

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Österreich als Vermittler der abendländischen Musik in Ost- und Südosteuropa (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Gestaltung und Theorie in der außereuropäischen Musik (2).
Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Angewandte Musikbibliographie. Zur Geschichte und Praxis der musikalischen Denkmalspflege (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre III (2) — Kontrapunkt III (3) — Theoretische Formenlehre I (1) — Instrumentenkunde I (1) — Geschichte der Musiktheorie I (16. bis 18. Jahrhundert) (1).

Lektor F. Schleiffelder: Kontrapunkt IV, Formenlehre II, Instrumentenkunde (je 2).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (1) — Instrumentenkunde I (1) — Praktikum des Generalbaßspiels (1) — CM voc. (2).

Würzburg. Dr. H. Beck: Geschichte der abendländischen Musik im Überblick II (2) — S: Einführung in die Musikästhetik (1) — CM instr. (Orchester und Kammermusik) (2) — CM voc. (Akad. Chor) (2).

Besprechungen

Andrea Della Corte — Guido Pannain: Storia della Musica. I. Dal Medioevo al Seicento. Con 20 tavole, 342 figure e 368 citazioni musicali. Terza edizione molto ampliata. VIII + 741 S. — II. Il Settecento e l'Ottocento. Con 15 tavole, 398 figure e 267 citazioni musicali. Terza edizione molto ampliata. VII + (745—1367) 601 S. — III. L'Ottocento e il Novecento. Con 13 tavole, 425 figure e 65 citazioni musicali. Terza edizione molto ampliata. VII + 548 S. — Unione Tipografico Editrice Torinese. Torino 1952.

Das umfangreiche Werk von 1919 Seiten ist zuerst 1942 erschienen. Die Verf. glaubten laut erstem Vorwort zunächst dem Wunsch des Verlegers nach einer solchen Arbeit widerstehen zu müssen, da sie über ihre Kraft hinausginge. Die erste Auflage war bald vergriffen; ein Beweis für das Bedürfnis Italiens nach einer solchen, erstmalig unternommenen Arbeit. Sie wurde 1944 im anastatischen Neudruck wieder herausgegeben und acht Jahre später neu bearbeitet, erweitert, an vielen Stellen auf den Stand der Forschung gebracht und als dritte Auflage herausgebracht. Die drei großen Bände im Lexikonformat sind prachvoll ausgestattet. Bei der ungeheuren Fülle des Stoffes, den in nicht zu knapper Form behandeln zu können, die Verf. das Glück hatten (wie der unternehmungsfreudige Verleger den Erfolg), haben die Verf. ihre Arbeit, das muß man anerkennen, mit außerordentlichem Fleiß und großer Umsicht durchge-

führt! Sie kommen, wie im Vorwort bemerkt wird, dem weiteren Publikum entgegen, denn die Notenbeispiele erwecken in ihnen Zweifel, ob alle Leser auch Notenleser seien. So ist das ganze Werk mehr eine volkstümlich gehaltene, breite Wiedergabe des historischen, biographischen Befundes als eine von wissenschaftlicher Kritik getragene Interpretation des Stoffes. Im Vorwort erklären die Verf., sie wollten keine „Entpersönlichung“ Doch muß gesagt werden, daß der persönliche, und zwar der reine Geschmacksstandpunkt erst in dem neueren Teil zur Geltung kommt. Darüber wird noch zu reden sein. Der erste Band etwa ist recht unpersönlich gehalten; d. h. man merkt nicht viel davon, daß die Verf. eigene Urteile, eigene historische Einsichten vertreten. Er ist Kompilation.

Bei der Größe des Stoffes fragt man zunächst nach der Einteilung, die die Verf. vorgenommen haben. Sie halten sich an die alte, in Italien von jeher in der Kunstgeschichte übliche Abgrenzung nach Jahrhunderten. Diese ist bequem, aber nicht sachgemäß, denn die Jahrhundertgrenzen sind in der Musik vielleicht um 1200, um 1500 und 1600 ungefähr auch stilistische Grenzen, die übrigen bloße Zahlen mit zwei Nullen. Die Geschichte verläuft nicht in Perioden zu hundert Jahren, ob überhaupt in Perioden, oder Wellen, — siehe Lorenz, Moser und andere Fragesteller —, darüber machen sich die Verf. keine Gedanken. Trotzdem verwenden sie zweimal die stilistische Bezeichnung „Renaissance“ und „Vorrenaissance“. Vorrenaissance und Renaissance grenzen sie aber gegeneinander vorsich-

tigerweise nicht ab. Renaissance geht für sie jedenfalls bis 1600, und das scheint eine sehr veraltete stilistische Abgrenzung zu sein! Es brauchen und können hier nicht Argumente angeführt werden, weshalb man in der Musik, nicht anders als in der Kultur-, Kunst- und Literaturgeschichte, die Renaissance mit der *ars nova* beginnen lassen sollte, nicht die *Vorrenaissance*, und weshalb die Renaissance nicht um 1600, sondern schon 1550 zu Ende gegangen ist! In der Kunstgeschichte gilt heute Michelangelo als Beginn, ja erster Höhepunkt des Barock. Dieser Begriff „Barock“ ist bekanntlich problematisch und in den romanischen Ländern noch nicht gerne gebraucht. Der Verf. (in diesem Falle Della Corte) widmet ihm am Schluß des ersten Bandes eine ausführliche Untersuchung. Sie zeigt nur, wie ablehnend er sich solchen stilistischen Fragen gegenüber verhält, obwohl er ziemlich die vorhandene Literatur in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Hier, in der Frage des stilistischen Bereiches, liegt eine der Schwächen der Arbeit. Sie ist aber eine grundsätzliche, historische.

Halten wir also den Verf. den Mangel einer musikwissenschaftlichen Schule und einer Methode in Italien zugute und lassen wir ihnen die Jahrhunderterteilung. Die Breite der Darstellung ist, wie gesagt, ein Verdienst. Bei dem zur Verfügung stehenden Umfang wertet man als Leser allerdings auch die Verteilung des Raumes an die einzelnen Meister — denn die Darstellung ist im wesentlichen in biographischer und entsprechend bibliographischer Aneinanderreihung geboten. Gegenüber der 1. Auflage wird viel Neues gebracht, z. B. sind Forschungen über byzantinische Musik berücksichtigt (Wellesz), der Sommerkanon wird (nach Bukofzer) in Gänze beigeleitet u. v. a. Daß die italienischen Meister durchweg eine ausführlichere Würdigung erfahren, ist verständlich oder sogar selbstverständlich. Man muß im Gegenteil gegenüber einer möglichen Kritik darauf hinweisen, daß die Verf. sich bemühen, über eine nationale Begrenzung hinauszukommen und z. B. schon im 1. Band auch deutschen, bisher in Italien sehr wenig beachteten Meistern einen breiteren Raum zuteilen, z. B. Heinrich Schütz. Um so befremdlicher wirken dagegen bloße Namensnennungen von anderen großen Meistern wie Senfl, von dem Werke in mehreren Bänden des „Erbes deutscher Musik“ zugänglich sind, — von den übrigen Kompo-

nisten des Gesellschaftsliedes zu schweigen. Hofhaimer wird ganz übergangen, um so erstaunlicher, als er der Allgemeinheit doch durch das Buch Mosers und die veröffentlichten Werke zugänglich gemacht worden ist.

Es ist unmöglich und kaum erwünscht, angesichts der Ausdehnung dieser Musikgeschichte auf Einzelheiten einzugehen. Die einstimmige mittelalterliche Musik ist reich auch durch Musikbeispiele belegt, allerdings ohne das Problematische einzelner Umschriften auch nur zu erwähnen. Der unkundige Leser bekommt die mittelalterlichen Weisen in starr-rhythmischer viertaktiger Umschreibung vorgesetzt und muß diese für original halten. Die Aubryschen und Beckschen Umschriften sind zudem zweifelhaften Wertes! Wie überhaupt stilistische Betrachtungen — außer ästhetischen Geschmacksurteilen — fehlen, werden die Beispiele meist ohne Erklärung geboten. „*Media vita*“ ist eine Antiphon, keine Sequenz, stammt aus dem 11. Jh. und nicht von Notker. „*Dies irae*“ ist nicht von Thomas von Celano vertont. Doch sind einstimmiges Lied und geistliches Drama dankenswert ausführlich behandelt, einschließlich der deutschen Minnesänger. Walter v. d. Vogelweide erhält einen ganzen Abschnitt. (Mit der germanistischen Spezialfrage, ob es im zweiten Philippston „*liet*“ oder „*lieht*“ heißen soll, dokumentiert der Verf. (191) hier wohl überflüssigerweise seine Belesenheit. Übrigens haben Kraus, Bützler und neuerdings Friedrich Maurer (1954) „*liet*“. Wichtiger ist die Melodie, die wohl besser, wie Bützler, Genrich und Günter Birkner (in Maurer) es tun, im Dreitakt modal gelesen wird.)

In der Darstellung der Mehrstimmigkeit fällt auf, daß gleich vier hintereinander folgende Beispiele (214—219 und 223) ohne Zitat bequemerweise aus Adlers Musikgeschichte übernommen sind (Adler 1. Auflage, S. 200, 212, hierbei ist Ludwig genannt, 217, 222). Auch hier ist, trotz der Unselbständigkeit, die ausführliche Darstellung begrüßenswert. Besonders eingehend wird die sogenannte Vokalpolyphonie des 16. Jh. behandelt, Motette und Madrigal, Palestrina und breit Vecchis *Aufiparnasso*. Ebenso wertvoll ist die Zusammenstellung der Literatur der *Sacre rappresentazioni* und Intermedien, unzureichend dagegen wird über die deutsche Musik der Zeit berichtet. Die Oper seit Monteverdi findet eingehendes Interesse, wenn auch hier, wie später, der Text im

Vordergrund steht, nicht die Musik. Schütz hat nicht bei Monteverdi studiert (548), Keiser hat nicht 126 Opern geschrieben (550), sondern nach W Schulze (Quellen der Hamburger Oper, schon 1938!) kaum mehr als 60–65. Auch das Oratorium in Italien wird ausführlich mit vielen Textangaben behandelt. Weniger glücklich ist das Kapitel über die italienische Instrumentalmusik gelungen! Bei den Anfängen der Canzone fehlt z. B. die ältere Toccata des Cavazzoni (Jeppesen, 1943) ganz. Auch die Entwicklungsgeschichte der Formen ist vernachlässigt, trotz breiterer Behandlung Frescobaldis. Das entspricht der Einstellung, das Substantielle zugunsten des ästhetischen Raisonnements zurückzusetzen. Über das Konzert sollte auch der Laie, vor allem der praktische Musiker, als Leser mehr erfahren.

II. Der zweite Band, Settecento und Ottocento, beginnt mit einem erfreulich umfangreichen Abschnitt über Bach, dem 39 Seiten gewidmet werden, gegenüber 18 Händel zgedachten. Daß der Schluß der h-moll-Messe, die Wiederholung der Musik des *Gratias* zu den Worten des *Dona*, die Auflehnung des Protestanten gegen den katholischen Text bedeute, wie der Verf., Gerber noch überbietend, meint, scheint gewaltsame Interpretation. Telemann wird leider nur gestreift, obwohl doch zahlreiche Veröffentlichungen von Werken und Arbeiten über den Komponisten seine Bedeutung immer mehr erkennen lassen. Händels Instrumentalwerke müssen sich mit wenigen Zeilen begnügen: Händel „bleibt als Instrumentalkomponist unter dem italienischen Einfluß“ (812). Zweifellos ist Händel stilistisch von der italienischen Schule hergekommen, aber es heißt seine Größe verkennen, wenn man seine „Concerti grossi“ überhaupt noch als Einflußprodukte bezeichnet. Schon Chrysander, ja, schon Burney hatten den gewaltigen Unterschied gegenüber dem italienischen Konzert klar erkannt. Die ganze Unbestimmtheit der Jahrhundert-einteilung kommt zum Ausdruck in einer Kapitelüberschrift „*Fra Sei e Settecento*“. Vom textlich-ästhetischen Standpunkt aus fesselnd wird die Opera buffa, über die Della Corte mehrere Bücher veröffentlicht hat, beschrieben. Ebenso ist Gluck hochgeschätzt. Glucks Vater ist „*boemo*“. Was ist das? Tscheche oder Deutsch-Böhme? In Wirklichkeit ist Glucks deutsche Herkunft ebenso bewiesen, wie die von Stamitz, der wiederum „*boemo*“ sein soll. Im Kapitel

über die Messe wird Mozart vorausgenommen. Aber nur von der unvollendeten c-moll-Messe KV 427 wird gesprochen. Geminiani und seine, wie viele Neudrucke erweisen, herrlichen Concerti werden gering geschätzt: sie seien in Deutschland bekannt und beliebt wegen ihres „*eher symmetrischen und gleichförmigen Charakters*“! (1019). Die italienischen Vorklassiker erfahren ausführliche Behandlung, vielleicht eine gewisse Überschätzung, dagegen wird C. Ph. E. Bach mit wenigen Worten abgetan — hier wirkt immer noch Torrefrancas ältere Darstellung dieser Epoche und Gattung nach. Dom. Scarlatti findet begriffliche Verehrung, doch werden die Dissonanzen (S. 1072) ungerechtfertigterweise bewundert, denn es handelt sich um bloße Acciaccature, was schon oft festgestellt wurde! Mozart ist ein breites Kapitel gewidmet. Von nun ab sind die Darstellungen nicht mehr unpersönlich, sie gewinnen an Lebendigkeit, dafür aber verlieren sie auch durch willkürliche Urteile. Mozart hat nicht bei Martini studiert! Darf man Mozarts Violinkonzerte z. B. als albern und oberflächlich bezeichnen („*fatui e superficiali*“, 1177)? Die großen Meister, auch die deutschen, sind mit Sympathie geschildert. César Franck (360), „*von Geburt Belgier*“? Er ist rein deutscher Abstammung, beide Eltern waren Deutsche!

Mit dem III. Band Ottocento und Novecento) betreten wir sichereren Boden, was die praktischen Kenntnisse betrifft. Ausgezeichnet ist die Behandlung Rossinis; Donizetti wird überschätzt. Nichts Neues wird über die Gruppe Mayr, Morlacchi, Mercadante, Paër, Spontini gesagt, von denen übrigens allein Mayr (durch Schiedermaier) wissenschaftlich untersucht ist. Ernsthaft ist der Verf., hier Della Corte, bemüht, in den Geist der deutschen Musik einzudringen. Allein hier werden leider nationale Grenzen oder Vorurteile bemerkbar, die offenbar nicht überwunden werden konnten. Beethovens *Fidelio* hat eine schlechte Zensur, vermißt werden Einheitlichkeit und Charakteristik. Unter Verkenennung des auch sonst öfters zitierten deutschen Liedes (im Fremdwort „Lied“ genannt), wird der *Fidelio* als eine Folge von Liedern abgetan. Besonders schlecht kommt Beethovens *Missa solennis* weg. Die Fugen *Gloria*, *Et vitam*, *Dona-Presto* findet Della Corte nicht nur von der Inspiration verlassen, sondern direkt langweilig (1671)! Schuberts Messen werden bagatellisiert. Die Groß-

artigkeit der zwei späteren Messen in historischer und künstlerischer Hinsicht ist dem Verf. nicht aufgegangen. Immerhin sind das nun noch tragbare Urteile persönlichen Geschmacks.

Kaum mehr tragbar scheinen uns allerdings die durchaus unzureichenden Bemerkungen etwa über Richard Strauß, dessen Musik als Filmmusik abgetan wird. *Der Rosenkavalier* reicht zur Operette hinab. Von den sinfonischen Dichtungen werden nicht „*Tod und Verklärung*“, nicht „*Till Eulenspiegel*“, heute klassisches Repertoirestück nicht nur der deutschen Orchester, nicht „*Heldenleben*“ und „*Sinfonia domestica*“ genannt. Zwar braucht auch der Historiker seinen persönlichen Geschmack nicht zu verleugnen, er wird sich aber doch bemühen müssen, in seiner Wertung auch die allgemeine, über lokalen, nationalen und engpersönlichen Geschmack hinaus geltende Größenordnung zu berücksichtigen. Was soll man zu folgendem Urteil über Bruckner sagen, dem nur wenige Zeilen vergönnt werden, nachdem Brahms — wie Schumann von den Verf. gefeiert — sehr ausführlich behandelt worden ist: „*Bruckner erscheint in seinen neun Sinfonien häufig unzusammenhängend und zwitterhaft, wir bemerken bisweilen Wagnerische Reminiszenzen, die sich schlecht in eine einheitliche Auffassung der sinfonischen Form fügen . . . Die Wahrheit ist, daß Bruckner, mit glühendem Talent begabt, ein bloßer Aneignen war Seine Musik besteht in einer Mischung positiver und negativer Elemente und erreicht niemals die Höhe einer schöpferischen Begabung.*“ Nun wissen wir es! Sollte das nicht neben Vorurteil Mangel an ernsthafter Kenntnis beim Verf. sein? Unüberspringbar kann doch die nationale Kluft nicht sein. Der atonalen und Zwölftonmusik stehen die Verf. skeptisch gegenüber, wobei allerdings ihre Landsleute mit Glacéhandschuhen angefaßt werden.

Die vielen kritischen Bemerkungen, die hier gemacht werden mußten, sollen nicht der gesamten Einschätzung Abbruch tun, sie sind manchmal mehr betrubte Feststellungen, wie wenig selbst kultivierte und vielseitige Autoren traditionell-nationale Geschmacksgrenzen überspringen können. Die Arbeit, die hier geleistet wurde, ist bedeutend und im Sachlichen durchaus zuverlässig. Italien besitzt in diesem Werk eine populäre, aber fundierte Musikgeschichte, die geeignet ist, das Verständnis und das Interesse für

die Geschichte und für weite Gebiete der Musik zu fördern. Insofern muß man die Verf. beglückwünschen!

Es scheint mir grundsätzlich nicht Aufgabe eines Referenten zu sein, mit dem Rotstift in der Hand Druckfehler anzustreichen und ihre Zahl zu ermitteln. Schon weil sich die Autoren über diese Fehler meist selbst genügend geärgert haben. Aber: Die deutschen Zitate, Incipits, Titel, Sätze sind fehlerhaft. Das ist unwesentlich für den Wert der Arbeit, doch geht, was da geboten wird, im Gegensatz zu dem sauberen italienischen Text, zu weit. Ich nenne nur einige an verschiedenen Stellen: 193 *enge* statt *ouge*. 194 *linen* statt *einen*. 197 *klingende Ton* statt *der*. 1022 *Deutschlbrod!* *Harsdorffer* 1600. 1622 *Zwischau*. 584 *Fluß Esler* statt *Elster* 694 *Ubung*. 695 *Buschlein*. 1668 *Frühlingsgeschichten* statt *-früchte*. 710 *Puerl* statt *Peuerl*. 177 *wohl*. 761 „*Blüte nur*“ statt „*Blute*“ *Friederfürst* 753. 1795 *Lehrstück* — überhaupt die Umlaute! 1676 *Ein deutsche Requiem*. 1677 *Deum* (Denn) *wir haben keine bleibende Statt*. 1247 *des Knabes Wunderhorn* usw. usw. Wir wünschen den Verf. für die nächste Auflage einen deutschkundigen Korrektor! Ein weiterer Wunsch! Die Ausstattung ist hervorragend, in allen Teilen werden interessante und seltene Bilder gebracht. Um so erstaunlicher ist es, daß man dann einigen Meisterporträts in ganzseitiger erstklassiger Druckausführung begegnet, die als kitschige Fantasie-Porträts in einer ernsten Musikgeschichte untragbar sind, so die Bilder von Gluck (549), Mozart (1175), Paisiello (907) u. a. Auch ein Gartenlaubebildchen, Luther im Kreise seiner Familie, ist hier verfehlt. Hans Engel, Marburg

Friedrich Maurer: Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1954. VI, 136 S. — Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 1. Bändchen: Die religiösen und die politischen Lieder. Altdeutsche Textbibliothek. Heft 43. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1955. 96 S.

Das Bedeutsame an den beiden Veröffentlichungen des bekannten Freiburger Germanisten ist, daß er die erhaltenen und erschlossenen Melodien (unter Mitarbeit von G. Birkner) beigegeben hat. Das zweitgenannte Bändchen bringt zusätzlich noch die Weise zum Palästina-Lied. Damit ist von neuem jene fruchtbare Zusammen-

arbeit von Germanistik und Musikwissenschaft angebahnt, die für die Erforschung und Deutung des deutschen mittelalterlichen Liedes ganz unerlässlich ist. — Maurer ging davon aus, daß man die sog. „Sprüche“ Walthers in den bisherigen Ausgaben zu Unrecht in Einzelstrophen auseinandergerissen und isoliert habe. Dagegen deute doch gemeinsame Form und Weise auf Zusammengehörigkeit und künstlerische Einheit. Indem er so mit dem Begriff des „Liedes“ Ernst macht, geht er daran, diesen Zusammenhang behutsam zu suchen und zu begründen und gewinnt damit „eine Reihe schöner und wirkungsvoller Lieder Walthers wieder, die er aus bestimmten Anlässen zu bestimmten Ereignissen und Themen gesungen hat“. Der Weg geht über die genaue sprachliche Analyse aller Strophen; wir gewinnen neue Einsichten in ihre metrisch-rhythmische und in ihre sprachlich-gedankliche Gestalt. Auch für die Datierung und die Einsetzung der Lieder in den Lebensgang Walthers ergeben sich neue Erkenntnisse. Die Musikwissenschaft kann solche Arbeit (wie sie vor Jahren Arthur Hübner in seinem Buch über die Geißlerlieder ähnlich musterhaft leistete) nur begrüßen. An ihr ist es nun, die für sie wichtigen Folgerungen daraus zu ziehen.

Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß M. auch im Druckbild die Melodie nach den Zusammenhängen wiederzugeben bestrebt ist, die sich aus der sprachlichen und gedanklichen Fügung ergeben. Dabei ist nur eines hinderlich: die Übertragung in modernes Notenbild. Für weitere Auflagen (die wir herzlich wünschen) und Ausgaben sei daher die Bitte um Wiedergabe der Melodie in einer der originalen Aufzeichnung möglichst angenäherten Art und Weise (vgl. unsere Beispiele) ausgesprochen. Die Originalnotation der deutschen mittelalterlichen Lieder ist eine in sich eigenständige Art der Aufzeichnung, die im Zusammenhang mit der Rhythmik der Dichtung eine ganz eindeutige Gestalt der Liedmelodie ergibt. Sie muß (zumal das drucktechnisch keinerlei Schwierigkeiten macht) als erstes gegeben werden. Sie stellt zusammen mit dem Text die Originalgestalt des Liedes dar. Ein Übertragungsvorschlag mag (wie es Fr Ranke und der Berichterstatter beim „Rostocker Liederbuch“ getan haben) beigegeben werden, er verhindert nicht die weitere Diskussion über die sinnvollste und zweckmäßigste Art der Übertragung. Doch davon am Schluß des Berichts.

Die Überlieferung der Weisen geht, wie bekannt, auf drei Quellen zurück: 1. auf das Münsterer Fragment (M. F.) als authentische Überlieferung von Wort und Weise; 2. auf die Kolmarer Liederhandschrift aus der hohen Zeit des Meistergesangs als Quelle von „Tönen“; 3. auf das Singbuch Adam Puschmanns als ebensolche aus dem Herbst des Meistergesanges. Außer der Weise des Palästina-Liedes enthält das M. F. die Stellenmelodie zum zweiten Philippston (nach M.s Bezeichnung); wie die Melodie weiter gebaut sein mag, läßt sich daraus nicht entnehmen. Dagegen stellt die Überlieferung eines Weisen-Drittels zum „König Friedrichston“ ein bemerkenswertes Problem. M. geht von dem bestechenden Gedanken aus, daß nicht die einzelnen Zeilen, sondern die gefügten Zeilengruppen die Einheiten sind und daß infolgedessen sich in der Form ABA_1 (nur zu A_1 ist die Melodie vorhanden) die klingende Kadenz + Auftaktlosigkeit des A reibungslos der vollen Kadenz + Auftakt der A_1 -Melodie füge.

A ich dich pri-se | sit un - de wi-se, | wie
— und
 A_1 übele tuot? || mir | muoz mir ist guot || ver- | gib

Vom Melodiebau her muß dagegen eingewendet werden, daß in A_1 der Auftakt „mir“ durch einen „Schnörkel“ deutlich als Auftakt, und zwar eines verzierten Ausgangstones d gekennzeichnet ist. Weiter: wie „tuot“ und „guot“ gemeinsame Kadenz ($g\bar{a}$) haben, so müssen sich „prise“ ($g a$) und „rise“ ($g a$) entsprechen. Der Schlußton d' des „guot“ muß entsprechend gedoppelt werden für „wise“ ($d' d'$). Das zweite d' hat aber nichts zu tun mit dem Auftakt $d\bar{c}$ (A_1). Beide Auftakte fallen bei Auftaktlosigkeit weg. Die Übertragung in moderne Notenschrift hat den eigentlichen Sachverhalt der melodischen Notenschrift verdunkelt. Nach dem Bau der Melodie muß es also so heißen wie im Notenbeispiel 1 (Seite 484).

Die weitere Überlieferung ist nur mittelbar. Dabei fügt sich die Hof- und Wendelweise der Kolmarer Hs, dem „Hofton“ Walthers ohne Schwierigkeiten, ja es zeigt sich, daß die Einschnitte der Weise genau dort liegen, wo aus dem sprachlichen Bau der Strophe Einschnitte erschlossen wurden. Dieses Lied mit seinen 13 Strophen (die abschließende ist die vom nahen Weltende) und seiner kraftvollen, wohlgebauten Melodie zeugt wohl am eindrucksvollsten von Walthers

Notenbeispiel 1

A Vil wol ge-lop-ter got, wie sel-ten ich dich prise!
 A₁ Wie solt ich den ge-min-nen der mir übe-le tuot?

A sit ich von dir bei-de wort han un-de wise,
 A₁ mur muoz der ie-mer lie-ber sin der mur ist quot:

A wie ge-tar ich so ge-fre-veln un-der di-me rise?
 A₁ ver-gib mir an-ders mu-ne schulde, ich wil noch ha-ben den muot.

Notenbeispiel 2

Jch saz uf ei-me stei-ne und dah-te bein mit bei-ne.
 daz kinne und ein min wan-ge. do dah-te ich mir vil an-ge,

dar-uf saz ich den el-len-bogen, ich hete in mi-ne hant gesmogen
 wie man zer wel-te sol-te leben. de-hei-nen rat kond ich gegeben,

wie man dru dinc er-wur-be, der kei-ne niht ver-dur-be.
 diu zwei sint ere und vam-de quot, daz dicke ein-an-der scha-den tuot.

daz dritte ist go-tes hul-de, der zwei-er ü-ber-gul-de.
 die wolte ich gerne in ei-nen schrin: ja lei-der desn mac niht ge-sin,

daz quot und welt-lich e-re und go-tes hul-de me-re
 zesamene in ein herze komen: stige und we-ge sint in be-nomen.

oder: un-triuwe ist in der sa-ze, ge-walt vert uf der stra-ze,
 un-triuwe ist in der sa-ze, ge-walt vert uf der stra-ze,

fride und reht sint se-re wunt. diu driu en habent ge-lei-tes niht,
 diu zwei en-wer-den e ge-sunt.

Gestaltungskraft. — Die „goldene Weise“ derselben Hs. gehört nicht einem der politischen Lieder Walthers zu, ob ihm überhaupt, bleibt fraglich; doch braucht das hier nicht erörtert zu werden. Dagegen scheint der „feine“ Ton in Puschmanns Singbuch eine echte Walther-Weise, den *Otten-Ton* (Maurer), zu enthalten. Auch sie paßt gut; ich erlaube mir nur eine Änderung der Textunterlegung von Zeile 7 vorzuschlagen, die der Melodie Puschmanns besser entspricht und der Textzeile 7 aller 6 Strophen besser gerecht wird.

f f g a g bag agf f
Darzuo sag ich iu mæ - re...

Der Kreuzton Puschmanns paßt auf die Strophen des von M. so genannten *Ersten Atzetones* wie angegossen. Ob die Silbenverteilung im einzelnen ganz zutreffend ist, bedürfte noch mancher Versuche. Zu bedauern ist, daß Birkner im kleinen Textband nach Bützlers „*Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*“ (S. 77) nicht versuchsweise doch diesen Ton, der ja „*Kreuzton*“ heißt, auch Walthers Kreuzlied beigegeben hat. Hier muß die Diskussion fortgesetzt werden.

Der lange Ton Puschmanns, den schon Wustmann für den berühmten „*Reidston*“ Walthers in Anspruch genommen hat, stellt viele Probleme. Gennrich sagt in „*Melodien Walthers von der Vogelweide*“ (ZfdA 79, 1942) mit Recht, daß Rekonstruktionsversuche unerlässlich seien. „*Erst an einem solchen Versuch wird man das Für und Wider zur Diskussion stellen können.*“ Ich gebe daher hier einen eigenen, der sich von den bisherigen (Gennrich und Maurer; Bützler, S. 55 ff., hält den langen Ton für unecht) in folgenden Hauptpunkten unterscheidet: 1. Ich entnehme dem Anfangsmelisma den Grund- und Ausgangston *f*, 2. ich fasse in Zeile 2 und 8 die Quintfälle, wie im spätmittelalterlichen Lied, zusammen und glaube so bessere Textunterlegung zu erreichen, 3. ich emendiere die für Puschmann, aber nicht für Walther bezeichnenden Kurzzeilen „*erfüllet fein — mit dem Geist rein — sie allgemein*“, 4. Zeile 21/22 gebe ich, dem Text entsprechend, als Doppelzeilen wie 17/18 und 19/20 (= Puschmann, Zeile 18/19), doch ist auch eine Entsprechung von 21/22 (nach Puschmann 19/20) möglich, wofür die Textzeilen 21/22 der übrigen Strophen zu sprechen scheinen. Damit glaube

ich dem Aufbau der Strophe Walthers noch näher zu kommen. Die Frage, ob die noch etwas ungelene Handhabung der Zeilenformeln M.s frühe Datierung „*dieses ersten politischen Liedes Walthers*“ zu erhärten vermag, sei wenigstens gestellt. Vgl. dazu das Notenbeispiel 2 (Seite 484).

Hiermit ist zugleich ein vollständiges Beispiel dafür gegeben, wie ich mir die Schreibung denke. Ist hier die Übertragung in ein anderes Notenbild überhaupt noch nötig? Die modale Interpretation, die für romanische Weisen absolut einleuchtend ist, gibt doch nur eine „*Art und Weise*“, die im Text gegebene Hebigkeit zu deuten. Mein Vorschlag, jeweils die Originalnotation zu geben, läßt Raum für modale Interpretation, stellt aber nicht die Übertragung in den Vordergrund, sondern die Originalmelodie in ihrem aus dem Notenbild klar abzulesenden Aufbau. Darauf aber kam es dem mittelalterlichen Dichtermusiker beim Schreiben der Melodien an. Überschüssige Silben sind dabei ohne weiteres unterzubringen, Fehler, wie in der Übertragung des Palästina-Liedes (4. Note des Abgesangs ist weiterhin überschüssig, sie gilt nur für die 1. Strophe), leicht zu vermeiden. Bei jedem Lied wird man darauf achten müssen, alle Strophen nacheinander zu unterlegen. Das ergibt, wie beim „*Reidston*“, oft überraschende Aufschlüsse und hat M. manche einleuchtende textliche Entscheidung (gegen Lachmann-Kraus) ermöglicht.

Auf eine andere wichtige Arbeit M.s sei zum Schluß noch hingewiesen. „*Zu den Religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide*“ (Euphoriön 49/1955, S. 29 ff.) enthält unter erstaunlich fruchtbarer Würdigung der melodisch-vortragsmäßigen Möglichkeiten die einleuchtende, auch für die Musikwissenschaft aufschlußreiche Feststellung der textlich-musikalischen Form von Walthers großem Leich und die Herausarbeitung der acht ursprünglichen Text-Strophen des Palästina-Liedes.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Hans Joachim Moser: Die Musik im frühevangelischen Österreich. Johann Philipp Hinntenthal-Verlag, Kassel 1954. 107 S. Der Autor nennt seine größtenteils schon 1938 vollendete, nach abenteuerlichen Kriegs- und Nachkriegsjahren erst jetzt veröffentlichte Arbeit mit Stolz und nicht zu Unrecht „*ein nunmehr aufgegrabenes Pompeji der deutschen Musikgeschichte*“ Tatsächlich um-

faßt das Werk, das volkskundlich-konfessionsgeschichtliche mit musikhistorischen Gesichtspunkten vereint, ein reiches, bisher noch nie zusammengefaßtes Material. So wird die Geschichte des österreichischen Protestantismus von der Zeit Karls V. bis zur letzten großen Vertreibung Evangelischer durch den Salzburger Erzbischof Firmian 1731/32 mit überraschender Tatsachenfülle eingehend beschrieben und weiterhin bis zur Gegenwart mit mehr fragmentarischen Gedanken lebendig charakterisiert. Der geographische Rahmen der bunten Handlung erstreckt sich von Nordböhmen und Schlesien weithin bis nach Tirol, Venedig und Siebenbürgen, die Hauptpersonen, meist bedeutender als bekannt, sind u. a. Männer wie J. Brassicanus, A. von Bruck, A. Gigler, A. Haslmair, J. Heroldt, D. Lagkner, L. Lechner, A. Rauch, G. Reilich, W. Striccius, E. Widmann und G. Widmannstetter. Moser vereinigt vielfältiges Material aus historischer, theologischer, germanistischer, musik- und lokalgeschichtlicher Literatur, benutzt aber dazu alle möglichen Originalquellen aus österreichischen und deutschen Archiven und Bibliotheken, so daß die Fülle der Aufzählungen und Beschreibungen auf weite Strecken hin die Erzählung erstickt. Namen, Daten, Werktitel und -beschreibungen, Vordreden, Widmungen, Gedichte, Melodien, Inhaltsangaben von Drucken und Handschriften, Quellenkonkordanzen und Druckerverzeichnisse wechseln mit Angaben über Schulbetrieb, Lehrstellen und -pläne, Gottesdienstordnungen, Hofleben, Reisen, Beziehungen österreichischer Musiker zu deutschen Ländern und umgekehrt. Einmal wird sogar die Satzspiegelgröße eines Drucks angegeben! Das Buch enthält zahlreiche treffliche Bemerkungen und wertvolle Anregungen, doch ist es als Ganzes oft verwirrend, ein Mosaik aus verschiedenwertigen Steinen, mehr für Einzelauskünfte geeignet als für Überblick und Geschichtszusammenschau, ein Buch, das man nicht lesen, sondern nur benutzen kann. Da bekanntes Material oft unmerklich mit neuem vereint ist, entsteht bisweilen der Eindruck von Unvollständigkeit und Flüchtigkeit, die zwar Vielfalt bietet, aber der Klarheit ermangelt. Bei allem katalogartig Wissenschaftlichen ist doch auch viel Menschliches angerührt, dessen weite Spanne von Angst und Flucht, von Not, Martyrium und Tod bis zu Befreiung, Glück und Freude reicht, zu gemüthhaften Ereignissen, die oft nicht ohne Hei-

terkeit sind. Insgesamt ist das Buch ein glänzender Beweis für des Autors weit bekannte Vielseitigkeit, die Bedeutendes und Kluges mit vorschnell wirkenden Urteilen vereint. Ein gutes, aber ein schwieriges Buch!

Wilfried Brennecke, Kassel

Anuario Musical, Vol. VIII (Dedicado al IV centenario de la muerte de Cristóbal de Morales [1553—1953]). Barcelona, 1953. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 242 S.

Das bekannte und bedeutende spanische Jahrbuch widmet seinen 8. Band fast ausschließlich dem Schaffen und Leben des Cristóbal de Morales, dessen Werke die spanische Musikwissenschaft in einer schönen Gesamtausgabe gleichzeitig zu erschließen beginnt. So ist der vorliegende Jahrgang des *Anuario Musical* eine wertvolle Ergänzung zu dieser Ausgabe und zu der Fülle von Publikationen über die spanische Musikgeschichte, die uns die von H. Anglès geführte iberische Musikforschung in den letzten Jahren geschenkt hat.

Jaime Moll eröffnet den Band mit einer Studie über „Cristóbal de Morales en España (Notas para su biografía)“. Wir erfahren, daß sich in Sevilla keinerlei Dokumente über den Meister finden lassen, sind also trotz Molls eifrigem Suchen in dieser Hinsicht keinen Schritt weitergekommen. Dagegen ist die Herkunft von Morales eindeutig aus den *Actas capitulares* der Kathedrale zu Plasencia ersichtlich; dort heißt es 1530, man bewillige dem Musiker einen Urlaub nach Sevilla, „donde es natural“. Wir erfahren ferner, daß Morales nach Sevilla wollte, um der Heirat seiner Schwester beizuwohnen. Leider sagt die Notiz uns nichts über die Eltern. Nun ist ein Cristóbal de Morales 1503 als „cantor“ des Herzogs von Medinasidonia erwähnt; es könnte sich wohl um den Vater des Komponisten handeln. Indessen waren Nachforschungen noch nicht möglich, da die Archivalien des Herzogshauses unkatalogisiert und an verschiedenen Stellen untergebracht sind. Immerhin besteht also die Aussicht, daß man eines Tages auf dieser Spur wichtige Einzelheiten finden wird. Auch über Morales' Tätigkeit in Avila hat Moll nichts finden können, was über die schon von Mitjana veröffentlichten Daten hinausgeht. Er kann aber doch feststellen, daß nicht Francisco de Sepúlveda, sondern ein Barrionuevo der Nachfolger Morales' an der dortigen

Kathedrale war. Dieser war schon am 19. August 1528 Kathedralkapellmeister, so daß also Morales nur kurze Zeit in Avila tätig gewesen sein kann. Er wird schon am 14. Februar 1528 in den Kapitelakten von Plascencia erwähnt; die Zeit seines Dienstantritts ließ sich jedoch nicht ermitteln. Sein Vorgänger war hier vielleicht Juan Altamirano. Bis Ende 1531 dürfte Morales in Plascencia geblieben sein, denn 1532 wird sein Nachfolger Diego Bruxelas berufen; dieser trat aber die Stelle nicht an, und der wirkliche Nachfolger ist dann später nicht namentlich aufgeführt. Moll teilt eine Anzahl von archivalischen Nachrichten über Morales, die Kapelle von Plascencia und die Organisten mit. Auch über die Toledaner Zeit erfahren wir einiges Neue, das die 1922 von F. Rubio Piqueras veröffentlichten Daten wesentlich ergänzt. Am 16. März 1545 beriet das Kathedralkapitel von Toledo über die Demission des Kapellmeisters Andrés de Torrentes, der seit dem 9. November 1539 fungiert hatte. Man knüpfte Verbindungen mit Morales an, der am 1. Mai 1545 bekanntlich für zehn Monate aus der päpstlichen Kapelle beurlaubt worden war. Moll macht glaubhaft, daß er entweder nicht nach Sevilla gegangen war oder sich doch zum mindesten im August 1545 in bzw. bei Toledo befand. Jedenfalls schloß man mit ihm am 1. September den Vertrag. Sonst liefern die Toledaner Akten wenig Einzelheiten über seine dortige Tätigkeit. Es wird wiederum Krankheit erwähnt, von der ja auch in den Diarien der päpstlichen Kapelle oft die Rede ist. Im Kathedralarchiv Toledo befindet sich kein Druck mit Kompositionen des Morales, dafür ist er in 34 Handschriften mit Werken vertreten. Der Meister lebte dauernd in finanziellen Nöten. 1547 war er beim Herzog von Arcos tätig. Wiederum lassen sich Einzelheiten nicht mehr feststellen, da die betreffenden Akten des herzoglichen Hausarchivs in den Resten des alten Palastes zu Marchena durch Feuchtigkeit vernichtet worden sind. Daß der Cristóbal de Morales, der nach Rubio Piqueras 1552 eine Pfründe in Malaga besaß, mit dem Komponisten identisch ist, läßt sich nicht beweisen. Es würde bedeuten, daß Morales, der Ende 1551 in Malaga Kathedral-Kapellmeister geworden war, sich aus seiner Toledaner Zeit noch Rechte gewahrt hätte. In Malaga erhielt er Juni 1553 einen Urlaub; wohin er reisen wollte, ist unbekannt. Im selben Monat trat Andrés de Torrentes von seinem Posten als

Kapellmeister in Toledo — wohin er somit inzwischen gelangt war — zurück. Nun beriet das dortige Kapitel über eine etwaige Wiederberufung des Morales. Am 11. August 1553 diskutierte man darüber und war geteilter Meinung. Am 4. September bewarb sich Morales selbst um das Amt. Bevor es zu einer Entscheidung kam, starb er. Am 14. Oktober wurde in Malaga sein Haus versteigert. Er muß also zwischen Ende September und Anfang Oktober 1553 gestorben sein. Wie man sieht, wirft der gut dokumentierte Beitrag Molls doch auf einige Daten der Morales-Biographie neues oder schärferes Licht. Er bekräftigt ferner, daß die nachrömischen Spanienjahre des Meisters von einer gewissen Unruhe und Unstetheit gekennzeichnet sind. — In dem Aufsatz von Nicolas A. Solar-Quintes „*Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de la época*“, werden nun gerade Dokumente ausgewertet, die sich auf das Haus der Herzöge von Arcos beziehen. Es handelt sich um Akten, die das spanische National-Archiv besitzt. Dort begegnen durch ein Jahrhundert hindurch manche Träger des Namens Morales, die vielleicht alle miteinander verwandt sind. Über den Komponisten erfährt man, daß Aufenthalte in Sevilla (1548, er kaufte ein Clavichord „*para la cámara de su señoría*“) und Marchena (als Kapellmeister des Herzogs von Arcos von Mitte September 1549 bis Februar 1551) dokumentarisch vielfach zu belegen sind. Der Verf. berichtet außerdem auf Grund seiner Nachforschungen in den erwähnten Akten über das glanzvolle Leben am herzoglichen Hofe zur Zeit des Morales und teilt allerlei Dokumente über frühere und spätere Ausgaben der Herzöge für Künstler mit. Auch dieser Beitrag zeichnet sich durch gute quellenmäßige Fundierung aus. — José M. Llorens beschäftigt sich mit „*Cristóbal de Morales, cantor en la Capilla Pontificia de Paul III (1535—1545)*“, also mit der für den Meister so entscheidenden Zeit seines Wirkens in Rom. Im 1. Teil der Studie wird Papst Paul III., der berühmte ehemalige Kardinal Alessandro Farnese, gewürdigt, und zwar als Mäzen der Musik. Über die bereits von Casimiri aus den sixtinischen Diarien mitgeteilten Daten hinaus kann Llorens noch manche wichtige Einzelheit über Kapellmeister und Sänger der päpstlichen Kapelle zur Zeit des genannten Papstes beibringen. Der Überblick über die bedeutendsten Feste und Reisen Pauls III. gibt zugleich ein Bild von der Umwelt, in

der sich Morales betätigte. Im 2. Teil widmet sich der Verf. der Funktion Morales' als päpstlicher Sänger. Das bezeichnende Schweigen der meisten Archive über die persönliche Tätigkeit des Meisters glaubt er — abgesehen von vielleicht noch unentdeckten oder verloren gegangenen Dokumenten — doch im wesentlichen durch dessen Hang zur Einsamkeit, schwache Gesundheit und strengen Arbeitssinn, der zu Zurückhaltung führte, erklären zu müssen. Er verweist dazu auf die Charakterisierung des Komponisten als „*filósofo in armonia*“. Trotzdem lassen sich aus allen möglichen Quellen einige Aufschlüsse über die Sängerei in Rom gewinnen. Es wird noch einmal zusammengefaßt und unterstrichen, was z. T. bisher schon bekannt war, z. B. daß Morales häufig krank war. Mancher kurze Urlaub bleibt aber nach wie vor insofern unaufgeklärt, als Anlaß und Zweck sich nicht nachweisen lassen. Besonders dankenswert sind die aus bisher nicht ausgewerteten Dokumenten mitgeteilten Einzelheiten, mögen sie sich nun auf Morales selbst oder auf die Kapelle Pauls III. beziehen. Auch die Tafeln tragen dazu bei, den Wert der Studie, die nicht nur für die Morales-Forschung von Bedeutung ist und deren Ergebnisse hier nicht erschöpfend registriert werden können, zu erhöhen. Das schöne Bild aus Codex 611 der Biblioteca Vaticana (Cappella Sistina) auf Tafel 1, das die Aushändigung der *Constitutiones* der Kapelle an Morales durch Paul III. darstellt, ist eines der Bilddokumente, auf denen ein Komponist des 16. Jahrhunderts offenbar lebensgetreu porträtiert ist. (Es ist meines Wissens in der musikgeschichtlichen Literatur noch nicht erschienen.) Interessant ist auch die auf Tafel 2 und 3 wiedergegebene Liste von Unterschriften unter den *Constitutiones*, in der für Morales, der sich schon in Spanien befand (1545), noch Platz gelassen ist. Zum Abschluß ist dann noch von Urteilen italienischer Autoren (z. B. Zacconi) über Morales die Rede. — Mit dem Aufsatz „*La obra musical de Morales*“ gibt Higinio Anglés einen instruktiven Überblick über das Gesamtchaffen des Meisters. Der Hinweis darauf, daß der gedruckte Anteil fast genau unter dem Pontifikat Pauls III. erschienen ist, daß das Wirken des Komponisten in die Zeit des Übergangs von der Renaissance zur Gegenreformation, d. h. zur innerkatholischen Reform und Restauration, fällt, daß es also der Epoche angehört, in

der das Kardinalskollegium und die ganze römische Kurie durch den Papst erneuert wurden, wird noch dadurch unterstrichen, daß zur selben Zeit neue, vom innerlich erstarkenden Katholizismus erfüllte Orden (Theatiner, Barnabiter) gegründet wurden und daß 1540 die Societas Jesu von Paul III. approbiert wurde. Politisch gesehen, ist es die Zeit der Herrschaft Karls V., einer Invasion von Spaniern in Italien (Neapel, Rom) und besonders der Besetzung des neapolitanischen Königsthrons mit Pedro von Toledo. Gleichzeitig kündigen sich die Reformen der Kirchenmusik an, das Tridentiner Konzil beginnt im Dezember 1545, also zu einem Zeitpunkt, da Morales gerade Rom für immer verlassen hatte und in Toledo weilte. Diesen Hintergrund gilt es nun mitzusehen, wenn man das Werk des Meisters betrachten will. Anglés vergleicht es auch zahlenmäßig mit dem anderer spanischer Meister der Zeit, vor allem mit dem Victorias und Guerreros, und mit dem der beiden „Großen“, Palestrina und Lasso. Dabei ergeben sich Gegenüberstellungen wie etwa die des Motettenschaffens: Morales 90, Guerrero 100, Victoria 44, aber Palestrina 300 und Lasso 1200. Die Produktion ist also nicht nur qualitativ, sondern bezeichnenderweise auch quantitativ bei den Großmeistern reicher. Die einzelnen Werkgruppen werden von Anglés gesondert behandelt. Es ist hier leider nicht der Ort, den Gang seiner Darstellung Schritt für Schritt zu verfolgen; sie ist zweifellos geeignet, eine Reihe von Einzeluntersuchungen anzuregen, vor allem sobald die so eminent wichtige Gesamtausgabe einmal vollständig erschienen sein wird. Ich möchte an dieser Stelle auf Thesen wie die folgenden hinweisen. Morales ist einer der ersten, wenn nicht gar der erste unter den päpstlichen Musikern, der fast nur liturgische Gesänge oder geistliche Motetten als Vorlagen für die Messenkomposition benutzt. Er scheidet streng zwischen weltlicher und geistlicher Musik; als Priester sieht er die Aufgabe der geistlichen darin, Gottes Ruhm zu preisen, die Geister zu Gott zu erheben und die Menschen zu veredeln. Aus dieser Anschauung erklärt es sich, warum Morales strenge Technik mit „*dulzura emotiva*“ zu vereinen weiß. Kein Teil seines Schaffens ist übrigens so weit verbreitet gewesen und so oft gedruckt worden wie die Magnificats. Die Gründe für diese Tatsache aufzudecken, dürfte eine lohnende Arbeit sein. — Die

Studie über „*Die Messen des Cristobal de Morales*“ von Gustav Adolf Trumpff ist ein Auszug aus der Göttinger Dissertation des Verf. Daß sie aus der Schule Hermann Zencks stammt, ist deutlich zu erkennen. Sie gibt Analysen von 18 Messen und stellt dann die verschiedenen Typen zusammen. Dabei werden in reichem Maße auch Messen anderer Meister zum Vergleich herangezogen. Darin, daß die Untersuchung sich mehr auf die Satztechnik als auf mehr oder weniger unkontrollierbare Stilmerkmale erstreckt, ist sie etwa mit Zencks „*Sixtus Dietrich*“ verwandt. Dabei kommt Trumpff jedoch auch zu Wertungen, die aber immer im Rahmen strenger Sachlichkeit bleiben. Der Wert der Studie liegt vor allem darin, daß der Verf. die Messenkomposition des 16. Jahrhunderts so weit wirklich kennt und untersucht, wie es zu seinem an und für sich begrenzten Thema notwendig ist. Zu diesem für die Erforschung der Musik des 16. Jahrhunderts so außerordentlich wichtigen Gebiet liefert er einen Beitrag, an dem niemand vorübergehen kann, der sich mit der polyphonen Messe von Josquin bis Palestrina beschäftigt. Daß dabei Urteile gewonnen werden, die durchaus neue Aspekte eröffnen, sei besonders hervorgehoben. Ich erwähne nur die Feststellung, daß die *cantus-firmus*-Messe des Morales, sieht man vom rein Formalen ab, der niederländischen Technik nur wenig verpflichtet sei. Ebenso bedeutsam — und zudem auch dem Nichtspezialisten sofort einleuchtend — ist die Erkenntnis, daß Morales' Stil weder von Josquin noch von Gombert herzuleiten sei. Wenn sich dabei die Anschauungen über des Meisters Verhältnis zum Wort nicht immer ganz mit den von Anglès geäußerten decken, so beruht das wohl im wesentlichen darauf, daß hier das Wort-Ton-Verhältnis mit verschiedenen Maßstäben gemessen wird. Trumpff betont, daß „*das Konstruktive stets in den Vordergrund gerückt*“ sei, daß es Morales nicht um „*ein Hervortreten des Empfindungsmäßigen*“ gehe und daß „*das rein Musikalische*“ ihm „*wichtiger*“ sei. Man erinnert sich, daß Anglès geradezu von einer „*dulzura emovita*“ gesprochen hat. Hier bedarf es also noch einer terminologischen Klärung, die vor allem den Begriff „*emotional*“ unter die Lupe nehmen müßte. — Higinio Anglès kommt dann mit einer kleinen Abhandlung über „*Palestrina y los Magnificat de Morales*“ noch einmal zu Wort. Er handelt sich um ergänzende Stim-

men, die Palestrina (übrigens in einem Falle auch Francesco Suriano) zu Versen einzelner Morales-Magnificats hinzukomponiert hat und die stets mit „*si placet*“ bezeichnet sind. Es zeigt sich also, daß die oft und schon relativ früh zu beobachtende Erweiterung fremder Kompositionen durch solche *ad libitum*-Stimmen auch bei diesen Magnificats zu finden ist. Die entsprechenden Magnificat-Verse sind mit den hinzukomponierten Stimmen vollständig als Anhang zu der Studie abgedruckt. — Auch Jaime Moll äußert sich ein zweites Mal in diesem Band. Er bespricht kurz „*Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala*“ Der 1556 bei Scotto in Venedig erschienene Druck, der verschiedentlich untersucht worden ist, enthält anonym einen Villancico, den Ms. M. 454 der Biblioteca Central zu Barcelona mit Morales' Namen überliefert. Auch der Villancico von Cárceres läßt sich nach einem Ms. in Barcelona (M. 1166) identifizieren. Zu der Person dieses sonst unbekanntem Musikers kann Moll immerhin sagen, daß er sicherlich aus Kastilien stamme und wahrscheinlich zu den Höfen der Herzöge von Kalabrien und Gandia Beziehungen hatte. — Miguel Querol ergänzt in seinem Beitrag „*Morales visto por los Teóricos españoles*“ die in der Studie von Llorens gegebene Übersicht über die Urteile italienischer Autoren nach der spanischen Seite hin. Seine Zusammenstellung der Erwähnungen und Würdigungen des Morales beginnt bei Bermudo und endet bei Choron, bleibt also dem im Titel geäußerten Prinzip, nur spanische Theoretiker heranzuziehen, nicht ganz treu. Allerdings begegnen nichtiberische Autoren nur in einer Art von Anhang zu der eigentlichen Studie, die bis zu P. Soler nur spanische Theoretiker zitiert. — Mit dem folgenden Aufsatz von Marius Schneider, „*Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio*“, beginnt der Teil des *Anuario Musical*, der nicht mehr Morales gewidmet ist. Der hervorragende Kenner der Volksmusik und der musikalischen Völkerkunde kommt zu dem Schluß, daß die Komponisten des *Cancionero de Palacio* wahrscheinlich Motive aus der Volksmusik verwandt haben. Die Vergleiche sind natürlich dadurch erschwert, daß die alten Weisen nicht erhalten sind und die modernen Versionen alle Spuren der inzwischen abgelaufenen historischen Entwicklung tragen. Nordspanien besitzt jedenfalls heute Volksweisen, die

den alten Weisen noch am engsten verwandt sind. — Santiago Kastner untersucht „*Le clavecin parfait de Bartolomeo Jobernardi*“, ein in dem handschriftlich erhaltenen *Tratado de la Música* dieses Autors beschriebenes Instrument. Der Traktat stammt aus dem Jahre 1634. Es handelt sich bei dem Cembalo um ein Instrument, bei dem Registerwechsel ohne Handgriffe möglich war. Kastner, ausgezeichnete Kenner der spanischen und außerspanischen Klaviermusik, weiß zu dem an und für sich eng begrenzten Thema seines Beitrags sehr viel Interessantes zu sagen, so daß man seine Ausführungen mit Gewinn liest. — Esteban García Chico teilt „*Documentos para el estudio del Arte en Castilla, Maestros de hacer órganos*“ mit. Die in extenso veröffentlichten Urkunden beginnen mit einem Orgelvertrag aus Valladolid (1555) und schließen mit einem solchen aus derselben Stadt (1750). Man erfährt eine Reihe von Namen spanischer Orgelbauer, und die Dokumente werden besonders bei den Historikern des Orgelbaus auf Interesse stoßen. — Den Abschluß des Bandes bildet ein ähnlicher Beitrag von José María Madurell über „*La Imprenta musical en España. Documentos para su estudio*“. Auch hier werden Dokumente in vollem Wortlaut abgedruckt. Den Anfang macht ein Privileg für Pedro Pujol zu Valencia (ausgefertigt Valladolid, 16. August 1557), das die Genehmigung zum Druck von Gesängen des Mateo Flecha erteilt. Es folgen ähnliche Dokumente aus den verschiedensten Jahren und für die verschiedensten spanischen Drucker. — Als Anhang sind einige Rezensionen beigelegt, die hauptsächlich folkloristische Veröffentlichungen betreffen.

Der Hauptwert des Bandes für die allgemeine musikgeschichtliche Forschung liegt in den umfassenden Studien zum Leben und zu den Werken des Cristóbal de Morales. Die Konzentration der Arbeit auf eine bedeutende Komponistenpersönlichkeit, die man sonst nur aus Periodika wie den Bach- oder Mozart-Jahrbüchern kennt, war sicherlich dadurch mit veranlaßt, daß der 400. Todestag des Morales würdig begangen werden sollte. Das Ergebnis dieses Verfahrens ist einigermaßen imponierend. Gewiß sind keine überwältigenden Entdeckungen gemacht worden. Aber sie sind ja auch weder beabsichtigt gewesen noch erwartet worden. Was an Bausteinen von der spanischen Musikwissenschaft hier zusammengetragen worden ist,

genügt indes durchaus, das Bild des Menschen und des Komponisten Morales klarer als bisher vor uns erstehen zu lassen. Eine Fülle von Anregungen drängt sich uns auf, und zwar — wie so oft — gerade dort, wo Zusammenhänge nur angedeutet werden können, wo sich bei den Verf. selbst leise Zweifel zu regen scheinen oder wo dem Nichtspanier die Sicht allzu national bestimmt zu sein scheint. Würde uns jede Nation zu Gedenktagen ihrer bedeutenderen Komponisten eine solche Reihe von biographischen und stilkundlichen Beiträgen über den betreffenden Meister bescheren, so hätten wir bald manche Biographie beisammen, die wir heute schmerzlich entbehren müssen. Hans Albrecht, Kiel

Lothar Hoffmann-Erbrecht:
Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720—1760. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich Bessler, Band 1, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1954 (Auslieferung auch durch Breitkopf & Härtel Wiesbaden), 145 S.

Aus der Jenaer Schule Heinrich Besslers, die mit diesen „Beiträgen“ sowie mit den Denkmalsveröffentlichungen des „*Mitteldeutschen Musikarchivs*“ als ein neuer Stützpunkt deutscher musikwissenschaftlicher Lehre hervortritt, stammen nicht nur die glasklare Sprache des Schülers, die originellen Begriffswörter, die apodiktische Thesierung der Ergebnisse, sondern auch die Problemstellung: Bach als „*Meister einer Anfangszeit*“, als „*Wegbereiter*“, dessen Werk „*entscheidend an dem Säkularisierungsprozeß des 18. Jh. teilnimmt*“ (S. 9).

Zunächst interessiert das Material als solches, das in diesem hervorragend gedruckten und ausgestatteten Buche ausgebreitet ist. Die deutsche und italienische Klaviermusik zwischen 1720 und 1760 wird neu gesichtet und — soweit es sich als lohnend herausstellte (S. 6) — behandelt, besonders hinsichtlich der Themenerfindung und -verarbeitung, aber auch der Einzel- und zyklischen Satzstruktur unter dem Aspekt der „*fortschrittlichen*“, in die Zukunft weisenden Neuerungen. Einer 1680—1690 geborenen deutschen Gruppe (Händel, Mattheson, Telemann, Muffat, Graupner) sind die Italiener Durante und D. Scarlatti gegenübergestellt; die nach 1700 geborenen italienischen Klavieristen Giustini, Platti, Para-

dies, Galuppi, Martini und eine deutsche nachbachische Generation (Hasse, Kellner, W. F. und C. Ph. E. Bach, Mützel) werden zusammengefaßt. Neues Quellenmaterial wurde besonders in den Abschnitten über Graupner und Martini verarbeitet; erstmalig behandelt und in ein thematisches Verzeichnis zusammengeordnet ist das Klavieropos von Hasse (entstanden wahrscheinlich 1730—1740, an die italienische Schreibweise anknüpfend, sehr am Rande seines Gesamtschaffens stehend) und Mützel (geb. 1728, Schüler Bachs noch 1750, seit 1753 Organist in Riga; stand in enger Beziehung zu Ph. E. Bach. Sein 1756 gedrucktes Sonaten- und Variationenwerk stellt sich als bedeutsames Zeugnis für die „*persönlich geprägte Musik der jungen Generation*“ heraus). Leider waren dem Verf. die ausländischen Bibliotheksbestände nicht immer voll verfügbar (S. 64, 92, 106; wir sollten uns da viel intensiver gegenseitig helfen).

Die Einschränkung der „*deutschen Klaviermusik*“ wesentlich auf den mittel- und norddeutschen Raum ist nicht ausdrücklich begründet worden. Freilich gehören die Pariser deutsche Schule um Schobert (gest. 1767) und Eckard und die Wiener Schule mit Wagenseil und Haydns ersten Klavierkompositionen (vor 1760) nicht eigentlich mehr der „Bachzeit“ zu. Aber vielleicht zeigt sich eine Fragwürdigkeit dieses Begriffes darin an, daß wenig Berechtigung zu bestehen scheint, eine Darstellung der Geschichte deutscher Klaviermusik kurz nach der Jahrhundertmitte abzubrechen.

Drei der gewichtigen Fragen an diese Umbruchzeit, die der Verf. stellte und beantwortete, seien herausgegriffen:

1. Der Vergleich zwischen der italienischen und deutschen Klaviermusik mündet mehrmals in die Feststellung, daß der italienischen Veräußerlichung der Form- und Strukturmittel (homophone aufgelockerte Zweistimmigkeit, Oberstimmenführung, klaviertechnische Virtuosität, Typisierung der klar gegliederten Formungen) die deutsche Innerlichkeit gegenübersteht („*die Darstellung erlebter Empfindungen*“, S. 74; der „*Individualisierungsprozeß*“, die „*persönlich geformte Aussage*“, S. 128), wobei eine wirkliche Synthese später nur dem Deutschen möglich wurde.

2. Die Entwicklung der Sonatenform betrachtet der Verf. sehr verdienstlich nicht von dem Zielpunkt, sondern mehr von den Ausgangspunkten her (Suite, Konzert,

Ouvertüre, Lied, Oper, Opera buffa), am meisten aber als eine eigenständige Stufe der Klaviermusik, als eine „*Periode der Experimentierfreudigkeit*“ (S. 64), die einen bestimmten Formtypus noch gar nicht gewollt hat (S. 92, 103 u. ö.). Dementsprechend wird mit Sachbegriffen operiert, die dieser Eigenständigkeit gerecht zu werden vermögen, sie in ihrer Selbstgültigkeit benennen; besonders arbeitet die Analyse mit der Gegenüberstellung von „*Fortspinnungs-*“ und „*spezifisch italienischer „Reihungsthematik“*“ mit vier Bauformeln (S. 80) und dem Prinzip der „*freien*“ und „*gebundenen Reihung*“ (S. 41).

3. Die epochalen Neuerungen auf dem Weg zur Individualisierung der Musik, wie sie die Geschehnisse des 18. Jh. weitgehend bestimmt haben, werden mit den Begriffsbildungen Besslers zu fassen gesucht, die zumeist spezifisch kompositorische Fakten und ihre Bedeutungswertung zugleich ins Wort erheben. Erlebnisform, Charakter-, Kontrast-, Individualthema, Expressivmelodik und -polyphonie u. a. m. Es ist eindrucksvoll und lehrreich zu sehen, wie unterschiedlich die Komponisten an diesen Neuerungen beteiligt sind und wie dies überzeugend erst in der nachbachischen Generation durchbricht, und zwar bei den deutschen Klavieristen. Denn der einzige Italiener, Platti, der diese Sprache der „*Stimmungsumschwünge*“ usw. ebenfalls wollte und vermochte, scheint von Ph. E. Bach herzukommen (beider Klavierwerke zwischen 1742 und 1746 erschienen bei demselben Verleger, Haffner in Nürnberg). Je mehr man die Sonaten dieser führenden Meister spielt und betrachtet, nachdem Plattis op. I—IV vom selben Verf. im Mitteldeutschen Musikarchiv jetzt vorgelegt wurden, desto überzeugter wird man von der Abhängigkeit, die H. mit guten Gründen zugunsten Ph. E. Bachs entscheidet.

Nun aber das — gleichsam zusätzlich — Erregende dieses Buches: „*Bach als Wegbereiter einer modernen Klavierkunst*“, „*eingebettet in die Bestrebungen seiner Umwelt*“ (S. 13). Bach als Ausgangspunkt jenes „*Individualisierungsprozesses*“ (S. 128). Es ist hier nicht der Ort für eine Auseinandersetzung mit dieser These, die, so scheint dem Rezensenten, mit größeren Widerständen rechnen muß, als H. sie einkalkuliert hat. Nur einige Fragen seien gestellt. Ist nicht vielleicht gerade J. C. Krebs der eigentliche Bachschüler, der „*zu den Begabtesten*“ gehört, aber nicht behandelt wird, weil er „*stark traditionsgebunden*“ ist? — Beginnt, wenn

Bach seine Musik nicht für den Kirchenraum schrieb, „damit ihre Säkularisierung“ (S.13)? Ist in Bachs Begriffswelt das Wort „Säkularisierung“ vielleicht ebenso problematisch wie das Wort „Erlebnis“? — Ist es wirklich so, daß man aus Forkels Auffassung der Fuge als „Charakterstück“ ersehen kann, „wie die neuartigen Elemente in Bachs Klaviermusik . . . 80 Jahre später noch immer unverändert ansprechen“ (S. 12)? — Liegt nicht, wo Bach als Wegbereiter gelten soll, viel Widerspruch etwa in folgendem Satz: „So geht Telemann noch einen Schritt über Bach hinaus und zerstört mit seinen Neuerungen die alte Fuge“ (S. 40)? — Auf S. 125 steht, Müthel habe „das Prinzip der musikalischen Rhetorik aufs Höchste gesteigert“. Weist aber nicht alles darauf hin, daß nicht nur der quadriviale, sondern auch der triviale Musikbegriff (in seiner Spätform der rhetorischen ars compositionis) neben und nach Bach endgültig verloren ging, was ja doch gerade für den Traditionsbruch im 18. Jh. das deutlichste Symptom ist? Steht nicht selbst das Gleiche und Ähnliche jetzt auf einem neuen Boden und ist ganz anders entstanden und gemeint? Man vergleiche als ein instruktives Beispiel die Behandlung des chromatischen Quartganges in J. S. Bachs f-moll-Sinfonia (dazu W. Gurlitt im Bericht über die Wissenschaftliche Bach-Tagung Leipzig 1950, S. 244 ff.) mit Ph. E. Bachs Cantabile der h-moll-Sonate in der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber — H. zitiert einleitend als Gegenthese das so viel berufene Wort Schweitzers, daß alles auf Bach hinführe und nichts von ihm ausgehe. Daß indessen auch in der Gleichzeitigkeit und unmittelbaren Nachfolge (d. h. noch nicht in der historistischen Rückerinnerung) vieles von Bach ausgegangen sein soll, wird erst dann rechte Überzeugungskraft gewinnen, wenn der Blick dafür nicht verloren geht, daß vieles auf Bach hinführt, ohne dann noch von ihm auszugehen. Der Begriff der „Teilphänomene“ ist so lange anfechtbar, wie nicht immerzu bewußt die Fundamente und Grundkräfte des Ganzen vor Augen gestellt sind, dem diese Teile zugehören. Ungünstig — wie schon gesagt — muß es sich für die Darstellung als solche auswirken, daß bei einigen Komponisten die Schaffenszeit nach 1760 nicht mehr berücksichtigt wurde, so bei Ph. E. Bach: Warum sind die Probesonaten von 1753 mit der bedeutenden Fantasie (ferner die 1759 gedruckte Sonatensammlung und die vor 1760 kom-

ponierten Stücke aus den Sammlungen für Kenner und Liebhaber) nicht mit herangezogen worden? Wichtig ist die Feststellung, daß der neue Ton in der Klaviermusik Ph. E. Bachs nicht von Italien herkommt. Ob man aber der Erscheinung dieses epochemachenden Komponisten gerecht wird, wenn man jenes Neue, zumal die „stark subjektive Haltung“, wesentlich als Fortführung der Intentionen des Vaters ansieht? In der Tat könnte man bei dem Sohne ausgehen von den „vielen Konzessionen an den Zeitgeschmack“ (S. 117), um ihnen die „wenigen Stücke, welche ich bloß für mich selbst verfertigt habe“ (Selbstbiographie) gegenüberzustellen. Aber mit beiden Ansatzpunkten stände man von vornherein weit außerhalb der J. S. Bachschen Welt. Überdies wird auch hier (S. 120) wieder behauptet, Ph. E. Bach habe „die Rhetorik auf musikalisches Gebiet übertragen“ und damit „an die beste Überlieferung seines Vaters angeknüpft“

Der Wert von H.s Arbeit liegt ohne Zweifel weniger in der im Vorwort ausgesprochenen Zielsetzung, einen „Baustein für die Perspektive eines neuen Bachbildes zu liefern“, als in der davon unabhängigen sorgfältigen Ausbreitung, Befragung und Durcharbeitung eines sehr wichtigen Quellenmaterials. Hier bietet der Verf. reiche Belehrung auf einem Gebiet, das längst einer neuerlichen Durchforschung harrete. Es soll auch nicht etwa gesagt sein, daß der in der Darstellung eingearbeitete Versuch einer Erneuerung des Bachbildes nicht etwas Fesselndes hat und eine für die Bachforschung wahrscheinlich sehr fruchtbare Problematik darstellt.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

L'Orchestra. G. Barbera editore. Firenze, 1954. XII, 199 S.

Das Buch ist eine Gedenkschrift für einen der bedeutendsten italienischen Dirigenten, Gino Marinuzzi, geb. 1882 in Palermo (weshalb die Denkschrift auch von der quasi-Abteilung des Kultusministeriums, Assessorato alla Pubblica Istruzione della Regione Siciliana, herausgegeben ist), gestorben am 17. August 1945. Die Gedenkschrift enthält unterschiedliche Beiträge. Erinnerungen an den großen Dirigenten steuert Ildebrando Pizetti bei, der von der leidenschaftlichen Glut des Opernleiters, erlebt bei einer Aufführung seines *Straniero*, berichtet. Eugène Borrel schreibt über die Instrumentation der französischen Sinfonie des 18. Jahrhunderts, die mit dem Marseiller Pierre Gautier

beginnt. In der „*Symphonie nouvelle*“ von Jean-Féry Rebel „*Les Elemens*“ werden die Instrumente zur tonmalerischen Charakteristik verwendet, die Flöten ahmen, laut Vorwort, den Lauf und das Murmeln des Wassers nach. Hier wird das Horn eingeführt, die Trompete dann in einer Sinfonie von des Plessis junior (1750), die Klarinette in der Oper Rameaus. Sie begegnet im Concert spirituel 1755 bei Stamitz und 1757 bei Rouge (Ruggi), Gossec verwendet sie seit 1761. Klarinetten sind seit 1771 angestellt. Die Posaune fehlt im 18. Jh. im französischen Orchester. Gossec gibt 1759 den Generalbaß auf. — Mosco Carner teilt Instrumentationsverbesserungen mit, die Mahler an Schumannschen Sinfonien vorgenommen hat. Der Verf. nennt frühere ähnliche Verbesserungsversuche. (Weingartners „Ratschläge zur Aufführung Beethovenischer Sinfonien“, 1906, wären nachzutragen. Die Mahlerschen Bearbeitungen sind übrigens wohl seltene Fälle im Verlagswesen. Es handelt sich um die Partituren der „Partituren-Bibliothek“ Breitkopf & Härtels, in denen die Verlagsangabe überklebt ist mit „Universal-Edition, Wien und New York“ und ein Zettel mit Schreibmaschine zugefügt ist: „Diese Sinfonien von Schumann sind in der vorliegenden Fassung urheberrechtlich geschützt und Verlags Eigentum der Universal-Edition. Jede Benützung der Retouchen Mahlers, auch zum persönlichen Gebrauch, ist nicht gestattet. Aufführungen sind nur gegen Revers zulässig.“) Vittorio Gui weiß aus langer Erfahrung manches Beherzigenswerte über die Aufgaben des Interpreten mitzuteilen. U. a. empfiehlt er im instrumentalen Baß-Rezitativ der 9. Sinfonie (es ist Takt 61 ab Prestobeginn), statt des viermaligen $c' (d' c' c' c' c' d' || es')$ dies nur dreimal (Achtelpause nach $d' c'$) zu bringen, und belegt dies durch eine Wiedergabe der Stelle im Autograph. Der Artikel Aufführungspraxis von Hans Hoffmann ist eine Übersetzung des Beitrages in MGG (I, 783 bis 810). Hans Joachim Moser steuert eine anregende Plauderei über „*Dummheiten und Weisheiten in der Oper, gesehen vom Dirigentenpult aus*“ bei. Verdienstvoll ist dabei sein warmes Eintreten für Pfitzners *Palestrina*. (Leider fand das Werk später in Siena bei einer konzertanten Aufführung unverständige Kritiker.) — Für die Leser aus dem Kreise der Kapellmeister berechnet und somit sicher wenig bekannt, aber nützlich sind die Ausführungen Marc Pincherles

über Orchesteraufführung bei Lully. Er bringt ihnen die Verzierungslehre Muffats aus dem *Florilegium* (1695) nahe.

Daß Cestis Oper *Oronte* (1649) nicht, wie noch A. A. Abert in MGG meint, verloren sei, stellt Antonino Pirrotta richtig. Er nennt gleich drei Partituren im Konservatorium zu Neapel, in Parma und in der Accademia di S. Cecilia in Rom (deren Bibliothekar Pirrotta ist). Hans F. Redlich gibt einen Beitrag über Monteverdi und das Orchester. Ein Beispiel erläutert das Tremolo im *Combattimento*, ein anderes die spätere Ausführung durch Streicher statt bloßem B. c., 1651 gegenüber 1642 (in der *Incoronazione*, II, 13).

Den einzelnen Aufsätzen werden Inhaltsangaben in Französisch, Englisch und Deutsch beigelegt. Aber welch ein Deutsch! „*Nach ein schnelles Laufen durch Komponisten und Stile, der Verf. betrachtet vie lehrreich der Wesensgegensatz der Klassik etwa von Mozarts Zauberflöte . zum Fidelio ist. Auch in der Instrumentation bestehen Gegensätze zur Romantik, die der stilichere Dirigent der betonen als ausgleichen soll. Viele sind die Probleme, welche die Anerkennung des Dualismus zwischen Hochsinn und Unsinn stellt in der Aufführung des Melodrama, wie das Problem der Darstellung fremdsprachlichen Werken und das Problem der Übersetzung der Operntexten*“ Jawohl! Aber das Problem der Übersetzung dieser Inhaltsangaben hätte doch so leicht gelöst werden können, wenn man einem der beiden deutschen Mitarbeiter dieses Kauderwelsch vorgelegt hätte! Hans Engel, Marburg

Rudolf Quoika Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel. (Veröffentl. Nr. 7 der Gesellschaft der Orgelfreunde. Hrsg. v. W. Supper.) Berlin, Darmstadt: C. Merseburger, 1954. 96 S.

Selten wurde einer Künstler- und Forscherpersönlichkeit schon zu Lebzeiten solche Verehrung zuteil, wie sie Albert Schweitzer genießt. Eine Bibliographie der entsprechenden Literatur würde bereits heute recht umfangreich ausfallen. Mit der vorliegenden Publikation erfährt das Schrifttum über Schweitzers Bedeutung als Orgelkenner eine krönende Zusammenfassung. Der Verf. schildert den künstlerischen Werdegang Schweitzers, dessen Anregungen und Einflüsse auf den Orgelbau (dem Schweitzer durch Hinweis u. a. auf die Straßburger Silbermann-Orgel als Vorbild zu neuem Auftrieb ver-

half) und führt uns in die Welt des reifen Orgelspielers und -ästhetikers ein. Daß sich bei dieser zusammenfassenden Würdigung bedeutsame Einblicke in die geschichtliche Situation deutsch-französischer Musikforschung ergeben, sei hier als wesentlich angezeigt. Ein eigener Abschnitt ist den von Schweitzer gespielten Orgeln (mit Angabe der Disposition) gewidmet. Die gehaltvolle Schrift, vom Verlag hervorragend ausgestattet, wird durch ein sorgfältig bearbeitetes Namen- und Sachregister vielseitig erschlossen. Richard Schaal, Schliersee

Bernhard Bartels: Beethoven und Bonn. Mit 16 Abb. u. Faks. Dinkelsbühl & Stuttgart: Kronos-Verlag (1954). 155 S. Nachdem ein größeres Buch über Beethoven vom selben Verf. aus dem Jahre 1927 mit einer Besprechung durch A. Einstein (ZfMw IX, 1927, 589) die verdiente Abfuhr erhalten hat, muß man immerhin den Mut bewundern, mit dem Bartels nun noch einmal sich einen Platz im Beethovenchrifttum sichern möchte. „Nein, es geht nicht weiter“, schrieb der Rezensent damals nach Mitteilung einiger Stichproben, „die Feder sträubt sich“. Immerhin konnte er das Buch „*Freunden des Humors angelegentlich*“ empfehlen; denn es war wenigstens lesbar. Nicht einmal diese Mindestforderung erfüllt das neue Buch. Es ist auf weite Strecken hin geradezu unlesbar, unverständlich und ungenießbar in seiner sprachlichen Gestaltung. Von den Überschriften zum wenigsten sollte der Leser doch eine besondere Klarheit der Diktion erwarten dürfen. Aus ihnen einige Proben: „*Beethovens Wesenszüge hatten Weckung und Grundkraft in Bonn, sie blieben fest und schritten fort.*“ „*Spätere Werke Beethovens empfangen von der Bonner Art und Gegend und ließen davon ausklingen.*“ „*Der Abfall des Bonner Musik- und Kulturlebens und die Vergessenheit für Beethoven.*“ „*Weitere Feiern zum Gedenken Beethovens und Bonns Fortgang für Beethoven.*“ Mit solcher Verschrobenheit und Gespreiztheit werden nun Seite für Seite die einfachsten Tatbestände umschrieben, man stolpert auf Schritt und Tritt über schiefe Bilder und mißratene Konstruktionen, eine wahre Fundgrube für das, was man gemeinhin „Kathedrblüten“ nennt, also vielleicht doch auch „Freunden des Humors“ zu empfehlen. Der junge Beethoven „*muß doch etwas Anzügliches in seinem Wesen gehabt haben*“, wenn er der Mittelpunkt der Bonner Gesellschaft wurde

(24). Goethe wurde seit Bonn „*der bedeutendste Textlieferer auch für Beethoven*“ (50). Im Rahmen der Bonner Geselligkeit, heißt es tiefsinnig, „*fehlte nicht der Wein. Von einem Übermaß als zugehörig keine Rede*“ (30). Was wir aus Schiedermairs „*Der junge Beethoven*“, 1925, 3/1951 über die Bedeutung von Beethovens Bonner Jahren für die Wiener Zeit wissen, scheint doch nicht ganz vollständig zu sein, denn nun erst erfahren wir: „*Das Rheinwasser mag es dem Jungen in Bonn noch sehr angetan haben für die Reinigung; denn sonst würde der Meister in Wien wohl nicht täglich sich begossen haben mit Wasser, nun dem der Donau, in alter Gewohnheit . . .*“ (62).

Es lag für den Verf. nahe, auf Grund eigener Aufsätze neben dem eigentlichen Thema des Buches Beethovens Beziehungen zu Bremen stark zu unterstreichen, auf das Ganze gesehen aber wohl etwas zu stark. Soweit sich jenes Hauptthema nicht mit dem Inhalt von Schiedermairs Buch deckt, widmet sich B. vor allem dem wechselvollen Nachleben Beethovens in seiner Geburtsstadt, für die letzten Jahrzehnte vielfach nur trocken registrierend und jeder kritischen und vor allem soziologischen Betrachtung der Programmgestaltung bei den Bonner Beethovenfesten ausweichend. Mancherlei bleibt zu berichtigen: Die „*umgebenden Festungswälle*“ der Stadt Bonn (13) hatte längst vor Beethovens Jugendjahren Joseph Klemens schleifen lassen. Zu S. 34: Die vierhändigen Stücke der Handschrift des Britischen Museums gehen nach Mitteilung von O. E. Deutsch (Schweizerische Musikzeitung, 92, 1952, S. 14 f.) auf ein Ballett L. A. Kozeluchs zurück. Das von Schumann für das Bonner Beethovendenkmal geplante Werk — er hat diesen Plan dann verworfen —, die spätere Fantasie op. 17 also, sollte den Titel „*Obo- lus*“ und die Satzüberschriften „*Ruinen, Triumphbogen, Sternenkranz*“ erhalten, nicht „*Ruinen, Trophäen, Palmen*“, wie man S. 117 liest. Endlich zur Geschichte des Bonner Beethovendenkmals (S. 118), über die ich jüngst im Jahrgang 1953/54 des Beethoven-Jahrbuchs berichtet habe: Der Bildhauer Hähnel hat nach vorliegenden Bildnissen und zuverlässigen Beschreibungen gearbeitet, nicht aber nach einer ihm von Franz Drake angeblich überlassenen Larve. Eine solche scheint es nach Schindlers Aussage gar nicht gegeben zu haben.

Es berührt den Referenten fast peinlich, den kostbaren Besprechungsraum dieser Zeitschrift für ein derartiges Buch in Anspruch genommen zu haben. Aber es war nicht zuletzt seine Absicht, einmal nachdrücklich darauf hinzuweisen, was heute immer noch möglich ist, wo doch viele Manuskripte hohen und höchsten Ranges aus unserem Fachbereich keinen Verleger finden können.

Willi Kahl, Köln

Stephan Ley: Beethoven. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Mit 64 Abb. im Text u. auf Taf. Berlin, Wien, Stuttgart. Neff 1954. 403 S.

Das 1939 zuerst erschienene Buch des bekannten Beethovenforschers darf heute noch einmal empfehlend angezeigt werden, weil es den neuerdings beliebt gewordenen Typus der lediglich auf dokumentarischen Grundlagen aufbauenden Musikerbiographie innerhalb des Beethovenschrifttums sozusagen repräsentativ vor manchen anderen vertritt. Dafür bürgt schon der Name des Verf. Der dokumentarische Charakter dieser überaus reichhaltigen und vielseitigen Sammlung von Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten wirkt um so eindringlicher, als der auch durch Kursivdruck sich abhebende, verbindende Text stets unaufdringlich bleibt und sich auf das Notwendigste beschränkt. Die Zuverlässigkeit des Werks beruht vor allem darauf, daß der Verf., was bei Sammlungen dieser Art, wenn sie sich an breitere Leserkreise wenden, leider nicht selbstverständlich ist, keinerlei Quellen von zweifelhaftem Wert heranzieht. Von den verfänglichen Bettinabriefen wurden z. B. der längst als unecht erkannte erste und der dritte, der sich mit seiner Schilderung der Teplitzer Begegnung zwischen Beethoven und Goethe immer noch einiger Beliebtheit erfreut, ausgeschieden. Ob man dem Bericht des Londoner Harfenfabrikanten Stumpff über seinen Besuch bei Beethoven in vollem Umfang Glauben schenken darf, sei dahingestellt. Immerhin hat L. seine höchst fragwürdigen Bemerkungen zu Beethovens Naturauffassung mit Recht übergangen. Die Anordnung der Dokumente folgt natürlich dem Zuge der Lebensgeschichte und zerstreut damit Zusammengehöriges, das in einer späteren Auflage vielleicht ein Sachregister und ein nicht minder erwünschtes Namenverzeichnis zusammenbringen könnten.

Willi Kahl, Köln

James B. Coover: A Bibliography of Music Dictionaries (Special Bibliographies, No. 1) Bibliographical Center for Research, Denver Public Library, Denver (Colorado) 1952. VI, 81 S.

Die von Eulalia D. Chapman herausgegebene Serie von „*Special Bibliographies*“ bringt als ersten Band eine schon längst erwünschte Bibliographie der Musiklexika, die James B. Coover bearbeitet hat. Leider kann man dieser Arbeit kein besonderes Lob spenden. Der Verf. bringt eine Aufzählung von 811 Nummern, wobei bei einigen Werken alle Auflagen angeführt sind und eine besondere Nummer tragen, während bei anderen Werken, wie z. B. dem Riemann-Lexikon, die 2. und 3. Auflage weggelassen sind. Es wäre vielleicht sinnvoller gewesen, die einzelnen Auflagen unter der Nummer der ersten einzusetzen und mit Buchstaben zu versehen, dann wäre die Zahl von etwa 400 Lexika erreicht worden. Eine Durchsicht des Werkes ergibt, daß das älteste Musiklexikon, die „*Bibliotheca Musica, sive Authorum Musicorum Catalogus*“, aus „*Matthiae Henrici Schachtii Musicus Danicus*“ (1678, ed. G. Skjerne, Kopenhagen 1928) ebenso fehlt wie z. B. das „*Conversations-Lexikon der Tonkunst*“, hrsg. als Beilage der Neuen Musikzeitung (Köln 1882—1884); Ewald Röder, *Geborene Schlesier. Lexikon enthaltend kurze Biographien in Schlesien geborener Tonkünstler* (Bunzlau 1890); „*Deutschlands, Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Musiker in Wort und Bild*“, hrsg. v. Ernst Mann, Bruno Volger u. a. (Leipzig 1909; 2. Aufl. unter dem Titel: „*Deutsche Tonkünstler in Wort und Bild*“ hrsg. v. Friedrich Jansa, Leipzig 1911); Robert Fischer, *Deutsches Chormeisterbuch* (Ludwigsburg 1925) oder die rumänischen Musiklexika von Titus Cerne, *Dictionar de muzica* (nur A—L; 2 Bde. Jasi 1898—99); Timotei Popovici, *Dictionar de muzica* (Sibiu 1905); A. L. Ivela, *Dictionar muzical ilustrat* (Bucuresti 1927). Auffallend ist ferner, daß der Verf. das „*Handbuch des Tanzes*“ v. Victor Junk (Stuttgart 1930) aufgenommen hat, aber keine anderen Tanzlexika, die nicht in diese Bibliographie gehören. Für eine Neuaufgabe wird es sich empfehlen, einen bibliographisch versierten Musikforscher zu Rate zu ziehen, um die jetzt vorhandenen Lücken zu schließen. Erich H. Mueller von Asow, Berlin

Richard Strauß: Briefe an die Eltern, hrsg. von Willy Schuh, Zürich 1954, Atlantis-Verlag, 319 S.
 W. Schuh, Bearbeiter der 1952 im selben Verlag erschienenen Gesamtausgabe des Briefwechsels Strauß—Hofmannsthal und Hrsg. des Strauß-Jahrbuches 1954 (vgl. Die Musikforschung VIII, S. 243), legt hier erstmals eine Auswahl aus jenem Komplex der Briefe des Meisters vor, der aus naheliegenden Gründen bis zu dessen Tod unerschlossen blieb. Zwar war die Sammlung dieser Briefe schon 1942 abgeschlossen, doch wurde ihr Erscheinen durch Kriegereignisse verhindert und später auf Strauß' eigenen Wunsch hinausgeschoben. Strauß hat nach den einleitenden Worten des Hrsg. einmal geäußert, daß er zwei Leben geführt habe: eines am Schreibtisch und eines am Dirigentenpult. Beide Sphären spiegeln sich zu einem großen Teil in seinen erhalten gebliebenen Briefen, von denen bis vor kurzem nur Bruchstücke in Steinitzers Biographie und in verstreuten Artikeln zugänglich waren. Mit der Gesamtausgabe des Briefwechsels Strauß—Hofmannsthal eröffnete Sch. die Reihe der *Werkstattbriefe* und mit dem im Strauß-Jahrbuch 1954 enthaltenen Briefwechsel Bülow—Strauß die Reihe der *Briefe an Lehrer und Freunde* — es ist zu hoffen, daß die an Stefan Zweig, Joseph Gregor und Clemens Krauß wie an Ludwig Thuille, Alexander Ritter und Cosima Wagner gerichteten und von diesen empfangenen Zeilen eines Tages folgen werden. Ist uns die Kenntnis dieser Brieffolgen in erster Linie wegen der Erhellung des geistigen und künstlerischen Klimas wichtig, in dem Strauß sich bewegte, so dürfen *Familienbriefe* eines Meisters vorwiegend als Zeugnisse des Menschen unser Interesse erwarten (wobei sich ihre Bedeutung als Quelle für biographische Einzelheiten von selbst versteht).
 Aus den rund 400 erhalten gebliebenen Briefen des Meisters an seine Eltern hat Sch. Wesentliches ausgewählt, manche der knapp 300 Briefe auch nur in Auszügen mitgeteilt. Knapp 30 Abschnitte aus Antwortbriefen des Vaters wurden gewissermaßen als mahnender Kontrapunkt zum erzählenden Thema des Sohnes eingeschaltet. Wir erhalten Kenntnis von den Lebensumständen, Ereignissen und Begegnungen innerhalb der verschiedenen von Strauß bis in die Jahre nach der Jahrhundertwende durchmessenen Lebenskreise. Die Briefe beginnen mit den durch die Ankunft in Wien (1882) bezeichneten Lehrjahren und

ziehen sich über die vom Kampf gegen Tradition und Philistertum gekennzeichnete Meininger, erste Münchener und Weimarer Zeit (1885—1894) unter Einschluß der Italienreise (1883), der Mitwirkung bei den Bayreuther Festspielen (1889) und der Südländerreise (1892/93) bis in die von der triumphalen Amerika-Tournee (1904) unterbrochenen Jahre der ersten Meisterschaft in München und Berlin (1895—1906). Der Aufstieg des Musikers Strauß in die Bereiche der Kunst und die gleichzeitige Wandlung vom behüteten Sohn eines oft bürgerlich befangenen Münchener Solohornisten zum beginnenden Weltbürger erfährt in diesen spontanen und nur selten von Reflexionen getriebenen Äußerungen des Menschen Strauß die wohl beste, weil offenste Darstellung. Die Briefe selbst gleiten niemals in übertriebene Selbstbespiegelung ab, obwohl ihr einziges und immer wieder variiertes Thema die eigene Person, deren Auftreten und Aufnahme in der Öffentlichkeit sind. Es sind Nachrichten, die ein liebender Sohn an seine verehrten Eltern schreibt: in frischem Ton berichten sie — nicht selten jugendlich überschäumend — von Dirigenerfolgen und vom Fortschreiten der Komposition. Gefühlsmäßige Dinge werden aus Rücksicht auf den konservativen Vater und die übersensible Mutter, aber auch aus dem Bestreben des Briefschreibers nach seelischem Selbstschutz nur wenig — und wenn, dann sehr zurückhaltend — berührt. Auch wird kaum einmal etwas über die geistigen Wurzeln des Straußschen Kunstwerkes gesagt; sein Werk behält der Meister als sein Eigenstes bei sich, solange es im Entstehen begriffen ist — nach der Vollendung interessiert ihn (nach außen hin) lediglich noch die vollkommene Wiedergabe.

Fast alle in den Briefen erwähnten Persönlichkeiten werden in Fußnoten kurz gekennzeichnet und auftauchende Konzertprogramme u. ä. ergänzt. So bietet dieser erste Band der Familienbriefe, der zeitlich eine Vorstufe zu den Werkstattbriefen darstellt und aus dem sich manches Wissenswerte über die Frühgeschichte der sinfonischen Dichtungen entnehmen läßt, dem Straußfreund wie dem Forscher eine hochwillkommene Gabe.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Hans Ulrich Engelmann: Bela Bartoks Mikrokosmos. Versuch einer Typologie „Neuer Musik“. Literarhistorisch-musik-

wissenschaftliche Abhandlungen (hrsg. v. Friedrich Gennrich) Bd. X. Konrad Tritltsch Verlag, Würzburg 1953. 70 S. 121 Notenbeispiele.

Die Frankfurter Dissertation des jungen Darmstädter Komponisten bemüht sich, in Bartóks *Mikrokosmos* feste Grundbegriffe für die „Wandlungen des Tonmaterials“ (Harmonik und Tonleitern) in der „Neuen Musik“ zu finden. Leider geht E. von der falschen Voraussetzung aus, daß Wort und Begriff „Neue Musik“ wissenschaftlich bisher nicht geklärt seien und für die Musikwissenschaft überhaupt erst „eingeführt“ werden müßten. Dieser Begriff wurde bereits 1926 von Alfred Einstein wissenschaftlich klar definiert (*Das neue Musiklexikon*), ferner in der 11. Auflage von Riemanns *Musiklexikon* 1929. 25 Jahre *Neue Musik* ist der Titel des Jahrbuchs 1926 der Universal-Edition Wien. Auch Wissenschaftler wie Hans Mersmann, Georg Schünemann u. a. haben zur Klärung des Begriffs und der Erscheinungen der neuen Musik wesentlich beigetragen.

Der Titel läßt eine umfassende Darstellung des *Mikrokosmos* und neuzeitlicher Kompositionsprinzipien erwarten. E. beschränkt sich jedoch fast ganz auf klanglich-harmonische Analysen einer Anzahl der 153 Stücke der Sammlung. Dabei stützt er sich im wesentlichen auf die Ergebnisse der älteren Arbeit von Edwin von der Nüll (*Béla Bartók*. Halle/Saale 1930), indem er die hier für Bartóks Klaviermusik bis 1926 gefundenen Klangmerkmale auch in dem 1926—1937 entstandenen *Mikrokosmos* nachweist. Es ist sein Verdienst, diese Merkmale in eine etwas übersichtlichere Ordnung gebracht zu haben. Hierher gehört die tonale Bindung Bartóks, die er durch die Bevorzugung des Quintintervalls in Harmonik und Melodik (E. nennt das „Quintraumverhältnis“) erzielte. Dagegen ist die Bedeutung der Pentatonik, der Kirchentonarten und deren Mischungen, des Tritonus wie der „immanenten Diatonik“ in chromatischen „Anreicherungen“ bereits durch von der Nüll eingehend nachgewiesen worden. Auch die Übernahme von Elementen des östlichen Volksliedes in Bartóks Schaffen ist weitgehend bekannt. Neu sind lediglich die Nachweise zwölftöniger Bildungen in Nr 100 und 132 des *Mikrokosmos*. E. weist darauf hin, daß Bartók auch hier immer Diatonik und einen festen Grundton beibehält im Gegensatz zu den Zwölftönwerken Schönbergs.

Die wesentliche Bedeutung melodischer und rhythmischer Elemente wird leider nicht näher untersucht — abgesehen etwa von dem Hinweis auf Bartóks „rhythmisches Variationsverfahren“ in Nr. 124. Um die typischen Klangmerkmale der „Neuen Musik“ zu zeigen, hätte E. auch andere Komponisten berücksichtigen müssen, auch hätte die Auseinandersetzung mit der umfangreichen in Zeitschriften erschienenen Bartók-Literatur sowie mit zahlreichen Untersuchungen über neue Musik wie denen von Hermann Erpf, Hans Koltzsch, Walter Georgii u. a. nicht fehlen dürfen. Zu beanstanden ist auch der manchmal schwer verständliche und schlechte Sprachstil in Sätzen wie „Da in der reinen Harmonik die Leittonigkeit und damit auch die Funktion des Grundtones unvorhanden ist, wird auch hier die Anschauung von Tonalität einer Veränderung unterzogen“ (S. 4). Bedauerlich sind die Fehler in den umfangreichen Zitaten, so „Aufzeichnung“ statt „Aufzeigung“ (S. 53), „statisch“ statt „statistisch“, „Schwergewichtsverlagerungen“ statt „Schwergewichtsverteilungen“ (S. 54). Schließlich muß auch die ungewohnte Schreibweise des Namens von Bela Bartok (ohne Akzente) erwähnt werden, die man nicht einführen sollte.

Hellmuth Christian Wolff. Leipzig

Béla Bartók. Musik der Zeit Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, H. 3, hrsg. von Heinrich Lindlar Boosey & Hawkes, Bonn 1953. 78 S. 4^o

Die Schrift gibt ein Bild von Bartóks Persönlichkeit und Einführungen in seine verschiedenen Werkgattungen. Der erste Teil enthält einige kleinere Aufsätze von Bartók selbst, so seine Autobiographie vom Jahre 1921, zu welcher Denijs Dille ergänzende Bemerkungen macht, ferner einige unveröffentlichte Briefe. Über Bartóks Leben herrscht manche Unklarheit, weil er selbst sehr wenig darüber mitgeteilt hat und die Mehrzahl seiner Briefe noch unveröffentlicht ist. So ist es zu begrüßen, daß man über Bartóks letzte Jahre in USA einen Aufsatz seines Verlegers Ralph Hawkes in deutscher Übersetzung abgedruckt hat.

In dem Aufsatz „Auf Volkslied-Forschungsfahrt in der Türkei“ schildert Bartók die Erlebnisse und Resultate seiner Expedition in türkische Dörfer (1937). Sein Beitrag „Rassenreinheit in der Musik“ (1942) nimmt gegen die kulturelle Abschließung der verschiedenen Völker Stellung. Erich Doflein,

der Bartók zur Schaffung seiner 44 Violin-Duos anregte, widmet sich der musikpädagogischen Seite seines Schaffens. Bemerkenswert ist seine Deutung von „*Mikrokosmos*“ als „*neuartige Mannigfaltigkeit*“ im Sinne des „*Mikrokosmos*“-Buches des Philosophen Hermann Lotze, das in Ungarn sehr verbreitet war. Doch sollte man die näherliegende wörtliche Übersetzung nicht übersehen, Bartók war mit der Literatur der alten Griechen recht gut vertraut, wie man seinem Brief vom 9. 9. 1944 an E. und P. Kecskeméti entnehmen kann (S. 17).

Ein sehr gutes Bild der stilistischen Entwicklung Bartóks vom Impressionismus über den Expressionismus bis zur Abgeklärtheit seiner letzten Werke kann man aus seinen sechs Streichquartetten gewinnen. Colin Mason widmet ihnen eine kurze treffende Charakterisierung, wobei der Hinweis auf die „*Brückenform*“ (Bogenform) zwischen verschiedenen Sätzen einzelner Quartette (z. B. im IV und V.) beachtlich ist. Wahrscheinlich hat Bartók Anregungen aus Alfred Lorenz „*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*“ (1924) erhalten, wie Gerald Abraham annimmt. Über Bartóks Klaviermusik berichtet John S. Weissmann. In „*Bartók und das Musiktheater*“ teilt der Regisseur Gustav Olah seine Erfahrungen bei Inszenierungen der Bühnenwerke Bartóks mit. Dem „*Spätstil Bartóks*“ widmet Hans Merzmann eine Untersuchung, in welcher er die geistigen Bezirke der 1934–1945 entstandenen Werke durchleuchtet. Er weist auf die Synthese der verschiedensten Entwicklungsströme hin, ferner auf die besondere Bedeutung der Polyphonie, des Schlagzeugs und der geschlossenen Themenbildung. Einige kürzere Gedächtnis-Beiträge von Freunden Bartóks lassen seine Persönlichkeit lebendig werden. Leider fehlen für die meisten Beiträge des Bartók-Heftes die Quellenangaben, ein Teil ist den beiden Bartók-Nummern der englischen Musikzeitschrift „*Tempo*“ (1949/50 Nr. 13 u. 14) entnommen. In Nr. 14 dieser Zeitschrift befindet sich auch eine umfangreiche Bartók-Bibliographie (S. 39–47), die als Grundlage für alle weiteren wissenschaftlichen Untersuchungen angesehen werden muß. Ein von D. Dille angefertigtes Gesamtverzeichnis der Kompositionen Bartóks und der von ihm bespielten Schallplatten befindet sich im Anhang des Sonderheftes.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Mátyás Seiber: *The String Quartets of Béla Bartók*. Boosey & Hawkes, London 1945. 22 S.

In dieser kleinen Schrift gibt der als Komponist bekannte Verf. eine ausgezeichnete formale Analyse aller sechs Streichquartette Bartóks, in denen er nicht nur die vielleicht kennzeichnendsten Werke dieses Komponisten, sondern auch die wesentlichsten Werke unserer Zeit sieht. Die Quartette sind in England besonders bekannt und schon vor 1945 mehrfach zyklisch aufgeführt worden. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Walter Wiora: *Europäischer Volks- gesang*. (Das Musikwerk.) Köln, Arno Volk-Verlag o. J. (1952). 72 S.

Die Anordnung von Volksweisen ist ein altes Problem der Volksmusikforschung. Zunächst begnügte man sich mit der bloßen Zusammenstellung von Volksliedern bestimmter Landschaften und Völker (Berggreen, Tiersot, Möller); ein entscheidender Schritt vorwärts war R. Zoders Anordnung der Einzelfassungen aller Grundmelodien der „*Graf und Nonne*“-Ballade (Zs. f. Volkskunde 1906); Dankert suchte das charakteristische Melos der europäischen Völker zu erfassen. Weiterhin ist die Anordnung nach Melodietypen hinsichtlich ihrer Form und ihres Tonhöhenverlaufs anzuführen (Krohn, Merzmann, Bartók, Väisänen u. a.). Den Rhythmus als Ordnungsgrundlage vertreten M. Schneider (*Anuario musical* III, 1948) und C. Brailoiu (*Le Rhythme Aksak*, 1952). In zunehmendem Maße zeigte sich bei allen diesen Versuchen, daß das Volksliedgut der einzelnen europäischen Völker nicht gesondert zu betrachten ist. Wie sehr sich dieser Gedanke durchzusetzen beginnt, beweist die von der UNESCO 1953 einberufene Freiburger Tagung von Volksmusikexperten, auf der angesichts der großen Schwierigkeiten anderer Ordnungsmöglichkeiten schließlich eine Kartei der Volksweisen nach geographischen Gesichtspunkten ausgearbeitet und für alle internationalen Volksliedarchive empfohlen wurde.

Walter Wiora versucht in der vorliegenden Publikation ein Anordnungsprinzip nach Melodietypen, die in ihren Einzelfassungen Wesentliches hinsichtlich ihres Tonverlaufs ihrer Form, oft auch ihrer tonalen Struktur gemeinsam haben. Eine Untersuchung solchen Umfangs ist nur als Ergebnis jahrelanger Forschung anhand eines so umfangreichen Materials, wie es das Deutsche

Volksliedarchiv Freiburg bietet, möglich. Mit bewunderungswürdiger, durch sicheren Instinkt vertiefter Sachkenntnis erfaßt W. nicht nur die Volksweisen Europas, sondern auch weiter Teile des eurasischen Festlands in ihren Zusammenhängen. Ihn interessieren vor allem die älteren „echten“ Volksweisen, die in dem gemeinsamen Mutterboden der „schlicht-menschlichen Grundsichten“ wurzeln. Eine unendliche Mannigfaltigkeit musikalischer Formen und Fassungen ist durch die Verschiedenheit der Volkscharaktere, der sozialen Verhältnisse, der Einflüsse durch die Kunstmusik und eine Vielheit von sonstigen Faktoren entstanden. Neuere Weisen treten gegenüber dem Altgut bei Wiora zurück, Kirchen- und Kunstmelodien werden nur so weit herangezogen, als sie in mündlicher Überlieferung umgeformt und mithin „volkläufig“ geworden sind.

Die Wandlung dieser Melodietypen geht nach eigenen Gesetzen vor sich, die mit denen der Hochkunst kaum etwas gemein haben. Archaische Melodien, deren Stilmerkmale bis in frühgeschichtliche Zeiten hinabreichen, finden sich z. T. heute noch im lebenden Volksgesang. Sie zeugen in ihrer Vielfalt von der schöpferischen Potenz der Grundsichten. Die Eigenart der Völker prägt sich ebenso in der Färbung und Abwandlung der Formen und der Rhythmen aus wie in der Variierung des Tönhöhenverlaufs.

W. sieht in seinem Werk einen ersten Vorstoß in Neuland und verzichtet mit Recht darauf, nach letzten Ursachen der musikalischen Wandlungsfähigkeit bei den einzelnen Völkern zu forschen: „Singen ist Ausdruck im charakterologischen Sinne.“

In einer gedankenreichen und konzentrierten Einführung faßt er die wesentlichsten Erkenntnisse der Volksliedforschung zusammen. Er verwahrt sich ausdrücklich dagegen, daß jede synoptische Melodietafel etwa eine in sich zusammenhängende Verwandtschaftsreihe darstelle. Dennoch stößt er hin und wieder bis zur Grenze des Beweisbaren vor. So scheint es bei manchen Typen fraglich, ob nicht etwa gewisse äußere Gleichheiten im graphischen Notenbild die Einordnung veranlaßt haben (z. B. Reihe 69/1 a und b oder 97). Bei Typ 64/1—3 wäre vielleicht zu berücksichtigen, ob nicht einige der dort angeführten Fassungen der *Königskinder-* und *Graf-und-Nonne-*Ballade Beziehungen zur *Elslein-*Weise haben.

Es wird immer schwer sein, den exakten Beweis dafür anzutreten. Viel hängt eben doch davon ab, ob ein bestimmter Melodietyp durch eine mehr oder minder kontinuierliche Reihe von Einzelfassungen belegt werden kann. Fehlt ein wichtiges Bindeglied, so kann die Zugehörigkeit einer Fassung oder auch einer ganzen Reihe von Belegen offen bleiben. Dazu kommt, daß es sich hier selten um „wandernde Melodien“ handelt, daß ein und dasselbe musikalische Urmaterial bei den verschiedenen Völkern ohne inneren und äußeren Zusammenhang auf mannigfaltige Weise umgesungen worden ist.

An eine Kritik von W.s Melodietafel kann sich nur heranwagen, wer durch langjährige Beschäftigung mit dem Stoff eine umfassende Kenntnis erworben hat, und vor allem, wem ein ebenso umfangreiches wissenschaftliches Material zur Verfügung steht wie dem Verf. im Freiburger Archiv. Trotz einiger Vorbehalte muß rückhaltlos anerkannt werden, mit welch sicherem Blick W. oft verborgene Zusammenhänge sieht. Immer wieder zeigen sich neue Erkenntnisse.

Seine synoptischen Tafeln, die alte Weisen bevorzugen, tragen wesentlich zur Aufhellung der umstrittenen Frage um die Priorität von gregorianischen und frühmittelalterlich-weltlichen Weisen bei. Neues Licht fällt auch auf die Melodik des Mittelalters und — da seine Fassungen durch Parallelen aus der neueren mündlichen Überlieferung und durch Aufzeichnungen aus vielen, geographisch z. T. weit auseinanderliegenden Völkern bezeugt sind — auch auf die Übertragungsmethoden und die Rhythmisierung von monodischen, manchmal nur in Neumenschrift überlieferten Melodien.

Interessant sind auch seine Beispiele volkläufiger Mehrstimmigkeit. Melismatische Weisen, gesungen über einem liegenden Bordunbaß, portugiesische Quint- und Dreiklangsgesänge, alpenländische kanonische Jodler, litauische Sekundengesänge zeigen die ganze Fülle europäischer Mehrstimmigkeit. Leider fehlt das 1941 von mir aufgenommene Südtiroler *Klöcklerlied*, das ein seltenes Beispiel mitteleuropäischen Quintparallelgesangs aus unserer Zeit ist.

Das Werk mit seinen an die hundert aus vielen Einzelfassungen bestehenden Typen ist ein eindrucksvolles Denkmal des schöpferischen Volksgesangs. Es zeigt die elementare Urkraft, aus der heraus die Völker Europas ihren charakteristischen musikalischen Ausdruck gefunden haben.

W. führt seine Untersuchungen an handschriftlichen bzw. gedruckten Aufzeichnungen durch, und hier zeigen sich, worauf er selbst hinweist, die Grenzen der Möglichkeiten schriftlichen Notierens. Welch weites Gebiet würde sich auftun, wenn man diesem Werk entsprechende Reihen von Tonaufnahmen beigegeben könnte!

Die Arbeit W.s ist ein unwiderlegbarer Beweis für die Notwendigkeit des vergleichenden Studiums europäischer Volksmusik. Die Einbeziehung von Aufzeichnungen des Ostens bis hin zu mongolischen Weisen verwischt die Grenzen zwischen musikalischer Volkskunde und Ethnologie. Weiterhin zeigt sich, daß auch der Musikhistoriker die Ergebnisse der Volksmusikforschung nicht länger mehr unberücksichtigt lassen kann. Als bisher umfassendster Vorstoß in ein neues Gebiet ist W.s „Europäischer Volksgesang“ gleichzeitig ein bedeutsamer „Beitrag zu einer Musikgeschichte in Beispielen“. Alfred Quellmalz, Tübingen

Journal of the International Folk Music Council, Vol. 7, Cambridge 1955, W. Heffer and Sons Ltd., 116 S.

Das siebente Jahrbuch des IFMC enthält, neben einem 54 Seiten umfassenden Besprechungsteil, die während der im August 1954 in São Paulo abgehaltenen Konferenz vorgetragenen Referate und gefaßten Beschlüsse. Wegen der Lage des Tagungsortes überwiegen Beiträge aus Mittel- und Südamerika, in denen vor allem das Problem der Völkervermischung während der letzten 400 Jahre angeschnitten wird, sowie die musikalischen Übersichtungen und Gemeindebildungen versuchsweise behandelt werden, aus denen immer noch nicht in den verschiedenen Ländern ethnisch einheitlich Neues und Eigenes hat hervorgehen können. Das Gesamtreilief des südamerikanischen Volksmusikgutes ist mithin schillernd bunt und an bislang wenig genutzten Keimen reich.

Bemerkenswert ist unter zwei japanischen Beiträgen vor allem der von K. Kanai über die Volksmusik auf den Ryukyus (S. 17 ff.). Er vermittelt einen gedrängten Überblick über das bis vor kurzem auf diesen im Spannungsfeld alter Hochkulturen gelegenen Inseln noch blühende Musikleben. Manches Neue erfährt man, nachteilig erweist sich jedoch besonders hier, wo wenig geläufige Fachausdrücke gehäuft werden, das Fehlen von Notenbeispielen. Man hat lediglich das

Gerüst des Vorgetragenen abgedruckt, in dem jedoch weniger Forschungsergebnisse vorliegen als vielmehr erläuternde Mitteilungen zu klingendem Sammelgut. Hier, wo die Beispiele die Hauptsache sind, kann man auf Notenproben nicht verzichten, wenn nicht der gesamte, unanschaulich-torsohafte Abdruck zur weiteren Auswertung unbrauchbar sein soll. Beachtenswert erscheint auch ein kulturgeschichtlich unterbauter Hinweis der Sammlerin R. Rubin auf das ostjüdische Liebeslied des 19. Jahrhunderts (S. 44 ff.), da die allgemeine Kenntnis dieses in vielen Zügen eigenartigen Liedschatzes, in dem sich sehr viel deutsches Wandergut findet, immer noch gering ist, trotz der umfangreichen Standardausgabe A. Idelsohns von 1932.

Wie bereits in den früheren Bänden wird auch in diesem die Diskussion um die begriffliche Trennung von „popular“- und „folk“-Musik fortgesetzt. Einige thematisch begrenzte Referate greifen diese an Beispielen erläuternd auf, zeigen jedoch, wie sehr die aufgestellten Thesen, die zu schlagwortartig und zu wenig vom wahren Wesen der Sache her formuliert scheinen, mit der Fülle der Wirklichkeit in allen Erdteilen stets in Konflikt geraten werden. Wenn z. B. als für die Volksmusik wesentlich das Leben in mündlicher Tradition „throughout many generations“ erachtet wird, so ist dagegen z. B. zu fragen, ob nicht etwa von Einzelnen improvisierte Tanzreime, Juchzer u. a. bereits in der Situation des Entstehens echte Volksgesänge sind. Wenn weiter zur Volksläufigkeit von Kunstmusik „re-creation“ durch die „community“ als notwendig hingestellt wird, so erhebt sich der Einwand, daß dazu bereits ein gewisses Maß seelischer Aneignung genügt, die lediglich in den sekundären Momenten des Vollzugs, jedoch nicht in der Gestalt und den Teilmomenten des Notierbaren sichtbar zu werden braucht, was indes nicht der Bedeutung eines Schaffensaktes gleichkommt.

Eine größere Anzahl von Berichten schließlich zeugt von einer zunehmenden Aktivität des IFMC sowie einzelner angeschlossener Institutionen inner- und außerhalb Europas.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Ernst Klusen: Der Stammescharakter in den Weisen neuerer deutscher Volkslieder. Voggenreiter Verlag, Bad Godesberg 1953, 79 S.

Das deutsche Volkslied hat, verglichen mit

dem anderer Völker, nicht nur im ganzen spezifische Eigenheiten aufzuweisen, sondern es zeichnet sich auch in sich durch eine mannigfaltige Vielheit aus, die z. T. durch die Unterschiedenheit der deutschen Stämme, z. T. durch die reiche, wechselvolle Geschichte, geographische Lage und die Fruchtbarkeit vieler Stilgemeinschaften sich hat ausbilden können. Unterschiede zwischen Nord und Süd sind z. B. physiognomisch, ethnisch, sprachlich, in Gehabe und Lebensweise jedermann augenfällig und etwa in bezug auf die Musikalität von A. Wellek untersucht worden. Auch im Volksgesang aus alter wie aus neuer Zeit treten sie bereichernd und bezeichnend hervor. Ihre Erforschung gehört zu den Themen, die für Liebhaber und populäre Schriftsteller immer wieder anziehend sind, die sich über die Schwierigkeiten im Methodischen nicht genügend klar werden, während die Wissenschaft bislang sich dazu sehr zurückhaltend äußerte. Ist doch nicht beweisbar, daß etwa, wie vermeintliche Sachkenner glauben, zu gebirgigen Landschaften eine Melodik großen Tonumfangs gehört oder Stämme innerhalb der sich erheblich wandelnden politischen Binnengrenzen Deutschlands als unveränderliche Bluts- und Wohngemeinschaften das Volkslied charakteristisch prägen, vielmehr sind Verkehrs-, Schicksals- und Stilgemeinschaften kraft tieferer innerer Gemeinsamkeiten die eigentlichen charaktergebenden Kräfte. Die kulturbiologische Methode, anthropologische, psychologische, kultur-, sozialgeschichtliche und andere vorliegende Forschungsergebnisse sind mithin heranzuziehen, wenn man auf diesem unbebauten Felde gesicherte, befriedigende Resultate gewinnen will. Zudem ist es nötig, den gesamten Liedbestand einer Kulturlandschaft und nicht lediglich eine Stilschicht oder etwa gar nur die trivialen, kümmerlichen Reste einer auslaufenden Tradition zu befragen, sowie außerdem mittels Schallaufnahmen die sekundären Teilmomente, wie Stimmklang, rhythmische Eigentümlichkeiten und Nuancierungen, Artikulation usw., zu erfassen, da man anhand der Gestalten, die zudem meist nur in unzureichender Aufzeichnung vorliegen, diese diminutiven Probleme nicht wird lösen können (vgl. dazu Rheinisches Jahrb. für Volkskunde 3, 1952, S. 135 ff.).

Klusen läßt in der vorliegenden Schrift diese außerfachlichen, mit dem singenden Menschen jedoch engstens zusammenhängenden

Forschungen fast gänzlich außer acht, ja auch die bisher vorliegenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen werden nur zum kleineren Teil benutzt. Er glaubt, lediglich anhand von Volksliedaufzeichnungen der letzten 150 Jahre hinreichendes Material zu besitzen, wobei er durch Serienvergleiche von Varianten einiger weniger, teilweise schlagerhafter Jedermannslieder wie „*Wilhelm, rück an meine Seite*“, oder „*Es war einmal ein verliebtes Paar*“, entnommen den weit reichhaltigeren Beständen des Deutschen Volksliedarchivs, herauszufinden sucht, worin sich niederheinische Art von badischer oder pommerscher unterscheidet. Vom Deutschen Volksliedarchiv übernahm K. auch die Gliederung in Staaten und Provinzen, die jedoch keine natürlichen Landschaften sind. Obwohl die ost- und südostdeutschen Sprachinseln dank ihrer Abgeschiedenheit substanzvolleres und eigentümlicheres Singgut und alte Singstile haben bewahren können als die ausgelagerten binnendeutschen Gebiete, blieben diese unberücksichtigt, obgleich man weiß, daß es z. B. in der Ukraine rein hessische Siedlungen gab, die von den einebnenden Nivellierungstendenzen der Neuzeit vor 1954 weniger erfaßt waren als die Stammlande. Zur Untauglichkeit des gewählten Stoffes kommt hinzu, daß abschließliche „*Grundlage für die Untersuchung das schriftlich fixierte Lied*“ (S. 16) ist, also lediglich Teilmomente des real Erklingenden. Auf Stammescharaktere zurückgeführte Unterschiede in Melodik, Rhythmus, Kadenzablauf und Form werden rechnerisch und statistisch ermittelt. So werden z. B. S. 37 ff. die in etwa 700 Aufzeichnungen begegnenden Punktierungen zusammengezählt und daraus geschlossen: „*daß oberdeutsche Landschaften mit bezeichnenden Ausnahmen mehr zu punktierten Achteln, nieder- und mitteldeutsche mehr zu punktierten Vierteln neigen*“. Dieses ohne ins einzelne gehende Quellenkritik erzielte Ergebnis wäre beachtenswert, wenn man nicht damit rechnen müßte, daß die Aufzeichner zum überwiegenden Teil ungeschulte Liebhaber waren und sind, die nach Kräften das notieren, was sie gerüsthalt hören. Fast nie wird ein Metronom bei der Entscheidung über Viertel- oder Achtelnotierung herangezogen, meistens jedoch unverständliche und irrationale Eigenheiten des Volkes „verbessert“. Nach S. 18 ist erst dann eine einwandfreie Untersuchungsmethode entwickelt, wenn „*zeitstilistische Ausdrucksformen von landschaft-*

lich bedingten“ sowie „spontane und konstante Kräfte“ als das Volkslied verändernde Faktoren getrennt sind. Prozentzahlen, „Intervallindizes“, Tabellen ersetzen intuitives Einhören und Verstehen. Die historische Fragestellung bleibt völlig außer acht, so daß man Formulierungen lesen kann wie S. 55 über das hessische Volkslied: „Das Wesentliche der hessischen Weise liegt darin, daß in ihr die melodische Linie des weitausschwingenden Gefühls durch den Willen zur rhythmischen Gemessenheit in mäßige Zucht genommen wird“, oder S. 56: „Der Odenwälder Melodie eignet eine außerordentlich starke, häufig in geradezu bizarrer Form auftretende Melodie“.

In dem Kapitel über Elsaß-Lothringen bot sich die selten günstige Möglichkeit, geschichtstiefe, seelisch völlig angeeignete und ethnisch eigentümlich umgeprägte Gesänge, die von L. Pinck auf Walzen aufgenommen worden sind, klingend zu studieren und deren Eigenarten in Tempo, Vortragsart u. a. lebendig zu erfassen. Diese wurde nicht genutzt, jedoch anhand einförmigerer Varianten S. 73 behauptet: „Im beschaulichen oder kritischen Selbstversenken offenbart sich die elsass-lothringische Sonderart gemein-alamannischer Formung. Die Beziehung zur schlesischen Landschaft liegt nahe und findet auch ihre Bestätigung in mancher Einzelheit musikalischer Formung“. Diese Feststellung ist erstaunlich deswegen, weil sich größere Gegensätze zwischen west- und ostdeutschen Liedfassungen nicht deutlicher herausstellen lassen als gerade zwischen diesen beiden Grenzlandschaften, wofür viele Gründe angegeben werden können.

Zu den Melodiebeispielen sei bemerkt, daß die Taktierung S. 61 und S. 63 der Korrektur bedarf. Das Beispiel S. 56 wurde nicht originalgetreu wiedergegeben, da Zeile 2 nach E 581 lediglich die unveränderte Wiederholung von Zeile 1 ist. Bei der Melodie S. 74 erhebt sich die Frage der Echtheit. Unter den Druckfehlern fällt vornehmlich die mehrmals unrichtige Wiedergabe des Namens Danckert ohne „c“ auf.

Der Autor weist selbst S. 32 auf die „Vorläufigkeit“ seiner Ergebnisse hin, der Fragenkomplex: „landschaftliche Eigentümlichkeiten im deutschen Volksliede“ ist mithin weiterhin offen. Es wird gut sein, dieses Thema nunmehr von einzelnen Stilen, Gattungen und kleineren, in Ganze überschaubaren Räumen her aufzugreifen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Hans Hickmann: *Miscellanea Musicologica X. Le Tambourin Rectangulaire du Nouvel Empire*. (Extrait des Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, T. LI). Cairo 1951. 17 S., 2 Bildtafeln.

— La Daraboukkah. (Extrait du Bulletin de l'Institut d'Égypte, T. XXXIII). Cairo 1952. 16 S., 1 Bildtafel.

— The Egyptian Uffatah Flute (From the Journal of the Royal Asiatic Society, October 1952). 2 S., 1 Bildtafel.

Der verdienstvolle Verf. des Katalogs der altägyptischen Musikinstrumente im Museum zu Kairo ist unablässig um die weitere musikwissenschaftliche Auswertung des reichen von der Ägyptologie zu Tage geförderten Materials bemüht. In einer Studie über die als „*tambourin rectangulaire*“ bezeichnete zweifellige Rahmentrommel weist er auf Grund bildlicher Darstellungen in Grabkammern und auf Gegenständen nach, daß diese Instrumentenform, die selbst nur in einem einzigen Stück aus der XVIII. Dynastie erhalten ist, in einem Zeitraum von zweihundert Jahren — etwa 1500—1300 v. Chr. — mit ausgesprochen weiblich betonter Funktion im Gebrauch war. Die Frage der Herkunft, bei der sich der Verf. vorwiegend auf Hinweise von Sachs und Galpin bezieht, bleibt durch das von diesen selbst nur mit Vorbehalten ausgewertete, recht unklare Darstellungsmaterial immer noch unzureichend beantwortet. Dagegen kann H. für die altägyptische Epoche nicht nur zahlreichere, sondern auch wesentlich deutlichere Vorlagen beibringen. Um so verwunderlicher ist es, daß er seine Untersuchungen auf einer Formdefinition aufbaut, die keineswegs als eine endgültige angesehen werden darf, da sie nur aus den bisher unzureichenden Unterlagen abgeleitet ist und sich hier unbedingt als korrekturbedürftig erweist. Wir stellen fest: Keines der Instrumente auf dem beigegebenen Bildmaterial ist ein Rechteck, sondern jedes hat einen auf allen vier Seiten mehr oder weniger stark konkav geschweiften Rahmen, dessen Ecken dementsprechend spitzwinklig sind. Der vom Verf. in seinem Katalog vermerkte Zusatz (S. 110) „*aux flancs étranlés*“ trägt dieser Erscheinung nur unzureichend Rechnung, denn er setzt die Vorstellung des Rechtecks als Ausgangsform immer noch voraus. Statt dessen wäre erst einmal, ausgehend von der Bedeutung, die Frage nach der Formentstehung zu erheben. Es dürfte hier in Verbindung mit der eindeutig weiblichen

Funktion und der zweifelligen Bespannung des Instruments eine genitale Organprojektion zu Grunde liegen, deren Gestaltung sich zwar einer viereckigen, genauer gesagt, vierziffligen Form annähert, aber weder von einem Rechteck ausgeht, noch auch dieses nachbilden soll. Darum wird hier die Bezeichnung „*tambourin rectangulaire*“ (engl. „*rectangular*“) zu einer irreführenden Vereinfachung, die aus akzidentellen Erscheinungen an einer kultisch bedingten Form einen Typus ableitet, wie er in dieser Art gar nicht vorliegt. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint uns auch H.s Tendenz, eine auf dem Begriff „*rectangulaire*“ aufbauende Typologie herauszuarbeiten, die offenbar in der Bestimmung der Form als eckig oder rund das spezifische Verwandtschaftskriterium sehen will, von Merkmalen auszugehen, denen diese Eigenschaft nicht zukommt. Bei den von ihm zu diesem Zwecke herangezogenen Beispielen ist z. T. eine einwandfreie Ausdeutung nicht möglich, z. T. handelt es sich um Formen und Spielweisen besonderer Art. Schließlich grenzt weder im Alten Orient noch im Arabischen nach H.s eigener Feststellung die Benennung der Rahmentrommel eine runde Form eindeutig von einer eckigen ab. Wir kommen daher zu der Schlußfolgerung, daß zwischen der symbolisch-kultischen Bedeutung der Rahmentrommel, die sich vor allem in der jeweils individuellen Form abzeichnet, und ihrer tatsächlichen Existenz zu unterscheiden ist, d. h. in diesem Falle, daß eine Formänderung vorliegt, die das Zurücktreten eines weiblich betonten Kults anzeigt, aber nicht mit einem Außer-Gebrauch-Kommen des Instruments als solchem, das in veränderter Gestalt weiterlebt, gleichzusetzen ist. Für die Vorlage zuverlässigen Materials über eine so seltene Formerscheinung verdient H.s Arbeit Anerkennung, wenn wir auch seiner morphologischen Betrachtung nicht folgen können.

Die gleiche Einschränkung müssen wir auch bei seiner Abhandlung über die Darabukka, die einfellige Trommel mit pilz- oder vasenförmigem Schallkörper, machen. Da sich für keine der beiden heute gebräuchlichen Formen entsprechende antike Gegenstücke finden lassen, mit denen das frühe Vorkommen des Instruments zu belegen wäre, glaubt H., an einem dritten Formtyp seine Vergangenheit nachweisen zu können. Gewiß ist ein solcher „*tambour en forme de bocal aux flancs droits et au col étranglé*“ auf

Plastiken der jüngeren Epoche Altägyptens zu sehen, daß er aber die Vorform zu der neueren Darabukka abgeben soll, überzeugt keineswegs. Ist aus den Darstellungen nicht eher zu schließen, daß es sich um ein zweifelliges Rasselgerät handelt, da auch die Haltung eher auf eine Schüttel- als auf eine Schlagbewegung hindeutet? Gerade bei dem dieses Gerät handhabenden Gott Bes, dem Gott der Fruchtbarkeit, glaubte H. in seiner vorigen Abhandlung den weiteren Verbleib der zweifelligen Rahmentrommel feststellen zu können, bei der übrigens die Möglichkeit einer Rasselfüllung auch zu berücksichtigen wäre. Symbolik und Gebärde weisen darum auf Verbindungen hin, die nicht von der am äußeren Formumriß haftenden Untersuchung erfaßt werden. Die einseitig morphologische Betrachtungsweise muß um so unbefriedigender bleiben, als der Verf. selbst seine Kriterien zur Formentwicklung durch die Voraussetzung einschränkt, man möge sie an dem Abstand der altägyptischen Harfe und Flöte von den Instrumenten des heutigen Orchesters messen. Ist der Vergleich schon deswegen abwegig, weil der Verf. ja auch keine Gegenüberstellung mit unserer modernen Trommel oder Pauke beabsichtigt, so ist er in seiner Vermengung kulturgeschichtlicher Elemente und Bereiche ein bedauerlicher Mißgriff. Aber auch bei Berücksichtigung der von H. gewünschten Einschränkungen können wir ihm nicht folgen und von einer frappanten Gleichförmigkeit des Profils der zwischen den Händen des Gottes Bes befindlichen Instrumente mit der zu ihrer Deutung in Parallele gestellten Bechertrommel von Nias sprechen; betont doch auch Sachs gerade für diese Art die „*absatzlose Profillinie*“, deren gleichmäßig konischer Holzkörper von den bauchigen oder zylindrischen und oberhalb eingeschnürten Stücken auf den altägyptischen Plastiken erheblich abweicht. In Fig. 14 können wir darum auch keine Variante dieser Form sehen, sondern meinen, daß es lediglich von hier aus berechtigt wäre, der Vergangenheit der heutigen Darabukka nachzugehen. Eine durch Notenbeispiele und Skizzen sehr instruktive Darstellung der Schlagarten und Klangschattierungen auf der heutigen Darabukka schließt die in jedem Falle anregende, wenn auch zum Widerspruch herausfordernde Studie ab.

Die im östlichen Nildelta unter dem schwer zu deutenden Namen „*uffata*“ vorkommende Längsflöte setzt H. mit Recht von dem viel

bekannteren, anders mensurierten „*may*“ ab. Bei den Unterscheidungsmerkmalen wäre nur zu beachten, daß im Sinne der veränderten Mensur auch die Anordnung der Grifflöcher in zwei Dreiergruppen weniger ausgeprägt ist als beim *may*. Zur Mittelteilung der *uffata* durch das 5. Griffloch wäre ergänzend zu erwähnen, daß eine Mittelteilung auch beim *may* durch ein häufig vorkommendes 7. (rückseitiges) Griffloch zu finden ist.

Alfred Berner, Berlin
Musica Britannica. A National Collection of Music. IX: Jacobean Consort Music. Edited by Thurston Dart and William Coates. Published for the Royal Musical Association London: Stainer and Bell Ltd. 1955

Innerhalb der in beneidenswert rascher Folge erscheinenden Ausgaben der Musica Britannica wird nun mit dem 9. Band zum ersten Mal englische Instrumentalmusik, d. h. Consortmusik des frühen 17. Jahrhunderts, vorgelegt, nachdem bisher Vokal-, Klavier- und dramatische Musik bevorzugt worden waren. Die Veröffentlichung beschrankt sich mit 132 Stücken auf den kurzen Zeitraum 1595–1625, die ungefähre Regierungszeit Jakobs I., die eine eigene Stilphase darstellt, was diese Grenzziehung rechtfertigt. Es handelt sich nicht um die Darbietung einer oder mehrerer geschlossener Quellen, sondern um eine Anthologie, die aus 74 Mss. und 16 Drucken eine Auswahl getroffen hat. Schon dieser Tatbestand ist Anzeichen für die wahrhaft unermessliche Arbeit, die von den Hrsg. allein mit Sichtung der Inhalte und Vergleich der Lesarten zu leisten war. Der kritische Bericht, der an wissenschaftlicher Akribie nichts schuldig bleibt, läßt das nur annäherungsweise noch erkennen. Das macht verständlich, daß Varianten nur von drei und weniger Quellen notiert und daß weitergehende Substanzänderungen, die aus der Sicht der Parodiepraxis gerade auch dieser Spielgattung speziell interessieren müßten, fortgelassen sind. (Man vgl. z. B. den Kritischen Bericht zu Nr. 23.) Die große Anzahl der Hss. und Drucke und in diesen das reiche Vorkommen von Stücken und Dubletten — das hier Gebotene umfaßt etwa $\frac{1}{10}$ des Gesamtbestandes der Consortmusik nur dieses kurzen Zeitraums! — erklärt weiterhin, daß an die Veröffentlichung der ganzen Quellenkomplexe, deren großer Vorteile die Musikwissenschaft sich bewußt ist, nicht gedacht wurde und wohl auch in Zukunft nicht gedacht werden kann, so bedauerlich das

bleibt. Völlig einwandfreies Material können solche Anthologien dem Forscher nie vorlegen, besonders wenn, wie hier, eingehende Quellenerörterung und -beschreibung, für die Angaben der etwa vorhandenen Bibliothekskataloge nie vollgültiger Ersatz sind, nicht geboten werden können. Dem Interessenten sei als eine der wichtigen Ergänzungen Schofields und Darts Aufsatz über die Anthologie von Tregian, d. h. über das Ms. Egerton 3665 und Mss. der Public Library von New York in Music and Letters, Bd. 32, genannt. (In diesem Zusammenhang ist es z. B. höchst bedauerlich, daß in der Ausgabe des *Mulliner Book* in Musica Britannica die Sätze der *Music for cittern and gittern* fortgelassen und nur im Kommentar geboten sind, so daß der typische Zusammenhang dieser beiden Musizierarten zerstört wurde. Der Erforschung des zwar bekannten, aber längst nicht erschlossenen Einflusses der Zupf- auf die Klaviermusik hätte gerade hier wertvolles Material getragen werden können.) Ob es gutzuheißen ist, daß auch aus geschlossenen Drucken, die in Auswahl und Anordnung immer eine bestimmte Autorenmeinung darstellen, Stücke in diese Anthologie aufgenommen worden sind, stellen wir zum mindesten in Frage. Die Möglichkeit z. B. zur Untersuchung ganzer Werkreihen, wie der *Ayre* benannten Stücke oder Tanzfolgen, deren Charakter und Ordnung doch zugleich auch eine Bestimmung für das hier einzeln stehende Stück sind, ist so dem Benutzer nicht gegeben. Dafür enthält er einen ausgezeichneten Querschnitt durch diesen ganzen Musikraum.

In der Wahl des Dargebotenen, das neben wenigen Anonymi große, bekannte Namen, wie Coperario, Ferrabosco II, Tomkins, Gibbons, Bull, Dowland, aber auch kleinere Meister, wie White, Simmers, Okeover, Leetherland, umfaßt, haben die Hrsg. hervorragende Arbeit geleistet. Kein Stück, das nicht ein erlesener Vertreter seiner Gattung wäre, es handele sich nun um In-Nomine-Kompositionen, um Fantasien oder Tänze — diese drei Formen stellen das wesentliche Kontingent —, und das nicht Anrecht auf höchstes Interesse hätte. Man steht bewundernd vor der hohen Qualität dieser Musik, doppelt angesichts ihres reichen Vorkommens. Vor allem verdienen der moderne, bewegte, flüssige Satz und die Melodiebetontheit der Stimmen unser Augenmerk, auf Grund derer beider speziell Fantasien und

In-Nomine-Kompositionen zu freien Spielformen auf kontrapunktischer Basis geworden sind, die kaum noch etwas von der ursprünglichen Strenge des Ricercars und der c.-f.-Bearbeitung durchscheinen lassen (man vgl. z. B. die Nrn. 8, 23, 64, 85, 90). Diese Kunst, deren ausgezeichnete Vertreter Coperario und Ferrabosco sind, muß die Gesamtentwicklung ungemein gefördert haben. Bezeichnend z. B., wie sich der Satz der Kompositionen von Brade und Simpson, die beide vornehmlich auf dem Kontinent wirkten, durch größere Schwere und Dichtigkeit von dem durchsichtigeren Gewebe der rein englisch gebliebenen Meister abhebt!

Dem Historiker wie dem Instrumentenkundler bietet sich hier mehr als ein interessantes Problem: die Suitenformen Coperarios mit *Fantasia, Alman, Ayre* (oder statt *Ayre Galliard*), seine italienischen Fantasien wie seine Generalbaßaussetzungen, die übrigens mit Vorliebe die Stimmen mitspielen, mit der seltenen Verwendung der Orgel als Continuuminstrument, die *Four-Note-Pavanen*, die Betitelung der häufig aus *Masques* stammenden Tänze, die bis jetzt frühesten englischen Triosonaten in Gestalt der Suitensätze a 3 und die wenig erhaltenen Stücke für Lyraviolen, deren eines (Nr. 116) den bisher frühesten notierten Beleg für *col legno* bietet, wie die Werke für Divisionviolen. Leider läßt sich die Übertragung der Stücke für Lyraviolen, die speziell interessieren dürfte, nicht vergleichen, da kein Faksimile der Tabulatur beigegeben ist. So wird nicht recht klar, wo die Verbesserungen der Hrsg., von denen sie sprechen, eingesetzt haben. (Vgl. Editorial Notes, S. XIX.) Die Moll-Dur-Aufeinanderfolge der Pavane und Galliarde von Tomkins möchten auch wir als zufälliges Zusammenstehen erklären. Daß schließlich auch In-Nomine-Kompositionen als Formrahmen für Fantasien dienen können (Nr. 79) und daß sich hier (vgl. den kritischen Bericht zu Nr. 100) englische Beispiele für Fantasien in Form von Pavanen, die für Spanien schon bekannt sind, finden lassen, sei nur am Rande vermerkt.

Die Anordnung des Gesamts der Stücke ist in der Ausgabe gemäß dem Raum, den die Gattung in der Literatur beansprucht, und entsprechend der Stimmenzahl der Stücke vorgenommen. Die Notenwerte sind, mit Ausnahme der weniger stilisierten Tänze, Allemanden und Couranten, oder dem getanzten Tanz noch nahe stehenden Stücke

wie Nr. 74, die oft original belassen sind, im geraden Takt halbiert, im Tripeltakt geviertelt, und zwar nicht der Quelle, sondern dem Aspekt des Stückes folgend. Die Takt-(besser Gruppen-)striche werden dabei natürlich ignoriert. (Man vgl. Nr. 29 mit dem beigegebenen Faksimile.) Die Stücke erscheinen dadurch — die Hrsg. machen selbst darauf aufmerksam — vielfach überhitzt. (Man vgl. z. B. besonders die Nrn. 29, 52, 62, 86.) Der Gefahr der Überdehnung wird mit dieser Notierung zweifellos begegnet; ob die modernere Gefahr der Übereilung die geringere ist, bleibe dahingestellt. Muß der Spieler das Tempo nun wieder entsprechend langsamer wählen, so ist mit der Kürzung nichts gewonnen. Wie irreführend und ungeordnet die Zeit selber notiert, mag der Vergleich zwischen den Nrn. 94b und 102b lehren, womit der Kürzung der Hrsg. nur das Wort geredet wird. Aber wir wissen, wie groß das Problem ist, und wie wenig man es allen recht machen kann! Das gilt auch für die Schlüsselung der Stücke, die durchweg in den heute üblichen Schlüsseln und dem oktavierten Violinschlüssel geboten sind. Die Hrsg. haben das nachdrücklich und überzeugend begründet, aber diese Schlüsselung hat sich nachgerade so allgemein durchgesetzt, daß es einer Begründung kaum bedurft hätte. Daß der Leidtragende dabei der Wissenschaftler selber ist, für den, besonders bei so eng ineinander verflochtenen Stimmgeweben, das Spiel aus der Partitur geradezu zur Tortur wird, wissen wir auch. Es ist eben nie allen zugleich zu helfen. Der kostbaren Musik kann man nur wünschen, daß sich die Spieler bald hingebend ihrer bemächtigen. Sie können kaum Besseres finden. Da die Besetzung in den Quellen nur selten vermerkt ist, haben die Hrsg. auch hier helfend eingegriffen und Vorschläge gemacht, speziell für Gambenensembles, für die die Musik natürlich primär gemeint ist. Aber auch Violintypen und Blockflöten können eingesetzt werden. Eine weite Verbreitung dieser Kunst dürfte für die entsagungsvolle Arbeit der Hrsg. der schönste Lohn sein.

Margarete Reimann, Berlin

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie XI: Klaviermusik. Werkgruppe 24: Werke f. 2 Klaviere

u. f. Klavier zu 4 Händen. Abt. 1: Werke f. 2 Klaviere. Vorgelegt v. Ernst Fritz Schmid. Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verlag 1955. [Nebst] Kritische Berichte. Serie XI, Liefg. 1.

„Über neue österreichische Mozartausgabenpläne zu sprechen, ist hier nicht der Ort“, glaubte H. J. Moser noch 1952 in seiner Übersicht über „Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland“ (S. 14) feststellen zu müssen. Nun liegt bereits der erste Band dieser Mozartausgabe vor, und er läßt auch schon hinreichend erkennen, daß sie sich den gleichgerichteten Unternehmen aus jüngster Zeit, den neuen Haydn- und Bachausgaben, würdig anschließen wird. Sie wird so wenig wie diese eine Erneuerung der alten Gesamtausgabe sein können, die auf sie von den besten Fachleuten verwandte Arbeit wird wiederum einem völligen Neubau gleichkommen. Das hohe Ziel ist auch hier, der Forschung alle heute erreichbaren Quellen zu erschließen und aus ihnen einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts herzustellen, dann aber auch, für praktische Verwertbarkeit des gesammelten Materials zu sorgen.

Ein neuer Geist, verglichen mit der Organisation älterer Gesamtausgaben, beherrscht schon die äußere Anlage dieser Neuen Mozartausgabe. Ihr Bestreben, Mozarts musikalisches Vermächtnis in seiner Gesamtheit zu erfassen (man denke im Gegensatz dazu etwa an alles, was sich die Hrsg. der Schubertgesamtausgabe haben entgehen lassen, obwohl es ihnen damals vorlag) macht weder Halt vor Entwürfen und Skizzen vollendeter Werke, noch vor Fragmenten, noch auch vor Werken von zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien. Für diese letzte Gruppe ist ein Supplementband vorgesehen, Entwürfe und Skizzen, die man oft in Revisionsberichten unterzubringen pflegte, kommen in nächste Nähe der vollendeten Werke, zu denen sie gehören, und zwar als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes, unvollendete Werke erscheinen mit ihren Entwürfen und Skizzen am Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppen oder ihrer Abteilungen. Diese 35 Werkgruppen verteilen sich auf 10 gattungsmäßig bestimmte Serien. Nur mit größter Wahrscheinlichkeit unechte Werke bleiben von der Aufnahme ausgeschlossen. Zudem werden verschollene Werke in den die Bände begleitenden, gesondert erscheinenden

Kritischen Berichten nachgewiesen. Also eine Gesamtausgabe im echtsten Sinne des Wortes!

Wie der vorliegende, von E. F. Schmid meisterhaft bearbeitete Band mit den Werken für zwei Klaviere bestätigt, ist die Neue Mozartausgabe um letzte editionstechnische Sorgfalt bemüht. Dabei geht sie nicht nur von vorgefaßten Grundsätzen, sondern möglichst auch von den aus dem typisch Mozart-schen Notenbild sich ergebenden individuellen Erfordernissen aus. Mozarts häufiger Ansatz eigener Vortragszeichen für jedes System bzw. jede Spielhand mußte bei ein-deutigem Zusammenfallen vereinfacht, seine charakteristische Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung dagegen beibehalten werden wie auch die durch mehrfache Behalsung selbst bei homophonen Stellen öfters angedeutete Selbständigkeit der Stimmen. Die Verwendung von Punkten und Keilen in den Vorlagen stellt den Herausgeber vor Probleme, die gerade für Mozart durch das jüngste Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung einer Lösung entgegengeführt werden sollen. Es ist aber trotz aller Schwierigkeiten wenigstens versucht worden, die Zeichen auseinanderzuhalten mit einer sehr angebrachten Warnung im Vorwort, sich durch den kräftigen Stich originaler Keile zu einer derben Ausführung verleiten zu lassen. Bezeichnend ist für Mozarts Notenschrift der Einsatz oft sehr vieler Vorsichtsvorzeichen. Sie wurden, „wo sinnvoll“, vermindert. Unter diesen Umständen, wo doch schon einmal vom Urtext abgewichen wurde, hätte man vielleicht auch die Kennzeichnung von Vorsichtsvorzeichen, die der Hrsg. einsetzen mußte, als Zutaten entbehren können. Die eckigen Klammern belasten hier, zumal wenn in einem System zwei dieser Zeichen übereinanderstehen, das Notenbild nicht wenig.

Der beigegebene Kritische Bericht läßt mit aller Deutlichkeit erkennen, daß „eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr“ immer nur mit Hilfe dieser Berichte möglich sein werden, wie schon das Vorwort des vorliegenden Bandes ankündigt. Dieser erste Kritische Bericht leistet in idealer Form, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung so verwickelter Tatbestände, was ein Revisionsbericht nur zu leisten vermag, von der exakten Beschreibung der Vorlagen nach Papier, Tinten usw. bis zum Nachweis der

letzten, vielleicht nur unscheinbaren Lesart. Was aus der peinlich genauen Quellenuntersuchung zu gewinnen ist, läßt im Kritischen Bericht die Quellenuntersuchung gleich zum ersten Stück, der D-dur-Sonate KV 448 erkennen. O. Jahn hatte die Sonate in das Jahr 1784 verlegt, H. Deiters dagegen in der zweiten Auflage des Jahnschen „Mozart“ (2, S. 177, Anm.) nach Erkundung beim damaligen Besitzer des Autographs, Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, eindeutig festgestellt, die Jahreszahl 1784 sei „mit roter Dinte und offenbar von anderer Hand geschrieben“. Abert („Mozart“, 1, S. 891, Anm. 6) hat das leider mißverstanden als Datierung „von Mozarts Hand“. Einstein (KV, 3. Aufl., S. 467) folgt ihm: „An dem autographen Charakter der Jahreszahl ist nicht zu zweifeln“. Und nun kann (Krit. Bericht S. 10) Schmid klarstellen, daß Einstein die Handschrift nicht gesehen zu haben scheint. „Die Jahreszahl 1784 steht mit roter Tinte von Andrés Hd. räumlich getrennt von Mozarts Namenszug“. Somit bleibt es bei 1781.

Abschließend noch ein Hinweis auf den Inhalt des vorliegenden Bandes. Auf die Sonate folgt die c-moll-Fuge, deren Autograph, heute im Besitz von Frau Gisela Selden-Goth, Florenz, den Herausgebern der alten Gesamtausgabe noch nicht vorlag. 4 Bruchstücke schließen sich an: Grave und Presto in B, ein Sonatensatz gleicher Tonart, die Exposition einer Fuge in G und der Anfang eines Allegro in c, die drei letzten Stücke als Erstdrucke. Die Meinungen über das Allegro sind geteilt: Entstanden im Dezember 1783 als Entwurf einer Introduction zur c-moll-Fuge oder als erster Satz einer Sonate mit jener Fuge als Finale (Einstein), auf der anderen Seite Entstehung in zeitlicher Nähe der Klavierfantasien von 1785 (Mena Blaschitz in ihrer wertvollen Bonner Diss. „Die Salzburger Mozartfragmente“, Ms. 1926).

Noch ein kleines Versehen im Vorwort zum vorliegenden Band, S. IX: Der an zweiter Stelle genannte Bibliothekar des Britischen Museum heißt Bertram Schofield, nicht Schopeld. Willi Kahl

Arnolt Schlick: Hommage à l'empereur Charles-Quint, Dix versets pour orgue, transcrits par M. S. Kastner et M. Querol Gavalda.

Fray Tomás de Santa María: Cinq pièces pour clavier, transcrites par M. S.

Kastner. Avec une introduction de M. S. Kastner. Édition augmentée de deux Salve regina, l'un de Cabezon (inédit), l'autre de Schlick. Barcelona, Boileau, 1954, 26 S.

Mit dieser Veröffentlichung legt der Verf., dem die Geschichte der Klaviermusik schon viel verdankt, neues Material zu ihrer Entwicklung im 16. Jahrhundert vor. Die acht Orgelversetten Schlicks über die Sequenz der dritten Weihnachtsmesse „Gaude dei genitrix“ (Trient, Archivio di Stato, Sezione tedesca Nr 105) sind, gemeinsam mit dem zehnstimmigen Satz über das Benedictus ad Laudes in Ascensione Domini, „Ascendo ad patrem meum“ und der aufschlußreichen Widmung an den Fürstbischof von Trient, Bernard Clesio, erstmals von R. Lunelli (*Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel rinascimento*, Acta musicologica XXI, 1949) bekannt gemacht, der zehnstimmige Satz mit dem zugehörigen Bicinium zugleich in Übertragung geboten worden. K.s. Untersuchungsergebnisse bezüglich der Satztechnik der Stücke (Nähe zum Faux-Bourdon-Satz einer- zur Kolorierung andererseits, Innehaltung eines festen Kompositionsprinzips für jede Versetzte, Wertung des trotz der Zehnstimmigkeit kontrapunktisch schön ausgewogenen, letzten Stückes, das zweifellos den feierlichen Höhepunkt dieser Krönungsmusik darstellt) und bezüglich ihrer Spieltechnik (Schlick selbst empfiehlt für das zehnstimmige Stück in der Widmung, vier Stimmen ins Pedal und sechs ins Manual zu nehmen, womit sich uns zugleich das Kapitel der zeitgenössischen Orgelmusik erweitert) gehen über die Lunellis nicht hinaus. Der Neusatz erfolgt da, wo der Versuch unternommen wird, diese Stücke Schlicks, die eine wertvolle Bereicherung seines bisher nur wenig bekannten Werkes bilden, in Beziehung zur spanischen Klaviermusik zu setzen, mehr als das: in ihnen die direkte Quelle für diese Klaviermusik überhaupt aufzudecken. Leider sind alle auf historischer Basis gewonnenen Kombinationen, so nahe sie liegen und so einleuchtend sie vorgenommen sind, nur erst hypothetisch zu werten, soweit sie Schlick persönlich angehen. Bis jetzt fehlen für das Einzelne die dokumentarischen Unterlagen. (Mehreres ist uns für eine spätere Publikation angekündigt, die hoffentlich bald weiteres Licht auf diese Zusammenhänge wirft.) Wir haben noch keine unbedingte Sicherheit dafür, daß Schlick tatsächlich den Pfalzgrafen Friedrich nach

Brüssel und Mecheln begleitete, daß also Karl V. und sein Organist Bredemers ihn früh schätzen lernen und verbreiten konnten. Auch Y. Rokseth, auf die der Verf. sich bezieht, bringt (*La musique d'orgue*, Paris 1930, S. 176) kein Dokument dafür, daß Schlick „avait joué à plusieurs reprises devant l'empereur, qui l'appréciait“, so hervorragendes Material sie sonst gerade zur Frage des Musikaustausches im dritten Kapitel dieses Buches beiträgt. Die besonders nahe liegende Annahme, daß Cabezón Schlicks Werke gelegentlich seines Aufenthalts in Heidelberg 1549 kennen gelernt haben könnte, würde sich so erst zu einem relativ späten Datum erfüllen, da beide, Cabezón wie Santa María, schon unabhängig von diesem Einfluß, zu einem Eigenstil gelangt sein konnten. Die zahlreichen politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Spanien, den Niederlanden und Deutschland, die der Verf. neuerlich aufdeckt und die lebhaften Austausch gerade von Musiziergut automatisch zur Folge haben mußten, sind damit natürlich keinesfalls bestritten. Sie liegen im Gegenteil auf der Hand. K.s diesbezügliche Untersuchungen lehren uns erneut, daß der internationale Musikverkehr ein Ausmaß und eine Höhe gehabt haben muß, die dem unserer Zeit nichts nachgab, und daß der Einfluß aller auf alle nicht groß genug gedacht werden kann.

Der Verf. versucht nun, seine historischen Hypothesen vor allem am Vergleich spanischer und Schlickscher Werke zu erhärten. Wir werden bei dieser Gelegenheit neben Stücken von Santa María (aus dem zweiten Teil der *Arte de tañer fantasia*) mit einem bisher unveröffentlichten *Salve regina* von A. de Cabezón (Mus. Ms. 242, Bibl. Univ. Coimbra) bekannt. Hier wird der Einfluß Schlicks auf die spanischen Klaviermeister evident. Man muß K. beipflichten, daß Santa María, Cabezón und Schlick mehr Bindungen zueinander zeigen, als jeder dieser genannten Meister sie beispielsweise zu Redford, Tallis oder A. Gabrieli aufweist, besonders soweit es die Liebe für vieltimmige Polyphonie und Faux-Bourdon-Satz angeht. Bei diesen spanischen Meistern scheint die Tradition Schlicks, die in Deutschland selbst lange Zeit nur unterirdisch weitergeströmt ist, direkt aufgenommen und weitergeführt. Die Entwicklung, die der Generationsunterschied bedingt, ist natürlich einzurechnen (Vgl.

dazu besonders die beiden *Salve regina* von Cabezón und Schlick). Dennoch will uns die Fugentechnik Schlicks, wie sie sich z. B. im zweiten Teil des *Bicinium*s über das „*Ascendo ad patrem meum*“ kundtut, ebenso kunstreich und weniger didaktisch dünken, wenn sie durch geschickte, rhythmische Verschiebung und Vergrößerung zur Engführung kommt, als die immer gleichbleibenden Themeneinsätze von Santa Marias *Fuga*, wogegen die Achtelkolorierung in Santa Marias *Tañido de chorreas* Weiterführung auf gleicher Basis wie in Nr. 6 der *Versetten* von Schlick zeigt. Gerade der Vergleich zeigt die Höhe von Schlicks Kompositionskunst. Für fast alle diese Stücke hat der Verf. in der Einführung Register-Ratschläge gegeben, so daß auch von dieser Seite her gesorgt ist.

Die Übereinstimmung zwischen Schlick und den Spaniern, die K. auch aus der Koppelung von Lauten- und Klavierwerken in beider Ausgaben erkennen will, scheint uns weitere und tiefere Gründe zu haben. Manche (wir vermuten: viele) Klaviermeister haben auch in anderen Ländern zugleich Beziehungen zur Laute, was z. B. für Frescobaldi gilt. Man vergleiche auch das *Mulliner Book*. Nur ist bisher noch wenig untersucht, inwiefern die Lautenmusik auch in Italien, England und Deutschland die Klaviermusik ähnlich beeinflusst hat, wie es für Spanien und Frankreich in vieler Hinsicht bereits erwiesen ist. Es ist aber höchst wahrscheinlich, daß auch diese Bindung, ob in den Werktiteln angeführt oder nicht, bis etwa 1650 international gültig war. Manche Stilistika, z. B. im Tokkatenwerk Frescobaldis, dürften sich so klären.

Margarete Reimann, Berlin

Johann Mattheson: Die wohlklingende Fingersprache, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1953, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe 1: Klaviermusik, H. 1. Das erste Heft einer Klaviermusik-Reihe, die das Musikwissenschaftliche Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena herausgibt, ist dem Hamburger Barockmeister Johann Mattheson gewidmet, jenem vielseitigen Tonkünstler, der der heutigen Zeit eigentlich nur noch als scharfsinniger Theoretiker und Ästhetiker etwas zu sagen hat. Der überaus fruchtbare Komponist ist, ein Opfer des Vergleichs mit seinen bedeutenderen Zeitgenossen Bach und Händel, in

Vergessenheit geraten. Vielleicht nicht ganz zu Recht, wenn man einzelne Kompositionen heraushebt, und immerhin hat der junge Brahms es nicht verschmäht, Teile von Matthesons Oratorium „Die heilsame Geburt“ für Studienzwecke zu kopieren. Dennoch überwiegt der geistvolle Musikwissenschaftler den schöpferischen Künstler. Auch das im Neudruck vorgelegte Fugenwerk „Die wohlklingende Fingersprache, in 12 Fugen mit zwey bis drey Subjekta entworfen...“ erstmals gedruckt 1735 in Hamburg und in zweiter Auflage 1749 in Nürnberg unter dem französischen Titel „Les dois parlans“ erschienen, kann dieses von der Geschichte gefällte Urteil nicht unstoßen. Das dem Freunde G. F. Händel gewidmete Werk ist, wie der Hrsg. im Vorwort bemerkt, schon im Titel irreführend, denn nur 3 Fugen arbeiten mit mehreren Subjekten. Außerdem hat Mattheson, gleichsam zur Auflockerung, der Fuga IV noch drei Tanzsätze angehängt, der Fuga VI eine Fughetta, der Fuga IX eine Burla und der Fuga X einen Ausklang mit dem Titel „Seriosità“. Eine *Sinfonia* leitet die Fuga VIII ein, und die letzte Fuge endlich hat als Thema den Choral „Werde munter, mein Gemüte“ (Diese Anspielung würde, wenn Mattheson sie bewußt gewählt haben sollte, für einen gewissen Humor des Meisters sprechen!) Schon 1721 hatte Mattheson in seiner Schrift „Das forschende Orchester“ gesagt, daß die Musik als wahrnehmbare Kunst nicht zum Verstande, sondern zum Gefühl spreche, und 1739, in seinem Hauptwerk „Der vollkommene Kapellmeister“, heißt es: „Die bloße Melodie bewegt in ihrer edlen Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen soldiergestalt, daß sie oft alle harmonische Künste übertrifft.“ Im Grunde ist das eine Art Kriegserklärung an die barocke Polyphonie, und wenn man die Fugen der „Wohlklingenden Fingersprache“ unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so kann man feststellen, daß Mattheson, ob schon als Fugenimprovisator sehr geschätzt, im Grunde kein polyphoner Musiker im überkommenen Sinne gewesen ist. Deshalb sind auch die eingestreuten Tanzsätze die besten des Werks, denn hier braucht der Komponist sich nicht den Panzer des Polyphonisten anzulegen. Dafür gibt es gerade in diesen Sätzen sehr reizvolle harmonische Wendungen, die dem Stil der Empfindsamkeit angehören. (In der Allemande S. 20, T 5 muß die letzte Note im Diskant wohl

b heißen.) Es wäre jedoch ungerecht, den Ernst der Fugenarbeit zu verkennen. Die Widmung an Händel kommt nicht von ungefähr, denn vieles erinnert an dessen Fugenstil, der, anders als der Bachs, ungewöhnlichen Komplikationen gern aus dem Wege geht und stets darauf bedacht ist, einen im guten Sinne wirkungsvollen Satz zu schreiben. Zu einer zyklischen Aufführung ist nicht unbedingt zu raten (man sollte auch Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ nicht geschlossen aufführen, weil es nie so gedacht war), aber einzelne Teile daraus werden gute Wirkung machen.

Helmut Wirth, Hamburg

C. Hopkinson and C. B. Oldman: Haydn's Settings of Scottish Songs in the Collections of Napier and Whyte/Thomson's Collections of National Song, with special reference to Haydn and Beethoven. Addenda et Corrigenda, in Edinburgh Bibliographical Society Transactions Vol. III, Part 2, Edinburgh 1954, R. & R. Clark Ltd.

Die beiden kleinen Abhandlungen gelten einem Sachgebiet, das in der Bibliographie durchweg kurz abgetan wird. Es gibt zwar einige Arbeiten, die sich mit Haydns Schottischen, Walisischen und Irischen Gesängen beschäftigen, aber die Tatsache, daß bis jetzt nur ein ganz geringer Bruchteil dieser zahlreichen Sätze in neueren und durchaus nicht gleichwertigen Druckausgaben vorliegt, erschwert eine klare Übersicht. Vorbildlich ist die Aufstellung in Grove's Dictionary. Die erste der beiden Edinburgher Veröffentlichungen wird als Supplement zu „Thomson's Collections of National Song“ (Edinburgh Bibliographical Society Transactions Vol. II, Part 1, 1940) angesehen. Sie behandelt lediglich die Schottischen Gesänge in den Sammlungen von Napier und Whyte und der kleinen Ausgabe von Preston. In Napiers I. Band von 1790 ist Haydn natürlich noch nicht vertreten, da er erst 1791 nach London kam, aber die Bände II und III, 1792 und 1795, vermerken ausdrücklich „The Harmony by Haydn“ In den erst nach 1800 erschienenen Ausgaben von Whyte und Preston wird Haydn als „Mus. Doct.“ bezw. „Dr. Haydn“ bezeichnet. Zahlreiche interessante Einzelheiten über das Zustandekommen der Bearbeitungen, die Überschneidungen in den verschiedenen Editionen und eine thematische Gegenüberstellung mit genauen Angaben über die Veröffentlichungen erwecken den dringenden Wunsch nach

einer hoffentlich bald erscheinenden Gesamtausgabe dieser Gesänge, die ein beredtes Zeugnis für Haydns künstlerisches Einfühlungsvermögen sind. Dankenswert sind auch die folgenden Anmerkungen und Korrekturen zu „Haydn and Beethoven in Thomson's Collections“. Helmut Wirth, Hamburg

Franz Schubert: Die Winterreise. Faksimile-Wiedergabe nach der Originalhandschrift. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1955.

Zu den größten Kostbarkeiten der Musikautographensammlung Louis Koch, deren mustergültige Beschreibung wir Georg Kinsky und nach dessen Tode der Durchsicht und Ergänzung durch Marc André Souchay verdanken (vgl. meine Rezension, Die Musikforschung VII, 1954, S. 358 f.), gehört die Handschrift von Schuberts „Winterreise“. Sie wird nun in einer äußerst ansprechenden Faksimileausgabe der Öffentlichkeit vorgelegt, besorgt von (dem hier ungenannten) M. A. Souchay, dessen ganz knapp gehaltenes Nachwort für alles Wissenswerte durch die Ausführungen Kinskys im Katalog der Sammlung Koch, S. 171 ff., ergänzt werden kann. Die letzte, unbeschriebene Seite des Manuskripts zeigt die Signatur des Vorbesitzers, Siegfried Ochs. Zuvor gehörte es dem Dessauer Sammler Carl Meinert, der es von der Witwe Carl Haslingers erworben hatte. Mit der von dessen Vater Tobias Haslinger im Januar 1828 und Januar 1829 veranstalteten Originalausgabe stand die Handschrift aus Meinerts Besitz E. Mandyczewski für die von ihm betreute Serie XX der Gesamtausgabe sowie M. Friedlaender für den ersten Band seines vorher schon bei Peters erschienenen Schubert-Albums zur Verfügung. Neben diesen Vorlagen gibt es noch die nicht mehr ganz vollständige erste Niederschrift der „Nebensonnen“ im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Quellenwert unserer Handschrift ist wesentlich von der Tatsache aus zu beurteilen, daß die Lieder des ersten Heftes mit gewissen Ausnahmen die erste Niederschrift mit vielen Streichungen, Änderungen und Verbesserungen darstellen, die des zweiten eine fast unveränderte und durch Einzeichnungen von fremder Hand als Stichvorlage sich erweisende Reinschrift. Das Schriftbild des ersten Teils ist natürlich in hohem Grade aufschlußreich für unsere Kenntnis von Schuberts Arbeitsweise. Die Anwendung von zwei verschiedenen Tinten

läßt deutlich die erste Niederschrift von den Zutatun unterscheiden. Schubert beginnt etwa im zweiten Lied („Die Wetterfahne“) mit der Oberstimme des unisonen Vor-, Zwischen- und Nachspiels sowie der ganzen Singstimme, alles andere wird nachgetragen, nicht ohne Eingriffe wiederum in die ursprüngliche Gestaltung der Singstimme. Er rechnet von vornherein mit notwendig werdenden Änderungen und Zusätzen und läßt dazu durchgehend zwischen Singstimme und Klavierstimme eine Notenzeile frei. Wichtig ist vor allem, was schon Kinsky (a. a. O. S. 172) für die Deutung von Schuberts Manuskripten gerade aus dem Befund des ersten Teils der „Winterreise“ in der Handschrift erschließen konnte: „Äußere Glätte, das Fehlen von Korrekturen in der Handschrift einer größeren Komposition ist bei ihm durchaus nicht immer der Beweis für scheinbar müheloses Arbeiten, sondern wohl häufig darauf zurückzuführen, daß er den ersten Entwurf oder die umgearbeitete erste Niederschrift vernichtet und durch eine saubere Zweitschrift ersetzt hat.“ So zeigt uns das Faksimile des ersten Teils mehrfach in sonst stark korrigierten Notentexten sauber geschriebene Blätter, die offenbar andere ersetzt haben. In zwei Fällen („Gute Nacht“ und „Rückblick“) ist sogar das ganze Lied neu geschrieben und nicht nur schriftmäßig, sondern auch durch die Bezeichnung der Systeme mit „Voce“ und „Pianoforte“, die für die Stücke des zweiten Teils charakteristisch ist, als Reinschrift zu erkennen, wobei das Eingangsstück, „Gute Nacht“, in dieser endgültigen Gestalt, mit dem Datum „Febr 1827“ versehen und in der vorliegenden Handschrift mit den ersten Niederschriften des ersten Teils überliefert, sehr wohl als Anfang einer beabsichtigten Reinschrift jenes ganzen ersten Teils gelten kann. Kinsky nimmt als Zwischenstufe zwischen dem vorliegenden Manuskript und dem Stich des ersten Teils die Gesamtabschrift eines Kopisten an. Daß sich freilich nach seiner Ansicht jenes Datum „nicht auf den Beginn, sondern auf die Beendigung der Arbeit an den ersten zwölf Liedern zu beziehen“ hat, scheint mir nicht unbedingt erwiesen. Wer weiß, ob Schubert die Reinschrift von „Gute Nacht“ nicht gleich oder doch bald nach der ersten Niederschrift vorgenommen hat, ehe das Ganze abgeschlossen war?

Damit ist schon ein Stück jener Problematik angedeutet, in die nun einmal die Überlieferungsgeschichte der „Winterreise“

seit langem verflochten ist. So wird die schöne Faksimileausgabe nicht nur dem Liebhaber, sondern viel mehr noch der Forschung dienen können, die nun alle bisher aufgetauchten Fragen und die versuchten Lösungen an einer unverfälschten Quellengrundlage in ihrer Ganzheit erneut wird überprüfen können, wo man bisher, soweit man keinen Zugang zur Handschrift hatte, auf das angewiesen war, was Mandyczewski und Friedlaender in ihren Ausgaben und den zugehörigen Revisionsberichten mitzuteilen wußten. Der grundlegende Aufsatz von M. A. Souchay „Zu Schuberts ‚Winterreise‘“ (ZfMw, XIII, 1931 S. 266 ff., dazu W. Weismann, ebda. S. 502 und Souchays Entgegnung S. 503 f.) hat jenen Fragenkomplex noch einmal aufgerollt. Da ist das Problem der Textquellen und der Textkritik, der Vorschlag H. J. Mosers (*Geschichte der deutschen Musik*, II, 2, 1924, S. 61, Anm. 1), die von W. Müller nachträglich vollzogene Ordnung der Gedichte rückwirkend für Schuberts Vertonung geltend zu machen, und dann die Frage, inwieweit die vom Komponisten mehrfach vorgenommenen Eingriffe in die Textgestaltung Willkür und Flüchtigkeit oder Absicht sind. Vor allem kann nun das Notenbild als solches im ganzen überprüft werden, nachdem Souchay schon einmal für „Gute Nacht“ Auslassungen und Mißverständnisse, die aber oft genug auch den Text der Gesamtausgabe betreffen, in der Petersschen Ausgabe nachgewiesen hat, wenn auch nicht unwidersprochen von Weismann (a. a. O.). Übrigens findet sich die von Souchay für Takt 38 des genannten Liedes als Verbesserung des Friedlaenderschen Textes geforderte Einführung der Septime in die Begleitung der rechten Hand in der Handschrift weder hier noch an den Parallelstellen, außerdem vollzieht sich der Übergang in die Variante nicht hier, sondern nach Takt 70. Nur noch eine Frage sei kurz gestreift.

Schon Mandyczewski hatte im Revisionsbericht zu Serie XX der Gesamtausgabe S. 110 auf etwas Grundsätzliches für jede wissenschaftliche Auswertung Schubertscher Handschriften hingewiesen: „Zur Zeit, als Schubert die ‚Winterreise‘ schrieb, unterschied er (schon seit längerer Zeit) genau Staccatostriche und Staccatopunkte, ganz in dem heutigen Sinne dieser Zeichen.“ Bekanntlich haben Schuberts Verleger in ihren Originalausgaben diese bewußte Unterscheidung zumeist übersehen und Schuberts

Punkte durch Striche wiedergegeben. Hier wird, wie in vielen anderen Fällen, das Faksimile der Handschrift auf die Dauer klärend wirken können und müssen. Nur zwei Beispiele: „Die Post“ zeigt im Autograph nur Punkte, so auch in der Gesamtausgabe, während Friedlaender Striche einsetzt. Die sparsame Verwendung der Staccatostriche in „Der stürmische Morgen“ (nur Takt 9, 2. Viertel und entsprechend Schlußtakt, ferner Takt 16, letztes Achtel) übernimmt Mandyczewski genau von der autographen Vorlage, setzt aber schon im 2. Viertel von Takt 3 Striche ein, wo Schubert, um sich eine spätere Steigerung der Akzentuierung durch Striche vorzubehalten, nur Punkte anwendet. Friedlaender hingegen ist freigebiger mit der Verteilung der Striche als der Komponist.

Willi Kahl, Köln

Mitteilungen

Am 10. Juli 1955 wurde Professor Dr. Friedrich Noack (Darmstadt) 65 Jahre alt. Die Musikforschung gratuliert dem verdienten Musikforscher herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbareren Schaffens.

Professor Dr. Thrasybulos Georgiades, bisher planmäßiger außerordentlicher Professor an der Universität Heidelberg, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden. Das Extraordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg wurde in ein etatmäßiges Ordinariat umgewandelt.

Professor Dr. Friedrich Blume wurde auf dem 6. Internationalen Kongreß für Musikwissenschaft in Oxford zum 1. Vizepräsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt. Damit gelangte erstmalig in der 28jährigen Geschichte der IGMW ein Deutscher in das Präsidium.

Professor Dr. Heinrich Bessler (Jena) ist von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Leipzig zum ordentlichen Mitglied der Philologisch-Historischen Klasse gewählt worden.

Professor Dr. Anna Amalie Abert hielt bei den „Sommerlichen Musiktagen“ in Hitzacker am 23. Juli 1955 einen Vortrag über „Monteverdi und die Oper seiner Zeit“