

Wert. Daß gegensätzliche Anschauungen zutage traten und gegeneinander abgewogen wurden, schadete nicht, solange man das Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis als Antrieb zur Auseinandersetzung spürte.

Besprechungen

Gerhard Most: Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal. Sonderdruck aus Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe 1954, VIII.

Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh von Stendal hat seit der bis heute unvermindert grundlegenden Bearbeitung durch W. Apel¹, die der Verf. auch in späteren Behandlungen des Stoffes² nicht überholt hat, wenig weitere Aufhellung seitens der neueren Forschung gefunden. Frottschers Handbuch von 1935³ ließ die Arbeiten Schrades⁴ und Apels unberücksichtigt und stützte sich nur auf die geringen und unvollkommenen Angaben von Wolf⁵. Der entsprechende Artikel des Dictionary von Grove⁶ basiert wiederum völlig auf den Ergebnissen Apels von 1934, ohne das Mögliche zur Biographie Ileborghs, das Knoche⁷ in liebevoller Lokalforschung zugebracht hatte, einzuarbeiten. Knoches Untersuchungen, die sich, dank den mangelnden Quellen, leider völlig in Hypothesen erschöpfen müssen, bildeten bisher den einzigen, jüngeren Beitrag. Nun legt Most eine knappe, aber sorgsame Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse vor. Erstmals ist dem Bändchen eine vollständige Übertragung des gesamten Inhalts der Hs. angehängt, d. h., nicht nur der Präludien, die bereits Apel (und z. T. mehrfach) geboten hatte, sondern auch der Mensuræ, die Apel seiner ersten Studie, und nur dort bloß

z. T. als Beispiel beigab. Unerklärlich ist, wie der Verf. der Meinung sein kann, er lege auch als erster die vollständige Faksimilierung der Hs. vor. Diese ist bereits bei Knoche, auf dessen Aufsatz sich der Verf. beruft, den er also kennen muß, zudem in größerem Format und besserer Ausführung vorhanden. Die Faksimilierung Knoches läßt Systemlinien und Distinktionsstriche weit- aus genauer erkennen als die Reproduktion M.s, nach der zu übertragen fast unmöglich ist. Die Übertragungen M.s, die den Wert seiner Arbeit ausmachen, beruhen im wesentlichen auf den Deutungsgrundlagen von Apel, bei gelegentlichen Besserungen und Weiterungen. So liest Apel im zweiten Präludium die 2. Baßnote fälschlich *h* statt *d* und berücksichtigt die Länge der ersten Brevis nicht; im dritten Präludium ergänzt Apel eine erste Baßnote, wogegen M. die Oberstimme als ungestützte, frei einschwingende Initiale stehen läßt, wie die Hs. sie bietet; im fünften Präludium legt M. die 7. Baßnote gemäß dem Standort unter, den sie in der Hs. einnimmt; Apels Pausensetzung ist hier tatsächlich nicht recht einzusehen. Die rhythmischen Lesungen beider differieren — bei einer so vieldeutigen, dreizeitiger Auffassung noch so nahe stehenden Notation wie der Ileborghs nicht anders zu erwarten — natürlich verschiedentlich. Für den Einsatz der hohlen Notenköpfe in der dritten Mensur weiß auch M. keine sichere Erklärung — er vermutet inhaltliche Bedeutung —, wie überhaupt alles, was Apel offen lassen mußte, die Bedeutung des Drama und des Begriffes *modernus modus*, die ununterschiedene Verwendung von Majuskeln und Minuskeln für die Unterstimme, das Fehlen von Oktavzeichen, auch bei M. als Frage stehen bleibt. Die Klärung des Sinnhaltes des Begriffes *modernus modus* wird wohl so lange ausstehen müssen, bis sich weitere frühe Denkmale zu den wenig bekannten und Zwischenglieder hinzufügen lassen. Apels wie Frottschers Deutungsversuche dürften sich nur an Vergleichen er härten. Ob aber das Drama nicht doch in erster Linie

1 W. Apel, Die Tabulatur des Adam Ileborgh, ZfMw Jg. 16, H. 4.

2 W. Apel, Early german keyboard music, MQ, XXIII, 1937. W. Apel, The notation of polyphonic music, 900–1600, Cambridge 1953, 4. Ausg., S. 37 ff. A. Davison and W. Apel, Historical anthology of music, London 1950, Bd. I.

3 G. Frottscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin 1935, Bd. I.

4 L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lehr 1931.

5 J. Wolf, Handbuch der Notationskunde Bd. II, Leipzig 1919.

6 Grove's Dictionary of music and musicians, 5. Ausg., hrsg. von E. Blom, London 1954.

7 G. Knoche, Der Organist Adam Ileborgh von Stendal, Beitrag zur Erforschung seiner Lebensumstände, Franziskanische Studien, Jg. 28, H. 1, Wehl 1941.

— als Zusatz stellt das schon Apel zur Diskussion — eine frei (d. h. auch zeitlich frei) auszuführende Auszierung meint (in die Apels rhythmische Deutung sehr wohl hineinzu nehmen wäre)? Ob ferner nicht die sonst nur mit handwerklichem Ungeschick zu erklärenden Tonwiederholungen, vornehmlich der ersten und dritten Mensur, gleichfalls in diese Richtung weisen (entsprechende Stellen bei den Virginalisten, die schließlich Apel zum Vergleich heranzieht, liegen zu weit?) Der häufige Einsatz des Wortes *pausa*, auf den Apel nicht näher einging, — M. möchte ihn als Dehnung des Tenors bei Zeilenkadenzen werten — hat keine andere Bedeutung als die *Pausa* des Paumann, deren Ausschmückung dieser ja nachdrücklich lehrt. Gerade der Umstand, daß M. die Angabe fast ausschließlich bei Zeilenenden des Tenors findet (man vgl. Mensura I, T. 7, 14, 37; Mensura II, T. 6, 14, 22, 28, 34 usw.), erweist diese Bedeutung. Sie findet ihre Entsprechung im Begriff des *finale* am Ende der Mensuren. *Finale per modum praeambuli* heißt es bezeichnenderweise zum *Finale* der ersten Mensura. Damit ist auch eine bessere Deutung für die Anweisung am Ende des fünften Präludiums gegeben, die besagt: „*in mensuris pausis et finalibus idem est indicium etc. . .*“; *idem indicium* wäre zu übersetzen mit *gleicher Aussage*, d. h. Pausen und Finalen sind in Hinsicht der Kadenzimprovisationen gleich zu behandeln. Das wirkt besonders für die erste Mensura klärend, deren Zeilenenden wenig auskomponiert sind. Sonst bietet Illeborgh diese Improvisationen, denen die Stücke ja überhaupt im Gesamt noch ganz nahe stehen, häufig selbst, besonders in den Finalen. Die Aufforderung *pausa* gälte dann vornehmlich der zu improvisierenden rhythmischen Ausführung und weiteren Auszierung der betreffenden Stellen. Auskomponierte Glosas sind ja auch in Spanien nicht selten. Dieser Deutung ließe sich die von Most reibungslos einfügen.

Von dieser Seite her fände sich vielleicht auch ein gerechterer Zugang zu den Mensuren, die Apel, da er sie nimmt, wie sie stehen, inhaltlich und kompositionstechnisch als die handwerkliche „*Museumsschau*“ eines „*Schülers und Anfängers*“ abtun mußte. M. scheint uns der Deutung etwas näher zu kommen, wenn er meint, die den Präludien gegenüber größere Unbeholfenheit der *Mensurae* ginge vielleicht zu Lasten des Schrei-

bers. Möglicherweise aber bietet die Notation stellenweise — man vgl. z. B. die dritte Mensura T. 15, 16, 23, 24, 25, 33, 34 — überhaupt nur Gedächtnisstützen und Ausführungshinweise. So könnten sich auch die erheblichen, unmotivierten Abweichungen des Tenors in der dritten Mensura klären. Wie sehr Tabulaturen Gebrauchshandschriften sind, hat sich ja gerade neuerdings selbst noch für das 17. Jahrhundert erwiesen⁸. Auch sonst aber scheint uns Apels Deutung zu hart. Wenn man, verglichen mit den Präludien, die größere Ausdehnung der Stücke bedenkt, muß man die Bemühung des Komponisten um verschiedene Gestaltung der einzelnen Tenorzeilen, Wechsel zwischen präludivhaft schweifenden und motivgebundenen Abschnitten, die Umgehung allzu regelmäßiger Sequenzen (vor allem in der ersten Mensura, vgl. z. B. T. 8) und die Ausgestaltung der Finalen anerkennen.

Hier erhebt sich auch erneut die Frage nach dem Autor. Apel hatte an Hand der im Titel angegebenen Hinweise „*praeludia . . . collecta*“ und *mensuris . . . annexis*“ versucht, die Präludien verschiedenen Meistern, die *Mensurae* Illeborgh selbst zuzusprechen. Wir möchten dagegen auch M.s Behandlung des Problems unterstreichen, die Schreiber und Komponisten gleichfalls getrennt zu sehen vorschlägt. Illeborgh kann ebensowohl nur der Schreiber und Sammler sein und „*annexis*“ könnte nur die Verschiedenheit beider Gattungen, der Präludien und der *Mensurae*, auseinanderhalten wollen; Anhänge anderer WerkGattungen desselben Meisters an sonst geschlossene Sammlungen bleiben ja auch später üblich (man vgl. die Klaviersammlung von d'Anglebert). Andererseits aber, scheint uns, kann die Sammlung auch das Werk nur eines Meisters bieten, der sehr wohl mit Illeborgh identisch sein könnte. Es lassen sich auch verschiedene Präludien samt *Mensurae* eines Meisters sammeln. M. weist zudem mit Recht auf Zusammenhänge zwischen dem ersten und vierten Präludium, denen wir auch das zweite Präludium anschließen möchten. Alle drei Präludien zeigen Neigung zu gegliedertem Bau, das erste und vierte Präludium darüber hinaus eine Kadenzwendung, die sich auch in der ersten Mensura (man vgl. I, T. 4, 34)

⁸ Vgl. M. Reimann, Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208a im Erbe deutscher Musik (erscheint demnächst).

wiederholt und so nicht Zufall sein kann. Das dritte und fünfte Präludium dagegen könnten, mit ihrem völlig freien Schweißen, eher von anderer Hand stammen. Auch Nähe der Mensurae zu den Präludien, auf die M. weist, besteht bei gründlicher Durchsicht in mehr als einer Beziehung, wie in der Behandlung der Finalen, der Sequenzen, der Binnen- (in den Mensurae Zeilen-) kadenzen und der Motivgruppen. Alles das kann aber natürlich wiederum nur hypothetisch zu den Hypothesen Apels hinzutreten.

Dagegen scheint sich uns Apels pedalische Auffassung der Unterstimmen, die M. wörtlich übernimmt, neuerdings durch die von Kastner bekannt gegebenen Stücke von Schlick⁹ vollauf zu bestätigen. Wenn 1520 Pedalgebrauch für solche Stimmhäufung möglich war, dann ist Doppelpedal um 1450 eine Selbstverständlichkeit. Wir möchten demzufolge auch für die gelegentlichen Klangerweiterungen zur Vier- und Fünfstimmigkeit, die Apel — und mit ihm M. — trotz der Buchstabennotierung dem Manual zuweisen zu müssen meinen, für Pedal plädieren. Die erhöhte Schreibung der 3. und 4. Note — man vgl. z. B. Mensura I, T. 19 — gälte dann wohl der Unterscheidung von Fußspitze und Ferse; die Notation wäre also höchst logisch. Übrigens folgt aus dieser Stimmverteilung durchaus nicht nur einhändiges Manualspiel, wie M. deutet. Die Oberstimme wandert oft genug in die Baßregion (man vgl. z. B. Mensura I, T. 12 ff., II, T. 38 ff., III, T. 7, 10 ff.) und wäre hier sinn- wie spielgemäß von der linken Hand zu übernehmen, so daß also beide Hände sich in die Ausführung der Oberstimme teilen. Die starke Orientierung der Pedalschreibung an der Spielweise (getrennte Aufzeichnung für beide Füße) findet wiederum in ähnlichen Praktiken der Lüneburger Tabulaturen (getrennte Notierung für beide Manuale) eine Fortsetzung. Hier scheint ein kontinuierlicher Strom weiter zu fließen und die Bedeutung der Tabulatur Ileborghs für die norddeutsche Entwicklung nur immer mehr zu betonen.

Zum Schluß seien noch zwei Bemerkungen erlaubt. Knoche hat wahrscheinlich zu machen gesucht, daß die Hs. Ileborghs zur Gelegenheit der Einweihung der Marienkirche zu Stendal, die 1447 statt hatte, an-

gelegt ist. Ob diese These nicht eine Stütze im Tenor der Mensurae „*frowe all myn hofen an dir lyet*“ erhält, der geistlich, auf Maria umzudeuten wäre? Und zur Frage der Transposition der Prämablen: Apel hat auf die Diskrepanz aufmerksam gemacht, die zwischen der Bemerkung zum 3. Präludium, die „*omnia praeludia . . . ad omnes notas*“ zu transponieren vorgeschlägt, und den Angaben zu einzelnen Präludien besteht, die nur bestimmte Tonarten für die Transposition nennen. Da aber immer nur die Tonarten *d, f, g, a* genannt sind und *c* nur bei dem Präludium in *d* erscheint, wird die Erklärung einfach darin zu suchen sein, daß bei der damaligen Stimmung der gebräuchliche Tonartenkreis auf *c, d, f, g, a* beschränkt war und diese Tonarten als *omnes notae* zu verstehen sind.

Margarete Reimann, Berlin

Ewald Jammers: Anfänge der abendländischen Musik. Collection d'Études Musicologiques, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 31, Librairie Heitz — Strasbourg/Kehl 1955, 187 S.

Aus der Perspektive des Gregorianikers, des musikalischen Paläographen und des um die Musikwerke aus den Anfängen der abendländischen Musik Besorgten zieht Jammers eine Summe seiner jahrzehntelang gewachsenen Einsichten in die Welt der vielverzweigten und -verschlungenen Einzelströme, aus deren prüfender Zusammenschau die echten Einsichten des Analytikers gewachsen sind. Mit welcher Vehemenz und Überzeugungskraft in den einzelnen Lagern Theorien erdacht, verworfen und neu formuliert wurden, wird dort deutlich, wo der Verf. von der Aussichtslosigkeit einer Verständigung redet (S. 80), weil die Argumente sich seit 50 Jahren nicht geändert hätten, und gelegentlich einer Erörterung über die schlußfolgernd-konstruktive Musik andeutet, wie viele dieser Fragenkreise im Dunkeln liegen, wobei die erwähnten Beispiele nur Lichter seien, „*die notdürftig das Feld der Auseinandersetzung abstecken*“ (134). J.s Einbau von Sicherungen gegenüber diesen musikgeschichtlichen Demonstrationen empirischer Einsichten gipfelt (auf dem Hintergrund seiner Beweisführungen) in der These von Begnungen („*geistige Zeugungen*“, 9), wobei sich als sein Hauptanliegen die Ablehnung jener Forschung und Praxis herauschält, die den Choral „*gewissermaßen totlaufen und*

⁹ A. Schlick, *Hommage à l'empereur Charles Quint*, hrsg. v. M. S. Kastner, Barcelona 1954.

die abendländische Musik neben ihm als etwas grundsätzlich Neues ihren Anfang nehmen“ läßt. Er will die in zwei Hauptteile sich aufspaltenden Untersuchungen vereint sehen aus einem Ein- und Mehrstimmigkeit gleichermaßen erfassenden Sichtwinkel, der im geschichtlichen Ablauf die „komplexe Erscheinung“ (160) der sogen. „Karolingischen Renaissance“ erkennen läßt, die sich in der Geburt eines neuen Musikstils — mit Sequenzen, Prosen und Tropen, den ersten Versuchen vokaler Polyphonie abendländischer Art, dem gesungenen liturgischen Drama, einer neuen Notenschrift und den Grundlagen einer eigenständigen Musiktheorie — ankündigt.

Im 1. Hauptteil (11—79) unterbreitet J. zunächst die Ergebnisse seiner Studien zum Organum des 11. bis 12. Jahrhunderts. Der den rhythmischen Äqualismus anbahnende bzw. ermöglichende Einfluß des Organums auf den Choral, der der gleichmäßig fließenden Melodie eine architektonisch-logische Gliederung verleiht, zeichnet sich an den Winchester-Organen ab. Als folgende Zwischenstufen erweisen sich Organa des Codex Calixtinus, die mit Einschränkungen („Denn Organum ist eine Technik und kein Stil . . .“ 29) auf einer taktmäßigen Ordnung beruhen müssen, wobei der Verf. sich erneut gegen den Äqualismus wendet (24, Anm. 23), ferner frühe Note-Dame-Organen, die den mit der Antike in Zusammenhang stehenden Folgen von Dreitaktgruppen (150) im Cod. Ottonianus 3025 benachbart sind und schließlich jene Zertrümmerung des Choralrhythmus herbeiführen, die dem „mittelalterlichen Choral“ gegenüber der Gregorianik ein doppelt so langsames Tempo sichert. Das Wesen dieses Rhythmus beruht nach J. auf seiner Konstruktivität — „er stellt zusammen, baut auf“ (59) — und auf deren Verbindung mit jener Tonalitätsfunktionalität, die wiederum nur aus der Mehrstimmigkeit erklärlich ist (126) (Für den Rhythmuswechsel im Choral selbst läßt sich das Jahr 754 anführen [82]). Vorstufen auf diesem Wege markieren die *Musica Endiriadis*, wobei der Verf. in einer gesonderten Studie die Herkunft der geheimnisvollen und für Schulzwecke bestimmten Dasia-Schrift ermittelt, für die Gallien als Entstehungsland gesichert ist, deren zeitliche Festlegung allerdings vorerst noch unsicher bleiben muß. Die alte Technik der „*Diaphonica basilica*“ steht dabei in Querverbindung zum

Parallelorganum der Quinte und dem Quartenorganum, das die *Musica Endiriadis* kennt.

Wenn hier von einer Begegnung gesprochen wird, deren Ort allerdings unklar blieb (75), dann leitet jenes Motiv die Ausführungen des zweiten Hauptteils (80—171), die in einer neuartigen These von Gallien als Hort musikalischer Kräfte gipfeln, wobei die Tatsache, daß wir über den gallikanischen Choral kaum etwas wissen (seit der hervorragenden Arbeit A. Gastoués, auf die Bruno Stäblein in MGG 4, Sp. 1299 ff. Bezug nimmt, sind wir allerdings weit besser unterrichtet), immer wieder den Blick auf ein dringliches Unternehmen der Choralforschung lenkt. Für J. ist das damalige Rom „keineswegs die sprudelnde Quelle geistigen und liturgischen Lebens“ (160), sondern der beschenkte Teil Gallien, der Reste antiker Musik zu vermitteln vermochte und in Schrift, Hymne und Tropus auch auf Byzanz weist. (Wesentlich sind die kurzen Andeutungen musikpaläographischer Zonen und der erneute Hinweis auf das Jahr 754 als Scheidegrenze zwischen rhythmischer und nicht-rhythmischer Schrift innerhalb der gallikanischen Liturgie [89]). Als Ergänzung zu des Verf. Buch über den mittelalterlichen Choral und in Parallele zum Aufbau des ersten Hauptteils spüren die Untersuchungen zu den bisher von J. vernachlässigten Ordinarium vaticana den volkstümlich-laikalen Kyrie-Gedanken auf, der in der einsetzenden Tropierung ein wichtiges (ich ergänze: sein wichtigstes) Hilfsmittel für das Verständnis der Melismen fand, eine Beobachtung, die sich, mit Ausnahme des Gloria, für alle Ordinariumsteile als verbindlich erweist. In Ergänzung zur melodischen Analyse reiht der Verf. seine Erkenntnisse über Anfänge und Arten des Taktes in eine knappe Übersicht (150) ein.

Die Einschränkung, nicht die Anfänge, sondern nur Anfänge der abendländischen Musik „hier und da“ zeigen zu wollen (168), scheint für dieses Buch nicht zutreffend zu sein. Was am abschließenden Beispiel der Analyse — dem Conductus „*Jubilemus*“ — sinnfällig gemacht wird, wurzelt in den vielschichtigen Beziehungen von Liturgie und Musik, die hier nicht zur Erörterung stehen, weil sie als persönliches Bekenntnis des Verf. zu den geschichtswirkenden Kräften gelten müssen. Es schien hier geboten, die Ergebnisse herauszuschälen, die das Buch

dem Leser bietet (der neuartige Schrift-Druck des Verlegers ist ein optisches Korrelat zu der bekannten Ausdrucksweise des Verf.), wobei kritische Einwände jeweils nur unter Ausklammerung des Gesamtbezugs möglich sind. Gelegentlich reizen überscharfe Formulierungen aus der Sicht des Gregorianikers zu Fragezeichen, etwa: sollte man wirklich unter Berufung auf Stumpfls mehrfach erwähltes Buch den aus Tropus, gallikanischer Liturgie und heidnisch-antiken Vorstufen bestehenden Einflüssen auf das liturgische Drama nachgehen (151)? Ansatzpunkte zu neuen Studien ergeben sich aus Beobachtungen, wie sie (158) an der Hs. St. Gallen 381 gemacht wurden: Zusammenhang der Prozessionshymnen mit Conductus und Tropus (zu scharf sind hier summarische Formulierungen wie „formstörende Tropentechnik“ [161] oder „sonderbarer Tropenstil“ [159], die sich bei eingehendem Studium dieser hymnologischen Schöpfungen von selbst aufheben), wobei letztere vielleicht aus Gewohnheiten der gallikanischen Liturgie erwachsen sind.

Wolfgang Irtenkauf, Göppingen

Armand Hiebner; Französische Musik. Verlag Otto Walter AG., Olten und Freiburg i. Br., 1952. 278 S.

Eine zusammenfassende Darstellung über französische Musik in deutscher Sprache könnte eine merklliche Lücke in unserer musikgeschichtlichen Literatur ausfüllen. Für weite musikalische Kreise ist das vorliegende Buch geeignet, diese Lücke zu schließen. Der Verf. stellt sein Thema mit Eleganz in fließender Folge von Lebensläufen der großen und kleinen Meister dar. Der Anfang freilich enttäuscht. Was da über das Mittelalter gesagt wird, ist dürrtig; der Verf. präludiert erst noch in recht vagen Arpeggien. Daß das Quinten-Parallelorganum „abscheulich“ geklungen haben soll, ist moderne Unterstellung, evolutionistische Voreingenommenheit. Die heutigen Isländer werden ihren *twiesöngvar* in Quinten auch kaum als „abscheulich“ empfinden, die Mönche des 7. bis 9. Jahrhunderts haben dieses Organum gewiß nur als Bereicherung empfunden. Ungenügend ist der Abschnitt über den Trouvère- und Troubadourgesang. Daß das Singen in Terzen und Sexten uns heute als das „Natürlichste“ gilt, ist Übertreibung: In Sexten singt heute niemand. Auch die Darstellung der niederländischen

Epoche ist noch sehr kursorisch. Vor allem hätte man die angedeutete Frage nach der Nationalität vom Thema aus gerne schärfer gefaßt und beantwortet gesehen.

Mit dem „Grand Siècle“ beginnt die Darstellung mit reichem Material im Biographischen lebendig und oft sogar fesselnd zu werden. Mazarin war Italiener, Mazarini mit Namen, was hätte erwähnt werden können; seine Versuche, die italienische Musik einzuführen, waren aber keineswegs so erfolgreich, wie der Verf. meint. Auch Beaujoyeux, der Verfasser des Ballet comique de la Reine, war bekanntlich Italiener (Baltazarini, eigentlich Baldassare di Belgiojoso).

Der Verf. bemüht sich mehr um eine Schilderung der Meister und ihrer Kämpfe als um Werkbetrachtung, aber er findet hier den rechten Weg. Zitate seltenerer Art würzen die Schilderung, etwa Heines treffende Bemerkungen über die französische Musik und über Monsigny, die sich in den für die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ geschriebenen, geistreichen und boshaften Berichten finden (diese vom 1. Mai 1844; Zitate fehlen), oder die Beobachtungen von Mendelssohn, der Cherubinis Einfluß auf Beethoven feststellte. Das Verhältnis von Chopin zu George Sand wird allzu idealisiert dargestellt. Bei César Franck wird verschwiegen, daß er zwar in Lüttich geboren, jedoch Sohn rein deutscher Eltern war. Hat man das in seiner Musik gemerkt? — oder grundsätzlich: Hat die Vererbungslehre oder die Milieutheorie Recht? Anscheinend beide, denn einen deutschen Charakter seiner Musik warfen ihm Gegner vor, und selbst vorsichtige Beobachter betonten diesen Charakter, so Norbert Dufourcq in seinem Buch über Franck, 1949 (S. 109). Bei Arthur Honegger erwähnt der Schweizer Autor natürlich: „geboren in Le Havre als Sohn schweizerischer Eltern“ (251)! Auch bei Honegger setzt sich der Faktor der Vererbung gegen den Faktor des Milieus anerkanntermaßen durch. (Drei der großen Musiker Frankreichs waren eben keine Franzosen: Lully, Cherubini und Franck.) Über die moderne französische Musik, die École d'Arceuil und die Jeune France, werden wir sachkundig, aber teilweise (z. B. über Messiaen) doch recht kurz unterrichtet. Das alles rundet sich zu einem sehr leserlichen Buch und lebendigen Bild. Die Schrift kommt sicherlich vielen Wünschen entgegen. „Gehört zu den phänomenalst organisierten

Musikern“ ließe sich wohl auf Deutsch mit „gehört zu den erstaunlichsten Musikerbelegungen“ wiedergeben. Den deutschen Leser stören einige offenbar zur schweizerischen Umgangssprache gewisser Bezirke gehörende französische Wörter wie *bijou*, *Cinéma*, *bicyclette*, *oeuvre formidable*, *Fleurist* usw. Doch sollen diese kleinen Beanstandungen nicht das Gesamtbild trüben.

Hans Engel, Marburg

Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert (1604–1651), hrsg. im Auftrage des Heinrich-Albert-Festauschusses von Prof. Dr. Günther Kraft, Weimar 1954, 104 S.

Nicht um einen konzentrierten Bericht etwa über „Stand und Aufgaben der Albert-Forschung“ im Sinne eines gemeinsamen Forschungsprogramms geht es hier in erster Linie, sondern um das „Andenken“ an den Liedmeister, dessen Geburtstag sich zum 350. Male jährte. Daraus erklärt sich die Buntheit der Beiträge, die sich nur zur Hälfte enger mit Albert befassen, sonst — thematisch mehr oder weniger locker mit ihm verbunden — der Geschichte seines Geburtsorts Lobenstein gewidmet sind oder gar nur das „Volkslied“ bzw. allgemein das 17. Jahrhundert als Basis mit Albert gemeinsam haben. Das hindert nicht, daß diese Forschungsergebnisse aus unerschlossenen Quellen gern zur Kenntnis genommen werden.

Die speziellen Albert-Aufsätze beleuchten ihr Thema von 3 verschiedenen Seiten: G. Kraft — zugleich Redaktor des Ganzen — legt in „*Heinrich Albert und seine Zeit*“ das Schwergewicht auf die Schilderung der „*Misere*“ des 30jährigen Krieges und wählt eindrucksvolle Beispiele (Georg Reimann, Martin Rinckart, Kindermann, Rist u. a.). Angesichts dieser unbestreitbaren, aber nicht allein wichtigen Bilder der äußeren Not kommt das innere Gegengewicht des barocken Optimismus im Sinne des Leibniz-Wortes von der „*besten aller möglichen Welten*“ im ganzen etwas zu kurz. Gerade das interessante Zitat des auf sein „*seculum*“ so stolzen Flitner (S. 13) lockt zu genauerer Betrachtung der inneren Struktur des — aller Misere zum Trotz — ungebrochenen Barockmenschen vom Schlage Alberts, der mit Recht in dieser Hinsicht als „*vorbildlich für alle nachfahrenden Tonkünstler*“ bezeichnet wird. Von der „*Umwelt*“ Alberts, bei der die Kriegsnoté übrigens wegen des abseits lie-

genden Königsberg später keine so große Rolle mehr spielten, führen die beiden folgenden Arbeiten in die Problematik der eigentlichen Albert-Forschung. Neben Moseers berechtigter „*Kritik an der Heinrich-Albert-Ausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst*“ bringt J. Müller-Blattaus „*Heinrich Albert und das weltliche Barocklied*“ die zentrale Zusammenfassung. Mehr noch als bei Osthoff (Artikel „*Albert*“ in MGG) sind hier die französischen Einflüsse in Alberts Lied unterstrichen; die Rolle des italienischen Vorbildes wird dabei — vielleicht zu sehr — als bekannt vorausgesetzt. Ebenso ist neben der deutschen (Allemandentypus!) die polnische Tanzmusik in ihrer Eigenart und in ihrer Wirkung auf Albert klar herausgearbeitet. Wenn Müller-Blattau mit Recht auf die Polarität der kunstvollen, „*mit schönen Sprüchen und Lehren häufig gezierten Lyrica*“ einerseits und des schlichten Tanzliedes andererseits hinweist, so ist es bedauerlich, daß diese Perspektive im Rahmen der Festschrift keine besondere Würdigung gefunden hat. Jedenfalls bleibt die Frage nach Alberts Verhältnis zur Rhetorik und musikalischen Figurenlehre noch offen. Mag auch sein Strophenliedtypus für diese Blickrichtung weniger ergiebig sein, um so mehr bietet sein enges Verhältnis zur Königsberger Dichterschule, aber auch die Frage der Rhetorik in den zahlreichen Gelegenheitswerken ein reiches Beobachtungsfeld. Die anderen (hier nicht in der originalen Reihenfolge besprochenen) Arbeiten bringen überwiegend Ergebnisse thüringisch-sächsischer Lokalforschung.

Alfred Thieles Aufsatz über „*Thüringer Meister im Umkreis von Heinrich Schütz und Heinrich Albert*“ hat am meisten den Charakter eines Rechenschaftsberichts über einen Forschungsauftrag, der neues Weimarer Quellenmaterial erschließen sollte. Von Landsknechtsliedern des Jahres 1546 über Eitner-Ergänzungen betr. Nickel Rhost (1542–1622) und eine Dresdener Fürstehochzeit (1602), deren musikalische „*inventiones*“ interessant sind, führt diese Materialsammlung mit einem weiteren Fund, einer Begräbnismusik J. Stollens (1606), in die Zeit des jungen Schütz, ohne daß die angedeutete Vergleichsmöglichkeit mit dessen Exequien näher ausgeführt wird. Ein ähnliches Gelegenheitswerk (1619) bereichert unsere Kenntnis des Jenaer Kantors Nicolaus Erich. (Die hier geprägte Formulierung, daß für Schütz die Musik „*poli-*

tisches Instrument“ sei, ist mißverständlich und würde besser vermieden!) Wenn ferner erörtert wird, ob das aufgefunden *„Fremden-Lied“* (1646) des Textdichters C. T. Dufft Schütz zum Verfasser habe, so ist das ohne genauere Analyse nicht zu erhärten, der Hinweis auf „*Koloratur*“-Ähnlichkeiten genügt nicht. Ein „*Musikalischer Friedentext*“ J. E. Löbers (1650), zahlreiche interessante Grabmusiken, z. T. mit direkter Verwendung bekannter Werke Schützens, z. T. aus seiner Schule (D. Pohle, 1674), jedenfalls aber aus der jüngeren Generation (Jeremias Koch 1666, Bernhard Meyer 1677, J. Chr. Zieger 1681, W. E. Rothe 1682, J. Schelle 1684) seien wenigstens genannt, da sie ja — nicht zuletzt in ihrer Eigenschaft als „musikalische Grabreden“ — noch weiterer Auswertung harren. Diesem Fundbericht läßt sich am besten der Aufsatz Fr. v. Glasenapps „*Анониме Bläsermusik des 17. Jahrhunderts*“ anreihen, der auf Quellenstudien in der Universitätsbibliothek Rostock fußt und damit die Bläser-Literatur, aber auch ihre Problematik um die nicht ganz geklärte Frage nach den „*Dagetten*“ (Tucketten?) bereichert. „*Der Stadtpfeifer und die Stadtkapelle in Lobenstein*“ werden von R. Haesel näher beleuchtet. Für die Albert-Forschung ist die Untersuchung zwar kaum ergiebig, doch sind die archivalisch eruierten Daten damit geklärt. Noch weiter von Albert weg führt Manfred (im Autorenverzeichnis wohl irrtümlich „Martin“) Frischs Aufsatz „*Georg Andreas Sorge — ein großer Lobensteiner des 18. Jahrhunderts*“, in dem dieser Musiktheoretiker — entgegen Riemann — als der „*gründlichste und weitblickendste seines Jahrhunderts*“ bezeichnet wird. Das mag hier unerörtert bleiben. Daß Sorge gegenüber dem psychologisch vorgehenden Marburg („*Verschmelzungsgrade für das Ohr*“) „*auf dem richtigen Wege*“ sei, berührt grundsätzliche Fragen und ist für alle, die die Gesetzmäßigkeit der Psyche und der (außermenschlichen) Natur scharf trennen, zweifelhaft, mit anderen Worten: bei aller Wichtigkeit der „*Schwingungsverhältnisse*“ darf der psychische Hörprozeß nicht vergessen werden. Neben diesem als Sorge-Monographie bemerkenswerten Beitrag sind noch der Bericht H. Jungs „*Zur Ausstellung Heinrich Albert und seine Zeit*“ und Walter Reins warmes Bekenntnis zum „*Volkslied als Quelle des musikalischen Schaffens*“ zu verzeichnen. Fritz Feldmann, Hamburg

Carla Weidemann; *Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch*. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 6) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955. 47 S.

Die Arbeit ist auf Grund genealogischer Forschungen entstanden, berücksichtigt — wie könnte es bei der Behandlung eines Themas aus der Vergangenheit Schleswig-Holsteins anders sein? — politische, gemeinhistorische und siedlungsgeographische Gesichtspunkte und behandelt einen Mann, der Komponist, Dichter, Arzt und Staatsmann zugleich war. Dabei hat die (verstorbene) Verf. sich bewußt auf die Zusammenstellung einer minutiös genauen Schilderung der Biographie dieses Mannes beschränkt und, wie es auf Seite 17 in der Fußnote heißt, die Beurteilung des Musikers Förtsch der Musikwissenschaft überlassen.

Diese musikwissenschaftliche Beurteilung ist im begrenzten Umfang durch H. Chr. Wolff erfolgt, der in seiner Habilitationsschrift „*Die Barockoper in Hamburg*“, Bd. II, S. 379—384 (Die Seitenzahl nach dem maschinenschriftlichen Exemplar im Musikwissenschaftlichen Institut Kiel) die 20 ihm bekannte gewordenen Arien bespricht. Dabei stellt er Förtsch als eine durchaus selbständige Persönlichkeit neben Franck und Strungk und bezeichnet ihn als denjenigen frühen Hamburger Opernkomponisten, „*der vielleicht am wenigsten Anleihen bei den Italienern gemacht hat*“. Die Kanons, 72 Motetten und Choralkantaten und die Kompositionslehre bespricht Wolff (auf Grund seiner Themenstellung) nicht. Weidemann erwähnt sie, obgleich sie z. T. bei Eitner (Quellenlexikon) aufgeführt sind, mit Ausnahme des Traktats überhaupt nicht. R. Haas sieht in seiner „*Musik des Barocks*“ (S. 262) von einer Beurteilung gänzlich ab. Außerdem muß als Sekundärliteratur noch L. Krüger, „*Die Hamburger Musikorganisation im 17. Jahrhundert*“ (1933), nachgetragen werden. Diese Ergänzungen schmälern die Bedeutung der vorliegenden Schrift nicht. Die Verf. war in der glücklichen Lage, sich lange mit dem Thema befassen zu können; sie hat die Bestände der Bibliotheken vor den großen Zerstörungen durch den 2. Weltkrieg eingesehen. Leider war es ihr nicht mehr möglich festzustellen, was davon heute nicht mehr erhalten ist. So wird sich jeder, der sich mit Förtsch intensiv befassen will, erneut auf die Suche begeben müssen und dabei feststellen,

daß der vorliegende Band heute vielfach Quellenwert besitzt.

Es ist das Verdienst der Verf., die Bedeutung Förtsch's für die schleswig-holsteinische Geschichte und die norddeutsche Musikgeschichte des Barocks aufgezeigt zu haben. Damit beweist Band 6 der Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, wie wichtig Forschungsergebnisse anderer Disziplinen — in diesem Fall der Genealogie — für die Musikwissenschaft sein können. Außerdem zeigt sich wieder einmal, daß Schleswig-Holstein in der Vergangenheit ohne festen kulturellen Mittelpunkt und sehr stark nach Hamburg (bzw. nach Kopenhagen) orientiert war.

Gerhard Hahne, Neumünster

Alfred Einstein: Gluck. Sein Leben — seine Werke. Pan-Verlag Zürich / Stuttgart o. J. 315 S.

Die englische Original-Ausgabe der vorliegenden Gluckbiographie von Einstein ist bereits 1936 erschienen und dürfte damals in Deutschland nur wenigen bekannt geworden sein. Nunmehr hat der Pan-Verlag sie unverändert in deutscher Sprache herausgebracht. Das Buch stellt ein merkwürdiges Gemisch aus Wissenschaftlichkeit und Journalismus dar. Die erstere versteht sich bei der sattsam bekannten tiefen Vertrautheit des Verf. mit der Geistesgeschichte der Zeit gleichsam von selbst. Zusammenfassende Kapitel wie etwa die über Zeno und Metastasio, über die Vorläufer des Manifestes oder über Anknüpfung und Vorbereitung in Paris umreißen von hoher Warte aus den Rahmen, in den das Schaffen Glucks dann eingeordnet wird, und dieses Schaffen selbst wird — wie könnte es anders sein? — schlagend und geistvoll charakterisiert (ein typisches, treffendes Bonmot: Der Zusammenstoß Piccinnis mit Gluck ist „wie der Zusammenstoß eines Schwammes mit einer Achatkugel“). Allerdings liegt der Schwerpunkt dabei unverhältnismäßig stark auf den Reformwerken, während die früheren Opern Glucks recht kurz abgetan werden. Auf diese Weise wird E. zumindest den vorreformatorischen metastasianischen Werken seit 1748 nicht gerecht, überschätzt aber dagegen die Bedeutung der „*Innocenza giustificata*“ als angeblichen Beginns der Reform erheblich.

Doch derartige Einzelheiten interessieren nur den Spezialisten. Lebendig und für ein

weiteres Publikum von Interesse ist Gluck nur als Schöpfer der Reformwerke. Hat E. sein Buch in erster Linie auf ein solches Publikum berechnet? Manche Argumente sprechen dafür, und in jedem Falle muß dieser Leserkreis für ein so lebensvolles, geistreich dargestelltes Gluck-Bild dankbar sein.

Für den Wissenschaftler wird die Benutzung des Buches rein äußerlich durch das Fehlen jeglicher Literatur-Hinweise erschwert. Es heißt häufig: „Man hat behauptet“ oder „man hat zu beweisen versucht“, aber wer das gewesen ist, erfährt man nicht und kann es auch aus dem spärlichen Literaturverzeichnis, in dem — merkwürdiger Zufall! — mit verschwindenden Ausnahmen die ganze, nicht unbedeutende deutsche Gluck-Literatur seit 1913 fehlt, nicht erschließen. Ferner ist es, von der Gluckforschung her gesehen, bedauerlich, daß der Verf., darin manchen ausländischen Gluck-Biographien der dreißiger Jahre folgend, gar nicht versucht hat, das Dunkel, das speziell Glucks Abstammung und Jugend umgibt und damals noch besonders umgab, etwas aufzuhellen. Inzwischen ist es durch die Arbeiten Mosers und vor allem Gerbers zu einem guten Teil geschehen, und daraus ergibt sich die Frage: Ist dem Buch E.s eigentlich damit ein Gefallen getan worden, daß man es mit so vielen erwiezenen Unrichtigkeiten herausgebracht hat? Ein derartiges Vorgehen läßt sich wohl bei Standardwerken rechtfertigen, die einmal in der Musikgeschichte Epoche gemacht haben und selbst Geschichte geworden sind. Das aber ist hier nicht der Fall. Hätten nicht wenigstens in einem Anhang die Berichtigungen zusammengestellt werden können, die sich aus den Arbeiten der genannten und anderer Forscher ergeben? Gewiß ist es für die scharfsinnige Darstellung des „*Orfeo*“ oder die ironisch-amüsante Inhaltswiedergabe des „*Telemacco*“ unerheblich, ob Glucks Vater „um 1681“ oder am 28. Oktober 1683 geboren ist, aber da der Untertitel des Buches nun einmal lautet „*sein Leben — seine Werke*“, wäre eine Richtigstellung biographischer Daten doch sowohl im Interesse des Buches als auch der Leserschaft gewesen. Dabei hätten kleine Irrtümer, wie z. B. daß die „*Isle de Merlin*“ „nur eine kleine Reihe von Liedern“ enthalte, während es in Wahrheit 72 sind, daß drei (statt vier) der Artaria-Oden schon im Göttinger Musenalmanach erschienen seien

und daß Gluck aus Paris Herbst 1774 nach seiner Rückkehr aus Paris wenige Monate in Wien geblieben sei (statt, nach Kinsky in ZfMw VIII, 1925/26, nur wenige Tage), leicht mit berichtigt werden können. So legt man diese dritte Gluck-Biographie der neuesten Zeit in deutscher Sprache aus der Feder eines namhaften Forschers leider mit etwas zwiespältigen Gefühlen aus der Hand. — Nur am Rande vermerkt seien einige Druckfehler: S. 25, 7. Zeile von unten: nicht „Scire“, sondern „Sciro“, S. 93, 5. Zeile von unten: nicht „Versteckten“, sondern „Verstockten“, S. 97, 7. Zeile von unten: nicht „Deidania“, sondern „Deidamia“.

Anna Amalie Abert, Kiel

Friedrich Smend: Goethes Verhältnis zu Bach, Rede bei der Übernahme des Rektorates der Kirchlichen Hochschule Berlin. Verlag Carl Merseburger, Berlin und Darmstadt, 1955. 46 S.

Smend geht von dem bekannten Worte Goethes über Bach aus. Er will nachweisen, daß dieses Wort nicht einem besonders tiefen Erleben Bachscher Werke und ihrer Kenntnis entsprang, sondern mehr der allgemeinen Haltung Goethes. Wertvoll ist die sorgfältige Zusammenstellung alles dessen, was sich in Goethes Schriften und Briefwechsel über Bach findet. Daß sich Goethe recht sehr um die Erkenntnis Bachs bemüht hat, geht daraus hervor. Daß er nicht mehr Werke Bachs selbst gehört hat, kann bei dem damaligen Stande der Veröffentlichung nicht Wunder nehmen. Wie weit sein Wort für uns heute maßgebend ist, ist eine andere Frage. Bachs Werk liegt uns in ganzer Fülle vor, durchforscht nach vielfachen Seiten. Wahrscheinlich wird aber auch die heutige Auffassung in späteren Zeiten wieder Anlaß zu Kritiken geben. Vielleicht macht das gerade den großen Künstler, daß er, von vielen Seiten betrachtet, groß bleibt. Wenn aber Smend Goethe und Zelter, der bei Goethes Bestrebungen um Bach eine bedeutsame Rolle gespielt hat, eine romantische Musikauffassung zuspricht, so halte ich das für abwegig. Meine Studien zum Goethe-Zelter-Briefwechsel haben mir eine ganz andere Auffassung ergeben; vgl. meinen Aufsatz „Zu Musikauffassung und Stil der Klassik, eine Studie aus dem Goethe-Zelter-Briefwechsel“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1931).

Paul Mies, Köln

Editha Sterba und Richard Sterba: Beethoven and his Nephew. A Psychoanalytic Study of their Relationship. New York 1954, Pantheon Books, 351 S.

Die Verf. behaupten, wir wüßten noch merkwürdig wenig über den Menschen Beethoven, wir kennen nur ein durch „Heldenverehrung“ idealisiertes Bild von ihm und die Forschung einschließlich Thayers sei davon zurückgeschreckt, den wirklichen Charakter Beethovens bekannt werden zu lassen. Sie stellen dem angeblich geltenden Idealbild das gegenüber, was sie „Lokaltradition“ nennen: die Äußerungen zweier alter Frauen — ihrer Führerin im Eroica-Haus und einer Bewohnerin des Hauses des Heiligenstädter Testaments, deren Großmutter sich als Kind vor Beethoven gefürchtet hatte —, wonach Beethoven „ein schrecklicher Mensch“ gewesen sein müsse. Von dieser Voraussetzung ausgehend, haben sie das biographisch so einschneidende und psychologisch so komplizierte Verhältnis Beethovens zu seinem Neffen zum Gegenstand einer psychoanalytischen Untersuchung gemacht.

Es ist eigentlich nicht die Aufgabe der Musikwissenschaft, sich mit der Psychoanalyse auseinanderzusetzen. Da aber die Auswertung dokumentarischen Materials (Briefe, Konversationshefte und sonstige zeitgenössische Zeugnisse) hier zu einem erschreckenden Bild des Menschen Beethoven führt — quod erat demonstrandum —, so muß klar gestellt werden, daß und wodurch ein empörendes Zerrbild zustande gekommen ist. Die psychoanalytische Konstruktion läuft darauf hinaus, Beethoven gegenüber seinem Neffen (und ähnlich gegenüber seinen Brüdern) als den Typus der „unvernünftigen, primitiv fühlenden Mutter“ darzustellen, die ihren Sohn mit blinder Liebe verwöhnt, aber eifersüchtig unter Vorwürfen und Drohungen darüber wacht, daß sie seine Alleinbesitzerin bleibt, und es vollends nicht verhindern kann, ihn an eine Frau zu verlieren. Darum sei beinahe immer, wenn Beethoven sich „Vater“ seines Mündels nennt, das Wort „Mutter“ einzusetzen. Ein Kapitel ist sogar „Motherhood“ überschrieben. Ausgeschaltet bleibt dabei ein für Beethovens Verhalten in der Vormundschafts-sache entscheidendes Motiv, ohne das sein Kampf um den Neffen in der Tat als Auswirkung eines krassen Egoismus und sein hartnäckiges Bemühen, den Neffen der Mutter zu entfremden, als unentschuldbare Grausamkeit erscheinen müßten: seine Über-

zeugung von der Verdorbenheit der Schwägerin. Während Johannas Unzuverlässigkeit in finanziellen Dingen auch von der Verf. dieses Buches nicht bezweifelt werden kann, sind über ihre „Leidtfertigkeit“ aktenmäßige Belege nicht bekannt (obwohl ein Schreiben Beethovens an das Appellationsgericht auf solche anspielt). Das ist nicht verwunderlich und berechtigt noch keinesfalls dazu, Beethovens Äußerungen über den Lebenswandel der „Königin der Nacht“ und die entsprechenden, angeblich von ihm beeinflussten Urteile seines Kreises als Verleumdungen abzutun. Wenn die Verf., unbekümmert um Beethovens eigene Moralbegriffe — die übrigens in bürgerlichen Kreisen noch Mitte des 20. Jahrhunderts gelten —, hervorheben, daß uneheliche Mutterschaft nicht ohne weiteres einen Makel bedeute, so läßt die Tatsache, daß für Johannas uneheliches Kind zwei Väter in Betracht kamen, immerhin weniger vorteilhafte Rückschlüsse zu. Unberücksichtigt bleibt außerdem, daß Beethoven in drei Eingaben an verschiedene Instanzen geltend gemacht und seinen Eid dafür angeboten hat, daß das Codizill zum Testament seines Bruders, das Johannas Mitvormundschaft bestimmt, von dem Sterbenden erpreßt und sein Widerruf nur dadurch vereitelt worden sei, daß der Testamentsvollstrecker nicht rechtzeitig zu erreichen gewesen sei. Wenn die Verf. schließlich die Rehabilitierung Johannas darin erwiesen finden, daß nach Beethovens Tod ihr Schwager und Rechtsbeistand Hotschevar auf Verwendung von Beethovens eigenem Anwalt, Dr. Bach, zum Vormund ihres Sohnes ernannt wurde, so haben sie übersehen, daß Beethoven 1824 in seinem Neujahrsbrief an Johanna (in dem er endgültig auf ihre Unterhaltsbeiträge für ihren Sohn verzichtet) der früheren Gegnerin verspricht, wegen eines von ihr geführten Prozesses Dr. Bach zu Rate zu ziehen!

Noch stärker tritt die Parteilichkeit für den Neffen Karl hervor, dessen Unaufrichtigkeit und häufig gerügter Mangel an Fleiß seiner durch Beethoven verschuldeten Situation zugeschrieben wird und für dessen Leichtsinns („frivolity“) angeblich keine Belege zu finden sind, obwohl Thayer (V, 351, 354, 360, 365) konkrete Beispiele zitiert.

Die Konstruktion der „eifersüchtigen Mutter“ wird weiterhin ausgebaut und ergänzt durch Unterstellung von Zügen folgender Art: Haßliebe Beethovens zur eigenen Mutter (mangels vorhandener Belege gefolgert

aus seinem Verhältnis zu Frauen); „ambivalence“ = Haßliebe und Abwehrhaltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht überhaupt (da alle seine Liebesbeziehungen angeblich entweder im Sande verliefen oder mit Streit endigten); das Furcht vor Vergiftung durch Frauen, sowohl für sich selbst als für seine Brüder und seinen Neffen; antierotisches Fühlen (exemplifiziert an zwei bekannten Beispielen von Beethovens Abscheu vor käuflicher Liebe); eine „starke unbewußte homosexuelle Komponente“ (entdeckt in den freundschaftlichen Beziehungen zu Amenda, Baron de Trémont, C. M. von Weber, Karl Holz und besonders in der „irrationalen“ Liebe zu seinen Brüdern und dem Neffen); Sadismus (schon aufgespürt in der Anekdote von dem übermütigen Spaß Beethovens, vorspielen zu wollen unter der Bedingung, daß [Paul] Wranitzky unter den Tisch kriechen, und vollends demonstriert an der „psychologischen Mißhandlung“ und der „systematischen Vergiftung des Lebens“ des Neffen).

Die überwältigende Persönlichkeit Beethovens, die selbstverständlich ihre Umgebung beherrschte und sicherlich zuweilen auch erschrecken konnte, wird unter einseitiger Anknüpfung an Freuds Charakteristik des „großen Mannes“ geschmacklos genug dem Furcht einflößenden Typ der „Führer-personality“ zugeordnet, die durch Terror herrscht, absolute Unterwerfung verlangt und auf schwächere Persönlichkeiten (wie Beethovens „Sklaven“ Zmeskall und Fürst Lichnowsky) eine unheilvolle Wirkung („sinister effect“, „sinister influence“) ausübt. Kommen dazu noch ein nicht erst durch die Taubheit hervorgerufenes und nicht durch Tatsachen gerechtfertigtes Mißtrauen der „pathologischen Eifersucht“ und eine kleinliche Knauserigkeit, die in dem Fragezettel des Jungesellen über Beköstigung des Hauspersonals gipfelt — von der Adressatin, Nanette Streicher, selbst mit verständnisvoller Sachlichkeit beantwortet —, so ist die Beleuchtung gegeben, die den Neffen Karl als „Märtyrer“ erscheinen läßt.

Die Tendenz der Ausführungen, die sich nach Begriffen des nicht psychoanalytisch geschulten Lesers vielfach ins schlechthin Absurde versteigen, ist z. T. natürlich dem Eingeschorenensein auf psychoanalytische Dogmen zuzuschreiben. Außerdem aber bleibt unverkennbar eine fast pervers wirkende Animosität gegen Beethovens Persönlichkeit. Sie äußert sich bald versteckt in einem fär-

benden Adjektiv oder in sinnändernder Darstellung eines Tatbestandes — so wird an die Aussage des zwölfjährigen Karl, sein Onkel habe gedroht, ihn zu erdrosseln (als er ihm davongelaufen war), erinnert mit der Formulierung: er versuchte ihn zu erdrosseln —, bald tritt sie in dolosen Unterstellungen zutage.

So wird zur Pensionierung von Beethovens Vater die Frage aufgeworfen, ob die Maßnahme mit ihren bekannten Konsequenzen wirklich unvermeidlich oder wenigstens z. T. durch die Herrschsucht des Sohnes veranlaßt war. — Daß Beethoven seinen Bruder Karl unterstützt, wird als „nicht unwillkommene Gelegenheit“, ihn in Abhängigkeit zu bringen, gedeutet. — Wenn Beethoven der Schwägerin Johanna gegenüber Versöhnlichkeit, Mitleid oder Großmut zeigt, so beruht das auf seinem Schuldgefühl oder einmal auf der Ablenkung seines Weiberhasses auf die andere Schwägerin. — Im Kapitel „Karl's Wills“ wird der Anschein erweckt, als habe Karl zwei Testamente gemacht, wobei das zweite bezweckt habe, Johannas Vermögen gegen den Zugriff des Schwagers zu sichern. Soweit die zitierte Quelle (Abdruck und Kommentar bei Thayer) erkennen läßt, ist Karls „Erklärung“ von 1813, wonach im Falle seines Todes sein Bruder Ludwig Vormund seines Sohnes werden sollte, nicht „Schluß eines Testaments“, sondern eine letztwillige Einzelverfügung. Das wirkliche Testament von 1815 aber klärt nur ordnungsmäßig die vermögensrechtlichen Verhältnisse und erneuert natürlich die frühere Ernennung des Vormunds.

Wenn schon geringfügige Ausflüchte oder Beschönigungen, wie sie im menschlichen Verkehr gang und gäbe sind, Beethoven als Mangel an Aufrichtigkeit angekreidet werden, so gibt die „Denkschrift“ von 1820 (deren Faksimilie jüngst vom Beethovenhaus veröffentlicht worden ist) Anlaß zu einem maßlos gehässigen Angriff. Daß dieses von tiefer Erregung diktierte Dokument, in dem sich eine jahrelang aufgehäuften Erbitterung entläßt, die Übertreibungen und subjektiven Wertungen einer Prozeßpartei enthält, darf gewiß sachlich festgestellt werden. Es mag sogar als Ausdruck einer „pathologischen“ Überreiztheit beurteilt werden. Es aber ohne Verständnis für seine Tragik mit ironischen Glossen als eine Ansammlung „wahrhaft empörender Entstellungen und Verdrehungen der Tatsachen“ hinzustellen, beweist

nicht Objektivität, sondern parteiische Feindseligkeit.

Neben vereinzelt Übersetzungsfehlern und allerlei fragwürdigen Deutungen und Mißdeutungen von Quellen sind schließlich auch mehrere faktische Unrichtigkeiten zu erwähnen: Für die Angabe (S. 86), daß Beethovens arrogantes Benehmen eine dauernde Verstimmung Haydns gegen ihn herbeigeführt habe, sind keine Zeugnisse bekannt. — Eine Enthebung Beethovens von der Vormundschaft durch den Magistrat (S. 150) ist weder erwiesen noch wahrscheinlich. Nach Thayer könnte es sich um eine vorläufige Suspendierung gehandelt haben. — Auf S. 273/274 werden zwei verschiedene Quitungen für eine und dieselbe genommen. — Entgegen der Angabe, Karl habe kein Taschengeld bekommen (S. 264), erwähnt Thayer ein „Wöchentliches“ für Anschaffungen. Breuning wurde nicht Vormund an Stelle von Beethoven (S. 286), sondern Mitvormund neben ihm an Stelle von Reißer. Bei der tendenziös gefärbten Wiedergabe einer Episode aus dem Unterricht, den Beethoven dem Sohn von Emanuel Alois Förster aus Freundschaft erteilte, ist der Sohn mit dem Vater verwechselt.

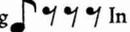
Wir wußten schon ohne dieses Buch, das natürlich kein neues Quellenmaterial bringt, daß auch Beethoven seine menschlichen Schwächen hatte, daß er oft, besonders in späteren Jahren, „schwierig“ war und daß er, wie Thayer, Ley und andere unbeschränkt gezeigt haben, nicht immer seiner ethischen Anschauung und Grundhaltung nach gehandelt hat. Aber es ist ein Unterschied, ob unliebsame Züge wahrheitsgemäß in das Gesamtbild eines Charakters eingeordnet werden, oder ob alles, was nachteilig deutbar ist, zusammengesucht und mit tendenziöser Einseitigkeit wie in einer Anklageschrift angehäuft wird, während die Fülle entgegengesetzter Zeugnisse außer Betracht bleibt. Daß das letztere in dieser psychoanalytischen Studie der Fall ist, erklärt ihr abstoßendes Ergebnis. Möge der Leser sich durch den wissenschaftlichen Apparat nicht irreführen lassen, sondern sich an den folgenden Satz aus Donald Francis Toveys „Beethoven“ halten:

„Whatever his [Beethovens] sins may have been (and on this subject the evidence is doubtful), he was eminently a man who held himself responsible.“

Ludwig Misch, New York

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate in C-dur op. 53 „Waldsteinsonate“. Nach Beethovens Handschrift zum ersten Male originalgetreu und vollständig als Facsimile gedruckt auf Veranlassung des Besitzers Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer-Zürich in den Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge III. Reihe, Bd. II, 1954.

In meiner Aufsatzfolge „Die Bedeutung musikalischer Facsimile-Ausgaben für die Musikwissenschaft, den praktischen Musiker, den Musikliebhaber und den Musikalienhändler“ (Der Musikhandel 1953 Heft 7/8, 1954 Heft 2, 5) habe ich die Möglichkeiten angeführt, denen musikalische Facsimile-Ausgaben dienstbar gemacht werden können. Die ständige Verfeinerung der Drucktechnik, auch die Ausschöpfung aller technischen Gegebenheiten haben in der hier angezeigten „Waldsteinsonate“ wohl das schönste aller bisherigen Facsimiles Beethovenscher Werke geschaffen. Nachträgliche Eintragungen, Rasuren, verschiedene Farben kommen aufs deutlichste zur Geltung. Es entsteht tatsächlich der Eindruck des Originals. So wird z. B. ersichtlich, wie der zweite Satz nachträglich mit anderer Tinte geschrieben ist und als Ersatz des ursprünglichen Andante in F-dur eingefügt und eingeklebt wurde.

Hier mögen einige textkritische Fragen erörtert werden. Zunächst verweise ich auf meine Besprechung des II. Bandes der Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten des Henle-Verlages (Die Musikforschung VII, S. 251). Dort ist eine Anzahl von Korrekturen des verderbten Textes auf Grund der Handschrift erwähnt. Weitere werde ich in einem demnächst erscheinenden Buche entwickeln. Hier sei noch eine Reihe erwähnt. Im 3. Satz Takt 101 und 105 findet sich die eigenartige Pausenbezeichnung  In Takt 113 schreibt Beethoven zunächst ; das verbessert er bei einer späteren Durchsicht mit Rotstift in , um mit dem Zeichen  genau den Zeitpunkt anzugeben, an dem das Pedal aufzuheben ist. Der Pedaleffekt spielte bei der Komposition des Satzes ja eine ausschlaggebende Rolle. (Siehe P. Mies „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens“ S. 127.)

Das Facsimile zeigt nun einige lehrreiche Fälle, in denen aus der Anordnung der Grund gewisser Unklarheiten festgestellt und der Weg zu ihrer Beseitigung gesucht

werden kann. Das 2. Thema des 1. Satzes mit seinen absinkenden Akkordfolgen geht in Takt 42 in einen Achteltriolenlauf über. Es entsteht die Frage, ob der Legatobogen von Takt 14 noch zum 1. Achtel von Takt 42 führt oder nicht. Die Eigenschrift zeigt nun folgendes. Es scheint, als ob Beethoven ursprünglich diese Überbindung beabsichtigt habe. Der Takt 42 ist in der ersten Fassung gestrichen. Bei dem neuen Takt 42 hat er den Bogen nicht mehr gezogen. Auch nach Betrachtung der Parallelstelle Takt 202/203 bleibt die Sachlage unklar. Takt 202 steht am Zeilenende, der Bogen geht über den Taktstrich hinweg; 203 beginnt in der neuen Zeile, aber ohne Neuanfang des Bogens. Die Originalausgabe hat deshalb die Bögen nicht mehr über die Taktstriche gezogen. Es ist deutlich, wie die Unklarheit aus der zufälligen Anordnung der Eigenschrift, dem gestrichenen Takt, dem Zeilenende entsteht. Einen ähnlichen Fall zeigt Takt 12 der Introdution. In Takt 10/11 ist das Portamento in gewohnter Weise mit Punkten unter einem Bogen bezeichnet. Takt 12 hat es nicht. Nun ist die Angleichung solcher Takte nicht immer richtig. Bei diesem Beispiel ergibt sich, daß Takt 12 der letzte einer Seite ist. Die neue Seite beginnt mit einem durchstrichenen Takt; der folgende Takt 13 wird mit den Portamentozeichen versehen. Damit ist klargestellt, daß sich Beethoven in Takt 12 eine Fortsetzung des Portamento dachte und sie auf der neuen Seite zur Sicherheit wieder angeben hat.

Wie Schreib- und Druckfehlertücke übereinandergreifen können, dafür ist Takt 231 des 1. Satzes ein guter Beweis. Bei der sicherlich beabsichtigten Figur $f^3 g^3 f^3 as^3 f^3 g^3 f^3$ des Diskants schrieb Beethoven das as zwar höher als das f , ebenso das folgende f höher, vergaß aber bei beiden einen Hilfsstrich, so daß $f^3 g^3 f^3 fes^3 d^3 gs^3 fs$ entstand. Bei dem fes^3 ist nun mit Rotstift ein Hilfsstrich in der Eigenschrift hinzugefügt, beim d^3 ist er vergessen. Diese sicher ebenfalls falsche Lesart ging in die Originalausgabe über. Die Höhenlage der Noten in der Eigenschrift macht Beethovens Absicht unverkennbar. Man muß dem Besitzer der Eigenschrift dankbar sein, daß er für die Herausgabe mit so viel Liebe und Mühe besorgt war. Sie gibt jedem, der sich mit Beethovens Werk beschäftigt, dem Klavierspieler wie dem Musikwissenschaftler wie auch dem Liebhaber, einen Band, den er mit höchstem Genuß und Gewinn zur Hand nimmt. Paul Mies, Köln

Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc. Essai critique historique.* Presses Universitaires de France, Paris. North-Holland Publishing Company, Amsterdam. 1954. 356 S.

Diese Arbeit, Buchausgabe einer unter der Leitung von K. Ph. Bernet Kempers gefertigten Amsterdamer Dissertation, ist eine ausgezeichnete Leistung, die geeignet ist, uns in ebenso umfassender wie gründlicher Weise über das interessante, bisher vernachlässigte Thema zu unterrichten. Der Verf. geht von der „romance“ aus, die er musikalisch von der auch instrumental vorzutragenden „brunette“ um 1750 ableitet. In der Revolution wird die „romance“ aktuell. Die Verfallszeit der Gattung bringt verschiedene Arten: sentimentale, träumerische, heroische, dramatische Romanzen, wie sie ein berühmter Romanzenkomponist um 1846 einteilt. In der sogen. romantischen Romanze um 1830 nimmt der bürgerliche Charakter zu. Mit den „Méditations“ von Lamartine schafft Louis Niedermeyer keine neue Gattung, aber er bringt unter dem Einfluß des deutschen Liedes die Gattung auf ein höheres Niveau. Hippolyte Monpou versucht neuartige Wege, ist aber ein schwacher Harmoniker. Die Bezeichnung „mélodie“ wird seit 1830, zuerst für einfache „romances“, dann seit 1835 als Übersetzung des Wortes Lied bei Schubert durch Berlioz üblich. 1830 wurden die ersten Lieder Schuberts mit französischem Text veröffentlicht, seit 1840 zahlreiche seiner Lieder in Frankreich verlegt. Ihre Verbreitung verdankten sie dem größten Sänger der Zeit, Adolphe Nourrit.

Die schwierige Frage der Prosodie der französischen Sprache war durch die „dianson mesurée à l'antique“ auf ein falsches Gleis geschoben worden. Der italienische Abbé Antonio Scoppa hat als erster 1803 die Quantität durch den Akzent ersetzen wollen. Der Verf. verweist auf die Schwäche des Akzents im französischen Wort, der durch den rednerischen oder nachdrücklichen Akzent verdrängt werden kann. Vor allem der Übersetzer von Mozarts „Figaro“, Castil-Blaze, beschäftigte sich mit der Frage, wie die Akzentverschiebung in der „phrase carrée“, einer regelmäßigen, „quadratischen“ Melodiebildung, etwa in den weiteren Textstrophen vermieden werden könne. Die Akzente müßten unbedingt auch in den weiteren Strophen an den im ersten Vers fest-

gelegten Stellen liegen. So ist denn die Prosodie um die Jahrhundertmitte schlecht. Schwierig ist besonders auch die Frage des stummen Schluß-e, das nun, nach Henry Wollet, 1903, nur auf schwache oder halb-schwache Zeiten fallen darf.

Damit wird fast zweihundert Jahre nach Opitz auch in Frankreich die Forderung gestellt, der Versakzent müsse mit dem Wortakzent zusammenfallen. Der französische Wortakzent ist eben, wie der Verf. zeigt, nicht unverrückbar. Trotzdem sind grobe Drückungen oder, wie man in Italien sagt, Barbarismen in der strophischen Komposition erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts als peinlich empfunden worden. (Die Frage, wie bei der [gesprochenen] Deklamation Wort- und Versakzent bei Gegensätzen vorgetragen werden, hat übrigens Saran am Alexandriner des klassischen Dramas beim Vortrag durch die *tragédie* ausführlich untersucht.) Einzelne Dichter wünschten wegen solcher prosodischer Schwierigkeiten ihre Verse nicht in Musik gesetzt.

Vier romantische Dichter, Gautier, de Musset, Lamartine und Hugo werden dann auf ihr Verhältnis zur Musik hin betrachtet, ihre oft vertonten Gedichte werden aufgezählt. Die Reihe der betrachteten romantischen Liedkomponisten beginnt mit Berlioz, der sich in seinen frühen „romances“ von den festen Überlieferungen zu befreien sucht, den Werken zwischen 1830 und 1838 und den „Nuits d'été“, in denen die Romanze zum Lied („mélodie“) entwickelt wird, und den späteren Werken von ungleichem Wert. Er hat durch Harmonik und Deklamation der französischen „mélodie“ neue Möglichkeiten gegeben. Giacomo Meyerbeer, dessen Liedbegleitung und Harmonik durchaus deutsch (nach Fétis) waren, verdient nach dem Verf. als Liedkomponist Beachtung, denn Gounod hätte ohne Kenntnis seiner Stücke nicht die echte französische „mélodie“ schaffen können. Die französischen Lieder von Franz Liszt blieben in Frankreich lange Zeit unbekannt und haben keinen Einfluß ausgeübt. Sie sind technisch vollendeter, auch besser deklamiert als die Lieder von Berlioz und poetischer als die Meyerbeers. Zu den bemerkenswertesten Liedern der Zeit gehören die von Félicien David, besonders „Le jour des morts“. Nur in Frankreich entsteht nun im Gegensatz zu den übrigen europäischen Ländern neben dem deutschen Lied eine Schule der

Liedkomposition. Die „*mélodie*“, bei Liszt und Berlioz noch für Konzertsänger bestimmt, wird in Liebhaberkreisen heimisch, wird bürgerlich. Charles Gounod, von Ravel als Künstler gelobt, von anderen als Routinier getadelt, beachtet die Prosodie peinlicher. Die Gesangstimme besitzt bei ihm, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, alle besonderen französischen Merkmale. Seine Melodien sind lieblich, verführerisch. („*Sérénade*“), flüssig und ausdrucksvoll („*L'absent*“), zuweilen auch harmonisch reizvoll. Victor Massé und Ernest Reyer haben mehr historische als künstlerische Bedeutung. Georges Bizet wandelt auf den Spuren Gounods, er verlegt tonmalerische Wendungen nicht in die Begleitung, sondern in die Singstimme selbst. Im Gegensatz zu Monpou, Berlioz, David, Massé und Reyer benutzt Bizet zur Schilderung exotischer Bilder nicht einzelne Elemente, wie Bolero-Rhythmus u. a., sondern alle harmonischen, melodischen und rhythmischen Elemente gleichermaßen („*Guitare*“), besonders zur Schilderung des Orients („*Adieux de l'Hôtesse arabe*“). Leo Delibes malt mit denselben Mitteln wie Bizet exotische Bilder. Seine schöpferische Kraft ist beschränkt, allein er gelangt in einzelnen Liedern („*Avril*“) zu einer bei den Zeitgenossen seltenen Vollendung, Klarheit, Lieblichkeit und Ausgeglichenheit. Jules Massenet schreibt als erster Zyklen, bei denen ein „*Prélude*“ die weiterhin verarbeiteten Motive anklingen läßt. Auch die sich entwickelnde Instrumentalmusik macht ihren Einfluß geltend. Camille Saint-Saëns, der unter dem Einfluß von Schubert und Schumann begann und auch deutsche Texte vertonte, steht mit 17 Jahren in der Ballade (nach deutschem Vorbild) „*Le Pas d'Armes du Roi Jean*“ (1852) auf der Höhe der Meisterschaft. Aber mit der Vervollkommnung seines Könnens verarmte seine feinere dichterische Empfindsamkeit. Gegenüber seinen schon genannten bedeutenderen Zeitgenossen dringt Edouard Lalo in seinen Liedern auf den Grund des poetischen Gehalts der Texte. Er ist der einzige französische Komponist, dessen Lieder alsbald auch in Deutschland gesungen wurden. Burleske Stücke Lalos lassen Noske an Hugo Wolf denken. Lalo ist wie kein anderer französischer Komponist tief empfindsam und vielseitig; er nähert die „*mélodie sentimentale*“ dem deutschen Lied. Man hat César Franck

geringe literarische Bildung nachgesagt. Mehr zufällig finden sich bedeutende Dichter unter den Verfassern seiner Texte. Den Rhythmus des Verses beachtet er wenig, für das Heroische hat er keine Anlage. Harmonische Feinheiten zeichnen auch sein Lied aus. „*La Procession*“, für Gesang und Orchester, ein kontrapunktisch und architektonisch ausgewogenes Stück, bezeichnet N. als Francks bestes Vokalwerk. Aber ist es überhaupt ein Lied, „*une mélodie*“? Gabriel Fauré bleibt in seinen früheren Liedern auf der Linie Gounods und ist auch von Saint-Saëns und Massenet beeinflusst. Harmonisch beginnt sich sein Stil persönlich zu verfeinern. Den Einfluß Schumanns findet der Autor von deutscher Seite überbetont. „*La chanson du Pêcheur*“ übertrifft an Stärke des Ausdrucks Bizet und Gounod. „*Lydia*“ bezeichnet der Verf. als Sprache des Genies. Ravel nannte die Lieder des Henri Duparc unvollkommen, aber genial. Banales findet sich in ihnen. Auch ist die Form oft nicht befriedigend. Reynaldo Hahn hat für Duparc verächtliche Worte gefunden. Der Verf. kommt zu einem anderen Urteil: Duparc begnüge sich nicht damit, die Worte in Gesang umzusetzen, sondern er setze die Gedanken, die Gefühle des Dichters in Musik und habe eine Epoche eingeleitet, in der die bedeutendsten Meister im Lied ihre eigensten und tiefsten Empfindungen aussprachen. Als Harmoniker sei Duparc von überraschender, über Liszt, Wagner und Franck hinausgehender Kühnheit.

Ein Katalog der französischen Lieder der Epoche ist beigegeben.

In ihrer Gründlichkeit, ihrem tiefen Verständnis und ihrer Klarheit ist die Arbeit methodisch und inhaltlich gleich bemerkenswert. Es wäre zu wünschen, daß der Verf. das Thema zeitlich bis zur Gegenwart weiterführte.

Hans Engel, Marburg

Max Schönherr und Karl Reinöhl: Johann Strauß Vater. Ein Werkverzeichnis. Das Jahrhundert des Walzers, 1. Band. London, Wien, Zürich, Universaledition. 366 S.

Das Schrifttum über Johann Strauß Vater, vielfach mit dem über den gleichnamigen Sohn verbunden (biographisch Scheyer 1851 und Kleinecke 1894, mehr kritisch F. Lange 1904), seither durch Decsey (1922), Schenk (1940) und H. E. Jacob (1953) nicht unwesentlich bereichert, hat in dieser bibliographischen Gemeinschaftsarbeit seinen krö-

nenden Abschluß gefunden. Einer kurzen Lebensbeschreibung folgt die Aufzählung der Werke, mit Angabe der Erstanzeige, Erstausgabe, Fundstelle des Autographs, Neuauflage, Orchesterbesetzung und Seitenzahl in der vom Sohne veranstalteten Gesamtausgabe für Klavier. Dann werden die ersten acht Takte jedes Stücks zitiert, anregende Bemerkungen über Aufbau, Melodiebildung, Harmonik, Instrumentation, Zitate, Entlehnungen, Arrangements u. v. a. schließen sich an. Reichliche Hinweise stilistischer und ästhetischer Natur, geschöpft aus einer gründlichen Kenntnis der Musik des Zeitraums, zeigen den auch als Unterhaltungskomponist bestens bewährten Historiker. Die kulturgeschichtlichen Beiträge Reinöhl's, die den meisten Analysen beigegeben sind, sind trotz ihrer scheinbar leichten Schreibweise so reich an Leben, Geist, Humor und tieferer Erkenntnis (sie sind aus vielen, z. T. recht entlegenen Quellen entnommen), daß nicht nur der Musiker versucht ist, dieses „Werkverzeichnis“ in einem Zuge durchzulesen, wozu die reiche, auch in der farbigen Wiedergabe bestens geglückte Bildauswahl besonderen Anreiz bietet. Dem fleißigen und umsichtigen Hauptteil folgt eine Aufzählung der „Kompositionen ohne Werkzahl und der fraglichen Werke“ (mit Diskussion), eine Aufklärung der Bearbeitungen und Schallplatten, dann eine dankenswerte „jährliche Übersicht über die Tätigkeit von J. Strauß“ und nach einem alphabetischen Werkverzeichnis ein wohlüberlegtes, das Ganze erschließendes Register, in dem (von einem unwesentlichen Versehen — die Milanollos waren Geigerinnen — abgesehen) kein Irrtum zu finden war. Gern hätte man angesichts solcher auch archivalisch fundierter Kennerschaft eine Übersicht des Schrifttums über J. Strauß gesehen, für das die Zusammenstellung bei H. E. Jacob nur ein schwacher Ersatz ist. Den weiteren Bänden des Unternehmens ist das gleiche gute Gelingen zu wünschen. Reinhold Sietz, Köln

Franco Schlitzer: *Mondo teatrale dell'Ottocento. Episodi, Testimonianze, Musica e Lettere inedite.* Fausto Fiorentino. Libraio. Napoli (1954). 221 S.

Wie der Titel sagt, gibt der Verf. hier eine Reihe von an Wert unterschiedlichen Bei-

trägen zur italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Vincenzo Bellini hat im Textbuch seiner Oper *La Sonnambula* Verse des Dichters Felice Romani zuweilen abgeändert. Über die Entstehung des Buches und auch der berühmten Blumenarie: „*Ah, non credea mirarti*“, ebenso über unveröffentlichte Verse aus dem Textbuch der *Norma* gibt der Verf. dokumentarische Aufschlüsse. In den Notizen zu Donizetti wird eine unveröffentlichte Romanze wiedergegeben, eine echte Donizettische Melodie, ohne Begleitung notiert, die, geradezu typisch für die italienische Oper der Zeit überhaupt, die melodische Linie unbekümmert um die Deklamation des Textes führt, wie schon die erste Zeile der vierzeiligen Strophe zeigt:



Aus der Korrespondenz wird die letzte, traurige Zeit Donizettis in Bergamo dargestellt. Darin spielt auch der Bruder, Giuseppe Donizetti, eine Rolle, der in Konstantinopel Kapellmeister des Sultans war. Der Verf. veröffentlicht ein Porträt dieses Bruders in türkischer Staatsuniform. (Von diesem Donizetti stammt übrigens die bis 1919 gültige türkische Nationalhymne, ein Marsch im Zeitstil.) — Unter den Beiträgen zur Biographie Verdis interessiert uns die erste Veröffentlichung einer Komposition, die Verdi Goethes Gedicht *Erster Verlust*, in der Übersetzung des Arztes und Dichters Luigi Balestra, hat angedeihen lassen. Zwei andere Vertonungen Goethescher Texte („*Meine Ruh' ist hin*“ [der italienische Setzer machte hier daraus „*Meine Ruth ist hin*“] und „*Ach neige, du Schmerzenseiche*“) waren schon bekannt. Die Komposition ist eine echte Opernromanze mit schwungvoller Steigerung bis zum *h'*, um 1842 im Stile der *Traviata* geschrieben. Gegen ein falsches Porträt, das hier veröffentlicht wird, mußte Verdi sich wehren. Es erschien 1849 im Klavierauszug der *Luisa Millerin*, und Verdi überließ es dem neapolitanischen Kapellmeister Giuseppe Puzone mit der Unterschrift: „Erkläre, daß dies Bild nicht das meine ist“. Auf Puzone macht der Verf. aufmerksam; er leitete in Neapel Verdische Opern, u. a. den *Don Carlos*, mit solcher Präzision, daß

ihn Verdi „il direttore metronomo“ nannte. Neben unveröffentlichten Briefen Verdis interessiert ein Essai über „Gelegenheitsdichtung“; Verdi lehnte es bekanntlich ab, auf Bestellung zu schreiben. Anschließend an den Goetheschen Begriff der „Gelegenheitsdichtung“ wird ein witziges Wort Benedetto Croce zitiert: „Ohne Gelegenheit wird nicht geschrieben, gedichtet, philosophiert, denn das Wort muß innige Verbindung mit dem Leben haben. Ohne Gelegenheit wird nicht geschrieben, aber gerade deshalb ist es so peinlich für ‚eine Gelegenheit‘ zu schreiben, denn gerade in diesem Fall fehlt die Gelegenheit.“ Das Verhältnis von Rossini zu Verdi wird durch einige Zitate, bekannte und weniger bekannte, erläutert. Bei Betrachtung einer Lithographie, welche die Sonne der italienischen Musik mit den Namen Donizetti, Rossini, Bellini und Verdi wiedergab, soll Rossini gesagt haben: „Ich habe zwar gehört, daß die Sonne Flecken hat, aber ich habe nie gewußt, daß diese verdi (grün) sind.“ Doch war Rossini von vielen Stücken Verdis begeistert und nannte das Ave Maria aus den Lombardi „ebenso schön und fromm wie das Pange Lingua und das Lauda Sion des gregorianischen Chorals.“ Verdi hat seiner Begeisterung für Rossini oft Ausdruck gegeben, verhehlte aber nicht seine Bedenken gegen die übermäßigen Koloraturen. Melodien mache man nicht mit Tonleitern, Trillern und Verzierungen, die Cavatine des *Barbier* u. a. seien keine Melodien, noch nicht einmal gute Musik. Rossini wies eine französische Kritik gegen Verdi scharf zurück, aber er tadelte, daß Verdi nie eine semiseria geschrieben habe, was dem Verf. Anlaß gibt, die Kritik des (neapolitanischen) Kritikers Pannain zu unterstreichen, die Komik des *Falstaff* sei nicht unmittelbar blutmäßig, sondern überlegt und Gehirnarbeit. Was zu bestreiten wäre! Hans Engel, Marburg

R.-Aloys Mooser: Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle. Avec l'indication des oeuvres de compositeurs russes parues en Occident, à la même époque. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. 2e édition revue et complétée. Éditions René Kister et Union Européenne d'Éditions, Genève-Monaco 1955. 169 S.

Nachdem der Verf. mit seinen dreibändigen „*Annales de la Musique et des Musiciens*

en Russie au XVIIIe siècle“ aus der Fülle eines ungeheuren Wissens heraus eine Geschichte der Musik und des Musiklebens im Rußland des 18. Jahrhunderts gegeben hat, wirkt das vorliegende Werk, obwohl seine 1. Auflage schon 1945, also vor den genannten Bänden erschienen ist, ungeachtet seiner Eigenbedeutung als Nachschlagewerk wie ein willkommener Führer durch die überwältigende Fülle des dort angehäuften Materials. An Hand des alphabetisch angeordneten, nicht weniger als 754 Titel umfassenden Verzeichnisses ist es möglich, von jeder beliebigen Oper (bzw. Ballett, Kantate, Oratorium) des 18. Jahrhunderts festzustellen, ob, wann und wo sie in Rußland aufgeführt worden ist und ob in Rußland publizierte Libretto- bzw. Partitur-Drucke vorliegen. Ein Autorenverzeichnis aber setzt den Benutzer obendrein in den Stand, die verschiedene Wirkung deutscher, französischer oder italienischer Komponisten auf das russische Publikum der Zeit gegeneinander abzuwägen; Erklärungen für alle diese Erscheinungen sind dann wiederum in den „*Annales*“ zu finden.

Im Vorwort zur 2. Auflage seines Werkes betont der Verf. mit der Resignation des wissenden Experten die unvermeidliche Lückenhaftigkeit auch der von ihm vorgelegten Ergebnisse. Dabei hat er diese gegenüber der zehn Jahre zurückliegenden 1. Auflage trotz der ungünstigen Zeitumstände erheblich vermehren und an Hand des 1952/53 erschienenen Buches der russischen Musikwissenschaftlerin T. Livanova „*La culture musicale russe au XVIIIe siècle*“ sogar auch manche Angaben der „*Annales*“ noch ergänzen und berichtigen können. Die an Nachschlagewerken nicht eben reiche Opernforschung könnte sich glücklich preisen, wenn für andere Länder nur annähernd so grundlegende und zuverlässige Schriften dieser Art vorhanden wären.

Anna Amalie Abert, Kiel

Max Fehr: Richard Wagners Schweizer Zeit. 2. Band: 1855 bis 1872. 1883. Verlag H. R. Sauerländer & Co. Aarau und Frankfurt am Main, 1953. 515 S.

Dem 1. Band der Biographie Wagners in seinen Schweizer Jahren (von 1934) läßt nun der Verf. nach langer Zeit den 2. Band folgen. Wie der erste, ist auch der zweite eine außerordentliche Leistung, was Sammlung von Berichten, Dokumenten, Einzelheiten, die sich bis auf Kleinigkeiten des täglichen

Lebens erstrecken, anbetrifft. Eine ungewöhnliche Geduld im Sammeln und Aufspüren steckt hinter ihr. Fehr ist ein Wagnerenthusiast. Es würde zu weit führen, auch nur eine Reihe von Einzelheiten anzuführen, auf die neues Licht fällt, oder die lokalen und zeitlichen Bestimmungen zu erwähnen, die richtiggestellt werden. Nach den Briefen der Sammlung Burrell und Strobels Königsbriefen ist diese Publikation der wichtigste Beitrag zur Biographie Wagners. Unter den vielen persönlichen Begebenheiten interessiert vielleicht am meisten die Beziehung Wagners zu Mathilde Wesendonck. Der Bruch in Wahlheim 1857 läßt sich wohl nie ganz klären, aber es scheint, daß Wagner, wie acht Jahre zuvor mit Jessie Laussot eine Flucht in den Orient, so mit Mathilde eine Flucht nach Paris plante, oder doch mit solchen Gedanken spielte. Elf Jahre später denkt er wieder an Flucht. *„Bin zu Flucht und Verschwinden geneigt; Harz, Eisleben!“* Diesmal waren es die Schwierigkeiten mit Cosima von Bülow. Auch die hier mitgeteilten Einzelheiten bestätigen den Eindruck, daß man Mathilde immer allzu sehr idealisiert hat. Für sie war das gemeinsame Erlebnis gewiß nicht so tiefgehend wie für Wagner, und so konnte sie alsbald einem anderen berühmten Musiker ihr Interesse zuwenden, Brahms — der freilich Frauen gegenüber recht verschlossen war. Die Frage, ob die Schwester der Frau Wille, die Witwe Harriet von Bissing, dem Manne Wagner tiefere Neigung entgegengebracht hat als dem Musiker Wagner, den sie ablehnte, und ob Wagner in ihr eine nötige „reiche Partie“ gefunden zu haben glaubte, bleibt unentschieden. Jedenfalls ließ Frau von Bissing Wagner eine in Aussicht gestellte Unterstützung nicht zukommen. Auch das merkwürdige Verhältnis zu König Ludwig findet eine gewisse neue Beleuchtung. Das ewige Hin und Her, die Liebeserklärungen, die auf homosexuelle Veranlagung des Königs schließen lassen könnten, die aber wohl nur krankhafte Übersteigerungen eines Psychopathen von sehr komplizierter Struktur waren, sind eine merkwürdige Episode im Leben Wagners. Hier neigt des Verf. unausgesprochene, aber doch spürbare Auffassung zu sehr zugunsten Wagners. Die Bevölkerung Münchens und die Beamten um den König hatten gar nicht so unrecht, dem (illegitimen) Paar Cosima von Bülow und Wagner zu mißtrauen. Der jugendliche

König wäre immer tiefer in verschwenderische Ausgaben verstrickt worden, denn Wagner hat sich seiner Wirkung auf den König sehr bewußt zu seinem materiellen Nutzen bedient und schließlich auf den König einen für die Minister unkontrollierbaren politischen Einfluß auszuüben gesucht und ausgeübt. Mag man auch, wie der Verf., die Entscheidung Cosimas, sich ganz Wagner zu widmen, als Schicksalsbestimmung billigen, so bleibt doch die überaus peinliche Tatsache bestehen, daß von den vier Kindern mit Bülows Namen zwei natürliche Kinder Wagners waren. Wie weit Bülow selbst edelmütig und großzügig war oder eine Lösung der schon lange brüchigen Ehe auf sich nahm, bleibt unentschieden. — Als Anhang bringt der Verf. die Fortsetzung von Dokumenten (Nr. 86—190), unter denen 71 bisher unveröffentlichte Briefe sind.

Hans Engel, Marburg

Helmut Boese: Zwei Urmusikanten. Smetana-Dvořak. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea-Verlag 1955. 437 S.

Die seltene Form der Doppelbiographie war hier am Platz, ergänzen doch die beiden großen Meister der tschechischen Musik, der von Liszt geförderte „Programm Musiker“ Smetana und der von Brahms sozusagen entdeckte Dvořak, einander aufs glücklichste. Die Darstellung legt das Schwergewicht auf das Biographische, das bei Smetana den größeren Teil (240 Seiten) ausmacht. Voraus geht ein kurzes, für das auf lebendige Allgemeinverständlichkeit angelegte Werk ausreichendes Kapitel über *„Die Musik in Böhmen vor Smetana und Dvořak“*. Der Verf. hat gründliche urkundliche Studien betrieben, deren Ergebnisse, besonders im Falle Smetana, in Briefen und Tagebuchdokumenten niedergelegt sind. Eindringlich ist die Erlaubung des Meisters dargestellt, die, verbunden mit den sich daraus ergebenden seelischen Qualen, ihn als einen der unglücklichsten unter den großen Meistern erscheinen läßt. Für das in Deutschland zum größten Teil unbekanntes Bildmaterial, vorwiegend aus dem Besitz des Verf., muß man besonders dankbar sein. Notenbeispiele fehlen, die Werke werden nur kurz beschrieben, doch fällt gelegentlich Licht auf bei uns wenig beachtete Kompositionen, wie Smetanas, von Schönberg als *„Offenbarung“* empfundenen d-moll-Quartett oder Dvořaks *Stabat mater* und die neuerdings mehr zu

Ehren kommende 2. Sinfonie. Leider beschränkt sich die „systematische Zusammenstellung der Kompositionen“ bei Smetana nur auf die „bekanntesten Schöpfungen“, scheidet (wie auch bei Dvořak) nicht das Gedruckte vom Ungedruckten und gibt auch keine Seitenhinweise. Das klar und sachlich geschriebene Buch füllt, angesichts des Mangels an greifbaren deutschen Darstellungen über diese Meister, eine Lücke aus.

Reinhold Sietz, Köln

Nils-Eric Ringbom: Über die Deutbarkeit der Tonkunst. Verlag Fazer, Helsinki 1955. 264 S.

In der Musikästhetik herrscht eine verstimmte, zur Ungeduld reizende Sprachverwirrung, und ein Versuch, Begriffe und Methoden zu klären, ist daher nicht überflüssig, mag man auch sonst zum Mißtrauen gegen rein methodologische Studien neigen. R. gründet seinen Entwurf einer Musikästhetik auf den Gegensatz von „Leben“ und „Geist“. Das „Leben“ äußert sich in der „Ausdrucksform“, der „Geist“ in der „Funktionsform“ musikalischer Werke. Die „Funktionsform“, zu der außer der musikalischen Struktur auch die bewußte Expression (Repräsentation) konkreter oder vorgestellter Gefühle sowie die musikalische Programmatik und Symbolik gehören, ist „analytischen“ Methoden zugänglich. Die „Ausdrucksform“ — der Reflex unbewußter Vorgänge und der unwillkürliche Ausdruck der Person, Nation und Zeit des Komponisten — ist der Gegenstand einer „legitimen Hermeneutik“, d. h. einer musikalischen Charakterologie.

R.s Entwurf einer musikalischen Charakterologie im Anschluß an Ludwig Klages ist allerdings nur ein abstraktes Schema (201 ff.) — Einzeluntersuchungen fehlen, die Forschungen Beckings, Stegluchs u. a. werden nicht berücksichtigt. Den Hauptinhalt des Buches (abgesehen von z. T. nützlichen Kompilationen, die viele Seiten füllen) bilden Polemiken gegen „illegitime hermeneutische“ Methoden der deutschen Musikästhetik in den letzten 50 Jahren. Als „illegitime Hermeneutik“ bezeichnet R. alle Versuche, „esoterische“ Programme, Symbole oder Affektgehalte ohne Bestätigungen durch Texte oder Dokumente zu ermitteln — in seiner Terminologie: Auslegungen „unbewußt-lebendiger Vorgänge“ als „bewußt-geistige Tätigkeiten“.

Wir wollen nicht untersuchen, ob die Antithese Leben-Geist ästhetisch sinnvoller ist als

die Entgegensetzung von Natur und Geist oder Natur und Geschichte, wollen auch nicht nach der Legitimation des Begriffs „Leben“ zur Begründung einer Musikästhetik fragen und uns nicht in den Streit der „Mechanisten“ und „Vitalisten“ mischen oder auf dem Sachverhalt beharren, daß die moderne Biologie den Begriff „lebendig“ in Teilbestimmungen wie „organisiert“, „variabel“ usw. gespalten hat. Uns kümmern einzig R.s kritische Reflexionen über die deutsche Musikästhetik. — Die ästhetischen Konzeptionen Kurths und Mersmanns bezeichnet R. als „dunkle Metaphysik“, möchte aber den Gehalt der Einzeluntersuchungen unter dem Titel „legitime Hermeneutik“ retten (74 ff.) — ich vermag allerdings Kurths Analysen nur mühsam als Beschreibungen des unwillkürlichen Ausdrucks der Person, Nation und Zeit in den Werken Bachs, Wagners oder Bruckners zu lesen. R.s Umdeutung von Mersmanns Grundbegriffen „expansiv“ und „zentripetal“ zu „lebendig“ und „geistig“ setzt sich über Mersmanns Einzelanalysen hinweg, und seine summarische Kritik der phänomenologischen Methode verfehlt ihr Ziel, denn wer von „physikalischen, dem phänomenalen Tonbereich angehörigen Tatsachen“ spricht (86), hat den Grundbegriff der Phänomenologie nicht verstanden. — Kretzschmars Intervallästhetik wird von R. verworfen, weil der Ausdrucksgehalt eines Intervalls nicht normativ bestimmt, sondern nur im Einzelfall „hermeneutisch geschätzt“ werden könne (118 f.). R. erkennt allerdings die Möglichkeit einer analytischen Intervallästhetik, die untersuchen könnte, an welchen Merkmalen eines Intervalls der Ausdrucksgehalt haftet, den es in bestimmten Zusammenhängen hat oder haben kann.

Das Kernstück des Buches ist eine Polemik gegen Scherings Beethoven-Deutung (111 ff. und 219 ff.). Scherings Erforschung der musikalischen Symbolik Bachs wird als „analytisches Verfahren“ akzeptiert (123 ff.). Zunächst bestimmt R. den Begriff „poetische Idee“ als „Idee des Ganzen“ (eines Werkes) und folgert, das „Ganze“ eines Werkes sei dessen „Idee“ (120 ff.). Die poetisierende Hermeneutik des 19. Jahrhunderts wird als unwissenschaftliche Laienästhetik abgetan — ihre Musikdeutungen seien entweder verfehlt oder hätten bei maßvollem Vorgehen einen relativen Wert als „Beispiele unter vielen“ (136 ff.). Man könnte allerdings fragen, was denn eigentlich der Sachverhalt

besagt, daß die Idee des „Ganzen“ eines musikalischen Werkes des Musikern des 19. Jahrhunderts auf dem Weg über die Vorstellung eines poetischen Zusammenhangs aufgegangen ist und nicht vermittelt biologischer oder physikalischer Analogien. — Rs. philosophische Auseinandersetzungen mit Schering sind kleinlich und fruchtlos. Schering warf z. B. der frühromantischen Kunstkritik vor, sie habe „die Irrationalität der Musik zur Grundlage einer Ästhetik gemacht“, um die Musik „weit ab von allem Menschlichen ins ‚Absolute‘ zu rücken“. R. nennt Scherings Wortgebrauch „willkürlich“ — das Irrationale sei gerade das lebendig Menschliche (151 f.). Schering aber verstand das Rationale als das menschlich Faßliche, das Irrationale als das Entfremdete, Unfaßliche. — Auch die historischen Argumente gegen Schering sind oft schwach. Jedenfalls ist es keine „Fälschung von künstlerischen und ästhetischen Anschauungen zu Beethovens Zeit“ (157), wenn er die skeptische Meinung Wilhelm Heines über den Sinn reiner Instrumentalmusik als „gesunden Rationalismus“ bezeichnet — Heine war keineswegs nur der „schwärmerische Romantiker“, den R. in ihm vermutet. — Einige Äußerungen Beethovens über das experimentelle Textieren von Instrumentalwerken, über Shakespeares „Macbeth“ als Gegenstand musikalischer Darstellung und über die Pastoral-Sinfonie deutet R. einleuchtend im Widerspruch zu Scherings Auslegungen (220 f., 235 f.). An anderen Stellen versagt sein kritisches Bewußtsein. Die folgenden Sätze aus einem Gespräch Beethovens mit Schindler: „Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethovenscher) ist darin. Nicht wahr?“ — können als Aufzeichnung des „vom Meister Gesagten“ nur gedeutet werden, wenn man wie R. das Zitat mit dem Wort „Eigensinn“ abbricht (229). Scherings Bemerkungen über den „Schlüssel“ zum „Heiligen Dankgesang“ aus Beethovens op. 132 werden von R. absichtsvoll polemisch mißdeutet (224). Das letzte Wort über Scherings Beethoven-Deutung hat R. nicht gesprochen. Carl Dahlhaus, Göttingen

Alphons Silbermann: La Musique, la Radio et l'Auditeur. Étude sociologique. Presses Universitaires de France Paris, (Bibliothèque Internationale de Musicologie), 1954. 231 S.

Rundfunkwissenschaft wurde zuerst im Deutschland der ausgehenden zwanziger Jahre getrieben, breitete sich dann über Europa vor allem nach Amerika aus, wo die Rundfunkforschung, nicht zuletzt dank reicher Mittel, seit etwa zwei Jahrzehnten in großem Umfang betrieben wird. Damit geriet sie nicht nur in den Bann der zumal von den Amerikanern so geschätzten statistisch-soziologischen Methoden, an deren bisherigen Möglichkeiten inzwischen auch in den USA Zweifel aufgekommen sind. Darüber hinaus wandte sich die Rundfunkforschung damit Verhältnissen zu, die von europäischen so grundverschieden sind, daß wir für unsere Situation aus diesen amerikanischen Untersuchungen nur wenig entnehmen können.

Mehr als die Hälfte aller Rundfunksendungen ist musikalischer Natur, und doch gibt es bis heute bei uns nur ein spärliches Schrifttum zur Frage „Musik und Rundfunk“, und die wenigen Untersuchungen gehen kaum auf die gesellschaftlichen Aspekte ein, die das neue technische Mittel für und in die bestehenden sozialen Strukturen brachte. So dürfen wir dankbar nach Silbermanns Studie greifen, einem ersten großzügig angelegten Versuch, die Beziehungen zwischen Musik, Radio und Hörer in unseren europäischen Zusammenhängen zu sehen.

„But et plan de l'ouvrage“ sieht S. darin. Normen zu finden, die die Beziehungen zwischen Rundfunk, Hörer und Musik klären können (8/9), wobei er nicht darauf abzielt, ein System aufzustellen (16), sondern die Konstellation der drei Faktoren des Problems betrachtet. Dabei treten die historischen (oder präziser: sozialgeschichtlichen) Aspekte des Themas völlig zurück, und auch dem eigentlich Musikalischen wie der Person des Hörers wendet sich S. ungleich weniger — auch in einer ganz anderen als der vielleicht zu erwartenden Form — zu als dem Eingeschaltetsein beider Faktoren in Organisation und Wirksamkeit des Rundfunks. Diese Verteilung der Gewichte mag der reine Musikwissenschaftler bedauern; was aber das Entscheidende des Buches ist, was anregend, ja wichtig macht, das Buch zu lesen, ist die Tatsache, daß S., der sein Thema ohne allen musikwissenschaftlichen und psychologischen Ballast angeht, bei einfachsten Voraussetzungen beginnt, die Beziehungen zwischen den drei Faktoren Rund-

funk, Musik und Hörer unbeirrt ganz konsequent durchdenkt und gerade dadurch, wie man sagen muß, zu Ergebnissen gelangt, die auf anderen, in strengem Sinne fachwissenschaftlichem Wege heute nicht erreichbar wären, und die Sonde gerade im Ausschalten wichtiger Teilkomponenten des Problems in einem ganz begrenzten, aber entscheidenden Bereich tiefer einzuführen vermag, als es heute etwa mit einem differenzierteren Verhaltensbegriff möglich wäre.

Die Musikwissenschaft verfügt noch nicht über eine wissenschaftlich ernstzunehmende musiksoziologische Methode, und S. distanziert sich mit Recht von jener anekdotengewürzten „*pseudo-sociologie larmoyante*“, der man im Musikschrifttum hier und da begegnet (55). Ebenso scharf grenzt er sich nach der anderen Seite hin aber gegen „*Sens et non-sens de la „statistique musicale*““ (19 ff.) ab, weil die musikalische Statistik letztlich doch nur quantitative Ergebnisse zutage fördern könne und keinerlei Aufschluß über qualitative Zusammenhänge gebe. Alles, was das eigentliche „Leben“, die Probleme der Mentalität, der Gefühlswelt, des Geschmacks betreffe, sei mit den üblichen Mitteln der musikalischen Statistik nicht zu begreifen.

Für S. ist der ganze Fragenkreis nur über „*Conception et cadre d'une sociologie de la culture*“ (46 ff.) erfaßbar, eine Kultursoziologie, die „*va considérer d'un côté la transformation des structures sociales et de l'autre la pérennité, la valeur culturelle de la musique à la Radio dans son effet d'ensemble*“ (60). Mit diesem wichtigen Schritt rückt das Problem in jene größeren Zusammenhänge, die von Fachdisziplinen allzu leicht übersehen werden. Die Art freilich, in der S. nun den so bedeutsamen Begriff des „*Comportement des auditeurs*“ (32 ff.) einführt, mag enttäuschen, denn S.s Verhaltensbegriff ist stark behavioristisch gefärbt, fragt also lediglich: Wie verhält sich der Hörer in einer bestimmten Situation? Die Frage, warum er sich als hörender Mensch so verhalten muß, womit die für jedes Verhalten so entscheidende anthropologische Komponente in den Begriff hineinkäme, beschäftigt S. nur am Rande. Bewußt schaltet er aus seiner Fragestellung, die doch zum mindesten auch eine, wenn nicht im tiefsten Kern nur eine, des Hörens ist, die „*psychologie de l'auditeur*“ so weit wie eben möglich aus, um nicht, wie er betont, in die Falle derer zu gehen, die

reine Soziologie und reine Psychologie vermengen (33). Damit ist freilich diese gewiß herbe Einschränkung nicht zwingend begründet.

Indes vollzieht S. auf der Suche nach den sozialen Regeln, die den Prozessen zwischen Musik, Hörer und Radio zugrundeliegen, seine Analyse nun in drei Schritten: „*L'observation des faits, les généralisations fondées sur le résultat de ces observations, et la théorie explicative générale*“ (54, und gelangt so zu der, eben wegen des Institutionscharakters, auch oder gerade musikhistorisch schwerwiegenden Feststellung: „*La Radio est une institution socio-culturelle*“ (69 ff.). Denn den weitverzweigten „*Fonctions de l'institution socio-culturelle*“ (84 ff.), den Musikern, den Hörern und nicht zuletzt der Musik selbst steht die in den Voraussetzungen der Radiotechnik bedingte Tatsache entgegen, daß der Hörer „*est et demeure un individu isolé*“ (36), daß das gewissermaßen kontaktlose Alleinhören indes meist als Mangel empfunden wird. Damit schält sich das Entscheidende der ganzen Problematik „Musik und Rundfunk“ heraus: wohl kann die Radiotechnik die bisher für jeden Umgang mit Musik unumgänglichen gesellschaftlichen und geselligen Normen überspringen, aber nur um den Preis einer Distanz zwischen Rundfunk, Hörer und Musik, die S. derart beunruhigt, daß die Frage nach der „*Distance et sa réduction*“ (146 ff.) nun in die Mitte der Untersuchung rückt. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß, wie S. betont, beim gewöhnlichen Rundfunkempfang, etwa im Familienkreise, kaum Aussicht auf das Zustandekommen einer „*Homogénéité culturelle*“ (171 ff.) besteht — eine geradezu vernichtende Feststellung, wenn man die musikalischen Folgen durchdenkt.

Wird das Alleinhören, wie schon erwähnt, von den meisten als Mangel empfunden, ist die Idee vom Gemeinschaftsgefühl der Hörer ein Traum (39), so kommen Hörgruppen durch die Verflechtung des Rundfunkempfangs mit dem häuslichen Leben im Grunde unfreiwillig zustande. Nicht nur, daß dabei verschiedene Geschmäcker aufeinanderstoßen. Einen der schwerwiegendsten Gründe für das Ausbleiben der „*homogénéité culturelle*“ sieht S. für den musikalischen Bereich darin, daß zwangsläufig in fast jeder dieser zufällig sich ergebenden Hörgruppen, etwa einer Familie, Angehörige verschiedener

„Groupes de sonorités“ zusammenstoßen, womit S. zum Abschluß auf hochinteressante Zusammenhänge der Psychologie des Hörens eingeht, die bisher, soweit überschaubar, unbeachtet blieben, freilich noch genauer zu klären sind. S. gelangt nämlich nach eingehenden Beobachtungen in 42 dancings von Paris und Umgebung dahin, daß „à partir du phénomène de la hauteur sonore, certains groupes humains avec les mêmes caractéristiques, réagissent de la même manière aux excitations de la même hauteur sonore“ (180), wobei er sich natürlich darüber im klaren ist, daß bei der Wirkung von verschiedenen Tanzmusiken, deren Klangbild ganz bestimmte höher oder tiefer gelegene Tonbereiche bevorzugt, auch andere, wie etwa rhythmische, Elemente in Rechnung gestellt werden müssen. Ob eine Sonoritätsgruppentheorie, weiter verfolgt, ein ganz neues Element in die Frage nach musikalischen Hörtypen hineinbringen wird, ist nach den hier vorgelegten Einzelheiten kaum schon zu entscheiden.

Es ist das Schicksal von Büchern, die ein großes Thema zum ersten Male in seiner ganzen Breite anfassen, daß sie unvollständig und streckenweise problematisch bleiben müssen. Das auch historisch große und in seiner Verästelung faszinierende Thema „Musik und Rundfunk“ hat die Musikwissenschaft in seiner Gesamtheit bis heute noch nicht gesehen, und so wird sie aus der S.schen Studie eine Fülle von Anregungen nehmen können. Die Frage nach der Sonoritätsgruppentheorie wäre weiter zu klären, die Möglichkeiten wie die Grenzen der von S. benutzten Methode einer „sociologie musicale appliquée“ (7) zu diskutieren und vor allem ein wesentlicher Gesichtspunkt sehr ernst zu nehmen, der von S. wie auch anderen auf dem Pariser Kongreß vom Herbst 1954 (vgl. dazu „Die Musikforschung“, 1955, 212 ff., ferner den Beitrag in „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie“, 1955, H. 1 u. 2) betont wurde: der übliche rein ästhetische Musikbegriff ist einfach unzureichend, so wie die Musik lediglich auch soziologisch gesehen wird (61). Damit wird es nicht nur fragwürdig, Begriffe wie den der seriösen oder der leichten Musik darüber entscheiden zu lassen, ob eine Musik von der Wissenschaft zur Kenntnis genommen wird oder nicht. Damit wird für das Fach auch der umfassendere Gesichtspunkt wich-

tig, Fragen wie die nach Musik und Rundfunk in einen allgemeinen kulturosoziologischen Zusammenhang zu stellen. Gerade hier begnügt sich S. leider mit wenigen Andeutungen. Der Aspekt der Zeitsituation, das Problem der Technik in ihren gesellschaftlichen Auswirkungen — bedenken wir, daß das Radio eine der folgenschwersten technischen Erfindungen überhaupt ist! —, all das klingt nur vorsichtig an, wie auch das kulturphilosophische Problem des „Schweigens“ (42 f.). Doch sind das Zusammenhänge, ohne die etwa eine Betrachtung der wissenssoziologischen Frage nach der Vorstellungs- und Empfindungswelt, die der Rundfunk den Hörern der verschiedensten Geschmackschichten vermittelt, und nach deren Auswirkungen undenkbar ist.

Wenn S. auch betont, der Soziologe, auch der Kultursoziologe, sei kein Geschichtsphilosoph (52), und strikt angewandte Soziologie treibt, so werden sich auf die Dauer der historische wie auch der geschichts- oder kulturphilosophische Aspekt nicht ganz aus einer so fundamentalen Fragestellung verbannen lassen — schon allein deshalb nicht, weil er, wissenssoziologisch gesehen, eine Realität ist. Vielleicht aber dürfen wir S. gerade angesichts dessen, was auch über den Rundfunk philosophiert wird, dankbar sein, daß er in diesem Stadium unseres heutigen Wissens um die Zusammenhänge zwischen Musik und Rundfunk auf diese wichtigen Gesichtspunkte verzichtet hat, denn man weiß, als wie fragwürdig sogenannte geistesgeschichtliche Untersuchungen sich gerade unter der Lupe der Soziologie oft zu entpuppen pflegen.

Daß S. besonders auf französische Verhältnisse eingeht — die Studie ist in Zusammenarbeit mit dem *Centre d'Études Radiophoniques* des französischen Rundfunks entstanden —, macht die Lektüre für den nichtfranzösischen Leser nur noch interessanter, weil über dem Lesen gleichzeitig ein gewissermaßen doppeltes Bild entsteht, und niemand wird das Buch, dem eine umfangreiche Bibliographie beigelegt ist, aus der Hand legen, ohne zum Weiter- und Mitdenken angeregt zu sein.

Helmut Reinold, Köln

Troisième congrès international des Bibliothèques musicales. Paris 22.—25. Juillet 1951. Actes du Congrès publiés au nom de l'Association par V. Fédorov. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1953. 92 S.

Dieser Bericht erhält und behält seinen Wert durch die ungekürzt wiedergegebenen wertvollen Referate, die von besten Sachkennern über wichtige und brennende musikbibliothekarische und musikwissenschaftliche Themen auf diesem Kongress gehalten worden sind. Das Problem der gemeinsamen Erarbeitung eines internationalen Quellenlexikons wird von Friedrich Blume, Hans Zehntner, Richard S. Hill und René Girardon behandelt, wobei die Fragen der Dringlichkeit, der Form der Zusammenarbeit und der Gestaltung eines solchen Quellenwerkes im Vordergrund stehen. Dem gleichen Thema ist auch das auf die zahllosen völlig unbekannt und unerfaßten Bibliotheksbestände hinweisende Referat von Nino Pirrotta gewidmet. Dank dem lebendig wehenden Geist der Initiatoren der AIBM (= Association Internationale des Bibliothèques Musicales) wurde — was man heute mit Genugtuung feststellen kann — die durch Zögern gekennzeichnete Ausgangsposition bald verlassen und einer emsigen Vorbereitungstätigkeit in mehreren europäischen Ländern Raum gegeben, so daß sich die ersten Resultate der 1951 angeregten Arbeit zumindest auf einem Teilgebiet bereits abzuzeichnen beginnen.

Außer diesem Generalthema des Kongresses sind aber auch andere, z. T. schon in den vorausgegangenen Kongressen berührte musikbibliothekarische Fragen und Probleme mit Referaten bedacht worden. So behandeln Wilhelm Martin Luther den großen Fragenkomplex der Mikrokopie von Kostbarkeiten (Autographe, Unica, Rara). Valentin Denis die Möglichkeiten des internationalen Tauschs und Leihverkehrs und Vincent H. Duckles und Kurtz Myers die Bedeutung und Nutzbarmachung der Schallplatten für Universitätsbibliotheken und Public Libraries. — Auch den beiden wichtigen Themen, der Schaffung international gültiger Katalogisierungsregeln für die *Musica practica* und der internationalen Erfassung von Zeitschriften-Aufsätzen über Musik, sind zwei interessante Referate gewidmet: Richard S. Hill wägt in souveräner Kenntnis der Vielgestaltigkeit und langsam gewachsenen Eigengesetzlichkeit der Katalogisierungsmethoden in den zahlreichen in Betracht kommenden Ländern sehr genau und gewissenhaft ab, wie weit ein „*international code*“ für die Katalogisierung durchführbar ist, und beschränkt sich in weiser

Zurückhaltung auf Empfehlungen. Alexander Hyatt King gibt an Hand der Resultate einer Umfrage bei Bibliotheken von 23 Ländern eine Diskussionsgrundlage zu dem zweiten Thema.

Der inhaltsreiche Bericht wird ergänzt durch die offiziellen Vorträge und Begrüßungsansprachen von Julin Cain, Louis-Marie Michon, Valentin Denis, Luis Heitor Correa de Azevedo und Edward J. Carter, durch den Bericht über die Tätigkeit der 1950 in Lüneburg ins Leben gerufenen „Commission provisoire“ von Vladimir Fédorov und durch den Katalog der außerordentlich interessanten und kostbaren Musikdrucke und -Handschriften, die die Musikabteilung der Bibliothèque Nationale während der Dauer des Kongresses im Musée de l'Opéra ausgestellt hatte.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Götz Friedrich: Die humanistische Idee der „Zauberflöte“. Ein Beitrag zur Dramaturgie der Oper. Verlag der Kunst, Dresden 1954. 111 S.

Dieser mit einigen Bildtafeln geschmückte Quartband ist 1953 geschrieben worden, aber erst nach der Neuinszenierung der „Zauberflöte“ in der Berliner Komischen Oper (unter Walter Felsenstein) erschienen, herausgegeben vom Ministerium für Kultur in der Deutschen Demokratischen Republik. Die eindrucksvolle Aufführung der Oper in Ostberlin soll auch zu einer nach der Handschrift revidierten Ausgabe der Partitur führen, die Meinhard v. Zallinger bei Peters in Leipzig herausgeben will.

Friedrichs Buch scheint mir die beste Arbeit über die „Zauberflöte“ zu sein, die bisher erschienen ist. Seine Auffassung des Textes und der Musik ist durchaus überzeugend, trotz einiger politischer Exkurse und trotz einiger Mängel in seiner Literatur-Kenntnis. Besonders verdienen seine originellen Beobachtungen hervorgehoben zu werden.

Mozart hat Schikaneders Text, den das gedruckte Libretto von 1791 aufweist, mehrfach geändert, manches ausgelassen, anderes neu gestaltet (S. 38). Schikaneder hat sich mit Recht von der Darstellung freimaurerischer Gebräuche, die geheim waren und sind, eine besondere Wirkung beim Publikum versprochen (44). Sein Text war für den praktischen Theaterzweck geschrieben und nicht für die Ewigkeit (47) — ein Gedanke, den ich in dieser Zeitschrift (V, 160) in meinem Gieseke-Artikel von 1952 ausge-

sprochen habe, den der Verf. aber ebenso wenig zu kennen scheint wie meine sein Thema berührenden Broschüren über „Mozart und die Wiener Logen“ (1932) und „Das Wiener Freihaus-Theater“ (1937). Der sogenannte Bruch im Libretto wird mit guten Gründen bestritten (60–65). Während Tamino die drei Knaben als seine Geleiter zum Reiche Sarastros erwartet, eilt Papageno, der offenbar örtlich wohlvertraut ist, voraus, um Pamina das Kommen ihres Befreiers anzukündigen (60). Die drei Damen sollten so dargestellt werden, wie sie Mozarts leicht ironische Musik charakterisiert, nämlich kokett und etwas frivol (68), wobei man aber „Anklänge an den Wiener ‚Wurstelprater‘“ bezweifeln möchte. Auch daß Sarastro, ihr Vormund, Pamina liebt und ihr entsagen muß (77), wird nicht jedermann überzeugen. Daß die Sklaven nicht schwarz sind wie Monostatos, von dem sie als „unser Peiniger, der Mohr“ sprechen (79), ist um so mehr beachtenswert, als die letzten Salzburger Festspiele sogar schwarze Kinder auf die Bühne brachten („so liebe kleine“ Monostatosse), die — in Ermangelung von Versenkungen in der Felsenreitschule — Papageno persönlich servieren mußten. Der um sich greifende Unsinn, die Frauen in den gemischten Chören der beiden Finales als Priesterinnen, als weibliche Eingeweihte zu verkleiden, wird gebührend bloßgestellt (91): im ersten Finale gibt es nur ein „Gefolge von Sarastro“ und gar keine Priester, in beiden aber sind die Frauen aus dem Volke seines Reiches zu nehmen. Der sprachschöpferische Wert dessen, was Mozart aus Schikaneders Versen gemacht hat, bis manche davon geflügelte Worte wurden, ist mit Recht betont (94). Daß das Terzett Nr. 19 („Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n!“) aus dramaturgischen Gründen weggelassen werden müßte, wird eindrucksvoll erklärt (108).

Was nun an diesem wertvollen Buche auszusetzen ist, darf nicht am Umfang der folgenden Bemerkungen gemessen werden. Der „Brief eines Wienerers“ (S. 9), der sich gleich nach der Premiere absprechend über den Text der Oper äußerte, war ein Bericht im „Musikalischen Wochenblatt“, Berlin 1791, S. 79. — Vom „Massengrab“ (10), in dem Mozart begraben worden sein soll, darf nach den Feststellungen von Gustav Gugitz nicht mehr gesprochen werden; es war ein Armengrab für vier Leichen. — Die Erstauf-

führung in Weimar war am 16. Januar (nicht Juni) 1794, die in Paris am 20. (nicht 23.) August 1801. Von einer Kombination des „Figaro“ und des „Don Giovanni“, die um 1795 in Dresden unter dem Titel „(Gli) Amanti foletti“ gegeben worden sei (11), ist bisher, glaube ich, nichts bekannt geworden. — Leider hat der Verf. aus den neueren, unzuverlässigen Schriften Komorzynskis einige Hypothesen übernommen, die durch mehrfache Wiederholung zu Thesen gemacht worden sind. Die eine ist die Annahme, daß Schikaneder in Salzburg 1780 den „König Thamos“ mit Mozarts Bühnenmusik aufgeführt und dort mit ihm verabredet habe, eine „deutsche Oper“ zu schreiben, wovon noch der Anklang des Namens Tamino an den des Königs Thamos zeuge. Emil Karl Blüml hat schon 1923 in seinem Buche „Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis“ (S. 147 f.) nachgewiesen, daß Schikaneder nichts mit dem „König Thamos“ zu tun hatte, und Alfred Einstein hat in seiner Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses (S. 418) weiterhin festgestellt, daß das Schauspiel Geblers in Salzburg 1776 mit einer nicht identifizierten Musik von der Truppe Wahr, 1779 aber mit Mozarts Musik von der Truppe Böhm aufgeführt worden ist; dazu hat Alfred Orel ergänzend mitgeteilt, daß die Aufführung im Wiener Kärntner-Theater am 4. April 1774 schon ein paar Chöre von Mozart enthielt (Mozart-Jahrbuch für 1951, erschienen 1953, S. 48). — Daß Beaumarchais' Lustspiel „Le mariage de Figaro“ in einer Übersetzung Schikaneders von der Wiener Zensur am 4. Februar 1785 verboten worden sei (17, 24), geht wieder auf eine unhaltbare Behauptung Komorzynskis zurück; die Übersetzung, die auch gedruckt worden ist, stammt von Johann Rautenstrauch. — Schikaneder ist nicht 1785 in Wien Freimaurer geworden (17), sondern wohl erst 1788 in Regensburg; er gehörte niemals einer Wiener Loge an (44). — Daß „Mozart im Kampf mit Salieri“ lag, als 1786 seine Musik zum „Schauspielregisseur“ und Salieris Oper „Prima la musica e poi le parole“ in Schönbrunn an einem Nachmittage aufgeführt wurden (17), ist nicht aus der Tatsache abzuleiten, daß die beiden Bühnen an den Schmalseiten der Orangerie einander gegenüber lagen. — Es ist weder erwiesen, noch auch glaubwürdig, daß die Komposition der „Zauberflöte“ schon 1790 begonnen worden sei (18). — Als Ignaz v. Born im Juli 1791

starb, war er nicht mehr der Führer der Freimaurer in Wien (19), und daß er in Sarastro personifiziert worden sei (44), ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil er sich bereits im August 1786 ganz vom Orden zurückgezogen hatte. — Eine andere von Komorzynski stammende These ist, daß Anna Gottlieb, die erste Barbarina und erste Pamina, Mozarts Schülerin, ja Liebblingsschülerin gewesen sei (38, 55). — Eine letzte, daß der erste Sarastro Thaddäus Gerl gewesen sei (55); Orel hat in seinem Vortrag bei der Salzburger Mozart-Tagung 1955 nachgewiesen, daß es, wie bisher angenommen wurde, sein älterer Bruder Franz Xaver Gerl gewesen ist.

Bei der Zulassung Papagenos zu den Prüfungen im Tempel der Weisheit (92) hätte erwähnt werden können, daß in den Wiener Logen nicht nur der Mohr Angelo Soliman, sondern auch andere Diener als gleichberechtigt mit ihren adeligen Herren aufgenommen wurden, z. B. der Kammerdiener Hieronymus Fleuhr des Grafen Franz Esterházy, dem Mozart zugleich mit dem Herzog Georg August zu Mecklenburg seine „Maurerische Trauermusik“ geweiht hat. Und bei der Huldigung für die Königin der Nacht (76), kurz vor ihrem Untergang, hätte darauf hingewiesen werden können, daß Schikaneder in seinem (noch erhaltenen) Schloßchen zu Nußdorf bei Wien ein Dekengemälde anbringen ließ, das eben diese Szene darstellt. Otto Erich Deutsch, Wien

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Essen. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 8). Staufen-Verlag Köln und Krefeld. 1955. 107 S. u. 2 S. Berichtigungen.

Zum Lobe der in den „Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte“ erscheinenden Arbeiten lokalmusikhistorischer Art ist in dieser Zeitschrift schon einiges gesagt worden, besonders zu dem Heft über Wuppertal (vgl. Jg. VII, S. 484). Mit dem Essener Heft wird man in das „westfälische“ Rheinland geführt, d. h. in den Mittelpunkt des Ruhrgebiets, in den östlichsten derjenigen Stadtgebiete, die zur ehemaligen preußischen Rheinprovinz gehören. Die Stadt Essen, in der Welt der Industrie und des Handels vor allem durch den Namen Krupp und einige riesige Bergwerkskonzerne bekannt, ist dem

Historiker, dem Kunstgeschichtler und dem Choralforscher schon lange als ein Gemeinwesen vertraut, das im frühen und zu Beginn des hohen Mittelalters eine politische und kulturelle Blütezeit erlebt hat. Die Bindungen der Fürststäbtissinnen an das ottonische Kaiserhaus, der weltberühmte Münsterschatz und die Choralhandschriften des alten Stifts sind diesen Kreisen geläufige Begriffe. Die Musikgeschichte der Stadt ist zwar schon behandelt worden, bedarf aber wohl noch weiterer, eingehender Untersuchungen, soweit das spärlich erhaltene Archiv- und Dokumentenmaterial solche überhaupt zuläßt. Sehr viel neue, bedeutsame Forschungsergebnisse legt uns das Heft nun nicht vor. Das hat seine Gründe. Essen ist spätestens zu Beginn des 13. Jahrhunderts zu einer kleinen Stadt abgesunken, die am Rande des politischen und kulturellen Geschehens dahinträumte. Das kurze Aufflackern geistiger Auseinandersetzungen in der Reformationszeit hat keine nennenswerten kulturellen Folgen gezeitigt; erst die Industrialisierung im 19. Jahrhundert zog die Blicke der großen Welt auf das nun wahrhaft aufquellende Gebilde, in dem die alte Stadt bald nur noch einen kleinen Bezirk umfaßte, bis ihre spärlichen Reste unter den Bomben des letzten Krieges fast vollständig vom Boden verschwanden. Nur die ältesten Kirchen blieben z. T. so weit erhalten, daß man sie restaurieren konnte.

Daß man in dem Essener Heft einem Stadthistoriker das erste Wort erteilte, war sicherlich mehr als eine Geste. Nur dadurch, daß hier das mittelalterliche Stift Essen in seiner Bedeutung mit wenigen, aber sicheren Strichen gezeichnet wird, kann dem mit der Geschichte der Stadt nicht vertrauten Leser überhaupt klar werden, daß der heutige Industrie- und Handelskoloß auf sehr altem Kulturboden steht. Robert Jahn, Verf. einer Essener Geschichte, spricht über „Das Stift Essen um die Wende des ersten Jahrtausends“. Er tut es nicht, indem er wie ein Historienmaler feine und feinste Details schildert, sondern indem er ein groß angelegtes Bild der mittelalterlichen Hierarchie entwirft, auf dem das Stift Essen als Sinnbild dieser Ordnung seinen Akzent erhält. Wie es heute in der Geschichtsschreibung einer bestimmten Richtung üblich ist, wird dabei dem Mittelalter sehr viel Glanz aufgelegt. Man stellt wieder einmal fest, daß das, was man „Geschichtsbild“ zu nennen

pflegt, gern mit kräftigen Farben gemalt wird. Das „finstere“ Mittelalter unserer geistigen Großväter ist heute, wie man beinahe sagen möchte, in Gefahr, uns als ein verlorenes Paradies vorgezaubert zu werden. Es war sicherlich weder das eine noch das andere, aber Zwischentöne sind bei manchen „Geschichtsbildnern“ offenbar nicht beliebt. Jahn lehnt an einer Stelle (S. 8) „Weltanschauung“ in dem Sinne derjenigen, die „die ganze mittelmeerische Machtkultur, zugleich mit ihrer Machtkunst, in Acht und Bann“ tun möchten, für den Historiker ausdrücklich ab, sie stehe diesem „schlecht an“. Sehr einverstanden! Was er uns aber später (S. 15) an wehmütigen Betrachtungen über die verlorene „Harmonie“ und die Folgen des Verlustes dessen, was er den „abendländischen Einklang“ nennt, vorsetzt, ist auch nichts anderes als „Weltanschauung“. Man betrachte diese Randbemerkung zu einem an sich dankenswerten, nicht-musikhistorischen Beitrag nicht als Krittellei. Das, was sich in der allgemeinen Geschichtsschreibung abspielt, geht auch uns Musikforscher an, sofern wir Musikgeschichte als ein Stück Kulturgeschichte ansehen, wie es z. B. Johannes Wolf tat. Wir müssen also mitreden, und zwar von den uns am nächsten liegenden, musikgeschichtlichen Fakten aus. Ob diese solche verführerischen Vereinfachungen wie die These von der „Einheit des Fühlens und Handelns“, auf der „einst Europa ausruhete“, bestätigen, scheint mir zweifelhaft. Auch wir sollten uns, in unserem Fach, davor hüten, als an der Gegenwart Erkrankte (oder gar als bloße Konformisten) uns retrospektiv eine Fata morgana vorzutauschen. — Heinz Kettinger berichtet über „Die Musik im Essener Stift bis zur Reformation“. Der Beitrag ist auf der Kölner Dissertation des Verf. aufgebaut und umfaßt 60 Seiten, etwas viel im Rahmen eines Heftes von 107 Seiten Umfang. Die sehr gründliche Studie hat im wesentlichen choralgeschichtlichen Wert, geht aber auch auf einige Daten aus der Geschichte des Orgelbaus ein. Den weitaus größten Raum nehmen Melodievergleiche zwischen Fassungen von Tropen und Hymnen aus Essener Handschriften mit solchen aus anderen Quellen ein. Die Arbeit wird zweifellos mit den Charakteristika, die sie an den Essener Fassungen feststellt und die anscheinend nicht allzu eigenständig sind, zum langsam entstehenden Gesamtbild der mittelalter-

lichen Choralgeschichte einige neue Details beisteuern. — Walther Engelhardt behandelt „Die Essendischen Gesangbücher“. Auch dieser Beitrag gehört in ein enges Spezialgebiet, geht aber nicht in Einzelheiten unter. Man lernt u. a., daß die Essener evangelische Gemeinde erst 1614 ein eigenes Gesangbuch erhielt, wie dieses sich von anderen westdeutschen unterscheidet, wie sich seine verschiedenen Auflagen oder Fassungen zueinander verhalten und daß der Halle-sche Pietismus in Essen eine große Rolle gespielt hat. — Karl Mews kann sich über „Theater und Musik im 17. und 18. Jahrhundert“ nur ziemlich resigniert äußern. Auf diesem Gebiet war Essen in den beiden Jahrhunderten einigermaßen tot. — Franz Feldens erzählt über „Die Anfänge des öffentlichen Musiklebens in Essen“ etwas ausführlicher das, was er kürzlich in MGG (Artikel „Essen“) in knappster Form dargelegt hat. Die ehemaligen Kleinstädte des westdeutschen Industriegebiets haben alle ein wirkliches öffentliches Musikleben erst — langsam und oft unter empfindlichen Rückschlägen — aufgebaut, nachdem einige führende Bürger aus eigener Initiative den bescheidenen Anfang gemacht hatten. In Essen war es also nicht anders: Auf magerstem Kulturboden versuchten Idealisten, mit einigen Gleichgesinnten die Kunst der großen und kleineren Komponisten aus der Zeit der sogenannten Klassik anzusiedeln. Gerade in diesen heute mit hohen „Kultur-Etats“ ihre Musikliebe beweisenden Städten sollte man das Andenken solcher Bürger in höchsten Ehren halten. Sehr zu begrüßen wäre auch eine historisch-soziologische Untersuchung über die Anfänge des öffentlichen Musiklebens in allen Großstädten des Ruhrgebiets, wobei es sich natürlich nur um die Städte handeln könnte, die nicht erst im 19. Jahrhundert als Neugründungen aus Dörfern zusammengewachsen sind. Wenn man bei Feldens liest, daß Essen 1793 immerhin 3000 Einwohner zählte, dann stellt sich unwillkürlich der Vergleich mit den kleinen Residenzen Mitteldeutschlands ein, in denen fürstliche Kunstliebe oder Repräsentationspflicht das Musikleben befruchteten. — Heinrich Eckert hat es sich nicht leicht gemacht. Er sucht „Gemeinsame Grundlagen des kompositorischen Schaffens von Ludwig Weber, Erich Sehlbach und Siegfried Reda“ nachzuweisen. Das gehört nun nicht eigentlich in die „Geschichte“ der Essener Musik, aber es hat in diesem Heft seinen beson-

deren Sinn; denn Essen hat sich ja vor einigen Jahrzehnten durch den Ankauf des Folkwang-Museums und durch die Gründung der Folkwang-Schulen um neue Kunst verdient gemacht. Ob die grundsätzlichen Verschiedenheiten zwischen den drei Komponisten nicht doch stärker sind als die von Eckert etwas an den Haaren herbeigezogenen Gemeinsamkeiten? Nur Sehlbach und Reda selbst könnten sich dazu äußern, ob die „Folkwang-Idee“ wirklich zu den „Grundlagen“ ihres Schaffens gehört und sie trotz aller Unterschiede einander nähert.

Leider ist der Sprachstil der meisten Beiträge nicht gerade vorbildlich. Die Vulgärsprache ist in Essen ein ebenso schlechtes Deutsch wie in anderen Großstädten, vielleicht sogar noch schlechter. Was man aber in diesem Heft an stilistischen Mißbildungen zu lesen bekommt, ist nicht Essener Deutsch, sondern das sich wie eine Seuche verbreitende „wissenschaftliche“ Buchdeutsch von heute. Leider huldigt ihm das Essener Heft etwas zu sehr. Da findet sich z. B. die nur selten sinnvoll verwendbare Präposition „*hinsichtlich*“; sie verdrängt die Wörtchen „wegen“ oder „in“ oder eines der vielen anderen braven Fürwörter, die ein Schreiber, der etwas auf sich hält, natürlich wegen (Verzeihung: hinsichtlich) ihrer Kürze und Einfachheit verachtet. Der Terminus „organisch“ kann sich „auf das Vorhandensein mehrerer unabhängiger Werke in einer Kirche“ beziehen. Wenn er sich, schlicht und klar, nur auf mehrere Werke in einer Kirche beziehen würde, so wäre das genau dasselbe, allerdings stilistisch besser ausgedrückt. Er bezieht sich ja gar nicht auf das „Vorhandensein“. Außerdem: wenn die Werke nicht vorhanden wären, könnten sie auch nicht in einer Kirche sein. Daß sie „unabhängig“, soll heißen: „von einander unabhängig“, sind, braucht man einem denkenden Leser nicht noch ausdrücklich zu sagen. Man kann Kompliziertes auch einfach ausdrücken, obschon man es heute nicht gern tut. Hier ist aber Einfaches kompliziert ausgedrückt, und das ist eine dumme Angewohnheit. Auch eine aus dem Lateinischen oder den romanischen Sprachen stammende Satzbildung mit der im Deutschen falschen Stellung des Prädikats begegnet häufig: Man wird „nicht zurecht kommen mit der früheren Zuweisung“ statt „man wird mit der früheren Zuweisung nicht zurecht kommen“. Ferner fehlt es nicht an häßlichen

Verlegenheitswörtern, die sich bei der Substantivierung unserer Muttersprache nur zu leicht einstellen. Es gibt einen „Bericht über die 1561 geschehene (!) Zulassung“, und ein „in Wesel erfolgter (!) Druck“ befreit den Leser von der Sorge, das Allerwelts-Verbum „erfolgen“ könne zu kurz kommen. Zu meiner Schande muß ich dann noch beichten, daß ich folgenden Satz nicht müheles verstehe, selbst wenn ich das falsche Tempus „läßt“ in „lassen“ korrigiere: „Die örtlichen Gegebenheiten des Raumes, des Baues, der Institution läßt (sic) die verschiedensten auswärtigen liturgischen Einflüsse unterschiedliche Umformungen in der Essener Stifts liturgie finden.“ Unter örtlichen Gegebenheiten „der Institution“ kann ich mir in diesem Zusammenhang nichts vorstellen, und „auswärtige liturgische Einflüsse“ habe ich mir — wahrscheinlich richtig — in „Einflüsse auswärtiger Liturgien“ übersetzt. Den ganzen Satz interpretiere ich, zwar boshaft, aber streng nach dem Text, etwa so: Auswärtige liturgische Einflüsse haben unterschiedliche Umformungen gesucht und dann in der Essener Stifts liturgie auch gefunden; glücklicherweise haben die mannigfaltigen örtlichen Gegebenheiten das zugelassen. Hat der Autor des „kunstvollen“ Satzgebildes nie etwas davon gehört, daß es für den Sinnzusammenhang eines Satzes nicht gleichgültig ist, wohin man eine adverbiale Bestimmung stellt? Wenn er meinte, hier einen komplizierten Sachverhalt schildern zu müssen, dann möchte ich ihm (für kommende Gelegenheiten) ein Wort von Kurt Tucholsky ans Herz legen: „*Verwickelte Dinge kann man nicht simpel ausdrücken; aber man kann sie einfach ausdrücken.*“ Übrigens war auch Schopenhauer dieser Meinung.

Es sind weder Purismus noch Nörgelsucht, die mich veranlaßt haben, bei solchen „Äußerlichkeiten“ zu verweilen. Verstöße gegen den Geist der Sprache sind nach meiner Ansicht gar keine Äußerlichkeiten. Natürlich dient das hier besprochene Heft nur als einzelner Fall, wenn auch als ziemlich krasser, dazu, den rapide fortschreitenden Verfall des deutschen Sprachgefühls an einem Musterbeispiel anzuprangern. Gerade weil mehrere Autoren — erfahrene Männer und Anfänger — beisammen sind und sich von diesem Verfall infiziert zeigen, bietet das Heft die Gelegenheit dazu. Wer viele wissenschaftliche Manuskripte lesen muß,

kann um die Zukunft unserer Sprache nur sehr besorgt sein. Diejenigen, die dem Verfall zu steuern suchen, werfen der Wissenschaft vor, gerade sie sei einer seiner Schrittmacher und Helfershelfer. Ich bin weit davon entfernt, als weltfremder Purist der wissenschaftlichen Sprache das Recht auf gewisse Eigenarten abzusprechen. Ist es aber nicht Aufgabe einer Wissenschaft, die sich so viel mit Form- und Schönheitsgesetzen zu beschäftigen hat wie die unsere, das „Professorendeutsch“ in Grenzen zu halten und die Unarten der Reporter-, Verwaltungs- oder Snobistenjargons weit von sich zu weisen? Wir sündigen gegen den Geist unserer Muttersprache meistens nur aus Gedankenlosigkeit. Dagegen gibt es zwei einfache, aber erprobte Mittel: Selbstkritik und Selbstdisziplin.

Hans Albrecht, Kiel

Walter Salmen und Johannes Koepf: Das Liederbuch der Anna von Köln (Denkmäler rheinischer Musik Bd. 4). Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf 1954. 66 S. Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte legt hier eine besonders eindrucksvolle Gabe vor. Zwischen den längst bekannten Niederschlägen von Laienfrömmigkeit des 15. Jahrhunderts seit dem Hohenfurter, dem Wienhäuser Liederbuch, den Aufzeichnungen der Hätzlerin und der Katharina Tirs, den niederländischen Hss. Berlin Deutsche Staatsbibliothek 8° 190 und Wien Nationalbibliothek 7970 stellt diese Kölner Quelle von rund 1500—1525 fast die musikalisch reichste dar. Sie hat schon Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts Forscher wie Erk, Bolte, G. M. Dreves, Bäumker und Jostes (diesen wegen der Werdener Hs.) gefesselt, um so mehr als sie durch starken Anteil an den niederländischen Denkmälern singender *Devotio moderna* auch in Mones, Fl. v. Duyses, J. Knuttels, de Vooy's und Wilbrinks Arbeitsgebiete hinübergreift. H. Suolahti hatte sich 1910 mit der bei der Nonne Anna begegnenden Mariensequenz beschäftigt, aber es fehlte die kritische Gesamtausgabe, die nun Salmen mit aller gebotenen Sorgfalt und Sachkunde geliefert hat, germanistisch bestens unterstützt von dem bekannten Volkskundler Koepf, der u. a. schon 1920 durch seine Untersuchungen zum Antwerpener Liederbuch von 1544 seine besondere Vertrautheit mit diesem Gebiet erwiesen hatte.

Die 82 Nummern, davon 24 mit Melodieaufzeichnung, unter ihnen zwei zweistimmige, bekunden (in einem aus dem Bürgerstand beschickten Schwesternhaus) mit siebenerlei Schreiberinnenhänden vor allem die Jesusminne, die in mehreren Fällen (beginnend mit „*Ich sah den Morgen-*“ bzw. „*den Abendstern*“, „*Ich stand-*“ u. dgl.) die Modelle des weltlichen Volksliedes greifbar durch die geistlichen Kontrafakta durchschimmern läßt. Nr. 34 „*Mit Freuden wollen wir singen*“ stammt von dem aus Kempen gebürtigen Prediger Johann Bruckmann (1400—1473, also mit Dufayschen Lebensgrenzen), Thomas a Kempis taucht mit einem Gebethymnus und einer Sequenz auf, als jüngste Eintragung noch Luther mit einer niederfränkischen Version seiner Zusatzstrophen zu der Pfingstweise „*Nu bitten wir den hlg. Geist*“. Umgekehrt hätte aber Nr. 50, eines der zahlreichen, typisch nieder-rheinischen Refrainlieder, statt des Vermerks „*Hochdeutsches Lied, sonst nicht belegt*“, eine Bezugnahme ebenfalls auf eines der größten Lutherlieder verlangt. Bei Anna von Köln heißt es: „*Ervreuwe dich, lieve Krystengemeyn*“ mit dem Kehrreim „*Du bys myn ind ich byn dyn, ind wa du bys, da sal ich syn. Der duwel en mach ons neit scheyden.*“ Dazu vergleiche man Luthers Lied von 1523 „*Nun freut euch, lieben Christen gmein*“, dessen 7. Strophe lautet: „*Er sprach zu mir: Halt dich an mich, es soll dir jetzt gelingen; ich geb mich selber ganz für dich, da will ich für dich ringen. Denn ich bin dein, und du bist mein, und wo ich bleib, da sollst du sein, uns soll der Feind nicht scheiden*“. Es scheint mir außer aller Frage, daß hier nicht Luther ins Liederbuch der Anna von Köln gelangt ist, sondern daß umgekehrt das niederrheinische Refrainlied bei Luther nachklingt, der es etwa als Erfurter Augustiner gehört haben könnte. Daß die einmalige Aufnahme der seit den Liebesbriefen des 13. Jahrhunderts und dann als Hochzeitsformel bekannten Minnebetenerung in Luthers Strophe einen älteren Volksstil ausprägt, ist mir schon immer aufgefallen. Die Melodie, die auch das Evangelische Kirchengesangbuch (Nr. 239) dem 15. Jahrhundert zuweist („*geistlich Nürnberg 1523*“), paßt an der gleichen Abgangsstelle, wo der Text bei der Kölner Nonne für alle Strophen gleich gilt, mit der Motivtransposition wie gegossen:



Ich hatte, ohne das rheinische Nonnenlied zu kennen, in meiner „*Evangelischen Kirchenmusik in Deutschland*“ (1954, S. 45) geschrieben: „*Entsprechend der Alfred Heußschen Strophienliedtheorie könnte die Sequenz am Abgesangsbeginn gut durch die 7. Strophe angeregt sein.*“ Nun sieht man, daß sie bestimmt aus dem Kehrreim, der für alle Strophen beim Modell gilt, entsprungen ist, so daß man die Weise unbedenklich dem Gedicht der Nonnen-Hs. zuordnen darf. Und wenn ich (a. a. O.) schrieb, die unverwechselbaren Quartenschritte der Weise seien dem Reformator wohl aus der Idee des fröhlichen Springens entsprungen, so muß man jetzt im Gegenteil urteilen, diese vom Niederrhein gekommenen Sprünge hätten den Dichter Luther inspiriert, das „und laßt uns fröhlich singen“ des Vorbilds in „fröhlich springen“ textlich umzuformen.

Noch eine weitere Lutherbeziehung oder vielmehr eine Gedankenbrücke zu einem seiner vorreformatorischen Liedmodelle darf angemerkt werden. In der 2. Strophe des Adventhymnus „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ heißt es „*Er ging aus der Kammer sein, / dem königlichen Saal so rein.*“ In dem Ambrosiuschen Original lautet der Passus: „*Procedens de thalamo suo / pudoris aula regia*“. Bei Anna von Köln, „*Puer natus*“ (Nr. 5), lautet der Passus (Strophe 4) „*Tamquam sponsus de thalamo / procedens matris utero*“ (Psalm 19, 6).

Die anschließende Nr. 6 der Gruppe weihnachtlicher Carmina „*Puer nobis nascitur*“ interessiert die Orgelkundigen dadurch, daß Sweelinck hundert Jahre später zwischen neun oberländischen Kirchenliedern auch dieses mit Variationen versehen hat (vgl. die demnächst erscheinende Ausgabe von Tr. Fedtke und H. J. Moser, Bärenreiter-Verlag). Wenn das Stück im Lautenbuch des Johannes Tysius (Rotterdam um 1620) begegnet, so zeigt das Vorkommen bei Anna von Köln, daß es in dieser Singlandschaft längst lebte. Da Sweelinck die vier Veränderungen pausenlos ineinander übergehen läßt, zählt sein Werk offenbar zu jenen, die er nicht bloß seinen deutschen Schülern zum liturgischen Gebrauch für Einzelverwen-

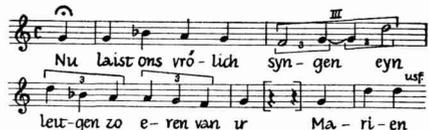
dung an entsprechenden Gottesdienststellen, sondern vorzugsweise für seine eigenen außergottesdienstlichen Orgelhörstunden schrieb. Dasselbe ist formal bei seinen Partiten über den Hymnus „*Christe qui lux es et dies*“ der Fall, dessen niederrheinische Paraphrase ebenfalls bei Anna von Köln als Nr. 65 (wie auch in Deventer 61 und Werden) begegnet.

Der übrige Inhalt der Kölner Quelle ist bunt genug — ein tropiertes Kyrie, mehrere Sequenzen und dgl. treten den Carmina, Liet und frommen Balladen zur Seite. Eines, der „*Geistliche Mayen*“, Trinklied der Nonnen am Niederrhein, (Nr. 48) „*Laßt uns singen und fröhlich sein*“ ist aus Erk-Böhme über den Zupfgeigenhansl in der Jugendbewegung populär geworden.

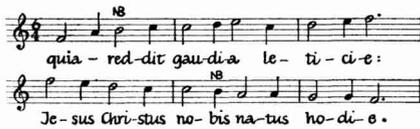
Einige Worte zur Übertragung der einstimmigen Weisen. Die Melodie zu Nr. 51 (S. 66) würde ich lieber mit dreizeitigem statt einzeitigem Auftakt schreiben, also unter Verschiebung aller Taktstriche um zwei Silben-Zählzeiten. Sonst freut mich, daß auch S. die (mir sr. Zt. von H. Rietsch angezweifelte) „*bloß andeutende Mensur*“ in einer Reihe von Beispielen bestätigt findet. Darunter sind fesselnde Fälle wie Nr. 57, wo bei unbezweifelbarer Geradtaktigkeit als Grundmaß sich stets an den Zeilengrenzen ein Dreier findet, was S. als „*wedselrhythmische Langzeile*“ bezeichnet. Er hat eine ganze Gruppe von Parallelbeispielen im Utrechter Kongreßbericht (S. 350 unter III) zusammengetragen, die für die vielberedete „*Polymetrik*“ auch des Kirchenlieds aufschlußreich heißen dürfen. Während er in dem rheinischen Denkmalsheft einfach zwischen punktierte Taktstriche je vier oder drei Viertel setzt, könnte man auf meine Manier die Maßverhältnisse noch schärfer herausstellen:



Bei Nr. 79 treffen sich die Dreier sogar in zweierlei Format:



Die beiden Bicinien sind Nr. 4 („*In dulci jubilo*“) und Nr. 9 („*Jure plaudant omnia*“), beides Beispiele für jenes volkstümliche Quintieren, dem in der M.-Schneider-Festschrift 1955 soeben W. Wiora (S. 319 ff. „*Zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit*“) eine stoff- und einsichtenreiche Studie gewidmet hat. Amüsiert in Annas ersten Sätzen neben den echt volkstümlich überstolperten Zäsuren und mehreren Landinoklauseln die kühn gegenbewegte Septime bei „*merito*“, so gemahnen beim zweiten Denkmal die Stimmkreuzungen an früher organalen Usus. Bei dem so eigentümlich konsequenten Gang des Abgesangs der Unterstimme, die das Carmen, also wohl den Liedkörper, darstellt,



ist an Rhaus Bemerkung zu erinnern, im Lydischen werde schon seit Jahrhunderten stillschweigend *b* angewendet (weshalb die Theoretiker oft überhaupt kein praktisches Beispiel mehr für den 5./6. tonus anzuführen wissen) — vorstehend wäre also wohl mindestens in der Fallzeile eine Mollificatio als wahrscheinlich zu unterstellen.

Eine schöne und fruchtbare Publikation!

Hans Joachim Moser, Berlin

E. Bruning, O. F. M.: De Middelnederlandse Lieder van het onlangs ontdekte Handschrift van Tongeren (omstreeks 1480), Gent 1955, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 58 S., 10 Faks. Zu den jüngsten Funden zur älteren Musikgeschichte Niederdeutschlands und der Niederlande zählt ein umfangreicher Sammelband, der ehemals dem Kloster Ter Noot Gods in Tongeren gehörte, das vor 1500 unter der Einwirkung der Windesheimer Reformbewegung stand. Die Handschrift wurde um 1480 angelegt und enthält neben einer größeren Anzahl lateinischer Gesänge auch 10 mittelniederländische Lieder, die in vorliegender Ausgabe mitgeteilt werden. Da die Hälfte dieser geistlichen Gesänge bisher anderswo nicht nachgewiesen werden konnte, wird unsere Kenntnis nach der Veröffentlichung der eng mit dieser Quelle verwandten Liederbücher aus Kloster Wienhausen (s. *Mf* VIII, S. 365 f.) und dem der Anna von Köln (Düsseldorf 1954) abermals

um wertvolle Zeugnisse dieser mittelständischen, vorreformatorischen Liedkunst erweitert. Da es dem Hrsg. möglich war, sämtliche Melodienotierungen zu faksimilieren, hat man leicht die hier nötige Möglichkeit der Kontrolle, denn die Umschrift ist wie auch bei den oben erwähnten Quellen in rhythmischer Hinsicht nicht in jedem Falle eindeutig gesichert. Bei einigen Weisen bleibt offen, ob sie zwei- oder dreizeitig zu übertragen sind. Dieser Eigenart der Notation hat der Hrsg. verständnisvoll Rechnung getragen. Beachtenswert sind drei zweistimmige Sätze, die um 1500 im niederdeutsch-niederländischen Raum offenbar als Modellbeispiele einfachen Übersingens weit verbreitet waren. Zu ergänzen ist, daß der Satz „*In dulci iubilo*“ sich als Nr. 4 auch im Liederbuch der Anna von Köln befindet, die Oberstimme verselbständigt im Liederbuch der Katharina Tirs als Nr. 10. In letzterer Quelle läßt sich auch als Nr. 14 die Oberstimme von S. 511l nachweisen. Textlich bemerkenswert ist das Lied Nr. 5 wegen seiner detaillierten, mystischer Anschauung entspringenden Beschreibung eines Tanzes, bei dem „*Vier en twintich oudermans / Die temperen hoer strenghen*“ und Jesus als Vortänzer mitwirken. Alle Stände treten zu diesem himmlischen Reigen an, der „*met zueter melodyen*“ im Gegensatz zum diabolischen Totentanz bildreich ausgemalt wird. Es sind geistliche Hauslieder voll Innigkeit und Herzenswärme.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Handbuch der Musikerziehung. Hrsg. von Hans Fischer. Rembrandt-Verlag, Konrad Lemmer, Berlin 1954. 530 S. (mit zahlreichen Abbildungen, Notenbeispielen und farbigen Tafeln).

Die Erkenntnis der Wichtigkeit und Notwendigkeit einer Erziehung zur und durch Musik, die etwa seit der Jahrhundertwende in steigendem Maße dem öffentlichen Interesse nahegebracht wird, hat die Jugendmusikerziehung und -pflege wiederholt zum Gegenstand großzügig angelegter Planungen, grundsätzlicher Forderungen und verschiedenartigster methodischer Lösungsversuche werden lassen. Die Diskussionen um den gesamten Fragenkomplex und die Hinweise auf die brennenden Probleme in den Schulen, namentlich in den Volksschulen, sind nicht mehr verstummt. Im Zeitpunkt vielfältiger Bemühungen um Sinn und Auf-

trag der musischen Durchdringung und Erziehung der Jugend zur Bewahrung vor fortschreitender seelischer Verkümmern ist das Erscheinen dieses Handbuchs der Musikerziehung insofern bedeutsam, als darin der Versuch unternommen wird, auf möglichst breiter Basis einen wirklichen Querschnitt durch alle Probleme zu geben, ohne in einen kleinlichen Methodenstreit oder auf ein pädagogisches Allheilmittel zu verfallen. Die Lösung dieser Aufgabe ist bestens geglückt — man bedenke die Schwierigkeiten: Bewältigung der Stofffülle und Koordination der persönlichen Stellungnahmen der Mitarbeiter (einigen Autoren kann jedoch der Vorwurf einer allzu umfangreichen Selbst-Interpretation nicht erspart werden). Die Themenstellung erwuchs aus den Grundsatzsachen jeder Erziehungsarbeit: Bildungsgut, Bildner und Kind. Das Bildungsgut als Stoff, der die Bildung vermittelt, wird nach der theoretischen und praktischen Seite hin untersucht. R. Malsch, R. Limbach, R. Münich und H. Kemnitz beleuchten, von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend, Wesen, Aufgabe und Zielsetzung der Musikerziehung. Diese Ausführungen werden ergänzt durch einen das Wesentliche erfassenden Querschnitt durch die Geschichte der Musikerziehung (K. Rehberg) und durch eine Abhandlung von A. Ebel über die Privatmusikerziehung (die einleitende Feststellung über das Fehlen grundlegender wissenschaftlicher Untersuchungen zur Geschichte der Privatmusikerziehung sei auch hier nochmals wiederholt). Im umfangreicheren zweiten Teil stehen zuerst organisatorische Gesichtspunkte im Vordergrund. W. Twittenhoff, W. Rein und H. Bergese beschäftigen sich mit den inneren und äußeren Voraussetzungen der Jugendmusikschule, mit der musikalischen Laienbildung, mit den Aufgaben einer lebensnahen Musikerziehung, und E. Rabsch greift die für jeden Erzieher immer wiederkehrenden Probleme des Anfangs im Musikunterricht auf. Zu Fragen der Musikerziehung an den Mittel- und höheren Schulen nehmen J. Heer und E. Kraus mit wertvollen Hinweisen auf Bildungspläne, Lehr- und Lernmittel und methodische Grundsätze Stellung. Nur zusammenfassend können hier die Verf. genannt werden, die den Gesamtbereich der musikalischen Praxis, Singen mit Stimmbildung, Chorzerziehung und Liedpflege, Theorie, Werkbetrachtung, rhythmische Erziehung und Instrumental-

spiel (auch Selbstanfertigung von Instrumenten), einer vielseitigen Darstellung unterziehen und aus meist langjähriger unterrichtlicher Tätigkeit und Erfahrung schöpfen (P. Nitsche, F. Oberborbeck, A. Sydow, S. Borris, H. Fischer, F. Herzfeld, J. Soika, R. Barthel, H. Höckner, H. Schönewolf und R. Jage, A. Walter, K. Wölki). H. Martens und D. Stoverock setzen sich abschließend mit der Erzieherpersönlichkeit selbst, mit Fragen der Aus- und Fortbildung auseinander. In der reichhaltigen Fülle des behandelten Stoffes bleibt nun nach der eingangs aufgestellten Erziehungs-Trilogie „das Kind“, dessen musikalische Anlagen und Fähigkeiten allein Ziel, Weg und Methode der Musikerziehung bestimmen, fast ganz unberücksichtigt. Lediglich die Ausführungen von R. Fährmann (Kinder-Taktierversuche und musikpsychologische Ausdrucksdiagnostik; Auszug aus der Dissertation des Verf.) verweisen auf das Gebiet der pädagogischen Psychologie, auf deren Erkenntnisse die Unterrichtspraxis heute nicht mehr verzichten kann. Die Forschungsarbeit des Musik Erziehers zur wissenschaftlichen Fundierung des didaktischen Prozesses, viel mehr noch zur Erkenntnis der geistig-seelischen Voraussetzungen des Kindes und deren Entwicklung ist daher eine unabdingbare Notwendigkeit, und eine ausführlichere Berücksichtigung hätte im Rahmen des Handbuchs nicht außer acht gelassen werden dürfen. Wünschenswert wäre auch eine Darstellung der Musikerziehung im Ausland gewesen. Schließlich noch ein Wort zu den Literaturangaben: Die Abhandlungen verzichten keineswegs auf die wertvolle Angabe wichtiger Literatur; doch wünschte man sich diese in einzelnen Fällen noch reichhaltiger und in der Aufzählung übersichtlicher (z. B. abschnittsweise oder abschließende Zusammenfassung). Um den Zweck eines Handbuchs, das Nachschlage- und Quellenwerk für die Weiterarbeit sein soll, in summa erfüllt zu sehen, hätte man für ein nach Stoffgebieten geordnetes Gesamt-Literaturverzeichnis eine maßvolle Beschränkung im Text (kürzere Fassung einzelner Detailfragen bei persönlich oder örtlich begrenzten Arbeitsbereichen), vielleicht sogar eine Reduzierung des sehr reichhaltigen Bilderteils in Kauf genommen. Die Absicht des Hrsg., in absehbarer Zukunft einen weiteren Band folgen zu lassen, der jetzt noch nicht berücksichtigte Stoffgebiete mit einbezieht, dürfte heute

schon freudigst begrüßt werden. Dem Verlag schließlich gebührt, besonders für die Initiative zur Herausgabe und die ausgezeichnete buchmäßige Ausstattung, Dank und Anerkennung. — Niemand wird ohne Nutzen zu diesem Handbuch greifen, jeder wird vielmehr die hier niedergelegten Erfahrungen anderer mit Erfolg für die eigene Praxis verwerten können.

August Scharnagl, Regensburg

Musica reservata, Meisterwerke der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Joseph Müller-Blattau. II. Vier- bis sechsstimmige Motetten von Josquin, Senfl und Orlando di Lasso. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel 1954.

Das zweite Heft der Reihe enthält drei prächtige Motetten des 16. Jahrhunderts, doch macht es deutlich, daß der Titel „*Musica reservata*“ weniger eine Beispielsammlung mit brauchbarer Verdeutlichung des vielzitierten, aber wenig präzisierten Begriffs meint, sondern nur in lockerer und recht großzügiger Weise verschiedenartige Musik des 16. und 17. Jahrhunderts umfaßt. Eine cantus-firmus-gebundene Choralmotette von Senfl ist doch wohl, im strengen Wortverstande, keine „*musica reservata*“.

Das Vorwort gibt lediglich einige allgemeine Bemerkungen. Sicher erföhre der Benutzer gerne, was denn eigentlich bei Lasso, dessen Chormusik hinsichtlich des „*typischen seelischen Ausdrucks ... an Deutlichkeit, Schlagkraft und Geschwindigkeit gewonnen hat*“, im Vergleich zu Josquin und Senfl „*verloren wurde*“. Der Hinweis, daß das in dem Vergleich der Kompositionen deutlich wird, ist doch gar zu unverbindlich. Auch die Angabe, daß „*die Proportion des $\frac{3}{4}$ zu $\frac{3}{4}$ bei Josquin genau abzuwägen ist*“, wird keinem Chorleiter weiterhelfen. Weiter wird zwar gesagt, daß „*das originale Notenbild ... in der Wiedergabe verkürzt*“ worden sei, aber in welchem Verhältnis das geschehen ist, hat man buchstäblich vergessen mitzuteilen.

Josquins bekanntes 4st. „*Ave Maria*“ (aus Band 1 der Gesamtausgabe übernommen) wird mit Glareans Worten aus dem „*Dodekadordon*“ eingehend beschrieben. Über die hier zitierte, mißverständene Deutung des Begriffs „*absoluta cantilena*“ als „*vollendetes Kunstwerk*“ siehe Manfred F. Bukofzer im Nachwort der Faksimile-Ausgabe von A. Petit Coclicos „*Compendium musices*“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1954), wo auch mit Recht davor gewarnt

wird, das von Coclico erwähnte, auf Josquin zurückgeführte „*ornate canere*“ einfach mit „*musica reservata*“ gleichzusetzen. — Senfls 4st. „*O Herre Gott, begnade mich*“ (aus DDT, Band 34 übernommen) wird nicht überzeugend für die „*musica reservata*“ mit Beschlag belegt. Da der Hrsg. in halben Notenwerten übertragen hat, stimmen die auf den Stimmtausch von Alt und Tenor bezogenen, der Erstausgabe in den DDT entnommenen Taktzahlen nicht mit dem Notentext überein. Es muß wohl heißen: Takt 14 f. und 21 f. Übrigens leuchtet nicht ein, weshalb bei diesem Stück im Gegensatz zu den anderen beiden die zu einer Textsilbe gehörenden Noten jeweils durch Bindebögen umschlossen sind. — Lassos 6st. „*Musica Dei donum optimi*“ bekommt eine unzureichende Beschreibung im Sinne der „*musica reservata*“. Die Bemerkung, „*der Gesamtaufbau*“ — über den kein Wort verloren ist — „*erschließe sich erst bei öfterem Singen und Hören*“, ist dabei wenig tröstlich. Leider hat dem Hrsg. für die Veröffentlichung dieser Motette wohl kein Denkmalsband zur Verfügung gestanden (jedenfalls ist keine Quelle angegeben), so daß der Notentext eine Reihe ärgerlicher Fehler aufweist, die abschließend mitgeteilt seien: T. 6, 2. Baß, 1. Note muß F heißen; T. 17, 2. Baß, muß g, Tenor, 3. Note muß d' heißen; T. 18, 2. Baß, 1. Note muß c heißen; T. 21, Tenor, 1. Note muß $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$ sein; T. 38, 1. Baß, muß wohl G und c heißen; T. 44, 2. Diskant, 2. Note muß d heißen; T. 47, Tenor, 2. Note muß g heißen. Außerdem sind folgende Akzidentien unbedingt (T. 5, 1. Baß, 1. Note; T. 7, 1. Baß, 2. Note; T. 11, 1. Baß, 4. Note), weitere besser (T. 15, 2. Diskant, 4. Note; T. 43, 1. Baß, 5. Note) zu ergänzen

Wilfried Brennecke, Kassel

Samuel Scheidt: „*Duo Seraphim clamabant*“. Motette für achtstimmigen Doppelchor. Hrsg. v. Christhard Mahrenholz. Chor-Archiv, Bärenreiter-Verlag Kassel & Basel 1954, 11 S.

—: „*Nun komm, der Heiden Heiland*“. Choralmotette für achtstimmigen Doppelchor. Hrsg. v. Christhard Mahrenholz. Chor-Archiv, Bärenreiter-Verlag Kassel & Basel 1954, 11 S.

War Samuel Scheidt zu seiner Zeit in erster Linie als Vokalkomponist berühmt, so neigt die Musikgeschichtsforschung unseres Jahrhunderts dazu, ihm Größe und richtungweisende Bedeutung mehr oder weniger nur auf

dem Felde seiner Tastenkunst zuzusprechen. Wie sehr dieses moderne Urteil der Überprüfung bedarf, hat jüngst Adam Adrio (Musik und Kirche 24. Jg., S. 145—152) dargelegt, gerade auch im Hinblick auf das Opus, dem die beiden hier vorliegenden Motetten entnommen sind: die *Cantiones sacrae octo vocum* von 1620¹, Scheidts großartiges Erstlingswerk, das einzige des Meisters, in dem der Generalbaß noch durchweg fehlt. Die Neuausgabe einzelner Stücke dieser *Cantiones sacrae* für den praktischen Gebrauch ist daher sehr zu begrüßen. Es versteht sich, daß zur Aufführung auch Instrumente mitverwendet werden können. So ist in der ganz im Echostil gehaltenen Choralmotette „Nun komm, der Heiden Heiland“ ohne weiteres einer der beiden Chöre rein instrumental zu besetzen, während dieses Verfahren bei „Duo Seraphim clamabant“ wegen der sich aus den Chören herauslösenden Einzelstimmen vielleicht nur modifiziert anwendbar ist. (J. H. Moser widmete diesem fesselnden Werk neuerdings in *Die ev. Kirchenmusik in Deutschland*, S. 141, einen eigenen kleinen Absatz.)

Die Ausstattung der beiden Chorpартитuren muß als sehr gut bezeichnet werden. Die Editionstechnik entspricht neuzeitlichen wissenschaftlichen und praktischen Anforderungen. Gegen den sog. gebrochenen Mensurstrich, der stets dann erscheint, wenn eine Note über die betreffende Mensur hinaus gilt, ist an und für sich nichts einzuwenden, obgleich er nicht gerade zur Übersichtlichkeit und Beruhigung des Partiturbildes beiträgt. Dagegen ist nicht einzusehen, warum beständig einmal die größtmöglichen Notenwerte gebracht werden (was ja der Mensurstrich gestattet), zum anderen aber dann wieder Notenteilung und -anbindung am Mensurstrich auftritt. Eine spätere Auflage könnte hier vereinheitlichen und vereinfachen. Die beiden Hefte enthalten keinerlei Begleitwort des Hrsg. Als Beitext findet sich lediglich der Vermerk, daß die Kompositionen den *Cantiones sacrae* entstammen, wobei merkwürdigerweise als Jahreszahl 1618 angegeben wird. Hier handelt es sich doch offenbar um einen Irrtum, oder sollte es dem um die Scheidtforschung so verdienten Hrsg.

gelungen sein, eine vor dem bislang allein bekannten Druck von 1620 erschienene Auflage des Werkes aufzufindig zu machen?

Franz Krautwurst, Erlangen

Johann Christoph Pepusch: Sechs Triosonaten für Violine, Oboe und Basso continuo, Erster Teil: Sonaten I—III, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe 2: Kammermusik Heft 1, Leipzig 1954, Breitkopf & Härtel.

Der 1667 in Berlin als Sohn eines Geistlichen geborene J. Chr. Pepusch, der 1698 seine Heimat verließ und ab 1700 im Londoner Drurylane Theatre zunächst als Violinist, später als Akkompagnist und Komponist wirkte, ist nicht nur mit seiner „*Bettler-Oper*“ in die Musikgeschichte eingegangen, sondern auch als Begründer der berühmten Academy of Ancient Music. Als vielseitiger Komponist hat er zahlreiche Werke hinterlassen. Die Veröffentlichung älterer Kompositionen hat heute zwar einen fast erschreckenden Umfang angenommen, so daß man sich mit Recht fragen muß, ob der künstlerische Gehalt in jedem Falle eine Wiederbelebung rechtfertigt. Der hier vorliegende Band mit drei Triosonaten von Pepusch, der sich streng an den etwa um 1710 erschienenen Erstdruck von Roger in Amsterdam hält, aber bringt sehr musizierfreudige, technisch nicht anspruchsvolle und formal knappe Kompositionen, die zweifellos eine Bereicherung der Hausmusik bilden. Im ausführlichen Vorwort weist der Hrsg. auf den unpathetischen Stil hin, der Pepusch vom deutschen Hochbarock trennt, und auf die liedhafte Melodik der langsamen Sätze. Auch verschiedene Besetzungsmöglichkeiten werden angegeben. Eine erfreuliche Neuerscheinung! Helmut Wirth, Hamburg

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung, Berlin, mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber. Abteilung I: Musikdramen, Band 4 (Doppelband): Paride ed Elena / Paris und Helena. Musikdrama in fünf Akten von Raniero de' Calzabigi. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954.

Wenn Gluck heute in erster Linie als Komponist von *Orpheus*, *Alceste* und den beiden *Iphigenien* bekannt ist, so bedeutet das eine Verengung und Verfälschung seines Bildes; doch hat die Nachwelt hier nur das Erbe der

¹ Als bisher einziges Vokalwerk Scheidts in der Ugrino-Gesamtausgabe erschienen (Bd. IV, 1933). Das Opus umfaßt 39 Kompositionen, nicht 80, wie H. J. Moser verschiedentlich behauptet (Gesch. d. dt. Musik Bd. II, 5. Aufl. 1930, S. 70; Die ev. Kirchenmusik in Deutschland, 1954, S. 140.)

Mitwelt übernommen. Gluck war schon früh als Meister des tragischen, monumentalen Stils abgestempelt. Wich er davon ab, so war man bestürzt und, zumindest in den Kreisen des weiteren Publikums, nur allzu leicht geneigt, das so erschreckend und unbequem Neue von sich abzuschieben und als schwaches Werk der Vergessenheit anheimfallen zu lassen.

Es ist das unbestreitbare Verdienst Gerbers, in seiner Gluck-Biographie dem „anderen“ Gluck, dem Realisten und Charakterdarsteller, zum ersten Mal zu seinem Recht verholten zu haben, und die drei bis jetzt erschienenen Bände der Gluck-Ausgabe bilden eine folgerichtige Untermauerung dieses neuen Gluck-Bildes: der „*Bekehrte Trunkenbold*“ umreißt als Vertreter der opéras comiques den wichtigsten vorreformatorischen Ansatzpunkt dazu, „*Edio und Narziß*“ und „*Paris und Helena*“ sind (zusammen mit „*Armide*“) die stärksten Stützen dafür; nicht umsonst blieb ihnen der Erfolg weitgehend („*Edio und Narziß*“ sogar vollständig) versagt.

Zweifellos stellte Gluck das Wiener Publikum, das sich soeben erst nicht ohne Schwierigkeiten in den monumentalen Stil der „*Alceste*“ hineingefunden hatte, mit „*Paris und Helena*“ vor eine schwere Aufgabe. Daß er sich darüber klar war, beweist seine Vorrede, in der er ausführlich auf den Unterschied zwischen den beiden Werken eingeht; aber der grundlegenden Bedeutung der Wandlung, die er hier vollzogen hatte — der Ersetzung feststehender Personentypen (wenn auch nicht mehr im konventionellen Sinne) durch wandelbare, entwicklungsfähige Charaktere — war er sich offenbar selbst nicht bewußt, denn gerade sie erwähnt er in der Vorrede nicht. Mit diesen Ansätzen zu einer modernen Charakterdramatik aber war er seiner Zeit weit vorausgeeilt. Man verstand das Werk nicht und hat es auch später so wenig verstanden, daß man bis heute, also innerhalb von rund 180 Jahren, nicht einmal das Bedürfnis verspürte, die 1770 in Wien erschienene, fehlerhafte Originalpartitur durch eine bessere, moderne zu ersetzen (ein Schicksal, das „*Paris und Helena*“ übrigens mit der italienischen „*Alceste*“ teilt).

Um so größer ist die Bedeutung der Ausgabe, die sich auf die gedruckte Partitur stützt und 15 handschriftliche, größtenteils von dieser abhängige Quellen heranzieht. Der 62 Spalten umfassende kritische Bericht

zeugt von minutiös genauer Arbeit und dürfte wohl kaum eine an ihn gestellte Frage unbeantwortet lassen; besonders interessant darin sind die grundsätzlichen Auseinandersetzungen über das „*getragene Staccato*“, dessen originale Notierungsweise in der Partitur beibehalten worden ist. Im Vorwort umreißt der Hrsg. die Problematik des Werkes und führt mit eingehenden musikalischen Analysen der Charaktere und der Wandlungen, die sie durchmachen, überzeugend in die Betrachtungsweise ein, die den Offenbarungen des „Realisten“ Gluck allein angemessen ist. Unnötig zu betonen, daß die originale Vorrede dem Werk auch hier vorangestellt ist, dankenswerterweise mit einer ausgezeichneten Übersetzung. Der sorgfältig redigierte, klare Notentext läßt keine Wünsche offen. Die Übersetzung, vom Hrsg. selbst unter Mithilfe von A. Krücke, dem verdienten Übersetzer von „*Edio und Narziß*“, hergestellt, hält sich auch im Secco-Rezitativ peinlich genau an die originalen Notenwerte. Sie ist so geschickt gemacht, daß man nur an ganz wenigen Stellen nach einer dem deutschen Sprachrhythmus besser angemessenen Verteilung der Notenwerte Verlangen spürt (an Stelle der häufig vorkommenden drei auftaktigen Sechzehntel z. B. würden dem deutschen Text oft ein Achtel und zwei Sechzehntel besser entsprechen; vgl. die folgenden, beliebig herausgegriffenen Beispiele: S. 128, 3. System: „*konnte genugsam*“; S. 138, 3. System: „*nimmer begehr ich*“; S. 216, 3. System: „*würde kein Gott*“; S. 256, 3. System: „*Leben und Tod*“; S. 244, 1. System: „*Kaum merkt der Falsche*“).

Hatte sich der „*Bekehrte Trunkenbold*“ schon vor seinem Erscheinen in der Gluck-Ausgabe einen, wenn auch bescheidenen, Platz auf deutschen Opernbühnen erobert, und dürfte es andererseits die Pastoraloper „*Edio und Narziß*“ wegen der Zwiespältigkeit ihrer dramatischen Haltung kaum über Konzertaufführungen von Bruchstücken hinausbringen, so sollte das nunmehr zum ersten Mal in einer allen modernen Anforderungen genügenden Neuausgabe vorliegende Musikdrama „*Paris und Helena*“ dem Opernpublikum neben Orpheus und den beiden Iphigenien nun nicht länger vorenthalten werden. An Fülle der musikalischen Einfälle kann es sich mit jedem der genannten Werke messen, und was ihm an Bewegtheit der Handlung abgeht, könnte

durch eine geschickte Regie weitgehend ausgeglichen werden. Mögen sich die Bühnen den Vorteil einer die Wünsche der Praxis wie die Forderungen der Wissenschaft gleichermaßen erfüllenden Ausgabe nicht entgehen lassen! Anna Amalie Abert, Kiel

Johann Pachelbel: Das Vokalwerk (Choral and Vocal Works). Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht: „Der Herr ist König“ („The Lord God Reigneth“). Der 99. Psalm für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo. Bärenreiter-Verlag Basel und Concordia Publishing House St. Louis 1954. 24 S.

—: „Nun danket alle Gott“ („Now thank we all our God“), Motette für zwei vierstimmige Chöre mit Basso continuo. Bärenreiter-Verlag Basel und Concordia Publishing House St. Louis 1954. 20 S.

Es ist das Verdienst des Hrsg., das vokale Schaffen Pachelbels erstmals in seiner Gesamtheit erfaßt und untersucht zu haben (AfMw XI, S. 120 ff.). Daß sich unter den rund 70 Gesangswerken, die unter Pachelbels Namen überliefert sind, manche Kostbarkeit kirchlicher Gebrauchsmusik finden würde, war im Hinblick auf die wenigen, durch Veröffentlichungen Commers (*Musica sacra* III), Winterfelds (*Der evangelische Kirchengesang*) und Seifferts (DTB VI, 1) bekannten Stücke bei einem Komponisten seines Ranges zu erwarten. Eine Neuauflage solcher gottesdienstlicher Chormusik in zwanglos erscheinenden, nicht nach Gattungen geschiedenen Einzelheften mit deutschem und englischem Text, wie sie nun anläuft, wird daher von vielen Seiten begrüßt werden. Sie soll, worauf namentlich Editionstechnik, Format und Erscheinungsweise Rücksicht nehmen, in erster Linie praktischen Zwecken dienen, ohne aber den Anspruch, auch wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen, aufzugeben. Bei den ersten beiden hier vorliegenden Heften handelt es sich um Werke, in denen die deklamatorisch-homophone Doppelhörigkeit im Echo- bzw. dialogisierenden Alternationsstil vorherrscht. (Die Schluß-Choralstrophe der zweiten Motette, die die c. f.-Technik der Orgelchoralbearbeitungen Pachelbels zeigt, ist AfMw XI, S. 143 [m. Beisp. 5] beschrieben.) Daß sich die Kompositionen „durch prachtvolle, festliche Klanggestaltung“ auszeichnen, „ohne die Grenzen leichter Singbarkeit je zu überschreiten“ (Vorwort), wird man gerne bestätigen.

In editionstechnischer Hinsicht ließ der Hrsg. große Sorgfalt walten: es liegt ein einwandfreier Notentext vor. Über Einzelheiten wird der Revisionsbericht, der erst zum Abschluß der ganzen Ausgabe erscheinen soll, Rechenschaft geben müssen. Unter Umständen wäre noch die Kenntlichmachung latenter Hemiole zu erwägen. Der von Hugo Ruf ausgesetzte Generalbaßpart ist sauber, durchsichtig und fließend. Gelegentlich dürfte vielleicht von der Freiheit, die Akkorde der rechten Hand über großen Notenwerten der linken rhythmisch zu beleben, noch stärkerer Gebrauch gemacht werden. Auch das stets heikle Problem der Übersetzung des Luther-Bibeltextes wurde hier von Walter E. Buszin, der auch das Vorwort übertragen hat, zufriedenstellend, d. h. ohne merkbare Verstöße gegen den textlichen oder musikalischen Sinngehalt gelöst. Ob für „send peace“ oder „peace, peace“ wegen der Einsilbigkeit dieser Wörter im Gegensatz zum deutschen „Friede, Friede“ und auf Grund der intensivierte flehentlichen Geste an dieser Stelle nicht doch besser „send us peace“ stünde? Des Herren „wunderbarlicher“ Name ist, vom Urtext (Ps. 99, 3) her betrachtet, mit „terrible“ sicher vortrefflich wiedergegeben; aber Pachelbel komponiert das „wunderbarlich“ in ganz anderem Sinne, so daß ich hier selbst ein so vielgebrauchtes Wort wie „glorious“ (oder, bei anderer Satzkonstruktion: „sublime“) vorgezogen hätte. Doch läßt sich über diese Dinge naturgemäß streiten. Franz Krautwurst, Erlangen

Giovanni Benedetto Platti: Zwölf Sonaten für Cembalo oder Klavier. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, T. 1. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel (1954). (Mitteldeutsches Musikarchiv, R. 1, H. 4.)

Der Hrsg. dieser Plattischen Sonaten hat sich in einer kürzlich erschienenen Arbeit „Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1954) bereits als hervorragender Kenner der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts ausgewiesen. Hier ist ihm gelungen, das durch seinen Entdecker F. Torrefranca leider reichlich verzerrte Bild Plattis auf Grund einer objektiven Analyse zurechtzurücken, ohne dem Meister seine Sonderstellung innerhalb der italienischen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts streitig machen zu wollen. Und gerade dies bleibt ein nachhaltiger Eindruck der von Hoffmann-Erbrecht nunmehr in einer editionstechnisch vollauf befriedigenden Neuauflage

gabe vorgelegten zwölf Sonaten, mit der die wissenschaftlich unbrauchbare von F. Malipiero von 1920 als endgültig überholt gelten darf, während eine von Torrefranca als 7. Band der „*Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale Italiana*“ geplante Urtextausgabe aller 18 Sonaten bis heute nicht erschienen ist. Zu den zwölf Sonaten vorliegender Ausgabe (Plattis op. 1 und 4) kommen also noch zwei ungedruckte in Torrefrancas Besitz und vier weitere, von der Hand Graupners geschriebene als einstiger Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek, die dem Hrsg. als Kriegsverlust nicht mehr erreichbar waren. Sie würden, da Graupners Abschrift der ältesten (nach früherer freundlicher Mitteilung von F. Noack an mich) zwischen 1731 und 1733, die der jüngsten zwischen Oktober 1747 und Mai 1750 anzusetzen ist, das Bild der jetzt vorgelegten Sonaten — op. 1 etwa 1742, op. 4 etwa 1746 veröffentlicht — nach vor- und rückwärts abrunden können. So zeigt die älteste Darmstädter Sonate bereits mit der Folge *Larghetto-Allegro-Menuett 1 und 2-Allegro* jene Abweichung vom stereotypen, auf die Kirchnersonate zurückgehenden Doppelpaar eines langsamen und schnellen Satzes, wie in op. 1 die dritte Sonate.

Daß über Plattis Persönlichkeit immer noch einiges Dunkel liegt, hat H.-E. (S. 82, Anm. 1 seines Buches) angedeutet. Es muß sich nicht unbedingt um nur einen Musiker Platti am Würzburger Hof handeln, sonst wäre auf Grund der urkundlichen Belege die Frage berechtigt, ob dieser „so vielseitig war, daß er Oboe, Violoncello, Cembalo und Flöte virtuos beherrschte“. Die Spieltechnik wirkt keineswegs immer so anspruchsvoll, wie man es von einem Berufscembalisten erwarten könnte. Schon Torrefranca hat eine für Platti typische Mischung von Klavier- und Orchesterstil festgestellt (vgl. das Kapitel „*Riflessi della Sinfonia nelle sonate plattiane*“ in „*Le Origine italiane del romanticismo musicale*“, 1930, S. 535 ff.). Hierfür scheinen die rhythmisch scharf profilierten Unisonothemen der Finalsätze (op. 1, Nr. 2, 5, op. 4, Nr. 10, dazu die Darmstädter Sonate von 1745, auch der erste Satz von op. 4, Nr. 12) charakteristisch zu sein, Verwandte etwa Stamitzscher Orchestereffekte.

Die schon angedeutete Sonderstellung Plattis innerhalb der italienischen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts hängt zweifellos mit

seinem Aufenthalt in Deutschland zusammen. Wie käme er sonst auf die Polonaise in op. 4, Nr. 12, wie auf die vertiefte Harmonik, mit der er vor allem die Typik schneller Sätze seiner italienischen Landsleute zu überwinden weiß, wie zu einer Absage an die Albertibässe, die mir nur einmal in einer der Darmstädter Sonaten begegnet sind? Unitalienisch im Sinne der Zeit wirkt auch seine Pflege des Klavierkonzerts.

Ein Wort noch zur 4. Sonate des op. 1. Das einleitende *Largo* in g-moll gehört zweifellos in die Nähe des *Larghetto*, mit dem B. Galuppi seine bekannte c-moll-Sonate (Tagliapietra, *Anthologie alter und neuer Musik für Klavier*, XII, 1934, S. 98) einleitet. Mit „*Arpeggio*“ bezeichnete Sätze ohne prägnantes thematisches Material, unmittelbar in den zweiten Satz übergehend, sind als Sonatenanfänge alte venezianische Tradition. Die beiden Stücke von Galuppi und Platti veranschaulichen dann das nächste Stadium der Entwicklung zu thematisch ausgeprägten Präludien. Willi Kahl, Köln

Annette von Droste-Hülshoff: Lieder und Gesänge. Hrsg., ausgewählt und erläutert von Karl Gustav Fellerer (Rüschhaus-Bücher V. Hrsg. im Auftrage der Droste-Gesellschaft v. Clemens Heselhaus). Münster, Aschendorff, 1955.

In einem allerliebsten Querformat von 56 Seiten Oktav kommt diese Auswahl, die die 1877 von Schlüter edierte Ausgabe von Annettes kompositorischem Nachlaß auf das Wertvollste einschränkt. Die sichtlich aus dem Stegreif am Klavier entstandenen Melodien können es zwar kaum irgendwo mit dem gewaltigen Dichtertum der westfälischen Edeldame aufnehmen, sie bleibt trotz fleißigen Studiums der für sie vom komponierenden Oheim, dem Haydnjünger Max v. Droste, verfaßten Generalbaßlehre bloße Liebhaberin der Tonsatzkunst, aber es kommen doch sehr hübsch nachempfundene Balladenmelodien mit durchaus respektablem Harmoniegerüst zustande — ein ebenso begrüßenswerter Beitrag zu dem Thema „Musik am westfälischen Adelshöfen“ (J. Domp, Diss. Freiburg i. Ü. 1934) und zu Fellerers *Droste-Abhandlungen* in *AfMf II 1937*, in *Mf. V 200 ff.* und *AfMW X*, wie eine Bereicherung innerhalb der Annette-Forschung überhaupt. Man schaut hier tief in das Wesen des guten Dilettantismus Westdeutschlands im Zeit-

alter der Romantik hinein, lernt aber auch vorsichtige Zweifel hegen an allem, was aus solchen Quellen (Haxthausen) in die so reizvolle Sammlung von A. Reifferscheidt 1879 zusammengefloßen ist — auch diese wird noch, wie kürzlich Zuccalmaglios Werk — ihren kritischen „Wiora“ finden müssen. Auch der ausgezeichnete, auf gründlichsten Quellenstudien beruhende „Annette“-Roman von Hans Franck setzt hinter der Dichterin Komponistentum einige kleine Fragezeichen hinsichtlich der Originalität. Was da bereits durch John Meier und Erich Seemann, Schulte-Kemminghaus, J. Blaschke und Hoffmann-Krayer vorgearbeitet worden ist, findet man verzeichnet und ausgenutzt in Fellerers kommentierendem Nachwort, das gar nicht besser und instruktiver hätte sein können. Hans Joachim Moser, Berlin

Max Reger: Sämtliche Werke, Bd. 14: Werke für zwei Klaviere zu vier Händen, revidiert von Wolfgang Rehm, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel, 246 S., mit Revisionsbericht.

Wie die neue Gesamt-Ausgabe der Werke Mozarts im Bärenreiter-Verlag, so hat auch die der Werke Regers mit den Kompositionen für 2 Klaviere zu 4 Händen begonnen. Die unter der Mitwirkung des Max-Regel-Instituts Bonn veranstaltete Ausgabe ist auf 35 Bände veranschlagt, die auch die bisher ungedruckten Werke enthalten sollen. Der Wunsch nach einer vollständigen, wissenschaftlichen Edition der Werke des 1916 im Alter von 43 Jahren verstorbenen Komponisten ist nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen, daß viele Kompositionen heute nicht mehr greifbar sind. Wichtiger noch ist das allgemeine kulturhistorische Anliegen, denn Reger, der ebenso bewunderte wie geschmähte „Meister des Übergangs“, hatte gerade angefangen, sich so richtig durchzusetzen, als ihm, mitten im ersten Weltkriege, der Tod die Feder aus der Hand nahm. Die folgenden Jahre des Umbruchs waren einer Verbreitung seines Werks nicht eben günstig, und allerorts erhob sich die schwierige Frage nach der Einordnung dieser Persönlichkeit in die Kontinuität der musikalischen Entwicklung. Die Problematik in Regers Schaffen hat überdies eine große Anzahl von wichtigen Spezialarbeiten zur Folge gehabt, und noch heute — oder heute wieder — kann man von einem echten „Problem Reger“ sprechen. Die vor wenigen Jahren begonnene lebhaftige Dis-

kussion um sein Orgelschaffen hat überaus anregend gewirkt, ein Zeichen dafür, daß Regers Musik durchaus noch nicht der Historie angehört. In seinem alle Gattungen der Musik mit Ausnahme der Oper umfassenden Lebenswerk (das Reger selbst erst als Anfang bezeichnete) nimmt die Klaviermusik einen breiten Raum ein. Reger muß, nach Aussagen von Ohrenzeugen, ein außergewöhnlicher Pianist gewesen sein, der über eine vielstufige dynamische Skala verfügte. Für die heutigen Reger-Interpreten mag es lehrreich sein zu erfahren, daß ein dreifaches Fortissimo bei ihm nicht viel stärker als ein normales Forte geklungen hat, während ein Pianissimo nur noch ein — dennoch hörbarer — Hauch war. Reger ist einer der letzten großen Komponisten echter Klaviermusik gewesen. Der vorliegende Band, Nr. 14 in der gesamten Reihe und der Obhut des Reger-Schülers Hermann Unger anvertraut, enthält die originalen Kompositionen für 2 Klaviere, nämlich die Beethoven-Variationen op. 86 und Introduction, Passacaglia und Fuge op. 96, sowie die von Reger selbst besorgte zweiklavirige Fassung der Mozart-Variationen mit einer neuen Variation vor der Schlußfuge und das Klavierkonzert f-moll op. 114, dessen Orchesterpart ebenfalls von Reger übertragen wurde. Die beiden Autographe des Konzerts, die sich im Besitz von Frieda Kwast-Hodapp befanden, der das Werk gewidmet ist, sind leider verloren gegangen. Der Revisionsbericht von W. Rehm, der sich auf die Urschriften, soweit vorhanden, und auf die Veröffentlichungen der Verlage C. F. Peters und Bote & Bock stützt, ist sehr ausführlich. Das Druckbild ist erfreulich klar und übersichtlich. Man kann nur wünschen, daß die so erfolgreich begonnene Arbeit ohne Stockungen fortschreiten möge. Helmut Wirth, Hamburg

Musica 1956. Ein Jahrbuch für Musikfreunde. Hrsg. von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Auch der neue Musica-Kalender enthält wieder mehrere die Forschung interessierende Bildtafeln. Gleich das Titelbild *Tänzer der etruskischer Lyraspieler* (Grabmalerei aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.) ist ein anschaulicher Beleg zur vorchristlichen Musikübung. Von den drucktechnisch besonders gut gelungenen Darstellungen seien *Utamoras Musizierende Japanerinnen*, *Degas' Tänzerin auf der Bühne* und vor allem das

bekannte Altersbild von Heinrich Schütz genannt. Neben mehr oder weniger vertrauten Musikbildern von Agostino di Duccio (*Engel mit Horn und Triangel*), J. A. Duck (*Musikalische Unterhaltung*), Adriaen van Wesel (*Musizierende Engel*), A. Feuerbach (*Die Lautenschlägerin*), L. della Robbia (*Musizierende Gruppe*) sind u. a. bemerkenswert ein *Italienischer Kieflügel* aus dem frühen 17. Jahrhundert mit aufrecht stehendem Gehäuse und kostbarer Bemalung (heute im Metropolitan Museum New York) sowie *Plastische Monatsdarstellungen aus Ferrara* (13. Jahrhundert). Den Reiz des weniger Bekannten besitzt das Bildnis des auch als Musiker hervorgetretenen *Francesco Giamberti* von Piero di Cosimo sowie *Richard Wagner, gezeichnet am Tage vor seinem Tode* von Paul von Joukowsky. Dem Mozartjahr 1956 entsprechend bietet der Kalender ein *Bildnis der Söhne Mozarts: Karl und Wolfgang* von Hans Hansen, ferner die bekannte Kopie des anonymen Mozart-Gemäldes von 1777 und das Faksimile des Anfanges der a-moll-Klaversonate (KV 310).

Richard Schaal, Schliersee

Mitteilungen

Am 25. November 1955 verstarb im Alter von 69 Jahren Professor Dr. Jacques H a n d s c h i n in Basel. Die großen Verdienste des Verstorbenen um die Musikforschung werden in einem der nächsten Hefte unserer Zeitschrift eingehend gewürdigt werden.

Am 26. November 1955 starb in Rom der ehemalige a. o. Professor für Musikgeschichte an der Universität Florenz, Fausto T o r r e f r a n c a. Der Verstorbene hat durch seine Studien über das Verhältnis zwischen deutscher und italienischer Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts eine Reihe von sehr brennenden Fragen aufgeworfen, die z. T. auch heute noch einer endgültigen Lösung harren. Die Musikforschung wird in Kürze eine Würdigung des Verstorbenen veröffentlichen.

Am 7. Dezember 1955 erlag Professor Dr. Manfred B u k o f z e r (Berkeley/Kalifornien) einem schweren Leiden. Der Tod dieses erst 45jährigen hervorragenden Forschers trifft die Musikwissenschaft aller Länder, besonders aber der USA und Deutschlands, schwer.

Unsere Zeitschrift wird in Kürze eine Würdigung des Verstorbenen bringen.

Am 4. Dezember 1955 kam der italienische Musikwissenschaftler Ottavio T i b y in Palermo durch einen Straßenumfall ums Leben. Tiby hat besonders nach dem letzten Krieg durch seine Mitarbeit an internationalen Planungen sehr fruchtbar gewirkt. Wir hoffen, in einem der nächsten Hefte eine Würdigung des Verstorbenen, der in den letzten Jahren der musikalische Berater der sizilianischen Regierung war, zu bringen.

Am 21. Oktober 1955 beging Professor Dr. Egon W e l l e s z (Oxford) seinen 70. Geburtstag. Die Musikforschung gratuliert dem Jubilar herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 15. Dezember 1955 beging Dr. Reinhold S i e t z (Köln) seinen 65. Geburtstag. Dem eifrigen Mitarbeiter gratuliert die Schriftleitung auch an dieser Stelle herzlich.

Prof. Dr. Thr. G. G e o r g i a d e s, o. ö. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität München erhalten.

Dr. Heinrich H ü s c h e n habilitierte sich am 7. Dezember 1955 an der Universität Köln. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „*Textkonkordanzen im Musikschrifttum des Mittelalters*“.

Am 16. Dezember 1955 verstarb in Bonn der bekannte Musikverleger Edgar B i e l e f e l d t, dessen Verdienste um den Vertrieb außerdeutscher Musikalien in Deutschland auch der Musikwissenschaft manche willkommene Hilfe geleistet haben.

Unter der Leitung von Dr. Hans H i c k m a n n, Mitglied des „Institut d'Égypte“ (Kairo), und Herzog C. G. zu Mecklenburg (Sigmaringen) sind im Sommer 1955 mehr als 200 Schallaufnahmen von ägyptischer Volksmusik gemacht worden. Sie sind die bisher größte musikwissenschaftliche Sammlung von Volksmusik aus dem Nil-tale und ergänzen die gelegentlich des Kongresses arabischer Musik (Kairo 1932) aufgenommene Schallplattenreihe. Außer den