Cl-

vichord ist bei Merlins Kiel-Hammerflügel nichts bekannt. Der IV. Teil „Meisterwerke des Klavierbaus“ ist mit seinem Bildmaterial der Hauptteil des Werkes. Er beginnt leider gleich mit einem Fehler auf S. 161: Nicht 1629, sondern 1620 ist das Erscheinungsjahr von Praetorius' *Theatrum instrumentorum*. — S. 177: Die Klaviatur des H. Ruckers-Spinetts in Halle ist eine spätere der erweiterten Form. Ursprünglich muß das Instrument eine dem darunter abgebildeten A. Ruckers-Spinett entsprechende Klaviatur gehabt haben. Insofern ist die Gegenüberstellung sehr instruktiv. — S. 185: Im Umfang des Spinetts ist zu ergänzen: ohne *Cis*. — S. 186 ff.: Bei den Umfang-Angaben der Spinettini ist nicht mehr erwähnt, daß sie im 4' stehen, was aber bei Notierungen nach dem Klaviaturbild unerlässlich ist. Besser wäre es allerdings, den klingenden Umfang zu nennen. Also entweder $C-c^3$ (4') oder $c-c^4$. — S. 212/13: Das Cristofori-Bild ist nie in den Besitz des Instituts für Musikforschung Berlin gekommen, sondern gehört zu den Kriegsverlusten des früheren Staatlichen Instituts, bei dem sich die Musikinstrumenten-Sammlung damals befand. — S. 223: Bei der nach der Inschrift wiedergegebenen Jahreszahl fehlen offenbar 20 Jahre (XX). — S. 243: Der 4'-Bezug, dessen Anlage nach der Abbildung vorgesehen war, ist nicht genannt. — S. 257: Der Umfang ist nicht F_1-e^3 , sondern nach dem sehr deutlichen Manualbild auf S. 255: G_1-e^3 (4 Oktaven und Sexte). Daß auch diese Klaviatur nicht die ursprüngliche ist, sondern zu den späteren Veränderungen gehört, wäre anzumerken. — S. 258: Das Cembalo ist nicht Nr. 2362, sondern 2363 des New Yorker Katalogs. — S. 266: Namen sollte man, abgesehen von latinisierten Formen, grundsätzlich in der Schreibweise belassen, die der Namensträger selbst gebraucht. „*Kirkman*“ ist die orthographische Fassung, die uns auf den Instrumenten begegnet, die wir darum nicht eigenmächtig verändern dürfen. Die Form „*Kirkman*“ auf dem Vorsatzbrett des auf S. 273 als Zeichnung abgebildeten Kielflügels wäre ein Sonderfall, wenn nicht überhaupt ein Versehen vorliegt. — S. 270/73: Wenigstens der aus den Photos ersichtliche Umfang wäre zu ergänzen: F_1-f^3 (5 Oktaven), bei Shudi ohne *Fist*. — S. 279: Bei den Pedalen handelt es sich offensichtlich um eine spätere Zutat. — S. 300: Der Umfang ist unvollständig übernommen. Nach

dem Tastenbild ist für das Regal anzunehmen: $F-a^2$ ohne *Fis*, *Gis*, *gis*²; das Spinett dazu im 4'. — S. 307: Das automatische Spinett von Samuel Bidermann gehört nicht in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bidermann wurde um 1540 geboren. Der Wiener Katalog nennt für sein Instrument die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Paul Nettl weist die sechs gespielten Stücke dem Stil nach dem Kreise der süddeutschen Klavierliteratur um 1600 zu (ZfMw. II, 524). Auch die Werkdatierungen in der biographischen Notiz (S. 438) stimmen nicht mit denen überein, die E. F. Schmid in seinem Artikel über Bidermann in der MGG gegeben hat. Danach gehört das Breslauer Instrument in die Jahre zwischen 1612 und 1620, das der Sammlung Ruck, Nürnberg, dagegen wäre eine Arbeit des Sohnes Samuel zwischen 1640 und 1645. — S. 333: Beim Umfang des Cristofori-Flügels in Leipzig ist c^4 in c^3 zu ändern. — S. 334: Der Hammerflügel der Geschwister Stein in Basel ist undatiert! — S. 337: Woraufhin wird 1819 für den Hammerflügel von André Stein in Wien angenommen? Diese Datierung ist wohl etwas zu früh. — S. 361: Der Umfang des Tafelklaviers von Gottfried Silbermann ist $C-e^3$ (4 Oktaven und Terz) und nicht f^3 . Das Instrument steht jetzt im Gemeente-Museum in Den Haag, wohin der größte Teil des Instrumentenbestandes des Amsterdamer Rijksmuseums 1951 als ständige Leihgabe überging. — S. 362: Auch hier stimmt der angegebene Umfang nicht. Er ist auf dem Bilde S. 364 ganz deutlich als F_1-g^3 (5 Oktaven und Sekunde) abzulesen. — S. 370: Es muß heißen: „... *fecit 1777/...*“; denn die Jahreszahl steht auf dem Vorsatzbrett. — S. 385: Der Umfang der Pyramide ist nicht so groß, wie angegeben, sondern nur F_1-d^3 (4 Oktaven und Sexte). Der Tischuntersatz kann nicht der originale sein. — Grundsätzlich wäre hier und bei den anderen Vertikalformen die Frage aufzuwerfen, ob die landläufige Verbindung mit dem Begriff „Flügel“ nicht aufgegeben werden sollte. Flügel ist eine eigene Bauform, und Pyramide bzw. Giraffe oder Lyra sind es ebenfalls, ihre Zusammenfügung ist, genau genommen, also eine Unmöglichkeit. Weiteres darüber zu sagen, ist hier jedoch nicht der Platz. — S. 405: Für die Lyra von Schleip sind Breite und Höhe beide mit 124 cm angegeben. Das kann für die Höhe nicht zutreffen. — S. 409: Zu dem „*einzigsten von Hawkins erbauten Klavier*“ ist auf

Michels *Old Pianos* (S. 54 f.) zu verweisen, wo ein Klavier aus dem Smithsonian Institute mit dem Umfang F_1 — f^3 (5 Oktaven) abgebildet ist.

Der V. Teil „*Biographische Notizen*“ bringt am Anfang eine „*Ehrentafel des Hammerklaviers*“, bei deren Zusammenstellung recht großzügig verfahren ist. Aber über Bewertungsfragen dieser Art werden die Meinungen immer auseinandergehen. Dann folgt eine Liste der Klavierbauer in alphabetischer Ordnung mit stichwortartigen Notizen, sowie als besonderer Abschnitt eine Zusammenstellung und biographische Kommentierung schweizerischer Klavierbauer, die H. als seinen „*persönlichen wissenschaftlichen Beitrag zur Geschichte des Klaviers*“ bezeichnet. Dieses Kapitel, das auf eigenen Archiv- und Quellenforschungen des Verf. aufbaut, bildet eine wertvolle und dankenswerte Bereicherung eines von der Musikwissenschaft noch sehr vernachlässigten und in vielen Einzelheiten unbekanntes oder ungesicherten Gebietes. H. weist auch mit Recht in seinem Vorwort auf diese Lage hin. Dennoch möchten wir in einem Werk auch nur ein Datum für dasselbe Geschehnis haben und nicht kommentarlos vor eine Auswahl gestellt werden. Aber da gibt es leider zwischen den „*Biographischen Notizen*“ in Teil V und der „*Chronologischen Übersicht über die wichtigsten Klavierbauer aller Länder bis zum Jahre 1880*“, die als Teil VI folgt und in erster Linie eigentlich eine lokale Übersicht ist, verschiedene Notierungen zu einer und derselben Person. So ist Johann Gottfried Hildebrand in Teil V (S. 445) um 1780 in Dresden, in Teil VI, S. 488 (Dresden), im Jahre 1788 gestorben, während nach Flades G. *Silbermann* (S. 207) der Tod am 7. 11. 1775 in Sorau erfolgt ist. Das Todesjahr seines Vaters Zacharias ist zwar auf S. 445 richtig, auf S. 488 aber um sechs Jahre zu früh angegeben. — S. 447 ist die Gründung der Fabrik Kaim mit 1845, S. 489 richtig mit 1819 mitgeteilt. — Alexander Speißegger lebte nach S. 480 von 1727 bis 1772, trotzdem heißt es S. 503 (Neuenburg) „*Nachgewiesen 1750–1782 (Todesjahr)*“. — S. 481 heißt der Sozium von Strähl „*Spöndlin*“, S. 504 (Solothurn) wird die Fa. als „*Strähl & Spöndly*“ angezeigt. — Karl Heinrich Kaeflerle, geb. 1768 ist auf S. 447 seit 1797 als Klavierbauer in Ludwigsburg tätig, S. 490 (Ludwigsburg) ist dieses Datum fälschlich auf 1784 vorverlegt, dafür aber hier die alte, bei Gerber NL zu

findende Schreibweise „*Kaeflerle*“ gewählt. — Der auf S. 438 aufgeführte Alexandre-Ferdinand Blondel erhält auf S. 494 (Paris) die Vornamen Alphonse-Alexandre. — Als Todesjahr von Abraham Kirckman steht S. 447 richtig 1794, S. 495 (London) dagegen die falsche Zahl 1782. — G. F. Greiner auf S. 444 wird C. F. Greiner auf S. 496, und der S. 451 genannte Franz Rausch, Geschäftsgründung 1839 in Wien, wandelt sich auf S. 500 (Wien) in Friedrich Rausch & Sohn, Geschäftsgründung 1838. — In H.s eigener Darstellung von Aloys Mooser auf S. 478 f. lernte dieser bei Kraemer, Huber und A. Walter. Warum wird er auf S. 503 (Fribourg) zum Schüler des Straßburger Silbermann? — August und Heinrich Martmer sind, nach S. 478, Brüder, nach S. 504 (Zürich) ist es eine Person „*Heinrich August Martmer*“. — Eine Geschäftsgründung von Johann Jakob Eck kann nach H.s Darstellung auf S. 471 nicht schon 1844 stattgefunden haben, wie es S. 504 (Zürich) will. — Heinrich Hüniß d. Ä. Sterbedatum gibt H. auf S. 475 sehr genau mit dem 25. 11. 1867 an. Auf S. 504 (Zürich) findet man dafür das Jahr 1866. In allen diesen Fällen steht Hirt gegen Hirt, was wohl zu vermeiden gewesen wäre.

Aber noch anderes ist zu berichtigen. S. 443: Chr. E. Friederici hat das „*Fortbien*“ nicht erst 1779 gebaut. Die Herstellung von „*Fortepianos in Gestalt der Klaviere, die er Fortbien nannte*“ datiert nach Gerber AL in ihrer Erfindung „*ums Jahr 1760*“, nach Koch, *Musikalisches Lexikon*, um 1758. — Der Vorname von Henri Herz wird nicht nur hier, sondern ständig in diesem Buche ganz zu Unrecht und irreführender Weise in „*Henry*“ anglißiert. — S. 445: Der Titel der Schrift von Johann Hayden lautet richtig *Musical instrumentum reformatum*. — S. 448: Jean-Georges Kriegelstein ist 1801 und nicht 1811 geboren. — S. 450: Für das nicht existierende „*Ichtenstein*“ lese man „*Lichtenhain*“ als Geburtsort von W. L. Petzold. — Bei Adorf (S. 486 und an anderen Stellen) ist ein a und bei Ilmenau (S. 489) ein l zu viel. — S. 458: Emil Streicher ist nicht 1836, sondern 1835 geboren, wie es zwei Seiten weiter richtig steht. — S. 461: E. Steingraber ist nicht 1900, sondern 1906 gestorben. — S. 462 und 486: Friedr. W. Trampel ist nicht 1852, sondern nach Flade bereits 1832, 42jährig, gestorben. — S. 464: Anton Walters Frau war eine geborene Reisinger, nicht Helsinger. — Das Wornum Pia-

nino in New Haven ist hier mit 1826 datiert, während auf S. 413 bei der Abbildung steht „nach 1827“. — S. 490 (Königsberg): Nicht Mertý, sondern Marty lautet der Name. — S. 448 und 501: Nicht Krahl, sondern Krall & Seidler heißt die Warschauer Klavierbaufirma. Daß der Verf. die schlesischen Städte bereits unter Polen aufführt, muß befremden. Innerhalb dieses Werkes ist es auch sachlich verfehlt. — S. 495: „John & Co.“ ist wohl ein Versehen und soll heißen „John Longman & Co“.

Ich beschließe diese Reihe kritischer Anmerkungen im Bewußtsein, selbst noch manches übersehen, anderes absichtlich übergangen zu haben, um die Betrachtung nicht mit zu vielen Einzelheiten und Spezialfragen zu überhäufen. Man wende nicht ein, daß hier vielleicht Unwesentliches hervorgeholt werde. In einem Werk, das in seiner Anlage lexikalischen Anspruch erhebt, ist ja jede falsche und nicht berichtigte Jahreszahl verhängnisvoll und oft die Ursache einer Kette von Irrtümern. Unter diesem Gesichtspunkt sind die zahlreichen Fehler in diesem Buche, gleich ob sie auf mangelnder Kenntnis, Nachprüfung oder Sorgfalt beruhen, sehr ärgerlich und erschüttern das Vertrauen in das Ganze.

Es ist bedauerlich, daß der Verf. dies nicht bedacht und sich eine Beschränkung auf das durch eigene Forschung Gesicherte auferlegt hat, um so mehr als der biographische Teil in seiner enzyklopädischen Anlage den Rahmen des Buches weit überschreitet. Exakte Angaben über die durch Abbildungen ihrer Werke vertretenen Meister hätten vollauf genügt, und — leider fehlende — Verzeichnisse der abgebildeten Instrumente, systematisch und alphabetisch nach Erbauern geordnet, wären um so nötiger, als der Verf. durch die Sonderreihe „Saitenklaviere von Reliquienwert“ auch die ungefähre Systematik der Bilderfolge gespalten hat. Wenn uns darum die Anlegung wissenschaftlicher Maßstäbe zu manchen Beanstandungen nötig und wenn wir auch, neben den meist übernommenen Beschreibungen, kritische Beurteilungen der Instrumente nach den Prinzipien der Echtheit für unerlässlich halten, so bleibt diese Gesamtschau der besaiteten Tasteninstrumente, der H. eine höchst lebendig, ja geradezu fesselnd geschriebene Einleitung vorausschickt, dennoch ein imponierendes Unternehmen. Es ist noch nicht Erfüllung, aber gewinnbringende Anregung. Alfred Berner, Berlin

Stephen Longstreet, Alfons M. Dauer: Knauers Jazzlexikon, München—Zürich 1957, Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf. 324 S., 220 Abb.

Unter dem Sammelbegriff „Jazz“ hat sich im Laufe des letzten halben Jahrhunderts die Entstehung und Ausbreitung eines musikalischen Phänomens vollzogen, das aus dem Gesamtbild der gegenwärtigen Musikentwicklung nicht mehr, etwa als nebensächliche Randerscheinung musikalischer Betätigung, ausgeklammert werden kann.

Der Jazz, etwa um die Jahrhundertwende in den USA entstanden als zunächst ausschließlich von Negern gespielte Volks- und Tanzmusik (Zentrum New Orleans), breitet sich mit bemerkenswerter Geschwindigkeit — unterstützt vor allem durch Schallplatte und Rundfunk — über die ganze zivilisierte Welt aus. Elemente des Jazz durchdringen nicht nur die weltweite Schlager- und Unterhaltungsmusik, sie werden auch in immer stärkerem Maße von der ernstesten Musik übernommen.

Dennoch scheint das Interesse am Jazz vornehmlich das Hobby jugendlicher Fans zu sein, welche ihn als ihr persönliches Reservat betrachten. Der Grund dafür wird sowohl in der — jugendlicher Mentalität entgegenkommenden — naiven Unbekümmertheit als auch in der dieser Altersstufe adäquaten Affektgeladenheit solcher Musik zu suchen sein. Gerade daraus aber resultiert auch die sich erst in jüngster Zeit auflösende, vorgefaßte Ablehnung weiter Kreise, die den Jazz am liebsten als nicht existent betrachten würden. Wahrscheinlich ist nicht zuletzt in dieser Tatsache die Ursache zu suchen, daß das Phänomen „Jazz“ ein gewisses Stiefkind der europäischen Musikkultur geblieben ist, weshalb es zur Zeit noch relativ schwierig ist, sich über Entwicklungsphasen, Hauptvertreter und Stilarten zuverlässig zu informieren. Eine solche Lücke versucht der Knauer-Verlag mit dem *Jazzlexikon* zu schließen. Er kann auf eine langjährige erfolgreiche Tätigkeit in bezug auf die Herausgabe populärer Lexika zurückblicken, die durch die Synthese von Umfang und Zuverlässigkeit sowie Allgemeinverständlichkeit und preislicher Begrenzung eine große Verbreitung gefunden haben.

Die Hrsg. standen vor dem besonderen Problem, ihre Stichwortauswahl einerseits unter einen relativ engen Oberbegriff zu stellen, andererseits aber eine Vielzahl musikalischer Grundbegriffe allgemeiner Natur

mitzuklären, ohne die ein — wenn auch spezielles — musikalisches Lexikon nicht denkbar ist. Das alles mußte mit etwa tausend Stichworten bewerkstelligt werden.

Den beiden Verf. muß bescheinigt werden, daß sie sich Auswahl und Behandlung der Stichworte nicht leicht gemacht haben und daß das Vorhaben ihnen im allgemeinen glänzend gelungen ist.

Die weitaus größte Stichwort-Gruppe bringt etwa 760 kurze biographische Artikel über die Hauptvertreter des Jazz, wobei den wichtigeren naturgemäß breiterer Raum gewidmet ist. In geschickter Weise werden viele weniger bedeutende Namen unter anderen Stichworten miterwähnt. Dadurch ist die Anzahl der berücksichtigten Personen weit größer, als es auf den ersten Blick scheint.

Die zweite Gruppe von etwa 200 Stichworten klärt die wichtigsten Begriffe der Musik und speziell der Jazz-Musik, wobei sich u. a. die musikethnologischen Kenntnisse der Verf. ausgezeichnet bewähren. Hier werden auch manche entlegene Spezialausdrücke berücksichtigt, deren Erläuterung sonst sehr schwer zugänglich ist. Dadurch wird das Buch auch für anspruchsvolle Benutzer gut brauchbar.

Eigentlich der zweiten Gruppe zuzurechnen sind etwa zwanzig Artikel, die unter wichtigen Stichworten eine ausführlichere Behandlung des Wesens und der Geschichte des Jazz geben. Durch dieses Verfahren erhält das Buch nicht nur den Charakter eines populären Nachschlagewerkes, sondern auch einer brauchbaren ersten Einführung. Beginnend bei „Jazz-Geschichte“ kann man unter „New Orleans“, „Dixieland“, „Swing“, „Blues“ usw. schon einiges über den Jazz erfahren.

Etwas kurz gerät allerdings im ganzen Lexikon die Instrumentenkunde. Unterstellt man, daß das Buch in erster Linie für Laien bestimmt ist, dann wird es neben der Kenntnis von Geschichte und Vertretern des Jazz von mindestens ebensolcher Bedeutung sein, zu wissen, was sich hinter den Namen der im Jazz verwendeten Instrumente verbirgt. Daß das Saxophon ein der Klarinette verwandtes Instrument ist, dessen Tonerzeugung mittels eines Rohrblatts erfolgt, gehört wahrscheinlich nicht zum selbstverständlichen Allgemeinwissen. Kurze, beschreibende Sätze würden die Verständlichkeit sicher wesentlich erhöhen, ohne den Rahmen zu sprengen.

Auch wäre es wünschenswert, daß einige der zwar ganz hübschen und das Äußere des Buches sicher ansprechender gestaltenden Zeichnungen vielleicht durch etwas instrukturivere Abbildungen, z. B. von Jazz-Instrumenten etc., ausgewechselt würden, die dem eigentlichen Zweck des Buches, der Information, zweifellos dienlicher wären.

Die im Anhang abgedruckte „Jazz-Disco-graphie“, eine Aufstellung auf Schallplatten verfügbarer gängiger Beispiele aus der Geschichte des Jazz, ist eine begrüßenswerte Hilfe für den interessierten Neuling, obwohl ihr Umfang auf das Äußerste beschränkt ist.

Alles in allem handelt es sich um ein Buch, das im Rahmen seines Umfangs den angestrebten Zweck gut erfüllen wird. Es ist ihm eine weite Verbreitung schon deshalb zu wünschen, weil es, sachlich und nüchtern geschrieben, frei von einseitigen, das Wesen des Jazz überschätzenden Akzentuierungen ist, die — als Antwort auf ungerechtfertigte Herabsetzungen — nicht selten zu hören sind.

Hanspeter Reinecke, Hamburg

Sylvestro Ganassi: Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens. Hrsg. von Hildemarie Peter. Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde 1956. 108 S. Im Zuge der begrüßenswerten Bestrebungen verschiedener Verlage, dem Musikwissenschaftler, dem interessierten Berufsmusiker und nicht zuletzt auch der großen Menge der Liebhaber durch Neudruck entsprechender Werke den Zugang zu den Quellen zu erleichtern, liegt jetzt die *Fontegara* des Sylvestro Ganassi nicht nur in einem italienischen Faksimiledruck (Mailand 1934), sondern auch in einer erfreulich gut hergestellten und ausgestatteten deutschen Ausgabe vor, die — was die Übersetzung, den Revisionsbericht, das Literaturverzeichnis und die verschiedenen Anhänge betrifft — von Hildemarie Peter zuverlässig betreut worden ist.

Man möchte diesem Neudruck eine recht weite Verbreitung wünschen, ergibt sich doch aus dieser ersten großen, speziellen Instrumentalschule des 16. Jahrhunderts in seltener Anschaulichkeit das Bild einer erstaunlich hochstehenden Musizierkultur dieser Epoche, die auch auf dem Gebiet der Interpretation keineswegs etwa einen Beginn darstellt, sondern eher den Charakter einer Spätzeit aufweist, wie ja üblicherweise auch sonst

Praktiken dieser Art erst dann fixiert werden, wenn der Höhepunkt erreicht oder die Zeit der lebendigen Blüte bereits überschritten ist. So nehmen die eigentlichen Blockflöten-Anweisungen nur einen Bruchteil, etwa ein Zehntel, der *Fontegara* ein, was — wie auch Art und Weise der Anweisungen selbst — auf einen sehr hohen Stand des damaligen Spielkönnens hinzudeuten scheint; der Hauptteil ist der für alle Instrumentalisten wie auch für Sänger gültigen Lehre von der Diminution gewidmet und belegt als klingendes Zeugnis einer großartigen Interpretenkunst das damals gegenüber späteren Zeiten umgekehrte Verhältnis der *Inventio* zur *Executio*. Die sich hier und im instrumentaltechnischen Teil spiegelnde Unterschiedsempfindlichkeit im Melodischen, im Rhythmischen, wo sich komplizierteste Bildungen ergeben, im Klanglichen, wie gerade auch bezüglich der so reich abgestuften Artikulationsarten (die Zeit benötigte noch keine Bindung in unserem Sinne) fasziniert heute in gleicher Weise wie die erstaunliche Virtuosität, wie die künstlerische Phantasie, wie der überquellende Reichtum an Formen und Formeln in Melodie, Rhythmus und Artikulation. Besonders bedeutungsvoll erscheint uns heute im Zusammenhang mit den verschiedenen Versuchen der Wiederbelebung älterer Musik einmal die für jedes instrumentale Musizieren gültige Regel der Nachahmung der Singstimme, die sich wie ein roter Faden durch die ganze Schule zieht, zum anderen aber Ganassis Forderung der künstlerischen Freiheit des Interpreten, seiner individuellen Gestaltungsfähigkeit, ja, des Rechtes, „ganz Deinem Geschmacke entsprechend zu musizieren“.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Adrian Willaert: Drei Motetten zu fünf Stimmen. Hrsg. Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel, Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk 59.) IV, 30 S.

Der Hrsg. der in den Publikationen älterer Musik begonnenen und jetzt im *Corpus Mensurabilis Musicae* fortgesetzten Gesamtausgabe der Werke des seit 1527 in Venedig wirkenden Frankoflamen übergibt in diesem Heft drei geistliche Motetten auf metrisch-hymnische Texte der Chorpraxis zur Wiedererweckung, nachdem hier bisher nur sein Madrigal- und Chansonschaffen berücksichtigt worden war (Chorwerk 5, 8, 54). Als Vorlage diente ein venezianischer Druck von 1544. Die Texte zweier Motetten sind der

Verehrung der Patronin von Brügge, der hlg. Gundula („*Sacro fonte regenerata*“), und des hlg. Blutes in der Basiliskapelle zu Brügge („*Laus tibi, sacra rubens*“) gewidmet und haben vermutlich einen direkten autobiographischen Bezug, da Willaert 1542 seine Heimat besuchte. So sehr die Erstveröffentlichung auch zu begrüßen ist, so bleibt doch zu fragen, ob gerade diese Motetten nicht besser der Denkmälerausgabe vorbehalten geblieben wären, da ihre spezielle textliche Festlegung, von der auch die *Dominicus-Motette* „*Benedictus redemptor omnium*“ nicht ganz frei ist, ein gewisses Hindernis für eine weiter verbreitete Einführung in die Chorpraxis darstellen könnte.

Diese Motetten stehen in ihrer Gesamtheit unzweifelhaft noch in der niederländischen Tradition, zeigen aber doch wesentlich neue Züge. Die Imitation ist z. T. sehr kompliziert und frei gehandhabt, so gerade in der ersten Motette, wo z. B. die Thematik der 4. Verszeile des Cantus „*virtutumque documentis*“ (T. 54), die in der Reprise mit ausgetauschten Oberstimmen klanglich verändert erscheint, erst viel später (T. 69) vom Quintus wieder eingeführt wird. Für einen veränderten Klangsinn zeugt die harmonisch stützende Führung des Basses, der kaum an der Imitationsbildung teilhat und bezeichnenderweise fast immer den letzten Stimmeneinsatz übernimmt. Die stark syllabische Deklamation in den einzelnen Stimmen verbindet sich mit einem ungemein dichten, rhythmisch und formal ineinander verschränkten Satz, geradezu ein klassisches Beispiel für die Notwendigkeit, auch für die praktischen Ausgaben den Mensurstrich zu verwenden. Es ist sehr zu begrüßen, daß diese wertvolle Reihe, von den besten Kennern betreut, nach einer längeren Unterbrechung nun wieder in regelmäßigen kürzeren Abständen erscheint.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Jacques Buus: *Ricercari III^o e IV^o dell'intabolutura d'organo*, Venezia, 1549, hrsg. und eingeleitet von M. S. Kastner, Harmonia-uitgave, Hilversum 1957. 6 S. Mit dieser Veröffentlichung fügt der Hrsg. dem Minimum von bisher erschienenen Klavierwerken von Buus zwei *Ricercare* aus der *Intabolutura d'organo* von 1549 an, verbunden mit einer knappen Einführung in Leben und Werk, speziell in die beiden vorliegenden Stücke des Meisters. Zur Biographie wird leider Neues nicht beigebracht,

da K.s Vermutungen über Erziehung und Schülerschaft von Buus, die nach wie vor im Dunkeln liegen, erst dokumentarischer Bestätigung bedürfen. Dafür werden weitere Stücke von Buus, drei Ricercare, innerhalb der genannten *Intabolutura*, die von der Wissenschaft mehrfach zitiert und behandelt, sichtlich aber nie genau betrachtet worden ist, buchstäblich neu entdeckt, da der Hrsg. herausfand, daß diese drei nicht, wie bisher behauptet, lediglich Intavolierungen aus den bekannten 18 Ricercaren von 1547 und 1549 darstellen, sondern in den Nummern 2—4 neu sind. Die dabei aufzuwerfende Frage, ob es sich um Intavolierungen von bisher nicht gekannten Vorlagen von Buus oder um Neukompositionen für diese Sammlung handelt, wird zunächst offen bleiben müssen.

Der Hrsg. sieht besonders in den hier gebotenen Stücken die bisherige Auffassung widerlegt, nach der Buus Klavierwerke als „*vide, sec ou aride, plutôt théorique du contrepoint et de l'établissement de séries de thèmes fugués*“ gelten. Tatsächlich handelt es sich um prächtig gearbeitete, kontrapunktische, aber kolorierte, den Klang und die Dissonanz betonende Ricercare, die sich dem klavieristisch-freistimmigen Satz nähern. Der Unterschied zu den in Stimmbüchern überlieferten tritt klar zutage. Bei stil- und zeitgemäßer Wiedergabe, an der vor allem die Registrierung Anteil haben muß, dürften sie auch heute noch — wir müssen dem Hrsg. beipflichten — ihren Eindruck nicht verfehlen. Das gilt vor allem für das dritte, mehrthematische Ricercar. Das vierte ist mit seiner Monothematik — wir erkennen entgegen dem Hrsg. nur ein Thema, von dem alle übrigen Teilverwertungen oder Abwandlungen darstellen — schwieriger sinnfällig zu machen.

Die Kürzung, die Zweiunddreißigstelenwerte nur für die Verzierungen erreicht, ist überzeugend. Die Übertragung in das moderne Notensystem hält sich wörtlich an die Verteilung des Originals. Soweit sich das ohne Einsicht in die Vorlage und in ein Facsimile, z. B. an den zugefügten Pausen erkennen läßt, waren hier dieselben Probleme zu überwinden, die zu unserer Notierung von KN 208¹ geführt haben (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36). Man vgl. z. B. die Takte 54 ff. des vierten Ricercars und die Takte 125 ff. des dritten. So früh also ist dieser freistimmige Klaviersatz schon im Werden! Margarete Reimann, Berlin

Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine (1610)* ... edited by Walter Goehr (1956) Partitura, Universal Edition Wien Zürich London. XVII und 227 S. Monteverdis Marienvesper, eines der großen Dokumente der Musikgeschichte, ist seit Jahrzehnten ein faszinierendes Objekt der musikalisch-praktischen Bemühung. Mit einer zweifellos auf praktischer Erfahrung beruhenden Partitur legt W. Goehr nun eine Neuausgabe des Werkes vor. Titel und Vorwort (englisch und deutsch) lassen die Frage offen, ob es sich um eine freie Bearbeitung handelt oder um eine Ausgabe, die trotz aller Ergänzungen den authentischen Kern — von Zusätzen reinlich geschieden — erkennen läßt, somit auch den Erfordernissen einer Edition wenigstens in gewisser Hinsicht entspricht. Im Vergleich mit der einzigen Edition des Werkes im 14. Band der Monteverdi-Gesamtausgabe von Malipiero (die von Goehr nicht erwähnt wird) ergeben sich folgende Merkmale der neuen Ausgabe.

1. Die originalen Stimm- und Instrumentenbezeichnungen sind nicht ersichtlich; die Stimmanordnung weicht oft ohne Angabe von der originalen Folge ab, bisweilen werden Teile von Stimmen sogar innerhalb von geschlossenen Sätzen ausgetauscht, so daß falsche Einzelstimmen entstehen (z. B. S. 67/68 in „*Laetatus sum*“ oder S. 93/94 am Schluß von „*Duo Seraphim*“); mitunter werden reale Stimmen des Originals ohne Hinweis weggelassen, weil sie mit dem Generalbaß parallel gehen (z. B. S. 205 ff. die Viola da Brazzo im *Magnificat*), andererseits erscheinen hinzukomponierte Stimmen, die dem Original fehlen (z. B. S. 216 ff. Trombone I und Viola), oder nicht als Zusatz erkennliche Verdoppelungen (z. B. „*Sicut erat*“ S. 54); die Generalbaß-Stimme weist stellenweise Pausen auf, die im Original nicht vorkommen (z. B. S. 54 ff.).
2. Die originalen Schlüssel werden nicht angegeben.
3. Die originalen Vor- und Satzzeichen sind nicht erkennbar.
4. Die Originalwerte bei Sätzen oder Episoden in ungerader Bewegung bleiben ungenannt, die Originalwerte der Schlußtöne sind nicht ersichtlich. Fermaten werden ohne Hinweis hinzugefügt oder auch weggelassen (z. B. S. 12 auf „*meis*“).
5. Die originalen Divisionsstriche (soweit vorhanden) fehlen der Neuausgabe.
6. Originale Verzierungszeichen sind von Zusätzen nicht zu unterscheiden.
7. Im Original ausgeschriebene Wie-

derholungen werden bisweilen auf ein *Da capo* reduziert (z. B. S. 34 der Schluß von „*Nigra sum*“). 8. Die Ausgabe setzt sich über die originale Aussetzung gewisser Generalbaßpartien — so problematisch diese im Einzelfall auch sein mag — ohne Kommentar hinweg (z. B. S. 35 ff. „*Laudate pueri*“, S. 59 ff. „*Pulchra es*“, S. 88 ff. „*Duo Seraphim*“, S. 154 ff. in der *Sonata*).

All dies ist relativ unwesentlich für das Erklingen des Werkes. Musik ist jedoch nicht nur Klang, sondern liegt zugleich als sinn-erfülltes Schriftbild vor, was man im Zeitalter des Radios und der Schallplatte oft zu vergessen scheint. Jedenfalls geht aus den erwähnten Punkten hervor, daß das „*edited*“ bzw. „*a cura*“ des Titels irreführend ist: wir haben es nicht mit einer Edition zu tun. Es erübrigt sich daher, auf die mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende Vorrede näher einzugehen, nur am Rande sei vermerkt, daß „*Elemente und Rhythmen der Volksmusik seiner Zeit sowie französische airs de cour*“ weder in der *Vesper* noch im 5. Madrigalbuch auftauchen (S. XI), daß „*Trombone overo viola da braccio*“ nicht alternierendes Spiel beider Instrumente meint (S. XV), daß keine einzige Aufführung der *Vesper* im 17. Jahrhundert bekannt ist (S. XVI).

Fragen wir nun nach den spezifischen Qualitäten der Bearbeitung! Über die allgemein gebräuchliche, nichtsdestoweniger überflüssige und das Notenbild verunklarende Verkürzung der Werte geht Goehr mit einer eigenwilligen Interpretation der Mensurzeichen **C** und **♢** hinaus. Auf Grund seiner Behauptung, daß sich die Bedeutung des *tactus* „oft innerhalb eines Satzes und manchmal sogar innerhalb eines Taktes ändert“ (S. XII/XIII), verwischt er Monteverdis Bewegungskontraste (z. B. S. 68 „*Illuc enim*“ — hier ist auch das hilflose *rall.-più mosso* kein Ersatz), glättet er plötzliche Umschwünge (z. B. S. 34 „*Surge amica mea*“) und entkräftet er deklamatorische Stellen, die herausgehoben gedacht sind (z. B. S. 71 „*enim ascenderunt tribus . . .*“). Bei der *Sonata* (S. 150 ff.) wird durch die Verkürzung und gleichzeitige *Alla breve*-Vorzeichnung die originale Bewegung der Musik geradezu verfälscht. Die häufige Einzwängung in metrische Schemata, die einen dauernden Taktwechsel mit sich bringen (z. B. S. 10 ff. „*Dixit Dominus*“, S. 35 ff. „*Laudate pueri*“ usw.), bedeutet ebenfalls

eine Entfernung vom Original, das mit dem modernen Takt noch nichts zu tun hat. Zur rhythmischen Fixierung der Falsobordoni besteht kein Anlaß, auf keinen Fall darf bei ihnen das *Cembalo* virtuose Läufe ausführen. Im übrigen verrät die *Continuo*-Aussetzung den erfahrenen Praktiker, eine zu starke Vorliebe für Durchgangseptimen über der 5. Stufe, allzu häufige Verdoppelung der Singstimme in der Oktave des Generalbaßinstrumentes und eine gewisse Unsicherheit in der Leittonerhöhung trüben das Bild nur wenig. In der Handhabung der Proportionen hat Goehr im allgemeinen einen sicheren Griff. Diese positiven Seiten helfen aber nicht darüber hinweg, daß es sich weder um eine ernst zu nehmende Edition handelt noch aber andererseits um eine Bearbeitung, der eine wie auch immer geardete schöpferische Konzeption zugrundeliegt. Sinnvoll sind aber nur diese beiden Extreme. Unverbindliche Halbheiten wie die vorliegende Ausgabe wirken in einer Zeit, da Monteverdi zur Mode zu werden droht, beinahe schon wieder schädlich, weil sie den eigentlichen Entscheidungen, die diese Musik so brennend verlangt, aus dem Wege gehen. Cui bono?

Wolfgang Osthoff, München

Nikolaus Bruhns: Orgelwerke. Hrsg. von Fritz Stein. Frankfurt, London & New York o. J. C. F. Peters (Sonderdruck aus LD Schleswig-Holsteins II, Braunschweig 1939, Henry Litolff's Verlag).

Es ist erfreulich, daß die vier erhaltenen Orgelkompositionen des Husumer Meisters jetzt für den praktischen Gebrauch vollständig in mustergültiger Quellenübertragung vorliegen (ein geringfügiger Schönheitsfehler ist nur die Notierung der Eingangspassage von Nr. 2 auf das mittlere System im Gegensatz zur Quellenvorlage; die Stelle läßt sich schlecht mit der linken Hand spielen. Bei Nr. 3 wird man in T. 3 in der letzten 16tel-Figur besser *dis* spielen). — Bedauerlich ist nur die Tatsache, daß der in der 1. Auflage der vorliegenden Ausgabe (1940) abgedruckte Quellenbericht nebst den textkritischen Bemerkungen fortgelassen wurde (die leere Seite hinter dem Vorwort wäre der geeignete Platz gewesen!). Ist es ratsam, die praktischen Ausgaben in den Neuaufgaben vom wissenschaftlichen „Ballast“ zu befreien? Wird nicht dadurch die Kluft zwischen Musikforschung und Musikpraxis ver-

tief? Der Forscher darf sich nicht damit begnügen, dem Musiker einen korrekten Notentext vorzulegen.

Die völlig willkürlichen oder aber allzu „buchstabentreuen“ Wiedergaben älterer Musikwerke zeigen dies immer wieder. Der Forscher hat oft die Möglichkeit, an Hand der Quellen dem Interpreten wichtige Hinweise zu geben. Es möge darum im vorliegenden Fall erlaubt sein, eine Ergänzung zu den Ausführungen des Hrsg. im Vorwort anzufügen: Die Bruhnschen Kompositionen für die Orgel sind nur in posthumen Abschriften überliefert. Es liegt also kein „Urtext“ vor; wir wissen nicht, wie weit die Abschreiber nach damaliger Gewohnheit ihre Vorlagen für den eigenen Gebrauch bearbeitet und variiert haben, ob Manual- und Pedalverteilung, Akzidentiensetzung, Tempo- und Affektbezeichnungen und Verzierungen vom Komponisten selbst herrühren (die reich verzierte Fassung der Fantasia über „*Nun komm der Heiden Heiland*“ stammt z. B. aus einer Hs. J. Ph. Kirnbergers!). Der abgedruckte Text ist also nicht unbedingt bindend für den Spieler, er soll lediglich als Gerüst für eine stilgemäße improvisatorische Gestaltung dienen.

Abschließend möchte der Rezensent die Vermutung aussprechen, daß die verloren geglaubte „*Klaviermusik*“ von Bruhns in den vorliegenden Stücken erhalten ist. Die meisten Quellen stammen aus dem Umkreis J. S. Bachs (Möllersche Hs.; Hss. von Kirnberger nach Vorlagen von J. Fr. Agricola). Offensichtlich haben wir also die „*schönen Clavierstücke*“ vor uns, von denen Walther (Lexikon S. 115) spricht, die sich Bach (nach Forkel) beschrieben hat und „*zu Mustern*“ nahm. (Praeludium G BWV 568 dürfte eine Parodie des Praeludiums G von Bruhns sein; die Fuga e, BWV 548 scheint auch von den beiden Bruhnschen e-moll-Stücken angeregt worden zu sein.) Die Zeitgenossen kannten noch keine Sonderstellung der Orgelmusik unter den Kompositionen für Tasteninstrumente. So schreibt Walther (a. a. O. S. 360; (ähnlich auch bei den Artikeln der anderen norddeutschen Meister): „*Seine Compositionen hat er [Georg Dietrich Leiding] vornehmlich auf die Orgel appliziert, (wie die dißfalls vorhandene viele Clavier-Stücke bezeugen).*“ Man darf eben den Terminus *Klavier* nicht im modernen Sinne auffassen.

Friedrich Wilhelm Riedel, Schleswig

Ludwig van Beethoven: Adagio in F-dur für die Spielluhr (1799). Für Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten 2 Hörner und 2 Fagotte bearbeitet von Willy Hess. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Partitur-Bibliothek Nr. 3802).

Die Komposition ist zum ersten Mal, und zwar in der originalen Notierung auf vier Systemen (die oberen drei im Violin-, das untere im Baßschlüssel), im 2. März-Heft der „*Musik*“ Jg. 1902 von A. Kopfermann veröffentlicht worden, der den überzeugenden Nachweis geführt hat, daß sie für eine „*Spieluhr*“ („*Flötenuhr*“) und aller Wahrscheinlichkeit nach für eine solche im Wiener Kunstkabinett des Grafen Deym geschrieben worden ist. Da mechanische Spielwerke, die damals sehr beliebt waren und bekanntlich auch von Haydn und Mozart mit Kompositionen bedacht worden sind, jetzt nur noch als vereinzelte Museumstücke vorkommen, ist es naheliegend und gerechtfertigt, die wertvollen Stücke, die dafür bestimmt waren, durch Übertragungen der Praxis nutzbar zu machen. Beethovens Adagio liegt schon in Bearbeitungen für Klavier, Klavier und Violine, sowie Klavier und Violoncello vor, von denen natürlich keine dem gedachten Klangbild nahekommt. Ein weiteres Arrangement für Bläser-Quintett klingt nach dem Urteil von Hess nicht einheitlich genug. So hat er das Stück für ein neunstimmiges Bläser-Ensemble gesetzt, „*um dadurch den Charakter einer homogenen Klangmasse, aus der sich natürlich immer einzelne Stimmen herausheben, zu erzielen, wie er für die Flötenuhr typisch ist*“. Die Vollstimmigkeit des Originals spricht für die gewählte Besetzung. Die mit sicherem Stilgefühl durchgeführte Instrumentation ist vorzüglich gelungen und muß überaus reizvoll klingen. Die Komposition selbst ist ein schöner und fein gearbeiteter, lyrischer Satz in Sonatenform (79 Takte lang); stilistisch hält sie sich in Mozart-Nähe, aber das Hauptthema erscheint als eine Vorahnung des Adagio-Themas des Septetts, und beim Übergang zur Reprise wird eine Wendung aus dem Larghetto der Zweiten Symphonie vorweggenommen. Die neue Fassung wird Spielern und Hörern willkommen sein und dem lebensfrischen Werk wieder zum Leben verhelfen. Im Kinsky-Halm-Katalog steht das Adagio mit vier weiteren Beethovenschen Kompositionen für die Flötenuhr unter der Nummer WoO 33.

Ludwig Misch, New York

Pieter van Maldere: Tzwei Sonaten voor twee Violon en Klavier (Nr. 6 d-moll und Nr. 2 G-dur) met klavierbegeleiding volgens Basso-Continuo door Julius van Etsen. „De Ring“ V.Z.W. Antwerpen o. J. Van Maldere (1729—1768) kam als Geiger im Brüsseler Hoforchester des Gouverneurs der Niederlande (Karls von Lothringen) mit dem Mannheimer Neutönertum, das sich rasch über die europäischen Orchester verbreitete, frühzeitig in praktische Berührung — nach Paris ließ er sich (1761) beurlauben, um dort einige seiner Symphonien aufzuführen, in denen das anfeuernde Beispiel Stamitzens zu spüren ist. Die Zukunftsträchtigkeit in den Werken des Flamen vermerkte Hugo Riemann als Spezialkenner, indem er sie „zu den gehaltvolleren Werken der Zeit vor dem Emporkommen Haydns“ zählte. Die Verbindung nach rückwärts, zum auslaufenden Barock, verdeutlichen u. a. die Triosonaten, von denen „De Ring“ unter der bewährten Betreuung Julius van Etsens zwei Proben im Neudruck vorlegt. Da zeigt sich, daß van Maldere kein Nachahmer modischer Manieren war, vielmehr das Neue in die gediegene Handhabung des Überlieferten einzuschmelzen vermochte. Wie er das tat, kann schon die Fuge aus dem letzten der in London (etwa 1750) gedruckten und dem Brotherrn gewidmeten Stücke belegen: keine versponnenen „Künste“, aber solider Kontrapunkt im zügigen, flächigen Geschehen; bei klarer (dreiteiliger) Gliederung jener Drang zu dramatischer Zuspitzung, in der ein breit angelegter Orgelpunkt am Schluß als Ziel und Höhepunkt des Ganzen erscheint. Hier und andernorts webt neuer Geist, offenbart sich als echter, organischer Übergang zur Sonate neuer, bald klassischer Geltung, auch in der Großform („Kirchensonate“) — er schiebt die Modelle aus der Suite weiter in den Hintergrund (ohne ihre Erinnerung völlig auszulöschen) und sucht — bemerkenswerterweise — in der neuen Freiheit auch wieder neue Bindung durch thematische Verwandtschaft der tragenden Gedanken zusammengehöriger Sätze. Eröffnet einmal ein Grave à la Händel, so das andere Mal ein Andante mit Rokoko-Schnörkeleien — aber es ist doch alles aus dem Standort im Zyklus disponiert, ist mehr als bloße „Aufreihung“, wie die brillanten Finales bestätigen. Überblickt man, was der Verleger Walsh in London um die Jahrhundertmitte in dieser Besetzung sonst noch

anzubieten hatte, nämlich außer Purcell, Händel und den bedeutendsten Italienern des Hochbarock eine lange Reihe von Namen, die heute verschollen sind, so ahnt man, welche Rolle van Maldere in der Musikgeschichte zugefallen wäre, wenn er länger gelebt hätte. Aber er starb, wie sein Vorbild Johann Stamitz, mit knapp vierzig Jahren.
Kurt Stephenson, Bonn

Mitteilungen

Am 20. März 1958 konnte Prof. Dr. Karl Hasse, Köln, seinen 75. Geburtstag feiern. „Die Musikforschung“ spricht dem Jubilar noch nachträglich ihre herzlichsten Glückwünsche aus und verbindet damit die besten Wünsche für weitere fruchtbare Arbeitsjahre.

Am 27. März 1958 konnte Professor Dr. Friedrich Gennrich, Frankfurt am Main, in Darmstadt seinen 75. Geburtstag begehen. Dem hochverdienten Forscher und Lehrer möchte auch „Die Musikforschung“ zu diesem Tage ihre herzlichsten Glückwünsche aussprechen. Zugleich möchte sie der Hoffnung Ausdruck geben, daß der Jubilar noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens erleben möge.

Professor Dr. Joseph Müller-Blattau hat einen Ruf auf das bisher von ihm verwaltete Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes erhalten und angenommen. Auf seine Bitte hat das Ministerium ihn von der Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik entbunden; die Stelle wird neu besetzt.

Dr. W. M. Luther wurde zum Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen ernannt.

Dr. Bernhard Meier (bisher Tübingen) wurde ein neuerrichtetes Lektorat für historische Musiktheorie an der Universität Heidelberg übertragen.

Alfons Kreichgauer († 9. April 1958) In Bamberg wurde Alfons Kreichgauer am 4. November 1889 geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Würzburg studierte er in Wien (Universität und Akademie der Musik) Musikwissenschaft, Physik, Philosophie und Sologesang und beschäftigte