

- Prof. Dr. G. Reichert: Die Blütezeiten der englischen Musik (2) — Ü zur musikalischen Akustik (1).
- Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Geschichte der Oper (3) — Form und Inhalt im Gregorianischen Choral (1) — Pros (2) — Haupt-S: (2) — Notationskunde II: Mensuralnotation I (mit Dr. O. Wessely) (2).
- Prof. Dr. L. Nowak: Systematik der Musikwissenschaft (2).
- Univ.-Dozent Dr. F. Zagiba: Die Musik der Slawen im Mittelalter (2).
- Univ.-Dozent Dr. W. Graf: Ästhetik der Musik der Naturvölker II (2) — Musikinstrumentenkunde für Ethnologen II (1).
- Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie II (1).
- Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre II, Kontrapunkt II (je 3) — Theoretische Formenlehre II, Instrumentenkunde II (je 1).
- Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III, Kontrapunkt III, Formenlehre I (je 2).
- Würzburg.** Dr. H. Beck: Die großen Epochen der abendländischen Musik, ein Überblick (1) — W. A. Mozart (1) — S: Mozarts Klaviersonaten (2) — Pros: Einführung in musikwissenschaftliche Quellenkunde und Analyse (1) — CM voc. (Akad. Chor) (2) — CM instr.
- Zürich.** Prof. Dr. H. Cherbuliez: Außereuropäische Tonsysteme (Grundzüge der Ethnophonie) (1) — Europäische Musikgeschichte von 1600 bis 1750 (Barockepoche) (2) — Pros: Ü zur Vokal- und Instrumentalfuge von J. S. Bach (1). — S: Die Entwicklung der barocken Instrumentalsonate mit Ü zu Corellis Triosonaten (1).
- Privatdozent Prof. Dr. H. Gysi: Meisterwerke russischer Musik (1) — Der unbekannte Beethoven (1) — Brahms, Leben und Werk (1) — Pros: Goethe und die Musik (1).
- Privatdozent Dr. H. Conradin: Chr. W. Glucks Reform der Oper (mit Besprechung der wichtigsten Opern) (1) — S: Die Musikanschauung des 16. Jahrhunderts (mit Besprechung ausgewählter Abschnitte aus dem einschlägigen Schrifttum) (1).

Besprechungen

Monumenta Monodica Medii Aevi (hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg mit Unterstützung der Musikgeschichtlichen Kommission) von Bruno Stäblein. Band 1: Hymnen I. Die mittelalterlichen Melodien des Abendlandes. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. XVIII und 721 S., 1 Karte und 8 Faks. (Notenteil 500 S.)

Seit Jahren zitiert, noch länger erwartet, haben die *Mon. Mon.* — so die offizielle, vom Hrsg. anderswo selbst angewandte Abkürzung — endlich zu erscheinen begonnen. Zur freudig begrüßten Veröffentlichung des 1. Bandes ist zu allererst zu unterstreichen, daß damit der Anfang der öffentlichen Auswertung der ungeheuren Photoschätze des Mikrofilmarchivs des Instituts für Musikforschung Regensburg gemacht wird. Die *Mon. Mon.* wollen die unveröffentlichte weltliche und geistliche, einstimmig überlieferte Musik des abendländischen Mittelalters quellenmäßig bereitstellen, wobei grundsätzlich an eine Scheidung zwischen

Denkmalband und der Anführung von Varianten, die sich in den „*Subsidia*“, thematischen Katalogen der einzelnen Gesangsgattungen mit Angabe der Fundstellen, widerspiegeln, gedacht ist.

Der vorliegende 1. Band der Hymnen fußt auf über einem halben Tausend Quellen und schließt lediglich das spanische und teilweise auch das englische Material aus, das in einem 2. Band vereinigt werden soll. Der vieldeutige Begriff Hymnus erhält eine weit ausgreifende Definition: Hymnen sind „*die in den Quellen seit der Jahrtausendwende auftretenden Melodien zu den meist vier- bis sechsversigen strophischen Gedichten mit abschließender Doxologie, wie sie im Stundengebet, vereinzelt auch in der Messe und bei Prozessionen etc. ihren festen Platz hatten*“ (S. XVII). Dabei wertet der Hrsg. auch die Barock- und nachfolgende Zeit als Nachfahren der legitimen mittelalterlichen Melodien aus.

Grundsatz des Hrsg. ist, die Hymnensammlungen geschlossen darzubieten, da sie „*geschichtlich gewachsene Einheiten*“ sind. Daß dieses Prinzip nicht die vollständige Anführung aller Hymnen-Incipits einschließt, legt

St. klar, wenn er betont: „Nur mit Initien in den Quellen vermerkte Hymnen, sei dies mit Text- oder mit Text- und Melodie-Initium, blieben aus Platzgründen unberücksichtigt. Es fanden also nur solche Melodien Aufnahme, die zumindest zu einer ganzen Strophe notiert sind“ (S. XIV, Anm. 15). Auf dieser Basis, die sich auf die Klarstellung des Repertoires innerhalb einer Hs. entscheidend auswirkt, sind zehn Hss. voneinander geschieden, die, unter Berücksichtigung der mailändischen Vorrangstellung innerhalb der Hymnengeschichte, mit der interessanten Hs. Mailand Trivulziana 347 (14. Jahrhundert) beginnen, dann ein Zisterzienserhymnar (aus der niederösterreichischen Abtei Heiligenkreuz), zwei französische, drei deutsche und zwei italienische Quellen mit insgesamt 557 Hymnenmelodien aufweisen. Natürlich kann die trockene Aufzählung dieser Fakten kaum eine vage Andeutung vom Reichtum der Musik und der unsäglichen Mühe ihrer Bearbeitung geben. Leider wird die Benützung fühlbar durch die während der Arbeit an der Herausgabe vorgenommene Umstellung der Anlage erschwert. Die Bevorzugung des Länderprinzips vor dem der Schrift führt nicht nur zu den Überschneidungen, die der Hrsg. (S. IX) ankündigt, sondern auch zu einigen Schwierigkeiten in der Handhabung der Register (S. 663 ff.), weil das Auffinden der Seitenangaben erst mit Hilfe eines weiteren Verzeichnisses (S. 680 ff.) ermöglicht wird. So umfaßt der umfangreiche und für die Benützung höchst wichtige Kritische Bericht ein Text- und Melodienverzeichnis sowie eine umfassende Aufstellung der bearbeiteten Handschriften.

Die Hauptleistung des Bandes bildet natürlich der Notenteil. Da vier Fünftel der Quellen (außer Worcester und Einsiedeln) „Neuland“ in der hymnologischen Literatur bilden, müssen sich unsere kleineren Berichtigungen auf den Textteil beschränken.

S. XI: vgl. die einfache(re) Definition der Prozessionshymnen bei P. Wagner, *Einleitung* . . . III, S. 480 (gegenüber der von Cl. Blume genannten); ebda., Z. 14: warum fehlt der Hymnus „*Tellus ac aethra jubilent*“?; ebda., Tabelle: das Zeichen ff. weicht von der S. 701 vorgeschriebenen Weise ab, so meint z. B. AH (*Analecta hymnica*) 50, 38 ff. die Fortführung der Belegstelle bis 50, 40, desgleichen 50, 41 ff. bis 50, 43 usf.; S. XIII: der Hymnus „*Ardua spes mundi*“ stammt sicher von Ratpert (S. 620 wird sogar auch der folgende Hymnus „*Ora pri-*

mum tu pro nobis“ Ratpert zugeschrieben). S. XVI, Z. 6: Faksimile 6 statt 5. S. 503: zu den ausführlichen Hss.-Beschreibungen hätte man sich noch genauere Angaben gewünscht, so besonders hinsichtlich der nicht zur Hymnengattung gehörenden Gesänge. S. 505, Nr. 7: das Geburtsdatum Kaspar Ayndorffers ist 1401 (vgl. auch S. 702). S. 512: die Kanonisation Bernhards von Clairvaux erfolgte 1174 (statt 1173). S. 530, Nr. 3: das Kanzionale Bullinger wurde 1612 (statt 1602) geschrieben; die Angabe S. 693 scheint dafür bindend zu sein. S. 534: die Blattangaben der Hs. Stuttgart HB I 95, die Stäblein S. 698 als Kanzionale aus Weingarten bezeichnet, sind durchweg plus 2 zu korrigieren (s. dazu meine Anm. 18 in der Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 14, 1955, S. 173). Es wäre wünschenswert, daß diese auf Spankes Arbeit zurückgehende Zitation allgemein berichtigt würde. — S. 545, Nr. 14: Odo von Cluny starb am 18. 11. 942 (nicht 19. 11. 943). S. 554, Nr. 28: die Kanonisation Thomas von Aquins erfolgte 1323, nicht „etwa 1321“. S. 565: der Schluß, den St. von der Hs. Klosterneuburg 1000, geschrieben 1336, auf die Hs. Graz UB 807 zieht, — „*Metzer Neumen auf z. T. farbigen Linien (Spätstadium derselben Schrift wie das Graduale Graz U. B. 807 — deshalb wohl aus Klosterneuburg)*“ — scheint außerordentlich gewagt. Die Grazer Hs., die im 12. Jahrhundert geschrieben worden ist, was St. S. 692 bestätigt, ist durch mindestens 150 Jahre von dieser Hs. getrennt. Die Provenienz der wichtigen Grazer Choralhs. müßte sich an Hand verschiedener Indizien ableiten lassen, so z. B. des ungewöhnlichen Termins der Kirchweihe zwischen Purificatio Mariae (2. 2.) und Agatha (5. 2.). — S. 593, Nr. 50: die Erhebung des Leichnams des hl. Leopold auf den Altar der Stiftskirche Klosterneuburg erfolgte am 15. 2. 1505 (vgl. Mf. IX, 1956, S. 65). Im Register müßte ferner berichtigt werden: S. 704: G. M. Dreves 1854 bis 1909 (statt 1845—1909); diese falschen Lebensdaten wurden in MGG 3 unter Errata richtiggestellt; Mariahof, Neudingen und Salem gehören nicht zu Württemberg, sondern zu Baden.

Eine Anmerkung möge noch zu der S. 625 beginnenden Gruppe des Anhangs gemacht werden. Es handelt sich hier um „*Texte von Hymnen, die nicht in den AH oder in den sonstigen gangbaren Ausgaben zu finden sind*“. Ein Grundfehler des ganzen Bandes scheint uns das Außerachtlassen der in Che-

valiers *Repertorium hymnologicum* aufgestellten Nummern zu sein, denn hier hätte man in diesem Fall ca. zwei Drittel aller fehlenden Texte finden können (mit Hinweis auf Quellen, nicht immer Ausgaben), ganz abgesehen von der leichteren Zitierung der Hymnentexte nach den international verbreiteten Nummern. Ein Vergleich zeigt, daß folgende Nummern des Anhangs identisch mit denen der AH sind: 4 = AH 11, Nr. 149; 18 = AH 30, 80; 26 = AH 4, 229; 27 = AH 2, 135; 36 = AH 4, 376; 39 = AH 23, 452 (in St.s Abdruck S. 639 wird das Alphabet der Strophenanfänge [2K, 3L, 4M, 5N, 6P] nicht beachtet); 50 = AH 12, 116; 82 = AH 32, 130. Nr. 68 des Anhangs ist ähnlich AH 4, 413, Nr. 50 der AH 55, 204 abgedruckten Katharinen-Sequenz ähnlich, während Nr. 14 mit AH 55, 208 gleichgesetzt werden kann und damit wörtlich mit einer Katharinen-Sequenz übereinstimmt. Es müßte nachgeprüft werden, wie sich das Verhältnis Hymne : Sequenz in der Hs. Karlsruhe Güntersthäl 4, die auch Nr. 14 und 50 aufweist, auswirkt. Der Hrsg. selbst will für ein eventuelles Übersehen der Fundstellen in den AH „keine unbedingte Garantie“ übernehmen, hätte aber in Anbetracht der Prozentzahl (10) diesen Teil der *Mon. Mon.* nochmals einer Revision unterziehen müssen. Diese Bemerkung soll keineswegs die Arbeitsleistung des um die Choralforschung höchst verdienten Verf. einschränken, der immer wieder, z. B. in Anm. 18 auf S. XVI, die allen Rhythmus-Fachleuten zur Beachtung empfohlen sei, sich als überlegener Kenner seiner Materie und Könner erweist.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Rudolf Ewerhart: Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. VII.) Regensburg, Bosse-Verlag 1955. XIX, 157 S.

Seitdem Max Keuffer 1894 auf die hier behandelte, aus Eberhardsklausen bei Trier, einem Augustinerkloster der Windesheimer Kongregation, stammende Predigthandschrift des 15. Jahrhunderts aufmerksam gemacht hat, haben die im Anhang dieser Handschrift z. T. ohne Schlüssel und sehr fehlerhaft in schwarzen Mensuralnoten aufgezeichneten Motetten, Organa, mehrstimmigen Cantiones sowie einstimmigen deutschen und lateinischen Gesänge bei Hymnologen, Kirchenliedforschern und Musikhistorikern (wie M. Dreves, W. Bäumker,

F. Ludwig, J. Handschin und A. Geering) mehrfach Beachtung gefunden. Ludwig erkannte sie bereits als wichtige Quelle für die Pflege retrospektiver Mehrstimmigkeit im deutschen Sprachgebiet neben *Eng, MüC, MüD, LoD* und als späteste Überlieferung einer (in *Mo 7* begegnenden) stark umgeformten altfranzösischen Motette, ohne daß bisher eine vollständige Veröffentlichung und eingehendere Untersuchung aller Stücke erfolgt wäre.

Dieser Aufgabe unterzieht sich der Verf. mit großer Sachkenntnis, wobei er auf Grund gemeinsamer liturgischer Bestimmung mehrere Melodien mit verschiedenen Texten, deren Zusammengehörigkeit bisher unbemerkt geblieben ist, als Tenores, Dupla oder Tripla zwei- oder mehrstimmiger Motetten identifizieren kann, so daß sich die Zahl der mehrstimmigen Stücke auf 14 erhöht, während jene der einstimmigen nur sechs beträgt. Das durchweg geistliche, für Messe, Horen und Prozessionen bestimmte Repertoire enthält im Gegensatz etwa zu Berlin cod. germ. 190 keine der für die „*devotio moderna*“ charakteristischen, von der Mystik beeinflussten Stücke, obwohl die Handschrift diesem Kreise entstammt. Dagegen weist der Verf. für etwa die Hälfte aller Kompositionen Beziehungen zu Böhmen und böhmischen Quellen nach. Da bis auf eine Ausnahme diese Stücke im deutschen Sprachgebiet sonst nicht nachweisbar sind, ist eine direkte Übernahme aus dem böhmischen Kreis, vielleicht durch Vermittlung rheinischer Studenten in Prag, wahrscheinlich.

Die übrigen Stücke sind teils singulär überliefert, teils in Varianten auch aus anderen Quellen bekannt. Als einziger Beitrag zur mehrstimmigen Ordinariumskomposition kommt ein „*Patrem*“ vor, während die sonst häufigen zweistimmigen Kyrietropen ganz fehlen. Das unterstreicht den Zufallscharakter der stilistisch nicht einheitlichen Sammlung, in der sich die verschiedensten Einflußsphären, wie französische Motetten- und böhmische Cantionentechnik, mit volkstümlicher Melodik und Mehrstimmigkeit des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts kreuzen. Von den vier deutschen Texten zeigen die beiden Osterlieder „*Also heyllich ist der dag*“ und „*Christ ist erstanden*“ fast reines Mittelhochdeutsch, während der Dialekt der beiden anderen Kirchenlieder auf den Raum nördlich von Köln als Entstehungsgebiet hinweist. Zum aufschlußreichsten Teil der Studie zählen (neben

manchen wertvollen Ergänzungen und Berichtigungen älterer Spezialarbeiten) die an den beiden neu hinzugewonnenen Motetten mit deutschem Tenortext angestellten Beobachtungen. Der liedmäßige Charakter des Tenors, dessen deutscher Text, die oft conductusartige Parallelführung aller Stimmen, sowie die Dreistimmigkeit lassen charakteristische Unterschiede zum „Engelberger Stil“ erkennen, mit dem sich nur in der durchgehenden Tenor-Textierung und vereinzelt im Bau des Motetus Übereinstimmung ergibt. Verf. vermutet mit Recht „das Bestehen eines bisher unbekanntes Herdes deutscher retrospektiver Motettenkomposition des 15. Jahrhunderts“, „der im Rheinland zu suchen ist“. Ein aufschlußreicher Überblick über die Musikpflege der Windesheimer Kongregation beschließt die Arbeit. Leider sind die beiden Facsimiles unbrauchbar und irreführend, da die Kaudierung zahlreicher Semibreven entgegen dem Original in der Reproduktion vielfach fehlt. Überhaupt möchte man dem Bosse-Verlag eine sorgfältigere buchtechnische Ausführung (mittels eines modernen Varityper-Gerätes oder einer IBM-Maschine) wünschen. Hellmut Federhofer, Graz

Eduard Krieg: Das lateinische Osterpiel von Tours (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, herausgegeben von Dr. Friedrich Gennrich, Band 13). Würzburg: Konrad Triltsch 1956. XVI, 130 S. und 29 S. Notenanhang.

Vorliegende Arbeit untersucht auf einer breiten philologisch-musikwissenschaftlichen Basis das Osterpiel von Tours, das in der Hs. Tours 927 aufgezeichnet und seit Coussemaker nicht mehr unbekannt ist. Die Entstehung des „Singspiels“ (S. 27) in jenen Provinzen, die der englischen Königsfamilie der Plantagenets unterworfen waren (111), wird wahrscheinlich gemacht. Zu der Hs. hat es vielleicht eine oder sogar mehrere Vorlagen gegeben (109); die vorliegende Fassung ist gegen Ende des 12. oder im 13. Jahrhundert aufgezeichnet worden. Fraglich bleibt, an welcher Stelle der Liturgie dieses „sehr verwirrte Produkt“ (Young) eingeschoben wurde: hier neigt der Verf. dazu, der These vom Osterschauspiel, nicht der von einer „Osterfeier im üblichen Sinn“ zuzustimmen (24). Die Notenschrift (Vierliniensystem) gibt „Zeugnis von sorgfältiger Kunst des Abschreibens“ (29), der Text verlangt eine *Musikalische Textkritik* (85-105), die zusammen mit der Darlegung der Auf-

bauformen zweifellos den Höhepunkt der Untersuchung abgibt, die in jeder nur wünschenswerten Weise ihren Gegenstand analysiert.

Für die peinlich genauen Detailuntersuchungen hätte man in generellen Fragen dem Verf. noch eine sicherere Hand gewünscht. Er verallgemeinert manchmal allzusehr seine persönliche Auffassung von den Dingen. Daß nicht nur die Wissenschaft, „sondern auch die Choral-sänger in aller Welt“ auf die Lösung des Rhythmus-Problems warten (VIII), ist eine Binsenwahrheit. Als Gefolgsmann von Sogas Anschauungen kritisiert Krieg die Thesen von Jammers als „recht unbestimmt und willkürlich“ (79), ohne die beiden neuesten Bücher von ihm heranzuziehen, und nennt dann die modale Interpretation „die einzige, die die Rhythmik des Chorals zu erklären und praktisch zu gestalten vermag“ (84). Konsequenter wird dann die Übertragung der Noten im 3-er- oder $\frac{6}{4}$ -Takt vorgenommen.

An weiteren Anmerkungen seien gestattet: S. 3 vertritt der Verf. die „dramatische“ Auffassung der Messe („das beliebte Textbuch“ ...!), dieser einseitigen Sicht wäre die klare Gliederung „Gedächtnis — Opfer“ von J. A. Jungmann (*Der Gottesdienst der Kirche*, 1955, S. 116/17) entgegenzusetzen; S. 21, Anm. 31: die Entwicklung ist bisher viel weiter gekommen; S. 38: die Heranziehung solcher Melodien, die größtenteils nur im *Liber Usualis* zu finden sind, genügt kaum für einen ausgedehnten Melodievergleich, gerade für die Lamentationen bieten zahlreiche andere Vertonungen wichtiges Material; S. 111, Anm. 13 wäre das einschränkende „offenbar“ zu streichen. Beim Literaturverzeichnis (XIV—XVI) fällt auf, daß die Erfassung der Literatur mit dem Jahre 1953 abschließt; mit Vorliebe zitiert der Verf. ältere, durch Spezialarbeiten überholte Werke, Serientitel fehlen vielfach, und der einzige von K. erwähnte Aufsatz Handschins steht in den *Miscellanea Liturgica in honorem Mohlberg*.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Johannes Aengenvoort: Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense mit besonderer Berücksichtigung des Graduale Monasteriense impr. 1536 (Alopecius-Druck). Kölner Beiträge zur Musikforschung IX. Verlag Gustav Bosse 1955, Regensburg. 281 Seiten in Fotodruck.

Der westfälische Raum galt in der Choralforschung bisher als Außenposten. Erschöp-

fend erforscht ihn Johannes Aengenvoort in einer 1952 abgeschlossenen Kölner Dissertation, die nunmehr als selbständige Arbeit vorgelegt wird, wobei leider der Bild- und Tabellenband nicht erfaßt werden konnte. Das „entlegene und verträumte Rückzugsgebiet“ (S. 14) erweist sich als außerordentlich bedeutsamer Faktor für die spätmittelalterliche Musikforschung, auch wenn — von zwei Ausnahmen abgesehen — die Quellen erst ab 1400 sprechen. Ae. geht dabei den umgekehrten Weg, als er gewöhnlich eingeschlagen wird: von dem 1536 bei Hero Alopecius gedruckten *Graduale Monasteriense*, das mit Abstand der früheste und bedeutendste Choraldruck in West- und Norddeutschland überhaupt ist (26), rückwärts zu den in vielen Landorten verstreuten Quellen. Das Material setzt sich aus 54 zum Vergleich herangezogenen Hss. zusammen, die im Gebiet des Bistums Münster erfaßt wurden, 23 davon lassen die münstersche Choraltradition erkennen, während fünf sich diesem Einfluß entziehen. Diesem Anteil (40%) steht der „nichtige“ Befund von 25 Gradualien — das Arbeitsmaterial Ae.s beschränkt sich auf diesen Teil der liturgisch-musikalischen Bücher — gegenüber, die entweder durch Kriegseinwirkung zerstört wurden oder aber infolge unbeantworteter Anfragen überhaupt nicht bearbeitet werden konnten, was als sprechender Beweis für heute noch vielfach auftretende Schwierigkeiten beim Sichten des handschriftlichen Materials gelten darf.

Der Großteil der westfälischen Choralquellen stammt aus der anonymen Schreibschule der Fraterherren oder „Brüder und Schwestern vom gemeinsamen Leben“ zu Münster. Diese Hss. weisen eine beachtliche Genauigkeit in der Notierung auf. Um 1550 erlischt diese Produktion. Der münsterische Einfluß greift auf den nördlichen Teil der Diözese Utrecht über (99), während die östlichen Teile Nähe zum südöstlichen Nachbargebiet Fulda deutlich werden lassen (66). Der Verf. zeichnet eine Linie Mainz—Köln—Utrecht auf, von der Münster sich im Hochmittelalter wenig, im Spätmittelalter jedoch stark abwandte. Über Mainz und Paderborn kamen die „germanischen“ Eigenheiten nach Westfalen, während von Mainz aus ein anderer, „romanischer“, Strom nach Köln vordrang (178, Anm. 2), 40% der Melodievarianten in den untersuchten Codices gehören dabei zum „germanischen Choral-dialekt“. Ein Ausweiten dieser Eigenheiten zu einem „niedersächsischen Dialekt“ (105)

und einer „niedersächsischen Choralfassung“ (113) bedarf als Voraussetzung noch einer eingehenden Untersuchung der dortigen Choralpraxis. Den im 16. Jahrhundert deutlich zu beobachtenden Verfallserscheinungen setzt der Raum um Münster ein starkes *Ritardando* entgegen: die ganze Landschaft blieb vor dem völligen Choralzerfall weitgehend bewahrt (256).

Einige kleine Anmerkungen: 62, Anm. 1 Hinweis auf 51; 104, Anm. 5 die genannten Tropen sprechen nicht für das 14. Jahrhundert, da sie sich auch in anderen Hss. nachweisen lassen, so „*Jam dominus optatas*“ als Tropus zum Karsamstags-*Alleluja* in Graz Hs. 807; 176, Anm. 2 „*Memento nostri*“ kommt auch in deutschen Quellen vor; 188 Nr. 27 und 205 Nr. 7 sind weitverbreitet; 266 die seltsame Erscheinung des fiktiven Ostertermins kommt noch im Hochmittelalter vielfach vor (268 wäre das Himmelfahrtsdatum mit 5. Mai zu berichtigen). Die vortreffliche Arbeit, die zu den nicht wenigen Dissertationen gehört, die zu Gregorianik-Fragen Stellung nehmen (vgl. MGG 5, Sp. 795), bietet eine wirkliche Bereicherung der landschaftsbestimmten choralwissenschaftlichen Arbeiten, welche die mittelalterliche Choralforschung als wichtige Spezialaufgabe noch für viele Teile Deutschlands zu leisten hat.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Kurt von Fischer: Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 5), Bern, Verlag Paul Haupt, 1956. VIII, 132 S.

Vorliegendes Werk des bekannten Schweizer Gelehrten ist die Frucht langjähriger Studien, die, wie zu Beginn angedeutet wird, durch den Eindruck der toskanischen Landschaft — einer Landschaft, deren charakteristische Züge sich dem Verf. auch in den Melodielinien der italienischen Trecentomusik auszuprägen scheinen — ihre ursprüngliche Anregung erhielten. Als Basis einer (für später vorbehaltenen) stilistischen Untersuchung bietet der Verf. in vorliegenden „Studien“ Ergebnisse seiner quellenkritischen Forschungen, deren Ziel es ist, „das ganze Quellenmaterial der italienischen Trecentomusik zusammenzustellen und einer Gesamtbetrachtung zu unterziehen“ (S. VII). Dieser Zielsetzung entsprechend, bildet den ersten Teil des Buches ein ausführlicher Werkkatalog, der neben den Konkordanz-

auch Angaben über Form, Stimmenzahl, Textierung, Datierung und Neuausgaben enthält. Als Quellen berücksichtigt sind neben den bis ca. 1950 zutage getretenen Handschriften (einen kurzen Rückblick auf die bisherige Erforschung des Trecento und seiner Quellen gibt der Verf. auf S. 1–3) auch einige bisher wenig bekannte oder erst neuerdings entdeckte Handschrift-Fragmente sowie Hinweise, die sich bei Theoretikern, Chronisten und Dichtern des Trecento finden; letztgenannte Zeugnisse ermöglichen es, auch eine Anzahl bisher verschollener Trecento-Kompositionen namhaft zu machen. Unter den Bemerkungen, welche der Verf. dem Katalog als erläuternde Einführung voranstellt, verdienen die nach dem neuesten Stand der Forschung formulierten Angaben zur Charakterisierung der Formen von Caccia, Madrigal und kanonischem Madrigal sowie zur Persönlichkeit verschiedener Komponisten (etwa der beiden „Andrea“ und der drei „Zacharias“, bzw. „Magister Zacharias“, „Nicolaus Zacharie“ und „Antonio Zacara da Teramo“, welch letzterer *„mehr und mehr als bedeutende Musikerpersönlichkeit des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts hervorzutreten beginnt“*) besondere Erwähnung.

Ein Beispiel sorgfältigster quellenkritischer Interpretation bieten die Repertoire-Untersuchungen des zweiten Teiles. Mit großem Scharfsinn wird hier der Versuch einer Datierung, Lokalisierung und Gruppierung sämtlicher Quellen der italienischen Trecentomusik unternommen, wozu außer den Konkordanzen und dem (prozentual ausgedrückten) Anteil verschiedener Komponisten und Gattungen auch sprachliche Besonderheiten der Texte sowie Erwähnung bestimmter Ortsnamen (zumal in den Unicus) als Kriterien herangezogen werden. Die Repertoire-Untersuchungen führen aber durch Betrachtung der Werkzahlen, im ganzen wie in ihrer Verteilung auf die verschiedenen Quellen, auch zu Rückschlüssen auf einstmalige, zeitlich und örtlich wechselnde Beliebtheit der musikalischen Gattungen des Trecento und auf die — aus der Pflege gewisser Formen annähernd zu erschließende — generationsmäßige Zugehörigkeit der Komponisten (so etwa S. 87 f. für Gherardello). Von besonderem Interesse sind endlich die an Hand detaillierter Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse zur Frage der vokalen oder instrumentalen Ausführung sowie die vor allem durch Überprüfung der Notation erzielten Aufschlüsse über die verschieden-

artige Stärke und Verbreitung französischer Einflüsse innerhalb der Trecento-Handschriften. Auf die zahlreichen im Verlauf des Werkes behandelten Spezialfragen — etwa auf die Frage nach der Häufigkeit geistlicher Kontrafakturen (S. 82) und nach möglichen Quellen des Squarcialupi-Codex (S. 99) — kann hier nicht näher eingegangen werden; für all dies verweisen wir den interessierten Leser auf das (auch typographisch sehr ansprechend gestaltete) Werk selbst, das — ganz abgesehen von dem Wert, den es als eine an philologischer Akribie schwerlich zu übertreffende Vorarbeit für die neu in Angriff genommene Inventarisierung unseres Bestandes musikalischer Quellen besitzt — für jedes künftige Studium der Trecentomusik ein unentbehrliches Hilfsmittel bilden wird.

Bernhard Meier, Tübingen

Willi Wörthmüller: Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaus. (Sonderdruck aus den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Band 45 und 46, Nürnberg 1954, S. 208–325 und S. 372–480 mit 5 Bildtafeln.)

In Fortsetzung und Ergänzung der Erlanger Dissertation von Fritz Jahn, der dasselbe Thema 1925 für das 16. Jahrhundert bearbeitet hat, legt Wörthmüller eine Untersuchung vor, die ein umfassendes und anschauliches Bild des Nürnberger Instrumentenbaus im 17. und 18. Jahrhundert entwirft. Aus der Tradition des Rotschmiedehandwerks entwickelte sich das Kunsthandwerk der Trompetenmacher als eine Sondergruppe, wobei, wie in den meisten Handwerksberufen der Zeit, einzelne Familien zu Hauptträgern des Gewerbes wurden. An Hand eingehender archivalischer Studien, die das Material in bemerkenswerter Breite heranziehen (Rugamtsakten, Totengeläutbücher, Spitalverlässe, Vormundschaftsakten), stellt der Verf. biographische Daten, Arbeitsweise und Handwerksbräuche der Trompeten- und Posaunenmacher vor, die in den Familien Ehe, Hainlein, Schmidt und — der bekanntesten — Haas, oft durch zwei Jahrhunderte hindurch, hervorragende Vertreter besaßen. Daneben werden auch Einzelmeister behandelt, wie Reichard, Petz, Kümmelmann und Nagel, die als Außenseiter einen weit schwereren Stand als die Meistersöhne der eingeführten Familien hatten. 54 Meister sind in

dem Bericht enthalten, der zugleich anregende Einzelheiten aus der streng überwachten Handwerksordnung und aus der Eingliederung als „gesperrtes“ Handwerk im gesamten Gefüge des Nürnberger gewerblichen Lebens gibt. Ein besonderes Kapitel über die Handelsbeziehungen zeigt die weitreichenden Verbindungen zu den Fürstenhöfen von Wien bis Warschau, von der Pfalz bis Italien, wobei die Bestellungen oft ansehnliche Posten von 20 bis 36 silbernen, vergoldeten Trompeten oder 8–10 Posaunen umfaßten.

Hinsichtlich der Instrumente selbst, denen der zweite Teil gewidmet ist, kommt der Verf. zu begründeten Schlüssen über die Klangqualität und praktischen Auswirkungen des Instrumentenbaus, die eine neue Deutung der Clarinkunst ermöglichen. Er führt die leichtere Ansprache der hohen Oktave nicht so sehr auf die Gestaltung des Mundstücks (nach Eichborn) zurück als vielmehr auf die Konstruktion der tief gestimmten, eng mensurierten D-Trompete mit sehr dünner Wandung, die in ihrer akustischen Gegebenheit die Darstellung und Helligkeit der zweigestrichenen Oktave geradezu begünstigte, während die Mittellage spröde und etwas dumpf ausfiel. Diese Feststellung muß bei Erarbeitung eines stilrechten Klanges auf Trompeten berücksichtigt werden. Die in hoher Lage gestimmten Instrumente, die oftmals bei Bachaufführungen die Wiedergabe des Parts erleichtern sollen, entsprechen nicht dem Klangcharakter dieser Clarintrompeten.

Ein anderes bemerkenswertes Ergebnis der Forschungen W.s betrifft die Neuformung der Waldhörner im ausgehenden 17. Jahrhundert, die von Frankreich ihren Ausgang genommen haben soll. Bereits seit 1682 wurde das mehrwindige kleine Waldhorn aus einem Rohrstück auch in Nürnberg hergestellt und von dort aus vertrieben. Hier klärt sich vermutlich die bei Sachs auftretende Frage, welche neuen Hörner unter den „cors allemands“ zu verstehen seien, die um 1700 neben dem „French horn“ in England begegnen. Bei der außerordentlichen Bedeutung des Nürnberger Instrumentenbaus haben die dort gefertigten Hörner weite Absatzgebiete gefunden, obwohl die Herstellung dieses Instruments gegenüber den Trompeten und Posaunen mehr am Rande geschah. So ist die Fertigung der Hörner nicht über den Bau von reinen Naturhörnern zum Inventions-, Klappen- oder Ventilhorn hinausgegangen. Mit der sin-

kenden Bedeutung der höfischen und reichsstädtischen Trompeterzüge und der barocken Posaunenbesetzung nahm auch der Wohlstand des Kunsthandwerks ab. Die starre Traditionsgebundenheit vermochte sich nicht auf die Erfordernisse der neuen Zeit umzustellen. Die letzten Vertreter endeten nach 1800 in den Armenhäusern und Hospitälern.

Eine Fülle von wertvollen Hinweisen enthält das Verzeichnis der erhaltenen Instrumente. Der Verf. hat alle einschlägigen Kataloge der europäischen und amerikanischen Instrumentensammlungen herangezogen und den reichen Bestand der Münchener, Nürnberger, Erlanger und Leipziger Museen durch persönliche Kenntnisnahme genauer untersucht. Der Referent möchte der Bestandsaufnahme noch vier gut erhaltene Trompeten aus dem St. Annen-Museum in Lübeck einfügen, die aus den Werkstätten von Conrad Droschel (1640), Paulus Schmidt, Hans Hainlein und Michael Nagel (1654) stammen (*Musica*, Jg. 1950, S. 461). Mit rund 230 nachgewiesenen Instrumenten (Trompeten, Posaunen und Waldhörnern), die nur einen Teil der gesamten Produktion darstellen, bezeugt sich ein Gewerbe von überragender Wirksamkeit. Dem Verf. gebührt das Verdienst, mit der Wahl des Dissertationsthemas ein aufschlußreiches Gebiet des Instrumentenbaus erschlossen und es in erschöpfender Breite behandelt zu haben. Die biographischen und kulturhistorischen, wie auch die klanglichen, bautechnischen und musikalisch-praktischen Ergebnisse machen die Arbeit zu einer wichtigen Quelle der Blasinstrumentenkunde.

Georg Karstädt, Mölln

Norbert Dufourcq: *La vie musicale en France au siècle de Louis XIV*, Nicolas Lebègue (1631–1702), organiste de la Chapelle royale, organiste de Saint-Merry de Paris. *Étude biographique suivie de nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVIIe siècle*, Paris, 1954, Editions A. et J. Picard, 217 S.

Der dreifache Titel des Werks weist den Leser darauf hin, daß er nicht die geschlossene Behandlung eines fest umgrenzten Themas, sondern die vielschichtige Darstellung mehrerer, ineinander verzweigter Stoffkreise zu erwarten hat. Ein Drittel des Buches z. B. ist angefüllt mit bisher unveröffentlichten Dokumenten, die Lebens- und Arbeitsumstände von Lebègue und seiner Familie ebenso betreffen wie Nachrichten

über Orgelbauerfamilien des 17. Jahrhunderts und über deren geplante oder ausgeführte Orgelbauten. Es konnte so nicht ausbleiben, daß die Arbeit einen starken Herbariumscharakter bekam, der auch im Verlauf des Textes, der doch vorzüglich der Erfassung der Person Lebègues gewidmet sein will, ungünstig fühlbar bleibt. Man spürt, wie dieser Charakter unvermeidbar zustande kommen mußte. Der Autor ist der Erforschung seines Helden, der seit den Untersuchungen von Pirro und eigenen Ergänzungen des Autors keine wesentliche Neuerfassung mehr erfahren hatte, mit einer wahrhaft entsagungsvollen Geduld und Sorgfalt und einem geradezu divinatorischen Spürsinn nachgegangen, der keine Bibliothek, kein Archiv, kein Notariatsamt undurchstöbert ließ. Trotzdem bleiben seine Ergebnisse — ein Verhängnis, dem gerade der echte Forscher sich immer wieder ausgeliefert sieht — für die reine Lebègue-Forschung, die es in mancher Hinsicht nicht gelang, über die immer noch grundbildenden Erkenntnisse Pirros und die eigenen früheren Arbeiten hinauszutreiben, verhältnismäßig gering. Dafür glückte es aber, in vielen anderen Beziehungen hochwertiges Neues und Interessantes, das das musikalische Zeitalter hat prägen helfen, ans Licht zu heben. Daß diese Neuergebnisse vornehmlich Orgelbau und Orgelbauer des 17. Jahrhunderts betreffen, ist bei einem so gewiegten Orgelkenner des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Dufourcq ihn darstellt, nur allzu selbstverständlich. Es drängt sich dem Forscher ja immer das Material am meisten zu, dem er die meiste Affinität entgegenbringt. Da Lebègues Werk und Wirken diesem Zeitalter unverbrüchlich und unverkennbar angehört, lag eine gemeinsame Behandlung des oft fast Zuvielen auf der Hand.

Der Autor macht im Anhang darauf aufmerksam, daß er, vornehmlich in der Dokumentensammlung, die einen gar nicht zu überschätzenden Wert darstellt und vom Verf. selbst längst nicht vollständig ausgeschöpft sein kann (wie gut täte es der Wissenschaft, sich einmal für eine Zeit auf solche Materialsammlungen zu beschränken!), eine Ergänzung zu seiner *Histoire de l'orgue en France* und zu seinen Arbeiten über die Familie Clicquot gesehen wissen will. Mit Hilfe der neu aufgefundenen Testamente der Marie Clicquot, der Schwester von Robert, gelingt es D. z. T., eine Genealogie der Clicquots aufzustellen. Aber

darüber hinaus wird Wesentliches auch zur näheren Kenntnis der Enocqs, die ja direkte Bindung zu den Clicquots hatten, zu den Thierrys (besonders Alexander), die seit 1695 mit den Clicquots zusammenarbeiteten, den Lesclops und Ducastels zugetragen. Damit sind zugleich die wesentlichen Orgelbauten von Paris und in der Provinz, die größtenteils unter den Augen von Lebègue entstanden, ins Blickfeld gerückt: die königlichen Positive der Tuilerien, St. Germain en Laye, Versailles, Fontainebleau (Enocq), die Orgeln von Pariser Kirchen, wie Saint-Sauveur (Ducastel), St. Louis des Invalides (A. Thierry), St. Merry (de Heman-Enocq-Ducastel-Baillon), St. Gervais (A. Thierry), die Orgeln von Kirchen der Provinz, wie Bourges (Jolly), St. Pierre aus Chartres (J. Thierry), Laon (Ricard-Clicquot, von der wir, wie auch von St. Merry, so wie nebenbei, eine Geschichte mitgeliefert bekommen), St. Quentin (R. Clicquot), St. Blois (R. und J. Clicquot), Narbonne (Joyeuse-Lesclop), um nur die wesentlichsten zu nennen.

Der Bau der Schloßkapelle von Versailles (Enocq-Clicquot-Tribuot), der D. schon früher (*Revue musicale* 1934) beschäftigt hat, kann nun, über die dort aufgestellten Hypothesen hinaus, erschöpfend dargestellt und belegt werden, verliert aber einiges Interesse, da er erst 1710 fertiggestellt worden ist und keinen *Organiste de la chapelle royale* des 17. Jahrhunderts auf seiner Orgelbank hat sehen können. Daß fast immer auch Dispositionen der Orgeln mitgeboten sind, versteht sich am Rande. Da darüber hinaus auch häufig die Gestaltung der Prospekte, die ihrerseits treffliches Bildmaterial vorstellen, oft mit Zitierung der Zeichner und Kunstschreiner, ferner die Entstehungsgeschichten, Restaurierungen und Umbauten der Orgelwerke mitbehandelt sind, erhalten wir im Effekt einen Längs- und Querschnitt durch die gesamte französische Orgelgeschichte des 17. Jahrhunderts. Was außerdem noch an Kenntnissen vermittelt wird, die Reihenfolge von Organisten einer Kirche, Obliegenheiten und Gehälter der Organisten, Geschichte der Kirchen und Pfarren usw. betreffend, kann hier nur eben gestreift werden. Das Material ist einfach unerschöpflich. Hier liegt, trotz des liebevollen und gründlichen Eingehens auf Person und Werk von Lebègue, der Schwerpunkt des Werks. Wie stark das Orgelinteresse des Autors im Vordergrund steht, beweist z. B. das Kapitel *L'interprète*, in dem

nur die, für Lebègues Auffassung zweifellos wichtigen, Registerregeln und Registermischungen behandelt sind, an den ebenso bedeutenden Fragen aber, z. B. des Tempos, das Lebègue für jedes Stück als ein ihm eigenes fordert („*son mouvement propre*“) — einige Stücke tragen direkte Tempobezeichnungen —, oder der Verzierungen und improvisatorischen Zutaten vorbeigesehen wird.

Die Bindung dieses Stoffkreises an die Gestalt Lebègues war doppelt gegeben. Einmal hatten viele dieser Orgelbauer ihre Wohnung, ihre Werkstatt oder beides in der Pfarre St. Merry, deren Organist Lebègue war, so daß schon von hier aus persönliche Bindung der Meister untereinander nahelag, zum anderen und wesentlicheren kam der als Orgelexperte seines Jahrhunderts berühmte und begehrte Lebègue, der in Paris wie in der Provinz ständig bei Neubauten, Restaurierungen und Erweiterungen zu Rate gezogen wie zu Abnahmen fertiger Orgeln gebeten wurde, auf diese Weise in engste Berührung mit den Orgelbauern und deren Werken. Seine große Vorliebe galt, wie Dufourcq nachweist, R. Clicquot, den er immer wieder empfahl. Aber auch andere genossen seine Zustimmung. Mit Joyeuse z. B. verband ihn die Auffassung, daß das Echo-Klavier imstande sein müsse, dem Positif (= 2. Klavier) zu antworten. Viele Orgelwerke des 17. Jahrhunderts sind ganz oder zum Teil nach Lebègues Plänen gebaut, so St. Louis des Invalides, St. Quentin, St. Blois, Laon, Versailles; auch Anteil an St. Merry ist wahrscheinlich. Sein Interesse, man kann fast sagen, seine Besessenheit für „*cet admirable instrument*“ scheut keine Mühe; fast immer dehnt sie sich auch auf den Prospekt aus. Dieses kunsthandwerkliche Interesse wird altes Erbe sein, da Vater und Großvater Schreiner waren; und ob nicht vielleicht auch hier der Kunstsinn des mütterlichen Zweiges der le Nain zum Ausdruck kommt? In diesem Wirken als Orgelfachmann, das in ganz Frankreich kostbare Früchte gezeitigt hat, will uns fast die Hauptbedeutung Lebègues liegen. Die klassische französische Orgel des 17. Jahrhunderts, die D. in St. Quentin erkennt (4 Manuale, Pedal, bei Erweiterung des Pedals, des *Récits* und des Echoklaviers gegenüber dem früheren Orgelbau), ist jedenfalls seine Mitschöpfung. Die Unübertrefflichkeit seines Rufs als Orgelexperte bezeugt am schönsten das blinde Vertrauen des Bischofs von St. Blois, der von der Güte des von Lebègue

vorgeschlagenen Baus überzeugt ist, „*dès que le facteur se verra exposé a vostre censure*“. Der Leistung auf diesem Gebiet kann die des Komponisten Lebègue weder für Orgel noch für Klavier an die Seite gesetzt werden. Es ist symptomatisch für die Bedeutung des Komponisten wie für die Gesamtanlage des Werkes von D., daß von 217 Seiten, die die Arbeit umschließt, nur 30 dem Compositeur gewidmet sind, und man spürt häufig die Mühe, die der Autor hat, Lebègues kompositorische Bedeutung aufleuchten zu lassen. Auch nach seiner Darstellung, wie nach denen Pirros, behält man den Eindruck, daß der Komponist Lebègue nur wenig zu sagen hat, trotz bewegender Chaconnen und Passacailen (auch nach unserer Meinung seine beste Leistung), trotz gut gearbeiteter Orgeltrios, gut gebauter Stücke „*en taille*“ und liebenswürdiger *Noëls*, trotz mancher geistreichen Einfälle, speziell in harmonischer Beziehung (die doch aber meist nur der Freude am momentanen Reiz dienen, ohne dessen Konsequenzen systematisch zu nutzen). Was an Wirkung bleibt, ist bei den Orgelstücken der raffinierte Einsatz der modern gehandhabten Register, bei den Klavierstücken die schlanke Zeichnung und die Begabung zur zarten Andeutung, nicht die musikalische Substanz als solche. Es erhebt sich immer wieder die Frage — sie gilt auch für manchen anderen französischen Klaviermeister, z. B. für Marchand —, ob wirklich nur diese Werke in der vorliegenden Gestalt Lebègue das hohe Lob des „*plus fameux de Paris en ce temps là*“ und die große Verehrung der Kenner eintrugen, und weiter, ob, da Instrument und Musik für dieses Instrument sich im 17. und 18. Jahrhundert immer entsprechen, solch kostspielige und für alle Möglichkeiten Raum schaffende Orgelbauten (wie das glühende Interesse der Meister für sie) nicht auf großformatigere Musik schließen lassen. Bedenkt man die offensichtlich noch geringe Verbreitung der Virtuosität, dank derer die Zeitgenossen sich Lebègues Triospiel nur durch die Mitwirkung eines Schülers als dritter Hand erklären konnten (!), bedenkt man ferner die bescheidenen Orgelwerke, die Lebègue gerade in seinem vornehmsten Amt als *Organiste du roy* zur Verfügung standen, so wird dies wenig wahrscheinlich. Ob aber übersehen werden darf, daß Lebègue im Vorwort zu seinem ersten Orgelbuch, das doch den *Scavans* gewidmet ist, betont, er habe alles vermieden, „*ce qui auroit esté trop dur à*

l'oreille et difficile à exécuter?“ Die Spielanweisungen, die hier gegeben werden, weniger in bezug auf das Registerspiel, für das Lebègue nach Nivers ja tatsächlich Neuerungen bot, als in bezug auf das Tempo und auf den Rat, die Stücke so zu studieren, „*qu'ils les sceussent assez pour les bien jouer de suite*“ (!), können sich doch unmöglich auf geübte, fertige Musiker beziehen. Die Vorrede zum zweiten Buch beschränkt dessen Inhalt ja dann auch nachdrücklich auf die Organisten, „*qui n'ont qu'une science médiocre*“. In keinem anderen Land war die Rücksicht auf Spieler und Hörer so groß wie in Frankreich. So bleibt zu vermuten (doppelt, da es D. nicht geglückt ist, auch etwas vom Vokalwerk ans Licht zu heben), daß wir Lebègues eigentlichste Leistung gar nicht kennen.

Rez. muß gestehen, auch keinen besonderen Bauwillen in Richtung der zyklischen Form der Kammer-suite in den beiden Klavierbüchern feststellen zu können, mit dem der Verf. den Komponisten beschäftigt sehen möchte. Wie uns die ganze Entwicklung der französischen Kammer-suite erscheint — Rez. hat sie ausführlich in ihren, vom Autor leider nicht benutzten, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-suite* (Regensburg 1940), die auch Lebègues Suitenform einbeziehen, gezeichnet —, hat Bauabsicht im eigentlichen, klassischen Sinn im französischen Barock nie vorgelegen, woraus folgt, daß der Begriff Suite nicht als Gattungsbezeichnung eingesetzt worden ist. Um nicht früher Erreichtes hier zu wiederholen, sei nur kurz einiges Spezielle nach unserer Auffassung belichtet. Lebègue kann nach unserer Meinung nicht als der erste gelten, der für Tanzfolgen den Terminus „Suite“ von den Lautenisten entlehnt hat, da auch diese ihn in dem vom Autor gemeinten Sinn nicht kennen. Lebègue folgt nur dem zeitüblichen Brauch. Generaltitel ist auch für ihn *Pièces de . . .*, synonym mit *Livre de Pièces* oder, kürzer, *Livre de . . .* In Hinsicht der Suitenformung ist auch ein Fortschritt des zweiten Buches über das erste nicht zu beobachten. Die *Giguen* belegen nach wie vor keinen festen Platz, und die *Menuette* wahren nicht immer die Endstellung. Moll-Dur-Mischung ist auch hier noch vorhanden, da unseres Wissens das letzte Stück der zweiten Folge wieder in Dur steht (wie auch im ersten Buch noch das letzte Stück der dritten Folge). Die Verwendung derselben Tonart für verschiedene Glieder einer Reihe darf

auch kaum als allein der Suite gehörendes Specificum gelten, so, daß etwa Einfluß der Suite immer da vorläge, wo andere Gattungen, hier Orgelstücke, sich dieses Mittels bedienen. Der gesamte Barock benutzt in allen Ländern und für alle Gattungen (Messen, Motetten, Kantaten, Orgelwerke) Tonarten als Ordnungsprinzip. Tanzreihen schließen sich diesem Brauch, den sie keineswegs erfunden haben, nur an. Er ist nach unserer Meinung primär auch gar nicht als Baumittel, sondern eben als ordnendes Prinzip, nach dem die Sammlung angelegt wird, zu werten. Dieses Prinzip kann auch von der Gattung gebildet werden (wenn man z. B. mehrere Branles oder Intraden zusammenbindet) oder (was seltener benutzt worden ist) von der Takt- oder Tempovorzeichnung der Stücke. Versteht man unter Suite die Zusammenordnung von Stücken derselben Gattung unter eine gleichbleibende Tonart, dann sind selbstverständlich auch Lebègues Orgelsammlungen Suiten, auch wenn er selbst, vom Gebrauchszweck der Kompositionen ausgehend, von *Versets* spricht. Will man den Einfluß der Suite als Tanzfolge in ihnen erkennen, so können wir, sofern von der Form die Rede ist, nicht folgen. Wie wenig Lebègue selbst sich als „*Organisateur de la suite pour orgue*“ (S. 102) empfunden hat, zeigt am besten seine Anweisung, je nach der Spielgelegenheit der Stücke (ob sie also als Psalm, Canticum, Elevation oder Offertorium Verwendung finden sollen) die längsten Stücke herauszusuchen oder zwei beliebige Stücke derselben Tonart aneinander zu binden. Das Einzelstück dominiert also, auch wenn die Reihen sich abgerundet, mit Präludium beginnend und *Plein jeu* endend, vorstellen oder gelegentlich einzelne Stücke durch dasselbe Thema zusammenschließen. Die Lockerheit der Folgen im Inneren betont D. selbst. Louis Couperin übrigens kann als Formschöpfer der Tanzsuite nicht angezogen werden, da die Gestalt, in der seine Suiten auftreten, Werk des Schreibers des Ms. Bauyn, nicht Couperins ist. Wie willkürlich der Schreiber mit dem Inhalt seiner Sammlung umgegangen ist, habe ich (s. o.) an der Übernahme des Suitengutes von Chambonnières zu erweisen gesucht.

Den verschiedenen Ausgaben und Auflagen der Orgel- und Klavierbücher ist der Verf. mit aller Akribie nachgegangen, so daß ihm häufig neue, bessere Datierungen ermöglicht und weitere biographische Erkenntnisse zugeleitet worden sind. Gerade in bezug auf

die Erforschung des Biographischen hätte das mühevollte Geschäft des Autors bessere Ergebnisse verdient. Es gelang nach wie vor nicht, das Dunkel, das seit Pirros Arbeiten über Lebègues Kindheit, Jugend und Lehrzeit lastet, zu lichten. Trotz vieler neuer Erkenntnisse, das allgemeine musikalische Leben in der Provinz und Paris betreffend, bleibt aller direkte Bezug auf unseren Meister hypothetisch. Auch über Lebègues Pariser Lebensumstände konnte noch vieles nicht aus dem Ungewissen gehoben werden. Immer noch wissen wir nicht, ob Lebègue verheiratet und ob etwa Jean Lebègue, der Organist am *Hôtel royal des Invalides*, sein Sohn war. Dafür ist aber die Identität von Nicolas Andrieu und Nicolas Lebègue, dem Neffen, nun endgültig gesichert und für die Vorfahren, speziell für den Geiger, den Onkel Nicolas Lebègue, Wesentliches hinzugewonnen. Seinem Sohn Claude, der Musiker beim Herzog von Braunschweig war, sollte einmal auf deutschem Boden nachgegangen werden. Auch den Schülerkreis Lebègues, der sein Werk, insbesondere seine Orgelspielweise weitertrug, gelang es, zu erweitern; als stärkste Begabung hat aber nach wie vor de Grigny zu gelten. Pirros Hypothese, die unseren Meister schon vor 1653 in Paris anzusetzen sucht, will uns wahrscheinlicher dünken, da er 1655 nur noch älter und eigentlich fast schon zu alt ist, um noch als Lernender und Studierender Stipendien und Unterstützung zu finden. Gemessen an seiner tiefgläubigen und mildtätigen, fast asketischen Haltung der letzten Lebensjahre, die die von D. aufgefundenen letzten Dokumente (Testament und Hinterlassenschaftsakte) gut erkennen lassen — den Zeitgenossen erschien er als „*le vrai miroir de la pauvreté évangélique*“ —, könnte man fast auf die Vermutung kommen, Lebègue sei Geistlicher niederen Grades gewesen. Der Erfassung von Jean Lebègue hilft aber auch diese Hypothese wenig. Anhänglichkeit an die Heimat, bezeugt in der großen Sorgfalt, die Lebègue der Orgel von Laon gewidmet hat, und an die Familie, deren Angehörige bis zum letzten Augenblick, auch im Testament, bedacht werden, vervollständigen das geradezu rührende Bild des *Organiste du roi*, der zwar kein Genie verkörperte, aber den tüchtigen, soliden Musiker seines Zeitalters: „*homme de talent, de science, de bon sens et de moralité*“ — und als solcher war er aller Mühen der Forschung wert. Margarete Reimann, Berlin

Beiträge zur Geschichte der Musik am Niederrhein. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 14). Köln 1956. Arno Volk-Verlag. 69 S.

Die rührige Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte legt mit Heft 14 ihrer Forschungsbeiträge die anlässlich ihrer Jahrestagung 1955 gehaltenen Referate vor. Den Versuch einer Systematisierung unternimmt Ernst Klusen in seinem Artikel *Deutsch - niederländische Beziehungen im Volkslied*. Wer das überaus reichhaltige Quellenmaterial kennt, auf das der Verf. nur in wenigen Zeilen hinweist, wird die Schwierigkeiten erkennen, mit denen der Bearbeiter des Themas zwangsläufig zu rechnen hat. Ausgehend von der Liedgemeinschaft Deutschlands und der Niederlande im Mittelalter, wird vor allem kurz auf die Situation seit Loslösung der Niederlande 1581 hingewiesen. In sehr groben Strichen wird die Ausprägung eines niederländischen Nationalstils unter dem Einfluß des Calvinismus als wichtige Station einer Systematisierung skizziert sowie die Vermittlerrolle der Niederlande für französisches Liedgut hervorgehoben. Beachtung verdient der Hinweis für die Neuzeit, daß mündlicher Austausch des Liedbesitzes nur in den Grenzgebieten nachweisbar ist. Die ziemlich allgemein gehaltenen Bemerkungen dienen mehr einer Propagierung der Erforschung deutsch-niederländischer Volksliedbeziehungen als einer Systematisierung, die im Titel des Aufsatzes versprochen wird. — Clemens Reuter macht knappe Bemerkungen *Zur Orgel in Bracht, Kreis Kempen*. Seiner Ansicht nach wurde das Werk im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts erbaut. Die Disposition lernt der Leser aus beigegebenen Tabellen kennen. — Th. Zart beabsichtigt mit seinem Beitrag *Leben und Wirken von Jan Willem Wilms* keine detaillierte Studie, sondern „mehr ein Vorstellen . . ., das erste Bekanntmachen mit einem Manne, der uns im wesentlichen unbekannt ist“ (58). Wilms hat vor allem als Komponist der niederländischen Nationalhymne „*Wien Neerlands bloed*“ Anerkennung gefunden, sein übriges Schaffen bedarf (ebenso wie dasjenige zahlreicher anderer Kleinmeister seiner Zeit) noch einer gründlichen Durchforschung. Das von Zart mitgeteilte Werkverzeichnis dürfte wegen der darin enthaltenen Amsterdamer Handschriften von Nutzen sein. — Erfreuliches kann man über

die Studie von Karl Dreimüller, *Beiträge zur niederrheinischen Orgelgeschichte*, berichten. Profunde Sachkenntnis verrät den zünftigen Forscher. Auf 35 Seiten rollt der Verf. u. a. beachtenswerte Probleme der Orgelinventarisierung auf und begegnet mit Recht dem verhängnisvollen Verlangen engstirniger Orgel-Verbesserungsapostel. Sein Hinweis auf die Untermauerung der „Feldarbeit“ der Orgelexperten durch ausgedehnte Quellenforschungen sollte gerade in Kreisen der hochverdienten Orgelsachverständigen nicht überhört, von der Musikforschung jedoch konkret gefördert werden. Mit Spannung kann man die weiteren Arbeiten des Verf. erwarten, unter denen sich ein zusammenfassendes Werk über die rheinischen Orgeln aus sechs Jahrhunderten (mit Dokumenten und Abbildungen) befindet. Einen Vorgeschmack von der wissenschaftlichen Bedeutung dieser angekündigten Arbeit erhält der Leser bei Durchsicht der als Vorabdruck mitgeteilten Auszüge. Dokumente und Darlegungen beziehen sich auf Orgeln des 17. Jahrhunderts in Mönchengladbach-Rheindahlen (St. Helena), Aachen (St. Adalbert), Essen (Johanniskirche), Süchteln (St. Clemens) u. a. Mehrere Orgelbauer werden mit ausführlichen Dokumenten belegt. Die abschließend erstmals veröffentlichte Registrier-Anweisung des 18. Jahrhunderts für ein kleines Orgelwerk (13 Register) aus dem Pfarrarchiv St. Laurentius in Rheydt-Odenkirchen gibt wichtige Aufschlüsse über beliebte Instrumental-Imitationen. Sorgfältige Anmerkungen ergänzen die sehr beachtenswerte Studie. Möchte die verdiente Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte der Drucklegung des genannten Dokumentenwerks Dreimüllers ihr Interesse zuwenden!

Richard Schaal, Schliersee

Walter Kaufmann: *Beiträge zu einer Orgeltopographie Nordwestdeutschlands in der Renaissance- und Barockzeit mit besonderer Berücksichtigung des Osnabrücker Landes* (Osnabrücker Mitteilungen — Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück 67. Band, 1956, S. 175—217) Verlag Meinders & Elstermann, Osnabrück.

Walter Kaufmann, bekannt durch sein Werk *Der Orgelprospekt* (3. Auflage, Mainz 1949), legt hier einen bedeutsamen Beitrag zur Orgelbaugeschichte Nordwestdeutschlands vor. Er bietet auf Grund eingehenden Quellenstudiums (Akten der Staats- und Kir-

chenarchive) eine Zusammenstellung fast aller im angegebenen Raum zur genannten Zeitspanne tätigen Orgelbauer und berichtet von ihrem Wirken. Niederländische Orgelbauer sind es zunächst, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland kommen, über Köln, Münster, Osnabrück nach Ostfriesland, Bremen, Lüneburg, Hildesheim und in das Gebiet der mittleren Weser vordringen. Um 1600 erweitern die Hamburger Hans Scherer d. Ä. und Hans Scherer d. J. ihr Einflußgebiet bis nach Kassel, Herford (Umbau der Orgel in der Münsterkirche) und Iburg (Krs. Osnabrück). Westfälische Meister treten später das Erbe an: die Orgelbaufamilien Reinking (Bielefeld) und Klausing. Im 18. Jahrhundert gewinnen dann der Hannoversche Orgelbauer Christian Vater (Bachzeitgenosse), über den mancherlei Neues mitgeteilt wird, und die Osnabrücker Berner an Bedeutung. Abgesehen vom wissenschaftlichen Wert der Veröffentlichung, ist sie auch von heimatkundlicher Bedeutung: manche Gemeinde wird erst durch sie Kenntnis von ihrem ältesten Orgelwerk erhalten. Einige Orgelkontrakte (u. a. der von Scherer für Herford S. 216/17), eine Zusammenstellung von Bildschnitzern (Orgelprospekt als Kunstwerk) und vier Bildbeigaben sind der fleißigen Arbeit beigegeben. — Diese Zeilen möchten auf die für Orgelwissenschaftler besonders wichtige Tatsachenzusammenstellung (Klangprobleme u. ä. werden nicht berührt) aufmerksam machen.

Fritz Hamann, Dissen

Heinrich Bessler: *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956, 99 S. und 15 Kunstdrucktafeln.

Dr. H. O. R. Baron van Tuyll van Serooskerken: *Probleme des Bachporträts*, Creyghton, Bilthoven/Holland, 86 S., 1 Kunstdrucktafel.

Der Impuls, den die Bachforschung den Arbeiten zum Gedenkjahr 1950 und zur neuen kritischen Gesamtausgabe verdankt, hat auch das Interesse an der Persönlichkeit, dem Wesen und der äußeren Erscheinung Johann Sebastian Bachs neu geweckt. Möchten wir doch auch in dieser äußeren Erscheinung die Züge geheimnisvollen Schöpfungstums wiedererkennen. Leider sind die Zeugnisse, die uns solche Anschauung vermitteln können, bisher rar. So kann denn die neue Bildnisstudie Besslers mit starkem Widerhall rechnen. „Eine erregende

Neuigkeit für alle Bachverehrer: Wir besitzen jetzt außer dem Haußmann-Porträt in Leipzig noch fünf echte, künstlerisch wertvolle Bachbilder... Das Buch bringt zum erstenmal ein völlig unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus der Zeit um 1740. Ferner zeigt es ein neues Pastellgemälde und ein dokumentarisch gesichertes Jugendbild um 1715. Außerdem gelang es durch Zusammenarbeit mit dem Heidelberger Ophthalmologen Professor Engelking, die Echtheit zweier umstrittener Bildnisse nachzuweisen — mit diesen Sätzen faßt die Ankündigung des Verlages die Ergebnisse in nuce zusammen. Zunächst einige Angaben zu diesen Bildern. Das „*unbekannte Porträt aus der Zeit um 1740*“ ist im Jahre 1945 verbrannt, eine Abbildung davon ist jedoch erhalten. Das „*Pastellgemälde*“ befindet sich im Privatbesitz von Herrn Paul Bach, Eisenach. Es ist bereits von Karl Geiringer veröffentlicht worden (*The lost portrait of J. S. Bach*, New York 1950). Bei dem „*Jugendbild um 1715*“ handelt es sich um das bisher als unsicher geltende Gemälde im Besitz des Erfurter Museums. Die beiden umstrittenen, nunmehr als echt angesehenen Bildnisse sind einmal das auf Johann Jakob Ihle zurückgehende Porträt, jetzt im Bachhaus Eisenach, und das sog. Altersbild im Privatbesitz der Familie Volbach.

B. geht aber noch weiter: er stellt die Zuverlässigkeit der sog. Haußmannschen Porträts überhaupt in Frage: jedes der fünf anderen Bilder könnte damit mehr Authentizität beanspruchen als die beiden Gemälde Haußmanns. Damit tritt B. in deutlichen Gegensatz zur bisherigen, sozusagen „klassischen“ Bach-Ikonographie, die sich mit guten Gründen allein auf die Bilder des Haußmannschen Typus stützt. Wir erinnern hier insbesondere an die grundlegende Arbeit Albrecht Kurzwellys (Bach-Jahrbuch 1914, S. 1—37), ferner an die Hans Raupachs (*Das wahre Bildnis J. S. Bachs*, Wolfenbüttel 1950) und vor allem an Friedrich Smends Referat über die Raupachsche Studie (*Die Musikforschung* 4, 1951, S. 236 bis 243), das die bisherigen Ergebnisse kritisch zusammenfaßt und selbständig weiterbildet. B.s Forschungen stellen dieses klassische „Bachbild“ nahezu auf den Kopf: ein kühnes, höchst anregendes Unterfangen. Angesichts der weitreichenden Folgerungen erscheint es besonders nötig, seine neuartige Methode kritisch zu prüfen.

Diesem Bemühen kommt die genannte Studie van Tuyll van Serooskerkens, die sich des längeren auch mit B. auseinandersetzt, bis zu einem gewissen Grade entgegen. Wir werden sie unten besonders würdigen.

B.s Beweisführung gründet sich auf einer Asymmetrie der Augenpartie, die er an einigen Bildern und auch am sog. Schädel Bachs beobachtet: auf allen Bildnissen erscheint die rechte Lidspalte kleiner als die linke; in entsprechender Weise unterscheiden sich die Augenhöhlen des Schädels. Ein ausführliches Gutachten des Ophthalmologen E. Engelking führt diese Asymmetrie, über die Abweichung der Augenhöhlen hinaus, auf eine erbliche Abnormität der Oberlidfalte zurück, die sog. „Blepharochalasis“. Auch an den Bildern des Vaters, Johann Ambrosius Bach, und der beiden Söhne Philipp Emanuel und Johann Christian sei sie zu beobachten. Als weitere Kriterien für den Echtheitsnachweis verwendet Engelking bestimmte Besonderheiten des Bachschen Schädels, die schon Wilhelm His (*J. S. Bach, Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz, Bericht an den Rath der Stadt Leipzig*, Leipzig 1895; und ders. in *Abhandlungen der Mathematisch-Physikalischen Classe der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 22. Bd. 1895, S. 379—420) als Ausgangspunkt seiner Identifizierung dieses Schädels gedient hatten: Niedrigkeit der Augenhöhlen, Hervortreten des Unterkiefers, fliehende Stirn. Zunächst zum sog. Bachschädel, der in der Bessler-Engelking'schen Beweiskette ein entscheidendes Glied bildet.

Im Jahre 1894 hatte eine Kommission unter Leitung des Anatomen Wilhelm His mit Grabungen nach der unbekanntenen Ruhestätte Bachs begonnen. Die wenigen Anhaltspunkte für ihre Arbeit waren ein mündlich überlieferter Hinweis auf den ungefähren Platz und die Tiefe des Grabes und eine Notiz, daß Bach in einem „*eichenen Sarge*“ bestattet worden sei. Nachdem man auf einen Sarg dieser Art gestoßen zu sein glaubte, schuf der Bildhauer Seffner nach dem darin gefundenen Schädel zunächst eine Büste. Sie sollte beweisen, ob es möglich wäre, „*über dem Schädelabgusse, unter strenger Innehaltung eines für die Gesichtsoberfläche anatomisch festgestellten Systems von Punkten, die charakteristisch porträtähnliche Büste J. S. Bachs zu formen*“. Nachdem dieser Versuch positiv ausgefallen schien, bezeichnete die Kom-

mission die Identität des gefundenen Schädels als „in hohem Grade wahrscheinlich“. Dieses Schlußurteil ergibt sich jedoch keineswegs zwingend aus dem vorausgehenden Bericht von His. Danach müssen nämlich bereits dem methodischen Vorgehen bei der Ausgrabung gegenüber Bedenken aufkommen. Ein Ausgrabungs-Sachverständiger scheint an den Arbeiten nicht teilgenommen zu haben. So fehlen z. B. Angaben darüber, ob Sarg und Gebeine wirklich aus der Zeit um 1750 stammen könnten. Auch ist nicht zu ersehen, ob der in Frage stehende Raum des Kirchhofs systematisch bis zu Ende abgegraben wurde, oder ob die Arbeiten bereits abgebrochen wurden, als sich einer der gefundenen Schädel in einen gewissen Zusammenhang mit der Bachschen Physiognomie bringen ließ. Fast möchte man dieses Zweite annehmen. Auch gegen die His-Seffnersche „Profilmethode“ läßt sich manches einwenden. Dazu später. Da der Schädel heute unter einer Betondecke in der Gruft der Thomaskirche liegt, mußte als Grundlage für die Arbeiten Beseler-Engelkings ein noch vorhandener Gipsabguß dienen, an dem nun zweifellos die rechte Augenhöhle kleiner ist als die linke. Ein besonderes, dem B.schen Buche beigegebenes Gutachten des Berliner Anatomen H. Stieve besagt, „daß die halbseitigen Unterschiede am Schädel, besonders die Verschiedenheit in der Form der Augenhöhlen, über das hinausgehen, was man sonst an menschlichen Schädeln beobachtet“ und „daß die Unterschiede auch von Einfluß auf die Form der Weichteile gewesen sein müssen.“ Allerdings will Stieve diese Aussagen nur auf den Schädelabguß bezogen wissen, und er macht mehrfach darauf aufmerksam, daß dieser z. T. erheblich überarbeitet worden sei und dem Original, das His nach der damals üblichen Methode vermessen hatte und von dem auch einige Abbildungen vorliegen, nicht in allen Einzelheiten entspreche. Er überführt His bzw. dessen Kieferspezialisten Fr. Hesse einiger Irrtümer und weist darauf hin, daß der Unterkiefer dieses Schädels wohl kaum anormal weit nach vorn getreten sein könne. Vergleicht man die Angaben von His mit denen Stieves, so fällt auf, daß jener die Asymmetrie der Augenhöhlen nicht erwähnt. Ist sie am Original überhaupt vorhanden? Hatte His einen Grund, sie unbeachtet zu lassen?

Die beiden Bildnisse Bachs, die His und Seffner ihrer Nachbildung zugrunde legten,

waren das ehemals Grenersche Bild im Besitz der Musikbibliothek Peters und das bekannte Haußmannsche Porträt aus dem Jahre 1746. Das Grenersche Bild galt damals als das im Nachlaßverzeichnis Ph. E. Bachs aufgeführte, ebenfalls von Haußmann gemalte Originalbildnis J. S. Bachs. Wie stark es auf die Seffnersche Darstellung eingewirkt hat, zeigt der Vergleich. Daß es in Wirklichkeit ein — allerdings stark veränderter — „Enkel“ der Haußmannschen Bilder ist, war damals noch unbekannt. In den physiognomischen Eigenschaften unterscheidet es sich deutlich von diesen. Da die Zwischenstufe, der Stich Kürtners, die Vorlage der Einfachheit halber spiegelbildlich abgebildet hatte, ist außerdem eine seitenverkehrte Darstellung entstanden: die Gesichtshälften sind vertauscht. Auf *Haußmann 1746* ist das rechte Auge das kleinere, auf dem Grenerschen Bilde das linke. Eine Asymmetrie der Augenhöhlen wie überhaupt die von Stieve hervorgehobenen halbseitigen Unterschiede hätten also den Schädel in Widerspruch zu einem der Bilder gebracht. Auch die Übertreibung des vorstehenden Unterkiefers im His-Hesseschen Bericht könnte man auf den Einfluß des Grenerschen Bildes bzw. des Kürtnerschen Stiches zurückführen.

Nun mögen sich die Stieveschen Angaben eines Tages am Original bestätigen: die Beweiskraft des Schädels würde dadurch kaum in besserem Lichte erscheinen. Im gleichen Maße, wie sich die Stieveschen Messungen bestätigen, würde unser Vertrauen in die Angaben von His schwinden — auch was die Zuverlässigkeit seines Ausgrabungsberichtes betrifft. Seine Methode, über einem Schädel die Weichteile rekonstruieren zu wollen, wird ohnehin in dem sachlichen Bericht Stieves nicht erwähnt, durch einige Angaben, etwa zur Kieferstellung, sogar indirekt in Frage gestellt. Wie dem auch sei: der 1894 an der Leipziger Johanniskirche ausgegrabene „Schädel eines älteren Mannes“ (noch mehr aber sein überarbeiteter Abguß) ist kaum eine hinreichende Grundlage für physiognomische Beweisführungen. Dafür müßte seine Echtheit weit stärker zu sichern sein. Die fünf neuen Bilder, die B. (S. 59) tatsächlich auch als Beweis für die Echtheit des Schädels anführt, vermögen das nicht: sie selbst werden doch erst wesentlich auf Grund dieses Schädels für echt erklärt.

Engelking zieht in seinem Gutachten das schon genannte Kriterium, die „Blepharo-

chhalasis“ heran. Sie sei bei Bach besonders auf dem rechten Auge ausgeprägt gewesen. Die Beobachtung dieses Symptoms auf den verschiedenen Bildern ist jedoch schwieriger, als man zunächst annehmen möchte. Genau genommen müßte man wohl zwischen zwei verschiedenen Symptomen unterscheiden: der seltenen „Blepharochalasis“, einer Schloffheit der Oberlidfalte, und dem häufigen „Epiblepharon“, einer übermäßig entwickelten, stark „ausgepolsterten“ Deckfalte. Es tritt auf „als senile Erscheinung oder als familiär erbliche Anomalie, und zwar entweder angeboren oder bei jüngeren Individuen“ (Franceschetti und Bischler im *Lehrbuch der Augenheilkunde*, Basel 1948, S. 675). Betrachtet man hiernach die verschiedenen Bilder, so wird man kaum zu eindeutigen Ergebnissen kommen. Der Referent hat die Reproduktionen mehreren erfahrenen Ophthalmologen vorgelegt und widersprechende Beurteilungen erhalten: die betreffenden Symptome sind z. T. nur sehr undeutlich abgebildet. Will man es wirklich wagen, die auf den Bildern erscheinenden Besonderheiten der Augenpartie als realistische Darstellung einer physischen Anomalie anzusehen, so ergeben sich für die Oberlidfalte etwa folgende Befunde: *Erfurter Jugendbild 1715*: normal; *Ihle 1723*: Blepharochalasis rechts; *Pastell um 1736*: Epiblepharon oder Blepharochalasis, rechts stärker als links; *Gemälde um 1740*: ob eine Anomalie vorliegt oder nur eine durch die Malweise oder die Reproduktion hervorgerufene maskenhafte Entstellung, ist nicht zu entscheiden; *Haußmann 1746*: Epiblepharon, rechts stärker als links; *Altersbild um 1750*: Blepharochalasis rechts. Auf einem Bild also fehlt jede Abnormität, zwei Bilder sind indifferent, zwei scheinen mehr auf Blepharochalasis, das einzige bisher sicher verbürgte mehr auf Epiblepharon zu weisen. Allen Bildern gemeinsam ist die Asymmetrie der Lidspalten: rechts kleiner als links. Aber sie müßte, gesetzt, der „Bachschädel“ wäre echt, auch auf eine Anomalie der Augenhöhlen zurückzuführen sein. Das sind bereits drei verschiedene Erklärungen für die Asymmetrie der Augenpartie. Wir möchten noch eine vierte hinzufügen. Auf Porträts wird das dem Beschauer entferntere Auge oft absichtlich größer dargestellt als das nähere: ein malerischer Effekt, um der Augenpartie besonderen Ausdruck zu verleihen und ein Zurücktreten des entfernteren Auges gegenüber dem näheren zu vermeiden. Auch an anderen Bildern Hauß-

manns kann man ihn beobachten (z. B. am Porträt der Gottschedin, vgl. A. Kurzwelly, *Das Bildnis in Leipzig vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Biedermeierzeit*, Leipzig 1912, Tafel 15). Besonders beim *Erfurter Jugendbild* und beim *Bild um 1740*, vielleicht auch beim *Ihle*, möchten wir die Asymmetrie auf dieses malerische Kunstmittel zurückführen. Wenn wir in den Beseler-Engelkingschen Beobachtungen wirklich ein weiteres Kriterium zur Beurteilung der Bildnisse Bachs besitzen sollten, so müßten sie zumindest durch weitere Kriterien gestützt werden. Das sind zuerst der diplomatische Befund und die Überlieferungsgeschichte der Bilder. Wie steht es damit?

Das wichtigste Echtheitskriterium des *Erfurter Jugendbildes*, die Aufschrift auf der Rückseite, wurde kurz nach Entdeckung des Bildes im Jahre 1907 entfernt. Nicht einmal eine Photographie davon hatte man zuvor angefertigt! Somit ist ein Urteil über die Authentizität der Eintragung und ihr zeitliches Verhältnis zum Bilde selbst für immer unmöglich gemacht. Ob das Porträt wirklich um 1715 entstanden sein kann, müßte zunächst durch kunsthistorische Gutachten geklärt werden. Daß es von J. E. Rentsch d. Ä. stammen soll, ist vorläufig nicht mehr als eine Hypothese. Der erste Interpret des Bildes, Museumsleiter A. Overmann, verweist es jedenfalls in die Mitte des Jahrhunderts (Die Musik 7, Heft 6, S. 336). Wir möchten, wenn man der Reproduktion trauen darf, eher ein noch späteres Entstehungsdatum annehmen.

Das Bild Ihles gibt keinerlei diplomatischen oder überlieferungsgeschichtlichen Hinweis auf Bach. Es ist in den 1890er Jahren in einem Bayreuther Bäckerladen „auf den ersten Blick als Bach erkannt worden“ (B. S. 27). Nun sind die Schicksale von Bildern gewiß oft merkwürdig. Da es aber laut B.s Darstellung vor März 1723 gemalt sein muß, besteht eine weitere Schwierigkeit, eine Verbindung zu Bach herzustellen: die ersten datierbaren Bilder des 1702 in Eßlingen am Neckar geborenen Johann Jakob Ihle stammen aus dem Jahre 1737. Nach der bisherigen Überlieferung dürfte sein Schaffen zudem auf den Raum Württembergs beschränkt gewesen sein (Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 18, Leipzig 1925, S. 553).

Das *Pastell um 1736* ist weder signiert, noch enthält es einen Hinweis auf Bach. Die

Familientradition der „Meininger Bache“ sagt jedoch, daß es den Thomaskantor darstelle, gemalt von Gottlieb Friedrich Bach. Ein anonymes Bild in einer Familie mit mehreren angesehenen Ahnen: hier ist große Vorsicht am Platze. Zunächst müßte durch kunsthistorische Methoden erwiesen werden, ob es überhaupt von G. F. Bach stammen und damit in zeitliche Verbindung zum Thomaskantor gebracht werden kann.

Das *Gemälde um 1740* soll den Vermerk „Johann Sebastian Bach“ getragen haben. Es ist 1945 verbrannt; eine nicht eben deutliche Reproduktion aus einem Verkaufskatalog, die dankenswerterweise auch in B.s Buch abgebildet ist, vermag uns vielleicht noch einen annähernden Eindruck zu vermitteln. G. Schünemann soll das Bild, das später von einem Privatsammler für 2500 Mark erworben wurde, untersucht und als echt anerkannt haben. Ein zuverlässiges Urteil hätte auch in diesem Falle wohl nur der Kunsthistoriker abgeben können. Am Rande: Schünemann war damals Leiter der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek. Damit waren ihm die unvergleichlichen Bachschätze anvertraut, die gerade diese Bibliothek besitzt. Daß er sich ein echtes Porträt Bachs für die verhältnismäßig niedrige Summe von 2500 Mark hätte entgehen lassen, wäre kaum zu verstehen!

Das *Altersbild* im Besitz der Familie Volbach ist weder signiert, noch enthält es einen Hinweis auf Bach. Die Zuschreibung beruht auf einer vagen „Ähnlichkeit“ und der in diesem Falle besonders unsicheren mündlichen Überlieferung. Ein zuverlässiges kunsthistorisches Gutachten scheint bisher zu fehlen.

So zeigt sich, daß wir vorläufig von keinem der fünf Bilder hinreichende diplomatische und überlieferungsgeschichtliche Kriterien besitzen, um damit einen ophthalmologisch-anatomischen Echtheitsbeweis genügend stützen zu können.

Mit den Bildern Haußmanns geht B. scharf ins Gericht. Das Gemälde von 1746 sei von den Restauratoren verfälschend übermalt worden und besitze deshalb keinen Originalwert mehr. Heute sei es durch die fünf echten Bilder als „nichtauthentisch entlarvt“ worden. Diese Meinung vermag der Referent kaum zu teilen. Kurzwellys Bericht über die letzte Restaurierung im Jahre 1913 ist durch mehrere gute Abbildungen der verschiedenen Restaurationsstadien belegt. Wenn an dem Bild auch manches Detail zerstört, das Kolorit angegriffen ist, so

scheint es uns den Eindruck der Persönlichkeit doch zuverlässiger zu vermitteln als jene fünf unsicher überlieferten Bilder. Vergleicht man Kurzwellys Abbildung 2, die das Bild nach der Ablösung sämtlicher Übermalungen zeigt, so erkennt man, welche vorzügliche Arbeit der letzte Restaurator, Walter Kühn, geleistet hat. Aber B. nimmt auch an der Leistung Haußmanns selbst Anstoß: für den sparsamen Bach sei nur ein kleiner Auftrag in Frage gekommen, und Haußmann habe sich seine Aufgabe deshalb entsprechend leicht gemacht. Eine Hypothese, aber gewiß nicht mehr als dies!

Gegen das gut erhaltene Porträt von 1748 läßt sich keine Restauratoren-Freiheit ins Feld führen. Um so stärker formuliert B. seine künstlerischen Bedenken: es sei eine Werkstattkopie, Routinearbeit, die obendrein in der Augenpartie eine Schönheitskorrektur enthalte; authentischer Wert müsse ihm daher abgesprochen werden.

Selbst wenn wir uns diese Ansichten zu eigen machen wollten und uns auch bereit fänden, in einer „Werkstattkopie“ von vornherein etwas „Nichtauthentisches“, Wertminderndes zu sehen (ein Urteil, das kaum historisch zu rechtfertigen ist), so dürften wir diese Argumente dann nicht allein gegen die Bilder Haußmanns anwenden. Ist zu beweisen, daß die fünf andern Bilder keine Werkstattkopien sein können, daß sie weder der Routine entstammen noch Schönheitskorrekturen enthalten? Über ihren Zustand, eventuelle Restaurierungen u. ä. sind wir bisher ohnehin nur unzureichend informiert. Da B. das Haußmannsche Porträt von 1748 gänzlich verwirft, dasjenige von 1746 aber mindestens in seiner jetzigen Form, stellt er seinen fünf Bildern nur eine frühe Kopie des letzteren gegenüber: die Kopie J. M. Davids aus dem Jahre 1791. Da sie ihre Vorlage noch im Zustande vor der ersten Übermalung abbilde, sei sie zuverlässiger als das Original in der heutigen Form. Sie hat für B.s Beweisführung außerdem einen wichtigen Vorzug: Bach ist mit schräger Kopfhaltung abgebildet, eine Erscheinung, die sich sowohl auf dem *Gemälde um 1740* als auch auf dem *Altersbild um 1750* wiederfindet. Allerdings widerlegt die oben erwähnte Abbildung von *Haußmann 1746* im Zustande nach der Abnahme der Übermalung die Davidsche Kopie in diesem Punkte eindeutig. Sie zeigt keine Spur einer schrägen Kopfhaltung.

Auf einer besonderen Bildtafel wird dem Beschauer die anatomisch-physiognomische

Methode ad oculos demonstriert: die Gesichtsausschnitte der fünf Bilder, zusammen mit dem des Haußmann-David, sind durch geschickte Projektion auf eine vergleichbare Größe gebracht und werden in dieser Form dem Totenschädel konfrontiert. Ein drastisches Verfahren! Freilich vermag der Referent an kaum zwei Bildern dieselben physiognomischen Eigenschaften zu entdecken. Wohl stimmt einzelnes überein, aber anderes differiert um so stärker: die Form der Stirn, des Mundes. Die lange, nach unten gebogene Nase des sog. Altersbildes ist mit den Nasenformen der übrigen Bilder schwerlich in Übereinstimmung zu bringen. Dabei müssen wir noch absehen von der Augenfarbe, die auf diesen Bildern bekanntlich zwischen reinem Blau und Graubraun wechselt. Auch die Gesichtsproportionen der einzelnen Darstellungen unterscheiden sich. Sollte man wirklich diese verschiedenen Gesichter dem einen Schädel „aufpassen“ können, so dürfte das u. E. kaum für die Echtheit der Bilder, vielmehr gegen die „Schädelmethode“ sprechen. Weder mit dem Altersunterschied des Porträtierten noch mit der individuellen Sehweise der verschiedenen Maler ließen sich diese Differenzen hinreichend motivieren. Wir haben deshalb allen Grund, die beiden Haußmannschen Porträts hochzuschätzen: sie sind nach wie vor die einzigen sicher verbürgten Bildnisse J. S. Bachs.

In diesem Zusammenhang ist auch das hypothetische dritte Porträt Haußmanns von Interesse, das Kurzweilly auf Grund der bekannten Kopie, ehemals im Besitz des Rühlschen Gesangvereins Frankfurt a. M., jetzt Sammlung Paul Hirsch, Britisches Museum London, rekonstruieren will (im folgenden zitiert als „Hirsch“): seit Smends oben zitiertem Referat im allgemeinen *Haußmann II* genannt. Kurzweillys Beweisgründe, die ein Abhängigkeitsverhältnis des *Hirsch* vom *Haußmann 1746* ausschließen sollen und zur Postulierung eines weiteren, verlorenen Haußmannschen Bildes geführt haben, sind insbesondere: das unterschiedliche Verhältnis der Figur zum Hintergrund, die Abbildung eines Abschnitts der unteren Körperpartie, der auf *Haußmann 1746* fehlt, besonders aber die Umkehrung des Kanonblatts, das nicht mehr dem Beschauer zugewandt ist, sondern dem Abgebildeten, schließlich auch das Fehlen der üblichen Unterschrift: „per J. S. Bach“.

Trotz dieser gewichtigen Gründe scheint uns die Kopie *Hirsch* direkt auf *Haußmann 1746*

zurückzugehen. Projiziert man die beiden Bilder im richtigen Maßstab aufeinander, so decken sich — soweit es um die beiden Bildern gemeinsamen Teile geht — ihre Konturen. Bleibt die Umkehrung des Kanonblattes. Wir möchten darin weniger einen symbolischen Hinweis auf die Bedeutung des Kanons als vielmehr auf die Bachauffassung des 19. Jahrhunderts sehen: daß ein Künstler das mit seinem Namen versehene Werk gleichsam als eine mit Berufsemblemen drapierte Visitenkarte vorzeigt, ließ sich kaum mit der Kunstvorstellung des 19. Jahrhunderts in Einklang bringen. Warum sollte das nicht Grund sein für einen Kopisten, das Blatt zu wenden und den Namen fortzulassen? Das Kanonblatt vermittelt nicht mehr zwischen Porträt und Beschauer, es hat nur noch einen Bezug zur abgebildeten Person selbst. Um diese Wirkung zu verstärken, mag er das Blatt auch vom unteren Rand mehr in das Bild hineingezogen haben. Das wiederum geschah nicht durch ein Anheben der haltenden Hand, sondern durch eine geringfügige Verlängerung des Bildes nach unten, eine Arbeit, die einem Kopisten wohl zuzutrauen ist. (Wenn man diese geringe Verlängerung des *Hirsch* abdeckt, sind beide Figuren, wie schon gesagt, in ihren Proportionen identisch. Wir möchten deshalb auch kaum folgern, daß *Hirsch* den Thomaskantor stehend darstellt, *Haußmann 1746* jedoch in sitzender Stellung, um mit solcher Deutung schließlich eine Verbindung zum verlorenen Bilde J. F. Reichardts herzustellen, von dem es heißt, daß es Bach „stehend“ abbilde. Auch möchten wir glauben, daß mit „stehend“ stillschweigend eine Abbildung in ganzer Größe gemeint ist.) Aber ist die schwierige Umkehrung des Kanons einem Kopisten zuzutrauen? Gewiß: gerade sie ist ja mißlungen, und zwar ausgerechnet an jenen Stellen, wo auch *Haußmann 1746* undeutlich ist und zu Mißverständnissen Anlaß gibt (z. B. 1. u. 2. Note der 1. Zeile, 2. u. 4. bis 6. Note der zweiten Zeile). Diese „Fehlleistung“ zeigt das Abhängigkeitsverhältnis u. E. genügend deutlich. Die hypothetische Annahme eines weiteren Haußmannschen Porträts, das dem *Hirsch* als Vorlage gedient hat, scheint damit kaum mehr gerechtfertigt zu sein.

Auch die ikonographischen Untersuchungen, die der holländische Sammler van Tuyll van Serooskerken unter dem Titel *Probleme des Bachporträts* veröffentlicht, bleiben nicht bei den beiden authentischen Haußmannschen Porträts stehen. Auch hier wird ein anderes

Bild in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt: ein Bild aus der Sammlung des Verfassers selbst, zwar kein unbekanntes, aber doch eines, dem man solche Bedeutung bisher kaum zugestanden hätte. Es handelt sich um das Porträt aus dem ehemaligen Besitz der Frau Wilhelmine Burkhardt in Leipzig, das allgemein als eine besonders gelungene Kopie des *Haußmann 1746* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gilt: es stimmt mit diesem Bild weitgehend überein. Kurzwelly gibt im Bach-Jahrbuch 1914 (S. 5) die näheren Kriterien für diese Datierung: glatte Malweise, biedermeierlicher Goldrahmen, Art der Leinwand und des Keilrahmens.

Van T. möchte nun glaubhaft machen, daß es sich um ein echtes, nach dem Leben gemaltes Porträt handelt, nicht um eine Kopie: ein Originalgemälde, das Gestalt und Wesen Bachs charakteristischer zum Ausdruck bringt als sämtliche anderen in Frage stehenden Bilder. Um dieses zu erweisen, unterzieht er die gesamte Bach-Ikonographie von C. F. Becker und Hilgenfeld über Spitta und Kurzwelly bis hin zu Raupach, Smend und Bessler einer scharfsinnigen, sich freilich oft in Kleinigkeiten verlierenden Kritik. Überall deckt er Widersprüche auf. Nur wenige Ergebnisse erscheinen ihm zwingend. Meinung wird gegen Meinung gestellt. So besteht das Büchlein vielfach aus kommentierten Zitaten. Man meint, einen mittelalterlichen Glossar zu studieren. Die Auseinandersetzung mit längst widerlegten Meinungen, nur um sie aufs neue zu widerlegen, mag dabei etwas ermüdend wirken. Manche Zweifel könnten jedoch auch fruchtbar werden: bestimmte Fragen, etwa den Zusammenhang zwischen *Haußmann 1746* und Bachs Aufnahme in die Mizlersche Sozietät — van T. bestreitet ihn —, die weitere Geschichte der Bilder und Kopien, wird man erneut untersuchen müssen. Die Kritik am *Haußmann 1746* mag die jetzigen Besitzer vielleicht dazu bewegen, das Porträt erneut untersuchen zu lassen, vor allem auf die originale Künstlersignatur hin. Daß van T. die bisweilen als spätere Zutat angesehene Praeposition „per“ in der Unterschrift des Kanonblattes als authentisch erweisen kann, mag als ein kleiner, für die zahlen-symbolische Deutung des Blattes jedoch nicht unwichtiger Nebenertrag der Untersuchung angesehen werden. Van T. macht dabei wieder auf den Originaldruck des Kanonblattes aufmerksam (abgebildet bei Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs*, 1937, S. 72). Der Ähnlichkeit der graphi-

schen Gestaltung wegen möchte der Referent es für möglich halten, daß dieser Stich Haußmann bei seiner Abbildung des Kanonblattes als Vorlage gedient hat (ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis ist unwahrscheinlich). Er wäre also vielleicht bereits auf das Jahr 1746 zu datieren.

Leider läßt die Kritik van T.s in dem Maße nach, wie sich die Untersuchung seinem eigenen, dem ehemals Burkhardtschen Gemälde nähert. Mit einem Salto mortale eröffnet er uns schließlich, daß M. J. Friedländer das Porträt als „ein wertvolles, um 1750 entstandenes Werk eines tüchtigen deutschen Malers“ bezeichnet hätte. Einem anderen, ungenannten Sachverständigen zufolge könne es keine Kopie, sondern nur ein Originalgemälde sein. Diese beiden in dieser Form kaum verbindlichen Mitteilungen (sie nehmen insgesamt sechs Zeilen ein) sind das einzige, was an sachlichen Gründen für die Authentizität des Bildes beigebracht wird. Leider werden uns wirkliche Gutachten vorenthalten — und wie wertvoll wäre in diesem Falle ein wirkliches Gutachten einer Autorität wie Friedländer! Angesichts eines solchen Vorgehens muß der gesamte vorausgehende wissenschaftliche Aufwand ein wenig fraglich erscheinen. So müssen wir denn dieses Bild weiterhin unter die Kopien einreihen. Das scheint schon deshalb geraten, weil es, ähnlich dem *Hirsch*, das Kanonblatt dort falsch wiedergibt, wo *Haußmann 1746* zu solchem Mißverständnis deutlich Anlaß gibt.

Von beiden Publikationen wird zweifellos (darin mag ihr tieferer Wert liegen) eine starke Anregung für die Bach-Ikonographie ausgehen. Soll sie wirklich fruchtbar weitergebildet werden, müßte sie allerdings stärker als bisher Kunsthistoriker, Gemälde- und vielleicht auch Gewand-Sachverständige zu Rate ziehen. Unsere Wissenschaft kann auf diesem Gebiete, trotz mancher wertvoller Erkenntnisse, immer nur Hilfestellung leisten. Ihr wird das musikalische Werk Bachs stets die eigentliche Aufgabe stellen.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ludwig Schieder mair. In Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und dem Verein Beethovenhaus, Bonn, hrsg. von Willi Kahl, Heinrich Lemacher und Joseph Schmidt-Görg. (Beiträge zur rheinischen Musikge-

schichte, Heft 20.) Köln 1956, Arno Volk-Verlag, VIII, 155 S., 2 Tafeln.

Dem Nestor der rheinischen Musikforschung, Ludwig Schieder mair, ist zum 80. Geburtstag die vorliegende Sammlung von Aufsätzen zur rheinischen Musikgeschichte als Festschrift gewidmet. Die Schaffensbezirke des Jubilars werden sinnfällig durch die von Elfriede Wagner bearbeitete *Bibliographie der Veröffentlichungen von Ludwig Schieder mair* beleuchtet. Die übrigen Studien der Festschrift lassen sich in solche wissenschaftlichen und solche memoirenhaft-informativen Charakters unterteilen. Zu den letzteren gehören die ganz persönlich gehaltenen Erinnerungen eines rheinischen Schulmusikers *Vor dreißig Jahren* von Gregor Berger. — Wesentlich fundierter bietet Felix Oberborbeck *Grundzüge der rheinischen Musikerziehung 1900—1956*, die als Anregung für eine notwendige Gesamtgeschichte der Musikerziehung dieser Zeit gedacht sind. Präzis kommentierend läßt der Verf. die Hauptereignisse aus der Zeit des ungeordneten Musikunterrichts, über die Anfänge der rheinischen Musikerschulbildung (das Wirken von E. J. Müller, Gründung der Musikhochschule usw.) bis zur Gegenwart Revue passieren. — Paul Mies berichtet über die Anfangsjahre der hochverdienstvollen *Gesellschaft für neue Musik in Köln* (bis 1925). — Eine aufschlußreiche Übersicht über *Arbeiten zur mittelrheinischen Musikgeschichte* liefert Arnold Schmitz. Mit Recht weist er vor allem auf die wissenschaftlichen Arbeiten des Mainzer Forschers Adam Gottron hin und beschreibt anschließend Bemühungen um die Inventarisierung alter Orgeln im heutigen Regierungsbezirk Rheinhessen. Die Forschung interessieren u. a. ferner Arbeiten, die in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz entstanden sind. — Durch eine Reihe neuer Forschungsbeiträge erhält die Festschrift ihr wissenschaftliches Gepräge. Walther Engelhardt beschreibt auf zwei Seiten *Die musizierenden Engel des Münsterschatzes in Essen* und gibt damit Aufschluß über ein musik- und kunstgeschichtlich gleichermaßen eindrucksvolles Dokument aus dem Jahre 1385. — Karl Gustav Fellerer teilt Abschnitte *Aus Max Bruchs Briefwechsel mit Emil Kamphausen* mit. Als Vertrauter des Komponisten nahm der Barmer Kaufmann und Musikkenner Kamphausen aufgeschlossen am Musikleben seiner Zeit teil. So erfahren wir u. a. neue Einzelheiten über

ausländische Musikverhältnisse und besonders über Bruchs Schaffen. Bemerkenswert sind die Ausführungen über Textfragen, deren Gewicht für Bruchs Kunstanschauung kennzeichnend ist. — Zu neuen Feststellungen von lokalgeschichtlicher Bedeutung über *Introituspsalmodie in Aachener Handschriften des ausgehenden Mittelalters* gelangt Heinrich Freistedt in einer sehr kurzen Untersuchung an Hand einer übersichtlichen Tabelle. — Als zweifellos einer der wichtigsten Beiträge verdient *Rutgerus Sycambere de Venray und sein Musiktraktat* von Heinrich Hüschen Beachtung. Auf Grund der Forschungen des Verf. läßt sich als ungefähres Geburtsjahr des Gelehrten 1456 oder 1457, als Geburtsort Venray bei Nymegen (Gelderland) feststellen. Dem Musiktraktat mißt Hüschen eine ähnliche Bedeutung zu, wie sie den Traktaten des Michael Keinspeck und des Balthasar Prasperg zukommt. — Ewald Jammers rollt andeutungsweise *Probleme der rheinischen Choralgeschichte* auf, insbesondere solche des Accentus, der Tuba des Rezitationstons und des Choraldialekts. — Willi Kahl betitelt seinen kurzen Beitrag *Der „obscure“ Riemann. Ein Brief F. Chrysanders (1876 an H. Deiters)*. Er gibt selbst zu, daß (der damals noch am Beginn seiner Laufbahn stehende) Riemann „auch einem sonst wohlunterrichteten Fachgenossen wie Chrysander vorläufig noch als eine ‚obscure Persönlichkeit‘ erscheinen mußte“, hält aber den Brief als Beweis für das Mitspracherecht Chrysanders bei der Bonner Stellenbesetzung (Breidensteins Nachfolger) und als Beispiel eines interessanten Urteils für wichtig genug. — Über *Die rheinischen Fassungen des Liedes von den 12 heiligen Zahlen im Zusammenhang der europäischen Überlieferung* berichtet Ernst Klusen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß dieses deutsche Zahlenlied auf jüdischen und christlichen Überlieferungen aufgebaut ist. — *Eine Orgelbauakte vom Niederrhein A. D. 1777* teilt Walter Reindell mit. Sie betrifft die Orgel der evangelischen Kirche zu Moers und enthält Schreiben aus den Jahren 1777 bis 1785. — Joseph Schmid-Görg untersucht *Die Sequenzen der heiligen Hildegard*, um besonders die Eigenart dieser Schöpfungen herauszustellen. — Leo Schrade kommt in seiner wertvollen Studie *Johannes Cochlaeus, Musiktheoretiker in Köln* zu dem Ergebnis, daß für Cochlaeus und die übrigen Vertreter der „Kölner Schule der Musiktheorie“ im Zeitalter der Reformation die Musik „nur ein Instru-

ment, ein *adminiculum*“ war, „das höheren Zwecken diene“. Die Hinwendung zum Studium der Musik erfolgte auf dem Weg zur Philosophie und Theologie. — Zwei ungedruckte Briefe Schindlers bilden die Grundlage des Artikels von Reinhold Sietz: *Anton Schindler und Ferdinand Hiller in ihren persönlichen Beziehungen*. — Über das erste Studentenliederbuch der Universität Bonn berichtet Kurt Stephenson unter der Überschrift *Bonner Burschenlieder 1819*. Hoffmann von Fallersleben, dem Schöpfer dieses Liederbuches, sowie der Geschichte des Studentenliedes gelten treffliche Bemerkungen. — Zu *Beethovens Skizzen und Entwürfen* äußert sich abschließend Wilhelm Virneisel, indem er unbekannte oder kaum beachtete Besitzstücke der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin beschreibt. Richard Schaal, Schliersee

Paul Nettl: *Beethoven Encyclopedia*. New York: Philosophical Library (1956). 325 S.

Eine Würdigung dieser Neuerscheinung des Beethovenschrifttums von der Hand des bekannten Ordinarius der Indiana University in Bloomington (USA) — im Nachwort wird von ihm noch eine Reihe verantwortlicher Mitarbeiter für zahlreiche Artikel namhaft gemacht — muß natürlich von Th. Frimmels 1926 erschienenem *Beethoven-Handbuch* ausgehen, für das J. Zeitlers 1916—1918 herausgegebenes *Goethe-Handbuch* das Vorbild war. (Wie solche grundlegenden Nachschlagewerke mit der Zeit Schritt halten müssen, zeigt die kürzlich angelaufene Neubearbeitung des alten Zeitlers durch Alfred Zastra.) Stellt man nun Nettls Enzyklopädie neben das Frimmelsche Handbuch, so zeigt sich bald, daß beide Werke nur mit Vorbehalt vergleichbar sind, schon nach ihren Ausmaßen: Den beiden Bänden des Handbuches mit insgesamt 962 Seiten steht die Enzyklopädie mit nur etwa einem Drittel des Umfangs gegenüber. Der zur Verfügung stehende Raum zwang N. also zu äußerster Konzentration der Darstellung. Durchweg wird der Umfang der entsprechenden Frimmelschen Artikel stark, vielfach sehr stark unterschritten. Für wichtige zusammenfassende Darstellungen des Handbuchs bot sich bei N. offenbar kein Raum. Von den Briefen werden nur die aus amerikanischem Besitz behandelt, man vermißt zusammenfassende Artikel über Wohnungen und Bildnisse, Stichworte also,

zu denen sich Frimmel in aller Ausführlichkeit äußern konnte. Beethovens Taubheit wird bei N. in einem Rahmenartikel *Diseases* nur mit wenigen Zeilen gestreift, während Frimmel dem immerhin wichtigen Gegenstand sieben Seiten widmen konnte. Der Artikel *J. S. Bach* ist freilich schon im Handbuch allzu kurz ausgefallen. Philipp Emanuel Bach ist auch bei N. mit einbezogen. Hier hätten schon die Gellertlieder beider Komponisten Stoff zu einigen Ausführungen geben können. Der Artikel *Baden*, bei Frimmel auf zwei Seiten ausgedehnt, beschränkt sich bei N. auf eine trockene Registrierung der Aufenthalte Beethovens in zwei Zeilen. Man sieht, der Anspruch, den man, wenigstens nach deutschen Begriffen, an eine Enzyklopädie stellen möchte, ist nur sehr bedingt erfüllt, aber es kommt eben darauf an, welche Ansprüche amerikanische Leserkreise — nach der Verlagsanzeige *both professional musicians and music lovers* — einem solchen Werk gegenüber zu erheben gewohnt sind.

Manche der hier gegebenen Auskünfte wird man aber auch bei uns zu schätzen wissen, wenn sie über die bei Frimmel behandelten Gegenstände hinausreichen. Da ist ein neuer Artikel *Rondo a Capriccio*, angeregt durch die Auffindung des Autographs der sogenannten „*Wut über den verlorenen Groschen*“ in Amerika durch O. E. Albrecht 1945 und durch einen daran anknüpfenden Aufsatz von E. Hertzmann in *Musical Quarterly*, Vol. 32. Neu ist gegenüber Frimmel auch ein gut orientierender Artikel über die Beethovenpflege in Rußland, ein entsprechender über die Vereinigten Staaten, auch je einer über die dort befindlichen Autographen und Briefe, dann, der neueren typologischen Forschung folgend, der Beitrag *Typology* und, nicht zuletzt, der Artikel *Jews*, einem besonderen Arbeitsgebiet N. naheliegend mit dem interessanten Hinweis auf einen Anklang der ersten fünf Takte im Quartett op. 131, 6. Satz, an das berühmte „*Kol Nidrei*“. Lobend zu erwähnen ist auch Frimmel gegenüber ein Ausbau des Artikels *Bonn* und zur Entlastung des Beitrags über die Sonate bei Beethoven die Ausgliederung der Sonaten für Klavier und Violine bzw. Violoncello.

Daß der Anschluß an Frimmels Behandlung der einzelnen Gegenstände oft sehr eng sein mußte, liegt in der Sache begründet. Leider ist der Verf. seinem Vorbild aber auch mitunter da gefolgt, wo ein Referent

des Handbuchs (G. Kinsky, in ZfMw, IX, 1927, S. 372) bereits unnötigen Abdruck bekannter und anderswo leicht erreichbarer Dokumente glaubte beanstanden zu müssen. Gerade bei der Raumverkürzung der Enzyklopädie gegenüber dem Handbuch erscheinen Wiedergaben des „Heiligenstädter Testaments“, der Erinnerungen von J. W. Tomaschek oder des Briefs an die „Unsterbliche Geliebte“ entbehrlich.

Neuere Forschungsergebnisse sind nicht immer gleichmäßig berücksichtigt worden. Im Artikel *Schubert* hätte wohl noch Grundsätzliches zum Problem „Schubert-Beethoven“ im Anschluß an H. Költzschs Buch über Schuberts Klaviersonaten von 1927 gesagt werden können. Zum Thema *Nature (love for nature)* darf ich auf die Ergebnisse meines Beitrags *Zu Beethovens Naturauffassung* in der Schiedermaier-Festschrift von 1937 (*Beethoven und die Gegenwart*) verweisen. Ungleich sind auch die Literaturangaben, denen doch in einem solchen Nachschlagewerk erhöhte Bedeutung zukommt, wobei mit vorsichtiger Auswahl des Wichtigsten die Darstellung keineswegs über Gebühr belastet zu werden braucht. Der Benutzer des Artikels *Fidelio* findet gleich fünf Literaturnachweise, der des Beitrags *String Quartets* gar keinen. Äußerst willkürlich scheint auch die Auswahl der eines Artikels gewürdigten Beethovenforscher. G. Becking erscheint auf Grund seiner Dissertation über das Scherzothema von 1921, aber man vermißt Artikel über H. Deiters, L. Schiedermaier, A. Schmitz, J. Schmidt-Görg, P. Mies. Verdienstvoll ist freilich der Beitrag über A. Schering und seine Beethovenhypothesen, doch hat sich hier das Phantom eines Aufsatztitels „*Zu Beethovens Klaviersonaten*“, angeblich „Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1936“ eingeschlichen. Sollte vielleicht Scherings Beitrag über die „*Sonate pathétique*“ (AfMf, I, 1936, S. 366 ff.) gemeint sein? Zuletzt bedauert der Verf., daß er G. Kinskys *Das Werk Beethovens* (1955), „*the most important book*“, nicht mehr ausgiebig benutzen konnte, da sein eigenes Manuskript bereits 1954 fertig vorlag.

Wenn man N.s Schrift schon mit Frimmels Handbuch vergleichen will, so wird man auch feststellen dürfen, daß die äußert konzentrierte Darstellung oft genug eine Abrundung und Geschlossenheit in der Behandlung der einzelnen Gegenstände bewirkt hat, die sich von der vielfach weit-

schweifigen und unübersichtlichen Gestaltung mancher Frimmelscher Artikel vorteilhaft abheben. Willi Kahl, Köln

Herbert Drux: Studien zur Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Ostniederberg. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 15.) Köln 1956, Arno Volk-Verlag. 113 S.

Die erfreulich aktive Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte widmet sich in besonderem Maße der Lokalforschung. Mit der vorliegenden, aus einer Kölner Dissertation (1954) hervorgegangenen Studie, legt sie ein auf Grund von Archivmaterial präzise erarbeitetes Bild vom Musikleben der als Ost-Niederbergisches Hügelland bekannten Stadtgebiete von Velbert, Langenberg und Neviges vor. Während die für die Entwicklung des Konzertwesens so wichtigen Collegia musica in Ostniederberg nicht nachweisbar sind, läßt sich bis zum 19. Jahrhundert besonders Haus- und Volksmusikpflege sowie die musikalische Ausgestaltung von Feiern als Konzertersatz feststellen. Im Gegensatz zu denjenigen Städten, deren Musikpflege in den Händen adeliger Familien lag, regten in Ostniederberg vor allem die gebildeten Unternehmer das Musikleben an. Bemerkenswert ist die bis 1831 zu beobachtende Tendenz zum Unterhaltungskonzert für die breite Masse. Die konzertgeschichtlichen Arbeiten von Pinthus und Preußner werden mit solchen Feststellungen wesentlich ergänzt. Vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts an weist das Musikleben eine durchgebildete moderne Organisation als Leistung einer gehobenen Bürgerschicht auf. Regelmäßige Konzerte von Berufsorchestern konnten allerdings wegen der beschränkten finanziellen Basis nicht durchgeführt werden. Der Laienmusik kommt daher in Ostniederberg größere Bedeutung zu. Die sehr solide durchgeführte Studie mit zuverlässigem Anmerkungsapparat, mit einem Anhang mehrerer Programme, Literaturverzeichnis und Register ist ein lobenswertes Beispiel für notwendige musikwissenschaftliche Kleinarbeit als Voraussetzung allgemeiner sowie spezieller Musikgeschichtsschreibung. Richard Schaal, Schliersee

Max Reger: Briefe zwischen der Arbeit, als Erstveröffentlichung im Auftrage des Kuratoriums des Max-Reger-Instituts hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn, Hannover, Stuttgart 1956, Ferd. Dümmlers Verlag, zugleich Veröffentlichungen des Max-Reger-

Instituts Elsa-Reger-Stiftung, Bonn, Drittes Heft, 207 S.

Max Reger war nicht nur ein überaus fleißiger Komponist, sondern auch ein regsamer Briefschreiber. Freilich waren die meisten Briefe und Postkarten, die er häufig in doppelter Ausfertigung versandte, damit sie nicht etwa verlorengingen, weniger als geistige Auseinandersetzungen denn als Benachrichtigungen oder „Werbebriefe“ gedacht. Wie häufig liest man darin, und R. sagt es in einem Brief wenigstens zweimal mit größter Dringlichkeit, daß die Empfänger, seien es Freunde, Verleger oder Musikinstitutionen, sich mit seinen Werken befassen möchten. Die verschiedenen bisher bekannten Briefsammlungen haben durch die neue Veröffentlichung eine schöne Ergänzung erfahren. Der Titel ist klug gewählt, denn der Leser wird sich auf eine ganz bestimmte Art von Briefen einstellen, die im wesentlichen R. als Anwalt in eigener Sache zeigen.

Nun darf man sich den Komponisten aber nicht als kritiklosen „Manager“ vorstellen, der um jeden Preis seine Sachen „loswerden“ will, denn schon als junger Mensch wußte er in seinen Werken die Spreu vom Weizen zu scheiden. So schrieb er am 20. 4. 1895 an den ihm befreundeten Busoni, er lasse ihm einige Werke zugehen, aber op. 11 und 13 (7 Walzer und Lose Blätter) nicht, „denn das ist Schund . . . ich kann mal auf so nüchterne Bestellung hin unmöglich etwas Annehmbares liefern“. In Briefen an Hochstetter und andere Tonkünstler, auf deren Bedeutung für R.s Leben und Werk man erst durch diese neuen Briefe wieder aufmerksam gemacht wird, liest man ähnliche Einwände gegen verschiedene seiner eigenen Werke. In der Beurteilung der Musikverhältnisse seiner Zeit ist er sehr offen und von jugendlichem Ungestüm. Daß er sich als Lehrer nicht immer wohlfühlte, liest man in einem Brief an Cäsar Hochstetter: „Wird Ihnen das ewige Weisheitspredigen alias Stundengeben an meistens total talentlose Leute nicht zuwider?“ Überhaupt geht durch den ganzen Briefband R.s Widerwillen gegen alles Theoretisieren. In einem Brief an Walter Fischer, den Organisten der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin, schreibt er: „Es ist mir ein Ding der Unmöglichkeit, über meine eigenen Werke eine Analyse zu liefern.“ Dennoch weiß er oft genug in nüchternen Worten Treffendes über seine Kompositionen zu sagen. In diesen Dingen ist er, über den die Studenten

mancher Hochschulen heute kaum etwas erfahren, unglaublich zeitnahe.

Auch diese neuen Briefe geben einen guten Einblick in R.s rastlose Tätigkeit als Komponist, Dirigent, Pianist und Lehrer, aber sie enthalten darüber hinaus viele persönliche Einzelheiten, die seinen lebenswerten Charakter auch aus wenigen Zeilen erkennen lassen. Die Sorge um seine kranke Frau, der taktvolle Beileidsbrief zum Tode des befreundeten Dr. Ruben, die Freude über empfangene Ehrungen und Geschenke zeigen seine schlichte menschliche Größe, ein Schreiben an die Genossenschaft der deutschen Tonsetzer dokumentiert ihn als leidenschaftlichen Verehrer von Richard Strauss und als Mitkämpfer um die Autorenrechte, andere Briefe bezeugen die Bewunderung für Karl Straube u. v. a. m. Mit den Jahren wird auch der in der Jugend noch etwas unbeholfene Briefstil flüssiger und bestimmter; so ist dieser neue Briefband auch ein Stück Biographie eines großen Meisters, der viele Jahre im Kreuzfeuer der öffentlichen Meinung gestanden hat. Man trifft aber ebenso den humorvollen R., der in wenigen Worten eine Situation zu schildern weiß und es auch an „Kalauern“ nicht fehlen läßt.

Die Ausgabe, durch ein ausgezeichnetes Vorwort des Hrsg. eingeleitet, ist sehr sorgfältig redigiert und von wohlthuender Großzügigkeit im Druck. Das Titelbild zeigt als Faksimile den Schluß eines Briefes an Wilhelm Weber in schöner, klarer Schrift, der man Regers immerwährende Arbeitsüberlastung nicht anmerkt. Die Briefe sind nach den Empfängern geordnet, über die man in einführenden Worten, u. a. von Regers Freund Fritz Stein, unterrichtet wird. Auch das ist eine echte biographische Bereicherung. Ein Verzeichnis der in den Briefen erwähnten Kompositionen, auch mit Richtigstellung einiger ursprünglich anders lautenden Opusbezeichnungen, schließt den Band ab, der an Wichtigkeit manchen Spezialarbeiten über R. nicht nachsteht.

Helmut Wirth, Hamburg

Grete Wehmeyer: Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung, Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. VIII, Regensburg 1955, Gustav Bosse Verlag, 331 S.

Nur ein Bruchteil der rund 290 Lieder von Max Reger ist heute noch oder schon bekannt, und selbst von seinen volkstümlichen *Schlichten Weisen* kennt man nur einige

„ausgewählte Exemplare“ wie etwa *Mariä Wiegenlied* oder *Waldeinsamkeit*. Wäre nicht sein Schaffen noch von jener stilistischen Problematik erfüllt, die ihn als einen in der Tradition stehenden Vermittler zur Neuen Musik erkennen läßt, so könnte man annehmen, es sei heute nurmehr ein historischer Begriff. Reger selbst hat die Schwierigkeiten seiner Stellung erkannt, als er (schon 1900) sagte: *„Bis meine Lieder und anderen Sachen populär werden — ja, das erlebe ich selbst nicht mehr.“*

Leicht und schwer zugleich bietet sich der Überblick dem Betrachtenden dar. Leicht, weil Regers eigentümliche Haltung zwischen Brahms und Wolf zeitlich und stilistisch ziemlich deutlich erkennbar ist, schwer, weil eine so simple Klassifizierung bei einem sensiblen Künstler wie Reger eben doch nicht stimmt. Schon seine Gedichtwahl hat Freunden und Gegnern Kopfzerbrechen bereitet, und die Mär vom „ungebildeten“ Reger kehrt bis heute fast leitmotivisch wieder. Doch auch hierzu hat sich der Komponist selbst geäußert: *„Man tadelt mich oft wegen meiner Textwahl. Aber Goethe ist auskomponiert. Schubert konnte noch Goethe komponieren, denn er war ein musikalischer Naturbursche, er nahm die Texte ganz naiv . . . Ich bin ein moderner Mensch und damit auch kritisch veranlagt. Ich lege viel mehr in solche Texte hinein, dabei aber übermann mich die Größe des Gedichtes so, daß es mir wie Wahnsinn vorkommt, da noch etwas hinzufügen zu wollen.“* Auch dieses Problem wird in der vorliegenden Arbeit behandelt (S. 256 ff.), in der die Verf. sich die schwere Aufgabe stellt, die Wort-Ton-Beziehung in Regers Liedschaffen zu untersuchen.

Ein solches Verfahren ist zweifellos geeignet, bereits angedeutete Erkenntnisse zu vertiefen, oder, was noch besser ist, zu ganz neuen Folgerungen vorzustoßen.

In der Einleitung werden zwei Werke herausgestellt, die gewissermaßen eine programmatische Bedeutung für Regers gesamtes Liedschaffen haben: die Lieder op. 12 *Den Manen Franz Schuberts* (1893) und das um die Jahrhundertwende komponierte Opus 51 *An Hugo Wolf*. Die beiden Widmungen bedeuten *„den Abstand der Verehrung und das Bekenntnis zu dem Vorbild, dem Reger sich jeweils verpflichtet fühlte“*. Daraus wird abgeleitet, daß Reger *„während seines Lebens einigemal von einem Weg auf den anderen wechselt, zeitweise beide gleichzeitig beschreitet, bis er schließ-*

lich seinen eigenen findet, der — bildlich gesprochen — zwischen beiden verläuft“. So bilden die Lieder op. 51 und die kurz danach entstandenen *Schlichten Weisen* op. 76 (*„sein konsequentestes Bekenntnis zum musikalischen Lied“*) die *„Drehpunkte seines ganzen Liedschaffens“*. Das Pendel schlägt mehr zum Melodieliede (Schubert, eher noch Brahms) als zum *„literarischen Liedstil“* neudeutscher Prägung aus. Mit op. 51 aber hat Reger die Höhe seines *„sinfonischen“* Liedstils (Stein) erreicht, zugleich den Kulminationspunkt des *Tristan-Erlebnisses*, das für die ganze Generation der zwischen 1860 und 1875 Geborenen so entscheidend gewesen war.

Den *„persönlichen Liedstil“* sieht die Verf. in den Gesängen zwischen op. 88 und 104: *„Lyrische Gebilde . . ., die zwar die ganze seelische Feingliedrigkeit der Zeit, nicht aber ihre Überhitzung zeigen“*. Gerade diese Feststellung ist so wichtig, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Problem, das noch immer nicht so recht erkannt worden ist: Reger war, trotz seiner manchmal überaus kompliziert wirkenden Harmonik, in erster Linie Melodiker von einer Spannweite, die vom Volkston bis zur großen Hymnik reichte. Ausgenommen davon sind jene Gesänge, die den Deklamationsstil Wolfs noch übersteigern und von denen Reger selbst schon bald abrückte: *„Früher habe ich gemeint, ich müsse Hugo Wolf übertrumpfen. Heute bin ich zu der Erkenntnis gekommen, daß keiner den Stil des anderen übernehmen und fortsetzen dürfe.“* Gegen Wolf, den literarisch anspruchsvollen Künstler, steht Reger als absoluter Musiker und demgemäß näher Verwandter von Brahms. So kommt es bei ihm zunehmend *„auf die Verlagerung des Schwerpunktes vom Wort auf den Ton“* an. Die Verf. stellt mit Recht fest, daß Reger nicht so textempfindlich wie Wolf war. So findet man bei Wolf kein gleichmäßig durchskandiertes Lied, viele dieser Art aber bei Reger, dem die Grundstimmung des Textes wichtiger ist als die Einzelausdeutung, selbst wenn es dabei gelegentlich zu *„miserabler“* Deklamation kommt. Ein musikalisches Grundmetrum erlaubt ihm dennoch *„große rhythmische Differenziertheit“*. Die häufig auftretende Melismenbildung aber weist auf *„wesensmäßig notwendige Beziehung zur barocken Metrik und auf seine verbindende Stellung zur ‚Neuen Musik‘“*. (Nicht ohne Schmunzeln liest man S. 106: *„Außerdem zeigt Beispiel 47 auf ‚küste‘ die früher an-*

gedeutete Anwendung von Melismen in ornamentaler Bedeutung, wie sie etwa im Volkslied ‚Innsbruck, ich muß dich lassen‘ auf ‚Elend‘ bekannt ist.“) Unter Wolfs Einfluß bedient Reger sich auch in stärkerem Maße der Synkope und, was manche seiner Lieder „geradezu kurzatmig“ erscheinen läßt, auch einer ausgiebigen Verwendung der Pause, und erst im Spätwerk gelingt ihm die „Verbindung des Deklamatorischen mit dem musikalischen Liedstil“.

Die Fülle der beobachteten Einzelheiten in dieser Arbeit ist erstaunlich. Aus der Gegenüberstellung vieler Parallelen aber ergibt sich ebenso die klare Antithese von Melodielied und Deklamationslied wie die Synthese beider Typen zum echt „regerischen“ Liede. Es zeigt sich, daß Reger nicht nur naiv-schöpferisch, sondern auch gedanklich vorgeht und im „Notfall“ keine Härte scheut, um den Grundgedanken eines lyrischen Gedichts herauszuarbeiten. Als besonders wichtig stellt die Verf. das Stefan-Zweig-Lied *Ein Drängen* op. 97, Nr. 3, heraus, das neben seiner immer wieder zu neuen Höhepunkten aufsteigenden Melodik auch eine sehr komplizierte Harmonik hat, die Regers ehemaligen Lehrer Hugo Riemann in Harnisch brachte (vgl. Anm. S. 124 bis 125). Demgegenüber gibt sich die Tonalerei viel naiver. Die für Reger sonst so typische Chromatik sieht die Autorin als nicht besonders wichtig für das Wort-Ton-Problem, „da bei Reger keine textbezogene Anwendung der Chromatik zu erkennen ist“.

Es ist überhaupt die Frage, wie weit man in der Untersuchung eines aus Text und Musik bestehenden Gebildes gehen kann. Es gibt „in vielen Liedern Regers Zusammenhänge zwischen Text und Melodiebildung, die für das Nachempfinden vielleicht überzeugend sind, die aber wissenschaftlich nicht mehr festgelegt werden können“. Das mag einen Forscher betrüben, einen Künstler jedoch erfreuen, denn ein Kunstwerk läßt sich mit der ratio allein nicht erklären. Vor allem sind „Glücksfälle melodischer Erfindung“ (S. 155) nicht nur bei Reger selten. Im übrigen ist der „rein musikalische Spieltrieb“ dem Regerschen Liede förderlicher als der Drang nach Deklamation, und gerade dies ist ein Beweis für Regers ursprünglich melodisches Empfinden (man denke nur an das Hauptthema des 1. Satzes im Streichquartett Es-dur, das Seitenthema im 1. Satz des Streichquartetts fis-moll oder das Trio im Scherzo des Klav-

rinettenquintetts, um nur einige beliebig zu vermehrende Beispiele aus seiner Instrumentalmusik zu nennen).

Daß Reger die melodische Wirkung vieler Lieder durch eine zu dicke Klavierbegleitung oft zuschanden gemacht hat, kann man — auch hierfür gibt die Verf. Beispiele — leicht erkennen. Werden die Lieder dazu noch auf dem großen Konzertflügel begleitet, so stellt sich zuweilen eine störende Wirkung ein. Umgekehrt gibt es Fälle, in denen der Klavierpart völlig selbständig ist, so daß die Singstimme eher als Fremdkörper, bestenfalls als Begleitstimme wirkt (vgl. S. 190). Gerade dem Klavierpart ist eine umfangreiche Studie gewidmet, in der die verschiedenen Abstufungen auf ihre substantielle Bedeutung für das Klavierlied eingehend untersucht werden.

Die Form des Liedes bei Reger ist frei und bedient sich nur selten der Strophenform, und, wenn man Sievers (s. Anm. 2, S. 253) folgen will, so hat Reger auch (in bewußtem Gegensatz zu Riemann) das Prinzip der klassischen Periodisierung durchbrochen. Dies alles zeigt, daß gerade der Mikrokosmos des Liedes ganz besonders empfindlich ist und keinem Reglement unterworfen werden kann. Nimmt man Schubert oder Brahms auf der einen, Wolf auf der anderen Seite, so wird man unschwer ausmachen, daß sowohl der Melodiker als auch der Deklamator, um die äußerst möglichen Formulierungen zu gebrauchen, sich niemals in ein Schema einordnen lassen. Dasselbe trifft für Reger zu, und die Verf. sagt mit vornehmer Bescheidenheit, daß in ihrer „Versuch“ genannten Arbeit „Zuspitzungen und Starrheiten vorkamen“, die sich nicht vermeiden ließen, „da es darum ging, das Beabsichtigte der Deutlichkeit halber besonders hell zu beleuchten, — vermutlich oft heller, als es ein Kunstwerk verträgt“. Ein Anhang von 9 Seiten bringt das Verzeichnis sämtlicher Lieder in chronologischer Anordnung, eine alphabetische Aufstellung der Dichter sämtlicher Lieder und Literaturangaben. Der Textteil enthält zahlreiche Notenbeispiele. Eine fleißige, sehr gewissenhafte Arbeit, die freilich ausdauerndes Lesen und Nachschlagen in den hoffentlich bald wieder vollständig vorliegenden Liedern Max Regers erfordert.

Helmut Wirth, Hamburg

Walter Georgii: Klaviermusik. I. Teil: Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen bis zur Gegen-

wart. II. Teil: Geschichte der Musik für Klavier zu vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Anhang: Übersicht über die Musik für Klavier zu einer Hand, zu drei, fünf und sechs Händen. Mit 329 Notenbeispielen u. einer Zeittafel. 3., umgearb. u. erw. Auflage. Zürich, Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag (1956). XII, 652 S.

Der 1950 erschienenen 2. Auflage seiner *Klaviermusik* (vgl. die Besprechung in Jahrgang IV, 1951, S. 391 ff.) konnte der Verf. eine dritte folgen lassen, ein gutes Zeichen für die freundliche Aufnahme, die diese Geschichte der Klaviermusik bei Kennern und Liebhabern gefunden hat. Es gehört zu den besonderen Vorzügen des Buches, daß es neben seinem Hauptgegenstand auch dem vierhändigen Spiel breiten Raum gibt und den Leser selbst in abgelegene Gebiete, wie die Musik für Klavier zu einer Hand, zu drei, fünf und sechs Händen, führt. Gerade für unsere Kenntnis der einhändigen Klaviermusik bringt die neue Auflage wieder neuen Stoff. Die Kapitel XV und XVI haben einen Umbau erfahren, insofern als ersteres vom nächsten noch Reger übernommen und so im folgenden für beträchtliche Erweiterungen der Darstellung auf die Gegenwart zu Raum geschaffen hat. Dabei hat sich in Kapitel XVI für das 20. Jahrhundert eine Zweiteilung in Deutschland und Österreich als vorteilhaft erwiesen. Viele Namen unter den deutschen Klavierkomponisten unserer Tage begegnen nach der vorangehenden Auflage zum erstenmal, so etwa W. Egk, H. Heiss, J. Driessler, K. H. Stockhausen oder B. A. Zimmermann, wie auch der Teil über die Österreicher ausgebaut wurde, der nun mit Schönberg und seiner Schule beginnt, nicht ohne erstmals einige Ausführungen über die Zwölftonmusik einzuschalten. Erweitert wurden von Fall zu Fall auch die Kapitel über die neuere Klaviermusik des Auslands. Hier bot dem Verf. eine Konzertreise Gelegenheit, so viel von jugoslawischer Musik kennenzulernen, daß sich genügend Stoff für einen entsprechenden Sonderabschnitt ergab, wie auch die Klaviermusik Griechenlands jetzt eine eigene Würdigung erfährt. Daß auch die Literaturangaben gewissenhaft überprüft und ergänzt wurden, ist bei Georgii eine Selbstverständlichkeit.

Noch zwei Bemerkungen zu den Ausführungen über Schuberts vierhändige Klaviermusik seien gestattet. Zu S. 548: Die *Fantasia* (so der Originaltitel) in c-moll von

1813 ist vollständig. Die Gesamtausgabe (IX, 3) hat uns, im Gegensatz zu den praktischen Ausgaben, die Schlußfuge nicht vor-enthalten. Dann zu S. 552: Man sollte die Frage, ob Schubert das *Grand Duo* op. 140 vielleicht noch instrumentieren wollte, heute eigentlich gar nicht mehr aufwerfen, nachdem J. Müller-Blattau (*Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1941, S. 54) die unbestreitbar klaviermäßige Konzeption dieses Stückes überzeugend erwiesen hat. Zum Thema „Brahms und das Volkslied“ (S. 377) wäre auf W. Wioras Buch *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms*, 1953, für viele Stellen dann noch auf R. U. Nelson, *The Technique of Variation*, 1949, hinzuweisen. Schließlich noch ein Versehen: S. 602 muß es zu Anmerkung 38 heißen: „*Norlind*“ statt „*Nordlind*“. Willi Kahl, Köln

Knud Jeppesen: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. [2. Aufl.] [Mit Notenbeisp.] Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1956. XIII, 231 S.

Wenn ein in dänischer Sprache erschienenenes musiktheoretisches Lehrwerk (*Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*. København, Leipzig: Hansen [1930]) innerhalb eines Vierteljahrhunderts zwei deutschsprachige Ausgaben erlebt, so zeugt dies ebenso für seine Qualität wie für die Tatsache, daß der Autor eine zweifellos bestehende Lücke im Schrifttum zu schließen verstanden hat. Gewiß sind die Verhältnisse heute anders als zum Zeitpunkt des Erscheinens der deutschen Erstauflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1935), der noch Theodor Kroyer (der Zweitauflage fehlende) goldene Worte gegen die „*Modernissimi*“ quasi als Rechtfertigung vorausschicken mußte. Immerhin, die Zeit der peinlichen Verwechslung von Musik mit organisierter Lärmentwicklung ist noch keineswegs restlos überwunden und die Wiederauflage eines Lehrbuchs, das der Zügellosigkeit der Gedanken und des Gestaltens die Grundlagen der Hochkunst Palestrinas als Korrektiv gegenüberstellt, deshalb lebhaft zu begrüßen. Dankenswerterweise hat der Verf. seinem Buch einen *Grundriß einer Geschichte der Kontrapunkttheorie* (S. 1 bis 40) vorausgeschickt, der eine wertvolle Ergänzung zu den einschlägigen Abschnitten in Hugo Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* bildet, wenn auch die vom pädagogischen Charakter des Buchs getragene Ziel-

setzung hier naturgemäß eine andere ist und weitgehend dem Nachweis der Bezogenheit der Kontrapunktlehren der letzten zwei Jahrhunderte auf die Kunst Palestrinas einerseits (Fux, Albrechtsberger, Dehn, Bellermann, Stöhr, Schenker u. a.) und J. S. Bachs andererseits (Kirnberger, Richter, Jaddassohn, Riemann u. a.) dient. Nach kurzen Bemerkungen über die weiße Mensuralnotation — zu kurz allerdings für den Lernbegierigen, der sich „auf eigene Hand mit der kontrapunktischen Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts bekannt machen will“ — und eingehenden Ausführungen über die Kirchentöne, über Melodientwicklung und Zusammenklang im Palestrina-Stil (S. 40–82) folgt sodann der eigentliche didaktische Hauptteil (S. 83–206), der dem Lernenden alle Arten des zwei- bis vielstimmigen Satzes, illustriert durch zahlreiche Beispiele vor allem aus Werken Palestrinas, nahebringt. Einige Formen, die „in der Vokalpolyphonie nicht zu ihrer vollen Entwicklung gelangen, doch aus ihr entspringen“, wie die Vokalfuge und der doppelte und mehrfache Kontrapunkt, sind in den Anhang (S. 206 ff.) verwiesen. Eine sehr nützliche „Übersicht über die wichtigsten kontrapunktischen Gesetze und Regeln“ bildet den Beschluß des Werks, aus dem seine Leser nach Theodor Kroyers Worten wirklich „fast alles, was sie vom Kontrapunkt wollen, gewiß aber das Beste lernen können“.

Othmar Wessely, Wien

Eino Roiha: On the Theory and Technique of Contemporary Music. Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae), Sarja-Ser. B Nide-Tom 95, 2, Editor: Prof. Pekka Katarata, Ph. D., Helsinki 1956. Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki — Otto Harrassowitz, Wiesbaden. 80 S.

In der vorliegenden Studie geht es dem (1955 verstorbenen) Verf. um eine psychologische Sicht der „Tonalität“, die — problematisch als nicht allein physikalisch gegeben, sondern auch geographisch-historisch geworden — ihn folgende Gliederung vornehmen läßt: 1. melodische, in gestalteter Ein- oder Mehrstimmigkeit (Hetero-, Poly- und Homophonie) realisierte *Präfunktionalität* (antike, mittelalterliche, exotische Musik); 2. harmonische, durch die klassisch-tonale Kadenz geprägte *Funktionalität* (Klassik, Romantik); 3. melodische, in freier Chromatik auf Kadenzresten um ein tonales Zentrum geordnete *Postfunktionalität* (Stra-

winsky, Bartók, Hindemith, Milhaud, Messiaen u. a.). Diese letzte, für das zeitgenössische Schaffen kennzeichnende Art von Funktionalität, Debussys freien Dissonanzen, exotischen Ganztonskalen und — Organum, Fauxbourdon wie Orgelmixturen nachgebildeten — Parallelreihungen von Akkorden entsprossen, entfaltete sich einerseits aus der Lockerung der Kadenz durch Substitutakkorde als Funktionsträger (Kurths „potenzierte Dominanten“) und ungeradzählige, komplizierte Taktarten (Messiaens „valeurs ajoutées, Polymetrie“ u. a.) wie andererseits aus der Freizügigkeit einer (bei Wagner noch in Form von Alterationen innerhalb festgefügtter Tonart entstehenden und aus dieser erwachsenden) Chromatik, in der nunmehr, umgekehrt, Töne und Intervalle das tonale Zentrum konstituieren. Ein uns kraft der Naturtonreihe innewohnendes und unser musikalisches Erleben bestimmendes „*Harmoniegefühl*“, das uns zu „*tonaler*“ Deutung (wie Ergänzen von fehlenden Akkordbestandteilen, ausbleibenden Harmonien, Erwarten gewisser Wendungen, Erfassen von Substitutklängen als Gestaltdominanten etc.) befähige, nötige uns — im Zusammenwirken mit dem Hörwillen („*auditory will*“), der beispielsweise einen Klang als Vorhalts- oder statisches Ganzheitsgebilde interpretieren könne — auch beim Hören moderner Musik zu tonaler Deutung: bei bi- bzw. polytonalen Verläufen, indem das Hören sich entweder nach der führenden Stimme richte oder die entstehenden Zusammenklänge (mittels Enharmonik, Vorhalt) tonal deute; bei Zwölftonmusik, indem es sich an Einschnitten (Anfangs-, End- und Ruhepunkten) orientiere, vorausgesetzt allerdings, daß solche postfunktionalen Kadenzrudimente vorhanden seien und damit das fundamentale Kunstgesetz von Spannung—Entspannung erfüllt sei, ohne das ein musikalisches Gebilde (z. B. die Reihe) als Komplex oder „*Tonigkeit*“ weder bewußt noch unbewußt aufgefaßt werden könne. Jede Werkanalyse solle, nachdem die rein „*logischen*“, „*objektiven*“ sich als unzureichend erwiesen hätten, das psychologische Moment einkalkulieren.

Eine Fülle von Stoff und aufschlußreichen Gedanken, freilich locker gefügt und, in vielfachen Wiederholungen, mehr aufzählend, registrierend und behauptend als systematisch vorgehend, beweisend und schlußfolgernd. Während periphere Dinge weit-schweifig erörtert werden, bleiben zentrale Ideen und befruchtende Anregungen (zur

Skalenbildung etwa in Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*) wie wichtige Werke und namhafte Autoren unerwähnt. Vielschichtige Begriffe wie „Tonigkeit“ werden ohne Erläuterung und Definition einfach genannt, ein so fundamentaler Unterschied wie der zwischen einer zumindest fiktiv auf reiner Stimmung basierenden Dur-Moll-Tonalität (Funktionalität im engeren Sinne) und der auch theoretisch die gleichschwebende Temperatur voraussetzenden Zwölftonmusik wird übersehen. Außerdem ist der Blickpunkt der Gliederung für den universalen Anspruch doch wohl reichlich einseitig und eng. — Schließlich vermißt man eine gründliche Redaktion: das Leben eines Guido von Arezzo wird auf die Zeit vor hundert Jahren verlegt: falsche Flexionsendungen im Deutschen und Schnitzer im Englischen wie ein auf dem Kopf stehendes Notenbeispiel (S. 39) stören ebenso wie die Benutzung gleicher Chiffren für Fußnoten, Oktavbezeichnungen und (bei Hindemiths Akkordklassifizierung) Indizes.

Gerd Sievers, Wiesbaden

Kurt Huber: *Musikästhetik*. Bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Otto Ursprung. Buch-Kunstverlag Ettal 1954. 258 S. Hubers *Musikästhetik* (die von O. Ursprung nach Vorlesungsskripten und früheren Veröffentlichungen H.s rekonstruiert wurde) zeigt, daß reiche musikalische Erfahrung zusammentreffen kann mit einem kritischen Bewußtsein, das weder die Forderungen der Wissenschaft vernachlässigt noch der philosophischen „Anstrengung des Begriffs“ ausweicht. — Wie ist Musikästhetik als Wissenschaft möglich, ohne sich in Psychologie, Soziologie, Musiktheorie oder Musikhistorie aufzulösen? H. definiert die Musikästhetik, indem er sie von der Psychologie des musikalischen Hörens und von der kunstwissenschaftlichen Betrachtung musikalischer Werke abgrenzt (27 ff.). „Ästhetische Erlebnisse“ entziehen sich einer nur psychologischen Analyse musikalischer Wirkungen, „ästhetische Werte“ einer nur technisch-formalen und historischen Untersuchung von Kunstwerken. Ästhetische Werte sind Normen des ästhetischen Verhaltens, keine (psychologisch bestimmbaren) Gesetze des musikalischen Hörens. Gegen den „Psychologismus“ in der Ästhetik behält H. insofern Recht, als die „Geltung“ ästhetischer Werte nicht auf die „Entstehung“ ästhetischer Wirkungen zurückgeführt werden kann. (Problematisch ist allerdings H.s Versuch einer

phänomenologischen Begründung ästhetischer Werte.)

Die ästhetischen Werte „*liegen im Kunstwerk*“ (27). Sie sind „*ganz und gar nichts Allgemeines*“ (156) — d. h. sie sind keine einer Vielheit ästhetischer Gegenstände gemeinsamen Merkmale, die man von den Kunstwerken abstrahieren könnte, um Allgemeinbegriffe zu bilden — sondern sie liegen im einzelnen Kunstwerk und machen sein „individuelles Wesen“ aus. Sofern also die kunstwissenschaftliche Betrachtung gemeinsame Merkmale der Kunstwerke sucht und aus dem Zusammenhang löst, um musikstilistische oder -theoretische Allgemeinbegriffe zu bilden, läßt sich mit ihren Methoden der technisch-formalen Analysen und der historischen Interpretation das „individuelle Wesen“ eines Kunstwerks nicht erfassen.

Um ästhetische Werte zu bestimmen, analysiert H. daher ästhetische Erlebnisse. Er fragt nicht psychologisch nach ihrer Entstehung, sondern phänomenologisch nach ihrer „Bedeutung“ (nach den in ihnen „gemeinten“ ästhetischen Werten). Die ästhetischen Werte sollen „an sich“ gelten, unabhängig von dem, der sie erlebt (163) — „*Es freut sich, sagt die Musik*“ (169). Seien sie Klangfarbeneindrücke, musikalische „Gestalten“ oder Ausdrucksinhalte — immer sollen die ästhetischen Werte „*unmittelbar anschaulich gegeben*“ sein (156 und 161) und in „*adäquaten*“ ästhetischen Erlebnissen rein und ohne störende Zutaten des zufälligen, privaten Bewußtseins „*erscheinen*“, also vom ästhetischen Subjekt nur passiv hingenommen werden. — Aber ästhetische Erlebnisse sind kein bloßer Spiegel; ästhetische Werte werden von uns nicht nur „*unmittelbar angeschaut*“, sondern auch durch unser Bewußtsein konstituiert. Sie verlieren also im ästhetischen Erlebnis ihr Dasein und ihre Geltung „an sich“. H. spricht einmal von „*Wirkungseindrücken*“, die wir durch einen Wechsel der „*Einstellung*“ wieder „*in die musikalische Gestalt hineinprojizieren*“ (162). Wo aber eine „*Einstellung*“ gefordert wird (s. auch 167), kann man von „*unmittelbar Gegebenem*“ nicht mehr sinnvoll sprechen. („Unmittelbar gegeben“ sind überhaupt nur Empfindungsdaten oder „Gestalten“ als Inhalt der Wahrnehmung). Der musikalische Hörer bringt auch als „ästhetisches Subjekt“ alle seine musikalischen und außermusikalischen Erfahrungen mit, die keineswegs nur „*verengernd auf die an sich unbestimmten Möglichkeiten der Einstellung*

wirken“ (224); und das Kunstwerk löst sich auch als „ästhetisches Objekt“ nicht aus den vielfachen Zusammenhängen, in die es nach seiner Herkunft und Geschichte verflochten ist. Anders als in einer Wechselwirkung von Subjekt und Objekt können sich ästhetische Werte nicht bilden. H. möchte „aktive und willkürliche Deutungen“ ausschließen (163); aber Willkür wird nicht vermieden, wenn man die Aktivität und Spontaneität des Hörers verleugnet, sondern Willkür herrscht um so weniger, je mehr Erfahrungen vom Hörer mitgebracht werden. In drei Kapiteln untersucht H. die musikalischen Elemente, die musikalischen „Gestalten“ und die „Beseelung dieser äußeren Momente“ (220). Er bezeichnet, in Übereinstimmung mit der vorherrschenden Tradition, schon den Einzelton bzw. -klang als ästhetisch wirksam, nicht nur als angenehm (91 ff.). Den Grund sucht er allerdings nicht in der Reinheit des Tons als einer „schon formalen Bestimmung“ (Kant), in der „Struktur“ der Partialtonreihe oder einem Ausdrucksmoment, sondern in den Klangeigenschaften der Helligkeit und des Volumens, die er als „ästhetische Charaktere“ von den „akustischen Eigenschaften der Höhe, Stärke und der musikalischen Qualität“ (Tonqualität) unterscheidet (97). — Der Ausdruck „Helligkeit“ ist unklar: Man hat ihn als Bezeichnung für die Tonhöhe (v. Hornbostel), für eine Toneigenschaft neben der Tonhöhe (W. Köhler) und schließlich für eine Eigenschaft sowohl des einfachen Tons als auch der Klangfarbe gebraucht (Wellek). H. möchte offenbar die mehr objektiv wahrnehmbaren („akustischen“) Toneigenschaften (Tonhöhe, Intensität und Tonqualität) von den mehr subjektiv eingefühlten („ästhetischen“) Toneigenschaften (Helligkeit und Volumen) trennen.

Daß H. Konsonanz und Wohlgefälligkeit klar unterscheidet (101 ff.), ist um so wichtiger, als immer wieder gegen Konsonanztheorien Einwände erhoben werden, die nur besagen, daß die angezweifelten Theorien nicht genügen, um die Wohlgefälligkeit psychologisch zu erklären. Die Konsonanz ist nach H. von Natur gegeben, während die Wohlgefälligkeit geschichtlich variabel und an die Klangfarbe und den konkreten Tonsatz gebunden ist. Wenn H. dann die Konsonanz als „Gestalt“ (im Sinne der Gestaltpsychologie) definiert, gerät er allerdings in einen Widerspruch. Da es „temperierte“ Tonsysteme gibt, die nicht auf der Konsonanz beruhen (H. Husmann), deren konsti-

tutive Intervalle aber zweifellos als „Gestalten“ wahrgenommen werden, muß ich entweder die Konsonanz als eine durch nichts „ausgezeichnete“ Gestalt neben anderen auffassen — dann wird sie zur geschichtlich variablen Erscheinung. Oder ich unterscheide sie als Naturphänomen von den Intervall-Gestalten „temperierter“ Systeme — dann ist sie als „Gestalt“ ungenügend definiert.

An den „melodischen Gestalten“ unterscheidet H. (118 ff.) die Momente der Helligkeit, des Volumens, der Richtung, der Bewegung, der Distanz und des „Schritt-Erlebnisses“. Sie sollen „unmittelbar anschaulich“ und „ohne Denktätigkeit“ erfaßt werden. Aber setzt nicht H., wenn er nur *g-as* und nicht *g-gis* als „Schritt-Erlebnis“ gelten läßt, eine „Denktätigkeit“ (ein Denken im Tonsystem) voraus? Er meint zwar, daß wir „in der gesamten Musik... aus der Melodie das System unmittelbar verstehen“ (129); doch gibt es Melodien, deren System wir „unmittelbar“ falsch verstehen, indem wir ungewohnte Intervalle zu gewohnten zurechthören. — Unter den einfachen „rhythmischen Gestalten“ ist nach H. (131 ff.) das trochäische Maß ein mehr teilendes, das jambische ein mehr verbindendes Metrum. Den Takt setzt H. als „reinen Zeitteilungs-rhythmus“ in einen „Gegensatz“ zum eigentlich musikalischen Rhythmus, der „das zeitliche Abbild der geistigen Akzentuierung einer Melodiegestalt“ sei (134). Doch genügen so einfache Begriffe wie Gegensatz und Abbild noch nicht, um die auch in Spezialstudien oft unklar gelassenen Beziehungen zwischen Rhythmus, Taktmetrum, Motiv und Akzent zu entwirren.

Die „ästhetischen Ausdruckswerte“ betrachtet H. (163 ff.) unter sechs „Aspekten“: Erlebnisse von „Charakteren“ (heiter, ruhig), die wir „als mit dem Gegenstand untrennbar verbunden auffassen“; „Stimmungserlebnisse“, in denen der sinnliche Eindruck als „Zeichen eines dahinter liegenden Seelischen“ erfaßt wird; „Kundgabe-Erlebnisse“, deren Inhalt „nicht das geäußerte Psychische, sondern die psychische Äußerung selbst ist“; „Bewegungs- und Vorgangs-Erlebnisse“; „Vorstellungsbilder“ (Programm - Musik); „Sphären-Erlebnisse“ (Kirchlich, Mittelalterlich). — Jede „neue und eigenartige Form des Erlebens“ soll „deskriptiv zur Abgrenzung eines besondern Aspekts“ ästhetischer Ausdruckswerte genügen (164). Daß sich aber ästhetische „Formen des Erlebens“ nach einer psycho-

logischen Klassifikation ihrer Inhalte (Kundgabe, Stimmung, Vorstellung) einteilen lassen, ist eine bloße Behauptung. Die „Formen des Erlebens“ spiegeln nur eine psychologische Klassifikation, statt die „Geltung“ ästhetischer Ausdruckswerte phänomenologisch zu begründen.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Folk Songs of Europe, edited by Maud Karpeles, London 1956, Novello & Co. LTD., 268 S.

In einer unter den Auspizien des Internationalen Volksmusikrates, des Internationalen Musikrates sowie der UNESCO in Bearbeitung genommenen Serie *International Folk Song Anthologies* legt die Sekretärin der erstgenannten Vereinigung eine 183 Volkslieder der europäischen Völker umfassende Ausgabe vor. Spezialisten aus fast sämtlichen Ländern haben auswählend daran mitgewirkt. Die Liedtexte werden sowohl in den Originalsprachen als auch in englischer Übersetzung abgedruckt. Diese Ausgabe soll vornehmlich als Singebuch für den praktischen Gebrauch dienen ähnlich wie die *Europäischen Lieder in den Ursprachen* (Merseburger-Verlag), die von der deutschen UNESCO-Kommission herausgegeben werden. Von diesen unterscheidet sie sich jedoch nachteilig darin, daß das Mitgeteilte nicht nach Völkern und Sprachgruppen geordnet ist, sondern nach Staaten, deren Grenzen sich nicht immer mit denen gewachsener ethnischer Einheiten decken. So steht das magyarische Volkslied zwischen dem rumänischen und tschechoslowakischen, das sorbische ist mit dem deutschen vermischt, Cypern ist ein eigener Abschnitt zugebilligt, hingegen sind die Lappen, Liven, Ostjuden und Luxemburger nicht vertreten.

Das Liederbuch soll mit dazu dienen, im Singen ein ursprüngliches Erlebnis der „national musical characteristics“ innerhalb der europäischen Völkerfamilie zu wecken. Dazu konnten naturgemäß nur Lieder mitgeteilt werden, die ohne sonderliches Studium etwa in einer Schulklasse Italiens ebenso eingeübt werden können wie in Norwegen. Die Zielsetzung der praktischen Nutzbarkeit verbot es daher, Gesänge auszuwählen, die sich nicht in die einfachsten und weitverbreiteten rationalen rhythmischen Ordnungen und Melodietypen einpassen. Etwa im neugriechischen Volksgesang in gesungenen Erzählungen anzutreffende irrationale Eigenarten in Vortrag und Gestalt u. a. mußten fernbleiben. Es dürfte

kaum möglich sein, ein praktisches internationales Singebuch zu einer alle Stile und wirklichen Eigentümlichkeiten umfassenden Ausgabe auszugestalten. Tanz-, Wiegen- und Weihnachtslieder lassen sich am ehesten von jedermann singen, freie solistische Erzählgesänge und anderes müssen ausscheiden, zumal ja auch nur Texte in Frage stehen, die allgemeinmenschlich Bewegendes enthalten und daher für jeden Singenden in Europa von Bewandnis sein können. Wenn man diese durch die Sache bedingten Grenzen, die einem Hrsg. gesetzt sind, berücksichtigt, kann man mit dem vorliegenden Liederbuche, von einigen Abschnitten abgesehen, zufrieden sein.

Aufschlußreich scheint die Durchsicht der Quellenvorlagen, denen die 183 Lieder entnommen wurden, spiegelt sich doch darin, wo in Europa es noch gegenwärtig lebendiges Liedgut sowie aktive Sammler gibt, und andererseits, wo lediglich aus älteren schriftlichen Überlieferungen geschöpft werden mußte. So sind in die Abschnitte Rumänien, Türkei, aber auch Frankreich fast nur jüngste Aufzeichnungen aufgenommen, während aus Deutschland kein nach dem Kriege noch gehortetes Lied Beachtung fand. Während hier außerdem auffällt, daß zu sehr Durchschnittsfassungen ausgewählt wurden, die der wirklichen Vielfalt sowohl an Stilen als auch an historischen Schichten und landschaftlichen Eigentümlichkeiten nicht ganz gerecht werden, sucht man im Abschnitt Italien vergeblich nach einem sardinischen oder calabrischen Volkslied. Wenn unter den schweizerischen Gesängen ein Lied in alemannischer Mundart aufgenommen ist, warum dann nicht auch eines in niederdeutscher oder luxemburgischer? Da Volkslieder meist nicht an bestimmte Tonhöhen gebunden sind, sondern die Intonation vom Stimmumfang des Sängers abhängig ist, hätte man gut daran getan, z. B. in As-dur (Nr. 45) oder E-dur (Nr. 68) abgedruckte Lieder nach G-dur bzw. F-dur zu transponieren.

Trotz dieser Bedenken darf man das Singebuch begrüßen nicht nur als eine beachtenswerte Ausgabe für alle diejenigen, die (im Zuge der allgemeinen Bestrebungen um einen Zusammenschluß der Völker dieses Kultur- und Singkreises) in den letzten Jahren immer mehr bemüht sind, Lieder der Nachbarvölker sich anzueignen, sondern auch als Quellenwerk für die Forschung. Eine große Anzahl von Volksgesängen wird hier erstmals im Druck zugänglich gemacht. Die Wiedergabe der Melodien und Texte ist ge-

wissenschaft quellengetreu, von unwesentlichen Abweichungen wie etwa in dem sorbischen Text auf S. 101 abgesehen. Die Ausstattung ist gediegen und ansprechend schlicht. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Johann Sebastian Bach: Inventionen und Sinfonien. Nach der eigenhändigen Reinschrift von 1723 mit Berücksichtigung der weiteren handschriftlichen Überlieferung hrsg. von Rudolf Steglich. Fingersatz von Walther Lampe. G. Henle-Verlag München-Duisburg (1955), 75 S.

In der Geschichte der „Urtextausgaben“ spielen die Inventionen und Sinfonien eine wichtige Rolle: mit ihnen hatte Ludwig Landshoff im Jahre 1933 die Reihe seiner kritischen Bach-Editionen beim Verlag Peters eröffnet, die einen neuen, modernen Abschnitt der Bach-Philologie eingeleitet haben. Die komplizierte und interessante Quellenlage war damit endlich hinreichend geklärt, die schwierige Frage der Verzierungen erschien in einem neuen Lichte. Diese Ausgabe mit ihrem ausführlichen Revisionsbericht, ergänzt durch einige wertvolle Beilagen, ist noch heute das grundlegende Quellenwerk. Alle späteren Editoren der Inventionen und Sinfonien sind ihr verpflichtet. Leider hat sie einige äußere „Schönheitsfehler“. So macht sie verschiedenen Anordnungs-Gewohnheiten zu große Zugeständnisse, etwa wenn sie bei den Sinfonien die Mittelstimme beständig von dem einen ins andere System übergehen läßt, nur um deutlich zu machen, von welcher Hand sie jeweils mitzugreifen sei. Wo das Autograph die Linienführung deutlich hervortreten läßt, wird sie solcherweise für das Auge zerrissen.

Die neue Edition Rudolf Stelijks im Rahmen der verdienstvollen Urtextausgaben des Henle-Verlages schließt sich den Ergebnissen Landshoffs weitgehend an, vermeidet jedoch solche Mängel, indem sie dem Original auch in der Anordnung des Notenbildes getreuer folgt. Das gilt ebenso für die graphische Gestaltung der übrigen Stimmen: immer ist sie durchdacht; es herrscht der musikalische Sinn und nicht, wie in so vielen Ausgaben, das Schema. Entsprechendes gilt vom Gebrauch der Warnungssakzidenzien, die wohlthuend sparsam gesetzt sind. In diesen Merkmalen sehen wir ein besonderes Verdienst dieser Ausgabe: ihr Druckbild kann als Muster für derartige Editionen gelten (sie ist in der Universitätsdruckerei Stürtz, Würzburg, gestochen; gern

würden wir auch den Namen des Stechers gebührend erwähnen).

Daß mit der getreuen Nachbildung der Quelle manches editorische Problem ungelöst bleibt, zeigen etwa die Inventionen in D-dur und f-moll. Hier hat Bach in der Reinschrift die Artikulationsbögen nur großzügig-andeutend gesetzt. Das Autograph zeigt, daß ihr Schwung z. B. oft nur zufällig durch im Wege stehende Zeichen begrenzt wird (Inventio in f, Baß-System, Takt 3 und 13). Daß diese Zufälligkeiten des Originals nun auch in den Druck übernommen werden, erscheint in einer Ausgabe, die sonst — darin ist sie ein Vorbild — den Spieler zu exakter Artikulation erziehen will, als Inkonsequenz. Gerade weil der Hrsg. den Sachverhalt in den Anmerkungen besonders erläutert, würden wir hier einen logisch vereinheitlichten Text vorziehen.

Ähnlich liegt der Fall ganz allgemein bei der Balkensetzung des Originals, die in der Neuausgabe ebenfalls weitgehend übernommen wird. Dieser Grundsatz läßt sich wohl vertreten. Jedoch möchten wir aus der wechselnden Balkensetzung des Originals keine Rückschlüsse auf unterschiedliche Artikulation ziehen, wie es etwa in der Anmerkung zur F-dur-Invention geschieht. Oft genug sind es auch hier nur Zufälligkeiten der Vorlage, die auf solche Weise übermäßiges Gewicht erhalten. Um entscheiden zu können, ob bestimmte Balkensetzungen wirklich auf den Vortrag hinweisen könnten oder etwa aus ganz anderen Gründen (z. B. Raumaufteilung, Zeilenwechsel der Vorlage, Handhaltung des Schreibers) zu erklären sind, müßte man in jedem Falle das Kompositionsexemplar und sämtliche eventuellen weiteren Stufen bis zur endgültigen Reinschrift zu Rate ziehen: der lückenhaften Überlieferung wegen ein mühseliges, kaum erfüllbares Unterfangen. Außerdem brauchten wir zuvor gründliche Einzeluntersuchungen über die Schreibgewohnheiten Bachs: zu seinen verschiedenen Altersstufen, in Konzepten, Abschriften, Reinschriften.

Die Es-dur-Sinfonie ist zweimal mitgeteilt: in der einfachen Form und mit den späteren autographen Auszierungen. Die nur aus Abschriften bekannten verzierten Fassungen der Sinfonien in D, d, e, f, g und a werden in den Anmerkungen jedoch so hinreichend charakterisiert, daß der in solchen Fragen einigermaßen erfahrene Spieler auch sie ohne weiteres „rekonstruieren“ kann. Der triolischen Fassung der C-dur-Inven-

tion, die ebenfalls nicht besonders mitgeteilt wird, möchten wir — einigen neu zu bewertenden Abschriften zufolge — allerdings größere Authentizität zusprechen, als es diese Ausgabe (und ebenfalls diejenige Landshoffs) tut.

In einem ebenso knappen wie gehaltreichen Vorwort gibt der Hrsg. zugleich bemerkenswerte Hinweise zum Vortrag, die den vertrauten Umgang mit der Bachschen Musik widerspiegeln. Auch die speziellen Anmerkungen wird der wahrhaft Interessierte mit Gewinn lesen.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Johann Gottfried Eckard: Oeuvres complètes pour le Clavecin ou le Piano-forte. Hrsg. von Eduard Reeser. Edition Heuwemeyer, Amsterdam, und Bärenreiter-Verlag, Basel und Kassel, 1956, 94 S.

Eduard Reeser, der sich bereits 1939 als hervorragender Kenner der Pariser Klaviermusik nach 1760 ausgewiesen hat, kann nun endlich die seit geraumer Zeit angekündigte Gesamtausgabe der Klavierkompositionen von J. G. Eckard vorlegen. Sie enthält die drei 1763—1764 in Paris veröffentlichten Werke mit acht drei-, zwei- und einsätzigen Sonaten und den sechsteiligen Variationen-Zyklus über das *Menuet d'Exaudet*. Leider sind die handschriftlichen Werke, die zu Lebzeiten des Komponisten (1735—1809) in der Literatur erwähnt werden, heute verschollen.

Eckard nimmt in der Klaviermusik um 1760 insofern eine besondere Stellung ein, als er 1764 in der Vorrede zu op. 2 seine Sonaten ausdrücklich für das neue Hammerklavier bestimmt, das der Augsburgsburger Klavierbauer J. A. Stein 1758 erstmals in Paris vorgeführt hatte. Daß es sich hier nicht um ein bloßes Lippenbekenntnis handelt, beweisen eindeutig Eckards für die damalige Zeit sehr differenzierten Vortragsanweisungen, ganz im Gegensatz zu der ersten Erwähnung dieses Instruments auf dem Titelblatt von Lodovico Giustinis op. 1 (1732), das stilistisch noch reine Cembalomusik ist. Allerdings irrt R., wenn er im Vorwort zu seiner Ausgabe vermerkt, C. Ph. E. Bach habe in den „Probestücken“ zum *Versuch* (sie erschienen übrigens 1753 zusammen mit dem 1. Teil des *Versuchs*, nicht erst 1759; Exemplare mit dieser Jahreszahl sind eine 2. Auflage) nur die elementaren Stärkegrade *pp*, *p*, *f* und *ff* verwendet. Es kommen auch die Zwischenstufen *pf* und *mf* vor, so daß Eckard

1763 in op. 1 gegenüber Bachs zehn Jahre älteren Sonaten lediglich die Zeichen *mp* und das ausgeschriebene Wort *Crescendo* neu einführt. Erst 1764 in op. 2 benutzt Eckard feinere, in der Klaviermusik bis dahin unbekannte Vortragsanweisungen (vgl. meine Studie *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 bis 1763*, *Mf X*, 1957).

Die Bedeutung von Eckards Klavierwerken liegt keineswegs nur in den genauen Zeichnungen; diese sind ihm lediglich eine Hilfe, jähe Stimmungsumschwünge mit harmonischen oder rhythmischen Überraschungen prägnant in der Notenschrift zu fixieren. Seine manchmal betont ich-bezogene Musik verkörpert jene Grundhaltung, die wir „Sturm und Drang“ nennen. Besonders individualistisch gebärdet sich der Komponist in den ersten drei Sonaten von op. 1, die vermutlich schon vor 1758 entstanden sind, während in den anderen Werken gefällige, mehr auf Wohlklang abgestimmte Motive und Partien vorherrschen — zweifellos ein Einfluß der Atmosphäre der Pariser Salons, die Eckard Mäßigung auferlegte. Gerade dieser Kompromiß zwischen Persönlichem und Unpersönlichem scheint auf den jungen W. A. Mozart stark gewirkt zu haben, wie R. im Vorwort und in anderen Veröffentlichungen aufzeigen konnte, während die weit individualistischere Schreibweise J. G. Müthels in den 1756 publizierten Sonaten und Variationen eine Einzelpersone darstellt, die kaum zur Nachahmung anregen konnte, weil dieser die Grenze der Ausdrucksmöglichkeiten mit den traditionellen Stilmitteln bereits erreicht hatte.

R.s verdienstvolle „wissenschaftliche Ausgabe für den praktischen Gebrauch“ ist philologisch exakt von einem Revisionsbericht begleitet, der auch die Abweichungen der späteren Nachdrucke des 18. Jahrhunderts verzeichnet. Eine gründliche Verzierungstabelle wird dem musikalischen Laien eine stilgerechte Ausführung der Werke ermöglichen. Überdies hat Johan Ligtelijn sämtliche Kompositionen mit Fingersätzen versehen. Die Ausgabe strebt somit die heute für die Edition von Kleinbesetzungen alter Musik allgemein übliche Kompromißlösung an, die sowohl der Wissenschaft wie der Praxis zugute kommt. Man sollte sich aber nicht scheuen, bei solchen, vornehmlich für den Musikliebhaber bestimmten Neudrucken auch den letzten historisierenden Ballast zugunsten eines modernen Urtext-Notenbildes abzuwerfen. Z. B. nutzt es weder dem

Historiker noch dem Spieler, wenn die dynamischen Zeichen und Vortragsanweisungen auf den Punkt genau in der alten Schreibweise angeführt werden, etwa *ffmo*: statt *ff*, oder *for*: statt *f*, immer natürlich vorausgesetzt, daß sich hinter ihnen nicht ein von den heutigen Zeichen abweichender Sinn verbirgt. In gleicher Weise sollte man auch die Bogensetzung modernisieren, ohne damit dem Urtext in irgendeiner Weise Gewalt anzutun. Stellen wie  würden nach den heutigen Stichregeln stets so

wiedergegeben sein: . Reeser

hat sich in diesen Fällen getreu an den Urtext gehalten. Wie willkürlich aber der Stecher der Erstausgabe manchmal verfuhr, zeigt die Seite 71 des Neudruckes: in T. 1 und 2 sind die Bogen modern gesetzt, in T. 3 altertümlich. Da eine andere Ausführungsart nicht gemeint sein kann, hätte der Hrsg. hier vereinheitlichen können.

Andererseits wird man R. nicht folgen können, wenn er einen Strich über der Note, der hier wohl in Stichvereinfachung einen Keil ersetzt, in der Neuausgabe stets als Punkt wiedergibt. Gerade der Strich oder Keil erfüllt in jener Zeit mehrere Funktionen: er konnte je nach dem musikalischen Zusammenhang staccato oder portamento ausgeführt werden, war jedoch manchmal auch nur als Akzentzeichen gemeint. Überdies hat Eckard selbst an einigen Stellen Punkte von Strichen unterschieden, etwa über den drei letzten Sechzehnteln des Sopran im T. 11, S. 71. Aus diesem Grunde bleibt es bedauerlich, daß der Hrsg. seinen Neudruck eines für die damalige Zeit wichtigen Nuancierungsmittels beraubt hat.

Abschließend seien noch einige kleine Irrtümer berichtet, die ein stichprobenartiger Vergleich mit dem Originaldruck ergab. S. 18, T. 9: erste Note oben *es*, durch analoge Stelle zwei Takte vorher gesichert, überdies im Erstdruck ausdrücklich so bezeichnet. S. 21, T. 32: vor dem letzten Akkord fehlt Arpeggiozeichen. S. 62, T. 5: dritte Note im Sopran *es*. Striche bzw. (nach R.s Schreibweise) Punkte, fehlen: S. 18, T. 7–10 über dem jeweiligen Anfangsakkord; T. 13–14 jeweils über dem zweiten Achtel des Sopran; S. 71, T. 1–2 über den Schlußakkorden im Baß.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Hans Joachim Moser: Die Musik der deutschen Stämme. Wien, Stuttgart, Eduard Wancura-Verlag. 1087 S. (1957).

Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hat beschlossen, von einer Besprechung des oben genannten Buches in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ Abstand zu nehmen, weil er sich von den das Judentum betreffenden Bemerkungen des Buches in aller Form zu distanzieren wünscht.

Erwiderung. Eimert beantwortet (Die Musikforschung IX, S. 510) meine Rezension des von ihm edierten Webern-Heftes der „Reihe“ (IX, 364 f. dieser Zeitschrift.) Die von ihm geäußerten Ansichten sind aber fast alle irrig.

E. schreibt, daß er das ganze verfügbare Material über Webern veröffentlicht habe, nennt aber gleich als Ausnahme einen von Reich früher edierten wichtigen Brief. Da E. weder in der Schrift noch in der Replik angibt, wo dieser Brief zu finden ist, kann die Tatsache der früheren Edition nicht als Entschuldigung der Lücke gelten, zumal er auch einen Brief abdruckt (S. 20), der früher schon von Baruch (Melos 20, 1953, 338) mitgeteilt wurde.

E. behauptet „Schriften (Weberns) sind nicht bekannt“, dabei muß ihm bekannt sein, daß Webern mindestens eine (bis heute ungedruckte) Dissertation schrieb, eine DTÖ-Einleitung und einen Essay über Schönberg (im Piper-Sammelband von 1912), da er, E., selbst Ausschnitte daraus abdrucken ließ. (Leibowitz schrieb auch noch von „divers articles“, die aber bisher nicht bibliographisch nachgewiesen sind.)

In der Rezension bedauerte ich die Abwesenheit einer Bibliographie und die Ignorierung der früher erschienenen Analysen. Eimert replizierte: „Eine solche, auch nur nennenswerte Sekundärliteratur ist mir nicht bekannt ... Außer den von mir charakterisierten von Leibowitz und Searle gibt es keine Analysen Webernscher Werke.“ Im Webern-Heft S. 37 steht als Nachweis lediglich „Humphry Searle (1946) und René Leibowitz (1949)“, doch geht aus dem Folgenden hervor, daß E. Leibowitz' Buch von 1946 meint. E. kennt also den Aufsatz von Searle und das erste Buch von Leibowitz, sonst nichts „Nennenswertes“. Hier folge eine, auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebende Webernbibliographie, mit der Angabe, wo sich Analysen befinden (soweit

es nicht schon aus dem Titel hervorgeht): Th. W. Adorno: *Berg and Webern — Schönbergs heirs*, *Modern Music* 8, 1931; *Anton von Webern*, Schweizerische Musikzeitung, 1932; *Anton von Webern*, *Auftakt* 16, 1936, 159—163; *Philosophie der Neuen Musik*, 1949; G. W. Baruch, *Anton von Webern*, *Melos* 20, 1953, 337—342; H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 1, 1951 (Analyse von op. 27, 3); R. Leibowitz, *Anton von Webern*, in A. Gides *L'Arche*, 1945, Heft 11; *Schoenberg et son école*, 1946; *Introduction à la musique de douze sons*, 1949; *Qu'est-ce que la musique de douze sons*, 1948 (letzteres eine Monographie über Weberns op. 24; auch die anderen Bücher mit vielen Analysen. Zu den Büchern vgl. M. Babbitt, *Journal of the American Musicological Society* 3, 1950, 264 ff.); W. Reich, *A. Berg und Anton von Webern in ihren neuen Werken*, *Auftakt* 10, 1930, 132 ff.; *Anton von Webern*. *Die Musik*, 22/2, 1930, 812 ff.; *Anton von Webern*, *Auftakt*, 12, 1932, 164 ff.; *Webern-Heft* der Zeitschrift „23“, Heft 19, 1933 (Webern zum 50. Geburtstag); *Anton von Webern*, *Tempo*, 1946; H. Searle, *Webern's last Works*, *Monthly Musical Record*, 1946; E. Stein, *Weberns Trio op. 20*, *Neue Musikzeitung*, 49, 1928, 517 f. (Analyse); *Anton von Webern*, *The Chesterian*, 1923; *Weberns Orchesterstücke*, *Pult und Taktstock*, 3, 1926, 109 f.; Analysen ferner in W. Cobbett, *Cyclopedic Survey of chamber music*, 2, 1930; R. Stephan. *Über einige geistliche Kompositionen Anton von Weberns*, *Musik und Kirche*, 24, 1954, 152—160 (neuerdings noch: *Anton von Webern*, *Deutsche Universitätszeitung* 1956, H. 13/14.); K. Stockhausen, *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24*, *Melos* 20, 1953, 343—348 (Analyse; dazu *Deutsche Universitätszeitung* 1955, Heft 17, S. 16 f.). Dazu kommen noch zahlreiche Kritiken, deren älteste hier des „historischen Interesses“ wegen genannt sei: *Musikalisches Wochenblatt* 38, 1907, 963, ferner Abschnitte in Gesamtdarstellungen der jüngsten Musikgeschichte und vor allem zahlreiche Hinweise in der (reichen) Schönberg-Literatur. E. schreibt: „Schließlich spricht der Rezensent von der allgemein seriellen Musik als einer ‚These, an der Eimert noch immer festhält‘. Dabei habe ich im Hinblick auf Webern genau das Gegenteil geschrieben, nämlich S. 40, Z. 25—30 und S. 102, Z. 12

bis 15 v. u.“ Er schrieb auf S. 102: „Überall erkennt man (in Weberns op. 28) das Prinzip der seriellen Proportionierung, und wenn Webern auch solche Begriffe nicht angewendet oder gekannt hat, so ändert das nichts an dem Sachverhalt. Und nichts an der Tatsache, daß er das hellste Bewußtsein und die klarste Vorstellung davon gehabt hat. Hier sieht man auch, daß sein Verfahren genau das Gegenteil einer totalen Prädetermination ist; er erhebt die Materialmechanik nicht ins Absolute, er setzt völlig organisch im Keim an, der die volle Erbmasse dessen, was klingen wird, enthält, der sie kontrolliert und steuert und wunderbar zur lebendigen Entfaltung bringt.“ E. spricht von serieller Proportionierung — und das ist's, was ich bestritt — und wendet sich gegen totale Prädetermination. Von der totalen Prädetermination habe ich nicht behauptet, daß E. sie bei Webern gefunden habe. Rudolf Stephan, Göttingen [Die Schriftleitung schließt hiermit die Diskussion.]

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

In meiner Bekanntmachung (Jahrgang X, 1957, Seite 206) sind irrtümlich falsche Daten angegeben worden. Die Mitgliederversammlung findet Donnerstag, den 10. Oktober 1957, 9 Uhr, im Henry-Ford-Bau der Freien Universität Berlin-Dahlem statt. Die übrigen Veranstaltungen verteilen sich auf Mittwoch, den 9., und Donnerstag, den 10. Oktober. Besondere Einladung geht den Mitgliedern noch zu. Blume

Am 7. März verlieh die Philosophische Fakultät der Universität Kiel dem bekannten Haydnforscher und -sammler Anthony van Hoboken die Würde eines Dr. h. c. In einem Festakt würdigte Professor Dr. F. Blume die Verdienste des neuen Ehrendoktors, die dieser sich besonders durch den Thematischen Katalog der Werke Haydns erworben hat. Dr. h. c. van Hoboken konnte dann am 23. März 1957 seinen 70. Geburtstag begehen. Die Musikforschung gratuliert dem Jubilar herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 19. März 1957 feierte Professor Dr. J. Schmidt-Görg (Bonn) seinen 60. Ge-