

Privatdozent Dr. Fr. Zagiba: Die Musikpflege bei den Donau- und Alpenslawen im Frühmittelalter (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Ästhetik der Musik der Naturvölker (2) — Musikinstrumentenkunde für Völkerkundler (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2) — Theoretische Formenlehre I, Instrumentenkunde I (je 1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (4).

Würzburg. Dr. H. Beck: Geschichte der Meßkomposition (2) — S I: Modal- und Mensuraltheorie (1) — S II: Probleme der Aufführungspraxis älterer Musik (2) — CM voc. (Akad. Chor) (2) — CM instr. (Orchester- und Kammermusik).

Zürich. (Vorlesungen nicht gemeldet.)

Besprechungen

H. C. Robbins Landon: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, Universal Edition & Rockliff, 862 S.

Das vorliegende, sehr umfangreiche Werk des jungen amerikanischen, in Wien lebenden Haydnforschers, das möglichst bald eine Übersetzung ins Deutsche finden sollte, ist das erste in seiner Art, das sich ausschließlich dem Sinfoniker Haydn widmet. Die ausgezeichnete Arbeit von Hans Joachim Therstappen, *Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis* (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 9, 1941), behandelt nur — wenngleich in tiefeschürfenden Analysen — die Londoner Sinfonien, Hermann Kretzschmar beschrieb im Peters-Jahrbuch 1908 die Jugendsinfonien des Meisters, und in sämtlichen Biographien sind Haydns sinfonischen Werken größere Abschnitte gewidmet, ohne daß damit das Thema in seiner Gesamtheit erschöpft werden konnte. Wenn in H. E. Jacobs Haydn-Biographie (1952) von den Sinfonien als von einem „Kontinent“ gesprochen wird, so ist diese Bezeichnung wirklich vortrefflich, und man könnte nur bemerken, daß dieser Kontinent bisher noch nicht so recht erforscht war. Das lag an verschiedenen widrigen Umständen, von denen das Fehlen einer Gesamt-Ausgabe zweifellos der unangenehmste war und vorläufig auch noch ist. Nun hat sich das im vorigen Jahre neugegründete *Joseph-Haydn-Institut* die Aufgabe gestellt, diesem Übelstand abzuwehren. Landons Widmung seiner Arbeit an Jens Peter Larsen als „*The Father of Modern Haydn Research*“ zielt natürlich in diese Richtung. Der Autor hat die Ergebnisse langer, mühevoller Arbeit zu einem großen Werk zusammengetragen, das in der

quellenkritischen Arbeit geradezu beispielhaft ist. (Das etwas unhandliche Buch wäre vielleicht besser in zwei Bände zerlegt worden; denn fast 300 Seiten enthalten Anhänge, Bibliographie u. a. m.) L. versteht es, den schier erdrückenden Stoff in übersichtlicher Weise zu gliedern und ihn anschaulich darzustellen, so daß man das Buch mit nie erlahmendem Interesse liest.

Die Fülle des sinfonischen Schaffens birgt eine Reihe von Problemen, die von der Echtheit bis zu Fragen der Überlieferung und Aufführungspraxis reichen. Zweifellos haben die handschriftlichen Kataloge von Haydn selbst und seinem Gehilfen Elßler einen gewissen Grundton anstimmen können, aber damit ist die Frage der Vollständigkeit noch keineswegs gelöst. Hier beginnt L.s grundlegende Arbeit. Im I. Kapitel *Authenticity and Terminology* wird festgestellt, daß über die bisher schon erkannte Zahl von 104 echten Sinfonien wenigstens noch 100 Werke Haydn fälschlich zugeschrieben worden sind, obwohl Elßler schon seit 1765 eine Aufstellung der Werke Haydns betrieben hatte („*Entwurf-Katalog*“). Leider sind hiervon nur 24 Seiten erhalten geblieben. Erschwerend ist darin auch die Bezeichnungsweise, denn neben „*Sinfonia*“ findet man zuweilen noch „*Divertimento*“ oder „*Ouverture*“, sogar „*Partia*“ (wie ja auch die frühen Klaviersonaten fast stets als *Divertimenti* bezeichnet worden sind). Andere wichtige Quellen sind der Katalog des Wiener Musikliebhabers Franz Bernhard Ritter von Kees (1790—1792) und das große Elßlersche Haydn-Verzeichnis von 1805 mit Haydns Vermerk: „*Verzeichniß aller derjenigen Compositionen welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73ste Jahr verfertigt zu haben.*“

Nun kann ein Schaffen von solcher Dichte und Vielseitigkeit aus der Alterssicht kaum noch statistisch erfaßt werden, besonders dann nicht, wenn der Komponist selbst schon an Gedächtnisschwund leidet und die meisten seiner Werke gar nicht mehr besitzt. Um die Verwirrung noch vollkommener zu machen, entdeckte der verdienstvolle Haydnforscher Adolf Sandberger noch 78 Sinfonien, deren Echtheit allerdings von Larsen mit Erfolg widerlegt werden konnte! Mit großer Exaktheit stellt L. die Quellen und die Chronologie fest, wodurch sich möglicherweise die Reihenfolge bei einigen Sinfonien ändern könnte. Bei fehlenden Autographen ist man allerdings auf stilistische Vergleiche angewiesen und kann nur ungefähre Daten angeben. Auf Grund eingehender Untersuchungen gelingt es festzustellen, daß Haydns Sinfonien infolge mangelhafter Überlieferung z. T. sehr verbalhornt worden sind. Das trifft, neben vielen anderen, besonders für die Londoner Sinfonien Nr. 96 D-dur und Nr. 98 B-dur zu, und zwar auf Tempi, Instrumentation, Dynamik und Phrasierung.

Mit Nachdruck verweist L. auf die Wiedergabe der Sinfonien entsprechend den Orchesterbesetzungen, die Haydn jeweils zur Verfügung standen. So hatte das Esterházy-Orchester im Höchsthalle 25 Musiker. (Während der Jahre 1776—1778 waren auch zwei Klarinetten angestellt. Bekanntlich hat Haydn sich der damals neuen Klarinette nur zögernd zugewandt und ihr auch niemals Aufgaben gestellt, wie Mozart oder, früher schon, Stamitz zu tun pflegten.) Für größere Besetzungen bis zu 60 Musikern (oder noch mehr) schrieb Haydn erst seine Pariser und Londoner Sinfonien. Fragen der Dirigierweise, der Verzierungspraxis, der Benutzung des Cembalos, der Instrumentation werden unter Auswertung zeitgenössischer Quellen klar behandelt. Man möchte jedem Dirigenten die Lektüre gerade dieser Abschnitte empfehlen!

Der II. Teil des Buches betrachtet die einzelnen Schaffensabschnitte. L. nimmt sieben an, während Larsen sich für acht Perioden entscheidet. Daß für den Beginn des sinfonischen Wirkens (1759) auch andere frühe Werke wie die Scherzandi u. a. herangezogen werden, ist verständlich, denn auch hier zeigen sich sinfonische Züge, sozusagen im Vorbereitungsstadium. L. stellt für alle Werke gemeinsame Dinge fest, so die teils noch rudimentäre Sonatenform des I. Satzes,

die Schlußsätze im $\frac{3}{8}$ -Takt oder den Typus des Menuetts, in dessen Trio sich bereits österreichische oder slawische Volksmelodik ankündigt. Auch der bisher nie so recht gewürdigte Einfluß von Georg Christoph Wagenseil wird hier richtig eingeschätzt. (Der „mannheimerische“ Beginn der I. Sinfonie D-dur von Haydn darf nämlich nicht dazu verführen, die Rolle dieser Musiker in Haydns frühem Schaffen zu hoch einzuschätzen. Die Bedeutung Haydns liegt darin, daß er die damals so verschiedenen und einander heftig widerstrebenden Elemente der neuen Sinfonik miteinander verband. Doch eine seiner sehr wesentlichen Grundlagen war die mit Italien korrespondierende Wiener Sinfonik, die in Wagenseil einen ihrer besten Vertreter hatte.)

Es würde zu weit führen, wenn man alle Untersuchungsergebnisse L.s hier anführen wollte. Daß er das „Typische“ herausstellt, bedeutet nicht, daß Haydn etwa schematisch gearbeitet hätte, im Gegenteil: L. weist sofort nach, wie oft und gern Haydn von dem Rezept abweicht. Vor allem warnt er davor, Haydns Sinfonien zu leicht zu nehmen. Der bedächtige Ernst der Arbeit, der selbst in „ausgelassenen“ Sätzen waltet, macht deutlich, daß Haydn in der Sinfonie seine große Aufgabe sah. Die Ausbildung der sinfonischen Mittel beschäftigte ihn zum mindesten ein Jahrzehnt (eigentlich sein ganzes Leben hindurch) und führte, kurz vor der „Sturm- und Drangperiode“ und auch noch nach dieser Zeit, zu jener merkwürdigen Haltung, bei der es dem Meister anscheinend mehr auf die Arbeit als auf das klingende Ergebnis ankam. L. sagt von der Periode 1766—1770, sie sei „eine Zeit des Versprechens und der Erwartung“, während die 1771—1774 eine „der Erfüllung und Belohnung“ sei. In der Periode 1774—1784 erkennt L. manche Schwächen, z. B. die geradezu als „Abklatsch“ der Maria-Theresia-Sinfonie Nr. 48 wirkende Laudon-Sinfonie Nr. 69 in gleicher Tonart, und für die Zeit von 1780 bis 1790 stellt er das Streichquartetttschaffen in den Vordergrund, obschon die Pariser Sinfonien, ferner Nr. 88 und die später „Oxford-Sinfonie“ genannte Nr. 92 zweifellos eine Höhenlage der Sinfonik schlechthin bedeuten. (Von Nr. 92 sagt L. sehr schön, sie sei „im Hochsommer eines langen und produktiven Lebens“ geschrieben.) Aber Haydn verlagerte damals den Schwerpunkt seiner Arbeit außer auf die Quartettkomposition

auch auf die Oper, in der er bis 1782 sehr erfolgreich wirkte.

Über den Abschnitt 1771—1774 gehen die Meinungen der Haydnforscher auseinander, denn nicht jeder ist geneigt, den literarischen Begriff „Sturm und Drang“ auch auf die Musik von Haydn anzuwenden. Der Rezensent vertritt jedoch seit langem die auch von L. geäußerte Auffassung, daß diese Zeit, in der Haydn plötzlich tragische Akzente in seine Musik hineinträgt und sich überhaupt sehr unwirsch gebärdet, doch eine Umwälzung in seinem Schaffen bedeutet. Im Grunde ist die Größe des Sinfonikers Haydn, die bekanntlich meist nur aus dem reifen Spätwerk der Pariser und Londoner Sinfonien abgelesen wird, wohl doch nur verständlich, wenn man sie in der Vereinigung aller Elemente, auch der — im übrigen noch heute — revolutionär anmutenden eben dieser Periode, auf einer höheren Ebene sieht. Hinzu kommt für das Spätwerk des alternden Meisters die immer stärker hervortretende Bindung an den jüngeren Freund Mozart. Auch das ist ein echtes Haydn-Problem! Folgerichtig führt L. nach einer eingehenden Würdigung der Pariser und Londoner Sinfonien — auch die dazwischenliegenden Nrn. 88—92 werden ihrem Wert entsprechend behandelt — über die Oratorien zu den „sinfonischen Messen“ der Spätzeit nach 1800.

Über die grundlegenden Untersuchungen hinaus, die der immanenten Dramatik in Haydns sinfonischem Schaffen folgen, gibt es dann im Anhang I den thematischen Katalog der authentischen Sinfonien und einige in den Ausgaben fehlende Instrumentalstimmen, während Anhang II das thematische Verzeichnis der zweifelhaften, Haydn zugeschriebenen Sinfonien enthält. Eine umfangreiche Bibliographie, ein Index der im Text erwähnten Werke Haydns, ein Namen- und Sachregister sowie Errata und Addenda schließen das wertvolle, kenntnisreiche Buch ab. Außer einer vorzüglichen Bilderauswahl und zahlreichen Notenbeispielen findet man in ihm auch eine bisher unveröffentlichte Sinfonie B-dur in Partitur nach einem Manuskript aus St. Florian.

Helmut Wirth, Hamburg

Festschrift, Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag. In Verbindung mit Franz von Glasenapp, Ursula Schneider und Walther Siegmund-Schultze herausgegeben von Walther Vetter. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1955. 363 S.

Die vorliegende, umfangreiche Festgabe ist die erste Publikation dieses Charakters, die seit Beendigung des Krieges in deutscher Sprache erschienen ist. Nicht weniger als 39 Freunde, Schüler und Kollegen Max Schneiders haben sich darin zusammengetan, um dem Jubilar, dem Senior der deutschen Musikforschung, ihre Geburtstagsgabe darzubieten. Die Vielzahl der Mitarbeiter bedingt ganz natürlich eine Vielgestalt des Buches, wie sie sich aus der Verschiedenheit der einzelnen Verf., ihrer Methodik und ihrer Fragestellungen zwangsläufig ergibt. Es entspricht der Persönlichkeit, die mit dieser Festschrift geehrt worden ist, daß die überwiegende Mehrzahl der Beiträge ein musikwissenschaftliches Thema zum Gegenstand hat. Und es entspricht wiederum dem Charakter der Zeitschrift, in der diese Rezension erscheint, daß nur über die Beiträge mit musikwissenschaftlicher Zielsetzung im engeren Sinne referiert wird. Über die Qualität der übrigen, die, ungeachtet ihres anderen Zuschnitts, sehr wohl in den Rahmen einer Geburtstags-Festschrift passen, ist damit kein Urteil gefällt.

W. Vetter hat es in seinem warmherzig freundschaftlich getönten Geleitwort aufzuzeigen verstanden, wie das forschersche Bemühen Max Schneiders immer um das Werk J. S. Bachs gekreist habe, ohne daß der Forscher darüber zu einem Spezialisten geworden sei. („Bachs Kunst ist eine Welt wie kaum je zuvor das Werk eines Musikers . . . Bach-Forscher sein heißt nicht Spezialist sein, und ein Spezialist taugt nicht zum Bach-Forscher.“ S. 5.) Und so steht denn auch Bachs Musik im Zentrum dieser Gabe an den Bach-Forscher Max Schneider.

Rudolf Steglichs Interpretation des ersten Contrapunctus der *Kunst der Fuge* ist von einem verwandten Verhältnis zur Bachschen Musik erfüllt, wie es Vetter als bezeichnend für Max Schneider schildert. Dieses Musterbeispiel einer musikalisch einfühlsamen Analyse erhellt die ganze vielgestaltige Welt der Musik Bachs von einem Punkt aus. — Im Gegensatz zu Steglichs Erkenntnissen, die an der musikalischen Realität gewonnen und daher nachprüfbar sind, erscheinen dem begrenzten Einfühlungsvermögen des Rezensenten Wilhelm Heinitz' Versuche einer „*musikbiologisch orientierten Homogenitätsbestimmung*“, dargestellt am *Wohltemperierten Clavier*, nur sehr beschränkt nachvollziehbar. Vollends verschlossen bleibt dem Rezensenten das

Geheimnis der vom Verf. so genannten „Heinitzschens Klangformel“ (S. 149), das darin besteht, daß bloßes Sich-Vorstellen einer für jeden Komponisten besonderen Wortsilbe durch Interpretieren genügen soll, das „urheberisch Angemessene“ des inneren rhythmischen und taktlichen Verlaufs zu erreichen.

Heinrich Bessler sucht in einer umfangreichen Untersuchung den Grund zu einer Chronologie der Bachschen Konzerte zu legen, die in der Köthener Zeit entstanden sind. Er unternimmt es mit einer an mathematische Beweisführung erinnernden Interpretation der stilistischen Merkmale, die Werke in Gruppen zu ordnen, die um 1718, 1719 und 1720 liegen. — Einer Gruppe Bachscher Konzerte, den „Brandenburgischen“, gilt die Untersuchung Peter Wakkernagels, der das Autograph mit philologischer Gewissenhaftigkeit bearbeitet und beschreibt. Die Liste von Bachs Schreibfehlern gibt dieser Studie den unmittelbaren praktischen Nutzen. — Karl Gustav Fellerer vergleicht Bachs Johannes-Passion mit ihrer durch den Abbate Fortunato Santini hergestellten lateinischen Fassung, die das Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Italien bekannt gemacht hat. — Werner Braun berichtet über die Brüder Maximilian und Johann Andreas Nagel und ihre Teilnahme am Leipziger Collegium musicum Bachs. — Walter Serauky untersucht den Einfluß der in Isaac Vossius' Schrift *De poematum cantu et viribus rhythmici* (1673) niedergelegten Affekten-Metrik auf Kuhnaus *Biblische Historien* und das *Capriccio* des jungen Bach. Serauky vermutet auch für die späteren Werke Zusammenhänge, die aber noch zu erforschen wären. — Als ein „Veilchen am Rande der Bach-Literatur“ stellt Hans Joachim Moser jene in einer Handschrift der Berliner Staatsbibliothek überlieferte Kaffeekantate vor, die denselben Picander-Henricischen Text hat wie die Kantate von Bach. — Mittelbar gehört auch Oskar Söhngens Aufsatz *Kirchenmusik und Theologie* in den Kreis der Abhandlungen, die sich mit Bach und seiner Musik befassen. Söhngen stellt dem „gebrochenen“ Verhältnis zur Musik bei den Calvinisten und Zwinglianern das „ungebrochene“ im Bereich des lutherischen Glaubens gegenüber, und er läßt keinen Zweifel daran, daß er auf dem lutherischen Boden steht, wo „die Musik . . . ihre eigene Würde neben dem Worte Gottes“

hat, „wenn auch zunächst dem Worte Gottes, d. h. in heimlicher Zuordnung zu diesem“ (S. 339).

Unter den übrigen, nicht Bach gewidmeten Arbeiten, nehmen die im engeren Sinn musikhistorischen den größten Raum ein. Günther Fleischhauer eröffnet den Band mit einer Deutung eines Briefes Julians des Abtrünnigen an den ägyptischen Statthalter Ekdikios als Quelle für unsere Kenntnis vom Knabengesang in der Kultmusik des ausgehenden Altertums. Der zwischen 362 und 363 geschriebene Brief dient als Beleg für den „heidnischen Hintergrund“ des byzantinischen kultischen Gesanges. — Heinrich Husmann veröffentlicht eine Studie über das Alleluia *Multifarie* und seine Verwandten. Er weist darin nach, daß die Sequenz *Multifarie* (wie auch die Sequenzen *Justus ut palma*) aus einer Zeit stammt, in der das Alleluia in seiner seit dem 9. Jahrhundert überlieferten Form feststand. Husmann hält es für wahrscheinlich, daß sie — mit ihr die große Gruppe der mit dem Mater-Schema verwandten Sequenzen — in die vorgregorianische Epoche gehören. — Werner Bachmann berichtet über die Praxis des Parallelgesangs, besonders den in Quinten, im späten Mittelalter, der in einigen Rückzugsgebieten noch bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein lebendig geblieben sei (so in Island, Portugal, auf den Adria-Inseln und in den Alpenländern.) — Heinz Enke vergleicht textkritisch die verschiedenen Überlieferungen des „hofedon“ vom Meister Bope und rekonstruiert schließlich seine vermutliche ursprüngliche Form. — Fritz Feldmann widmet dem Gegenstand seiner Dissertation von 1932, dem Breslauer Codex Ms. 2016, erneut seine Aufmerksamkeit. Er nennt die noch offenen Fragen, die an diese wichtige Handschrift der deutschen vorreformatorischen Musik zu stellen sind (wenn sie jemals wieder auftauchen sollte!) und teilt die neuen Forschungsergebnisse mit. — Den Anteil der Kontrafakturen an den Bicinien in Rhau Druck von 1545 untersucht Hans Albrecht. Er weist in seiner von ihm als „Vorbericht“ bezeichneten Studie nach, „daß Rhau nicht nur gelegentlich umtextierte Ausschnitte aus mehrstimmigen Messen als selbständige Bicinien verwendet. Er stellt vielmehr neben die Gruppe der Ordinariums-ausschnitte, denen er ihren originalen Text läßt, eine ganze Schar von kontrafizierten Ordinariums-Bicinien“ (S. 67).

Albrecht kommt zu dem Ergebnis, daß in Rhau Bicinien fast ebenso viele kontrafizierte wie original textierte Messenabschnitte auftraten. Als Verf. der Bicinien-Umtextierungen vermutet er übrigens den Sammler und Drucker Rhau selbst. — Hans Engel steuert neues Material zur Kenntnis der Florentiner Intermedien bei, die 1589 die Hochzeit des Mediceer-Fürsten Ferdinando mit Christine von Lothringen und Toscana festlich schmückten. — Eine Biographie von Melchior Vulpius legt Hans Heinrich Eggebrecht als gekürzten Abdruck aus seiner maschinenschriftlichen Dissertation von 1949 vor. Er führt darin gute Gründe dafür an, daß Vulpius erst ca. 1570 geboren sein kann, und nicht 1560, wie man bisher allgemein annahm.

Die Reihe der Beiträge zur Musikgeschichte nach Bach eröffnet Harald Kümmerling mit einer Beschreibung von fünf anonymen geistlichen Kantaten aus der Berliner Staatsbibliothek, die er als Autographe Reinhard Keisers feststellen konnte. — Fritz Stein stellt die Frage nach der originalen Gestalt der Telemannschen Schulmeisterkantate, die ja nur in der modernisierten Fassung von C. E. Weyse überliefert ist. Stein vergleicht Telemanns volkstümliches Opus mit der Vertonung des gleichen Textes durch J. A. Hasse; ein Vergleich, der sehr zu Gunsten Telemanns ausfällt. — Robert Haas teilt die Ergebnisse archivalischer Studien zur Geschichte der Familie Antonio Salieris mit, die bis dahin völlig im Dunkeln lag. — Gedanken wie sie Alfred Lorenz am Werk Wagners und Wilhelm Werker an dem Bachs (*Matthäus-Passion*) entwickelt hat, versucht Eugen Schmitz auf die *Zauberflöte* anzuwenden, indem er den Formgesetzen nachspürt, die die Oper im Großen gestaltet haben. — Joseph Müller-Blattau untersucht die zyklischen Formen in Beethovens Spätwerk (seit 1820) und geht dabei von der These aus, daß zyklische Gestaltungsweise für das „reife Spätwerk eines Schaffenden kennzeichnend“ sei. — Über Otto Nicolais durch den Umgang mit Pöhlchau, Santini und Fuchs angeregte Beschäftigung mit der italienischen Musik der römischen und venezianischen Schule unterrichtet uns Wilhelm Virneisel auf Grund der Berliner Quellen, die Nicolais Sammlertätigkeit widerspiegeln. — Hans Kreck durchsucht die zeitgenössischen Quellen auf Aussagen über Richard Wagner als Sprecher und Sänger.

Er kommt von dieser Seite her zu einer Bestätigung des von Gustav Becking an Wagners rhythmischer Gestaltungsweise gewonnenen typologischen Befundes. — Walther Siegmund-Schultze interpretiert Brahms' vierte Sinfonie als „klaren Ausdruck seiner Stellung zur Zeit und Gesellschaft in all ihrem Widerspruch“ (S. 252). Einem in neuerer Zeit offenbar gewordenen Bedürfnis nach praktisch verwendbarer Blasmusik kommt Franz von Glasenapp nach, wenn er eine ganze Reihe französischer Ouvertüren und Sinfonien zwischen 1793 und 1795 für größere Bläserensembles beschreibt. Unter dem Aspekt der Bedeutung, die die Musik dieses Genres beispielsweise für Beethoven gehabt hat (Gossec!), enthält dieser Beitrag auch über das Nützliche einer Materialsammlung hinaus eine Menge Wissenswertes. — Hans Peter Schmitz geht in temperamentvoller Art zahlreichen Vorurteilen in der Musizierpraxis älterer Musik zu Leibe. Er beschränkt sich dabei im Wesentlichen auf die Flötenmusik des 18. Jahrhunderts, doch haben seine Gedanken grundsätzliche Bedeutung für die Verlebendigung der Musik vergangener Epochen. — Hans Joachim Zingel untersucht die Rolle, die einer der Außenseiter unter den Instrumenten, die Harfe, in der Musik der Gegenwart spielt. Die deutlich erkennbare Renaissance, die das Instrument jetzt erfahre, gehe mit einer tiefgreifenden Wandlung der Klang- und Spieltechnik einher, die allenfalls mit der bei den Schlaginstrumenten vergleichbar sei. Zwei Beiträge der Festschrift gelten der Musiktheorie. Siegfried Borris betrachtet sehr kritisch Hindemiths harmonische Analysen aus der Tonsatzlehre, an denen dieser bekanntlich (wie vorher Hugo Riemann mit der funktionalen Harmonielehre) exemplifizieren wollte, daß seine analytischen Methoden auf die Musik aller Zeiten und Stile anwendbar seien. Borris kommt — man möchte beinahe sagen: natürlich — zu dem Ergebnis, daß ihr Geltungsbereich auf die zeitgenössische Musik beschränkt sei. Auch hier wird man noch Einschränkungen machen müssen. — Werner Dankert gibt die Grundlagen zur Entwicklung einer Funktionstheorie des Melodischen, die er aus der Beschäftigung mit älterer Volksmusik und der Musik außereuropäischer Völker gewonnen hat.

Den einzigen — allerdings sehr gewichtigen — Beitrag zur vergleichenden Musikwissen-

schaft schrieb Walter Wiora. Er prüft darin das Verhältnis von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit der Vor- und Frühzeit, der außerabendländischen Kulturen und der älteren europäischen Volksmusik und schildert die Übergangsform zwischen beiden Bereichen. Wiora erprobt an einer Fülle von Material den von ihm konstruierten Begriffsapparat, der es ermöglicht, die im Grundsätzlichen sehr verschiedenen Formen von Mehrstimmigkeit präzise zu erfassen. Harald Heckmann, Kassel

Friedrich Stier: Ehrung deutscher Musiker durch die Universität Jena. (Darstellungen zur Geschichte der Universität Jena, hrsg. von Friedrich Schneider, Bd. II), Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1955, 83 S.

Die Schrift bietet in verschiedener Hinsicht Interessantes: Sie spiegelt einmal Jenas Universität in ihrem Verhältnis zur damals zeitgenössischen Musik wider und bereichert vor allem unser Quellenmaterial über große Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts durch diplomatisch genauen Abdruck z. T. unveröffentlichter Akten des Jenaer Universitätsarchivs. Gewiß treffen die acht ehrenhalber verliehenen Dokortitel nicht immer „Unsterbliche“, und nicht jeder Leser wird — wie Fr. Schneider in der Einleitung — stets die „Sicherheit“ der Wahl bewundern: in der Reihe Meyerbeer, Stade, v. Bülow, Methfessel, Töpfer, Gille, Lassen, Reger dürfte beim zweiten der Dank an den eigenen Universitäts-Musikdirektor, beim sechsten an den langjährigen Organisator des akademischen Konzertlebens in Jena und beim siebenten die Verbundenheit mit dem Hofkapellmeister des benachbarten Weimar der Hauptgrund für die Ehrung gewesen sein; selbst bei H. v. Bülow, dem mit 34 Jahren bereits ehrenhalber promovierten „modulator chordarum“, steht das Jenaer Konzertleben, das Bülow als „Parterre von Königen“ rühmt, im Vordergrund. Wenn dieser so früh erteilten Würde gegenüber der Sänger zahlreicher Kommerslieder, Albert Methfessel, erst 80-jährig die gleiche Ehrung erhielt, so wurde dieses Bekenntnis zur musikalischen „Frucht der deutschen Burschenschaften in Jena“ im vorsichtigen Abstand eines halben Jahrhunderts abgelegt. Unter solchem Aspekt gesehen, ist Jenas Entscheidung für den erst 35jährigen „Neutöner“ Reger ohne

Zweifel ein Dokument musikgeschichtlichen Weitblicks.

Dieser lokalgeschichtlichen Seite, der Klärung ihrer Zusammenhänge, hat sich der Herausgeber liebevoll angenommen. Wenn er darüber hinaus im „Schlußwort“ die Ehrenpromotionen „auch im Lichte des objektiven Urteils der Gegenwart“ zu rechtfertigen sich bemüht, so wird dabei „objektiv“ recht einseitig gesehen. Vor allem bei Bülow läßt sich sein auf S. 69 f. abgedrucktes Bekenntnis zur Geistesaristokratie nur schwer mit wahrer Zuneigung zu „weitesten Kreisen des Volkes“ in Verbindung bringen (S. 49). Honorarverzicht und Bemühen um Volksbildung kann auch dem Pflichtbewußtsein der „Noblesse“ entspringen. Doch soll hierüber sowie über die fragwürdige Notwendigkeit, z. B. Chopin mit der Fußnote „polnischer Komponist und Klaviervirtuose“ besonders vorzustellen, nicht diskutiert werden.

Die andere Seite des besonderen Interesses, das die Veröffentlichung verdient, führt von der Lokalgeschichte Jenas weg zur Frage, ob und inwieweit die neuen Dokumente die Biographie der hier berührten Meister bereichern. Man wird sagen dürfen, daß die lateinischen Diplome selbst, von denen das Meyerbeersche überhaupt fehlt — es sei darum weiter unten abgedruckt —, der biographischen Forschung weniger Aufschluß bieten als die darum geführte Korrespondenz der Meister. Auch hier ist nicht alles neu. So fand sich zu dem Konzept des Dankschreibens in Du Moulin-Eckarts Buch manche Variante, auf deren Vergleich der Hrsg. verzichtet hat. Daß Bülow in seiner nun vorliegenden Reinschrift bei der Klassifikation der Pianisten „nach Handwerksbegriffen“ wegließ, jedoch für hochwertige zeitgenössische Musik „Selbständigkeit“, also Neuheit forderte, mag immerhin ergänzt sein.

Bisher nicht erwähnt, zeitlich und im Buch jedoch die Ehrenpromotionen einleitend, verdient Robert Schumanns Promotion wohl die stärkste Beachtung. Nicht nur wegen des derzeitigen Schumann-Jahres. Wenn vier Jahre nach Mendelssohns Leipziger Ehrenpromotion der ehemalige Leipziger Student Schumann in Jena auf eigenes Betreiben, nicht honoris causa, sondern unter normaler Honorarzählung den Doktor-Titel erwirbt, so steht diesem Zeichen minderer Berühmtheit doch Kefersteins Satz, daß „er als Stifter der sogenannten neuroman-

tischen Schule gelten kann“ und dementsprechend die Auszeichnung als „*artifex ingeniosus et iudex elegans*“ gegenüber. Daß jedoch an diesem Fortschrittlich-„Neuroromantischen“ übermäßig der Sonatenanteil hervorgehoben wird (Brief Keferstein/Dekan), erinnert an den Breslauer Universitätsprofessor und Vorkämpfer Schumanns A. Kahlert, der auch mehr die Pflege der großen Form erhofft, von Schumann aber auf das Lied als Höchstleistung verwiesen wird. Aufschlußreich — als neue Quellen — sind weiterhin Schumanns Brief an den Dekan und seine „vita“, die ihm „blutsauer geworden“. Das Bekenntnis einer „treuen Verehrung für das Überkommene“, aber auch die klar geäußerte Erkenntnis, „als Komponist einen von allen anderen verschiedenen Weg“ zu gehen, muß in diesem offiziellen Schreiben um so mehr beachtet werden, als vorher die Anerkennung der „anderen“ ausgesprochen wird, „füßen sie nun auf dem Alten, sowie zum Theil auf Mendelssohn, oder haben sie wirklich Eigentümliches und Neues ersonnen, wie etwa Chopin“. Dies ergibt eine neue Variante in der Frage, wie Schumann zu beiden Meistern stand. Mendelssohns Mittelstellung zwischen Alt und Neu und Chopins „wirklich Neues“ sind um 1840 sonst nicht so deutlich ausgesprochen. Auf all diese spezielleren Fragen zu Schumanns Biographie einzugehen, war wohl vom Hrsg. nicht beabsichtigt, immerhin hätte auf die entsprechenden Stellen in Boettichers aufschlußreichem Schumann-Werk („Einführung . . .“) verwiesen werden müssen. Man wird übrigens die Auswirkung dieser Ehrung, die in ihrer Mittelstellung zwischen „h. c.“ und normaler Promotion richtig herausgearbeitet wurde, im Hinblick auf Schumanns Psyche nicht überschätzen dürfen: „Arbeitsfreude für die nächsten Jahre“ bis zum Ausbruch der „unheilvollen Krankheit“ bedeutet denn doch eine kaum haltbare Vergrößerung. Wohl aber darf man sagen, daß die Ehrung den ohnedies im Februar 1840 eingetretenen Schaffensauftrieb des „Liederjahres“ und die Vorfriede auf die endlich bevorstehende Heirat verstärkte! Textkritisch bliebe zu fragen, ob Stellen wie „*currigulum*“ (S. 14), „*testamonium*“ (S. 51), „*doxte*“ (58) und das besonders sinnentstellende „*also*“ des Bülowbriefes (70) wirklich im Original stehen. Liest man im letzteren Falle „würdiger . . . als das . . . *imitatorum pecus*“, so wird die Stelle ver-

ständig und wird auch durch das bereits im Druck bekannte Konzept bestätigt. Unter den Druckfehlern sei „*Andrè* (statt *é*, S. 19) herausgegriffen.

*

Das in der oben besprochenen Veröffentlichung fehlende Doktor-Diplom Meyerbeers, das im Meyerbeer-Archiv des Berliner Instituts für Musikforschung (Sign. M 69) aufbewahrt wird und für dessen freundliche Überlassung hiermit wärmstens gedankt sei, lautet: „. . . *DECANO ORDINIS PHILOSOPHORUM . . . CAROLO SNELL . . . ORDO PHILOSOPHORUM VIRO PERILLUSTRIET AMPLISSIMO JACOBI MEYERBEER MUSICAE ARTI IN BORUSSIA PRAEFECTO PRIMARIO OPERIBUS EXIMIIS ET ELEGANTISSIMIS NON MODO IN PATRIA SED ETIAM APUD EXTERAS GENTES CELEBERRIMO DOCTORIS PHILOSOPHIAE HONORES DIGNITATEM IURA IMMUNITATES . . . HONORIS CAUSA DETULIT . . . IENAE DIE X. M. IULII A. MDCCCL.*“

Dr. Heinz Becker, Hamburg, dem besonderen Kenner Meyerbeers, verdanke ich außer der Vermittlung des Vorstehenden noch folgende Tagebuch-Notizen Meyerbeers (Abschrift Wilhelm Altmanns, Institut für Musikforschung Berlin):

„Dienstag 25. VI. [1850] . . . An Professor B. L. O. Wolff in Jena geschrieben, welcher mir angezeigt hatte, daß mich die Universität von Jena zum Doktor der Philosophie ernennen würde.“ Dieser Brief ist bei A. Kohut, *Meyerbeer* (Reclams Musiker-Biographien, Bd. 12, S. 50) unter „Berlin, den 24. Juni 1850“ abgedruckt. Das Tagebuch vom 14. VII. [1850] verzeichnet: „. . . Brief von dem Dekan der Universität Jena Professor Snell, worin er mir offiziell meine (nicht nachgesuchte) Ernennung zum Doktor der Philosophie . . . anzeigt . . .“ sowie die Absendung des Dankschreibens am 3. VIII. Eine nachhaltige Wirkung auf Meyerbeer ist hier nicht zu erkennen und wohl auch — laut freundlicher Mitteilung Dr. Beckers, der an der Veröffentlichung wichtigen Materials über diesen Meister arbeitet, — nicht zu erwarten.

Fritz Feldmann, Hamburg

Emanuel Winternitz: *Musical autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde., 1955, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Band 1 dieses vorzüglich ausgestatteten Werkes enthält eine umfangreiche, wissenschaftlich begründete Einführung in die Probleme der Notenhandschriftkunde; Band 2 bringt dazu 196 Tafeln von Notenschriften der bedeutendsten Komponisten von 1600 bis heute. Ähnliche Sammlungen liegen mehrfach vor, einmal solche, die einzelnen Meistern gewidmet sind, wie die Zusammenstellungen für J. S. Bach von H. Kretzschmar, für Mozart von L. Schieder mair. Zum Teil war für die Auswahl mehr das ästhetische Interesse maßgebend, den Liebhabern eine Anzahl schöner Blätter vorzulegen, wie bei dem Werk von Schünemann. Schließlich können die Zusammenstellungen durch die Herkunft aus bestimmten Sammlungen bedingt sein, wie bei Kinskys Katalogen der Bibliotheken Heyer und Flörsheim. (Ausführliche Titel usw. siehe in meinen Aufsätzen *Die Bedeutung musikalischer Facsimile-Ausgaben* ... in *Musikhandel*, 1953, Heft 7, 8, 1954, Heft 2, 5).

Diesen Werken gegenüber ist das Buch von Winternitz viel umfangreicher in der Zahl der Beispiele. Dann ist die Auswahl zunächst durch einen historischen Gesichtspunkt bedingt. Der Verf. will die Entwicklung der Notation von 1600 ab an Beispielen handschriftlicher Partituren darstellen. Das ist ihm in außerordentlichem Maße gelungen. Ich erwähne etwa, daß an Doppelbeispielen von Buxtehude, Froberger und auch J. S. Bach gezeigt wird, wie sich Tonsetzer noch der alten Tabulaturchrift und zugleich der neueren Notenschrift bedienen. Die Entwicklung im Gebrauch der Taktstriche, der dynamischen Zeichen oder der in der Zahl immer wachsenden Akzentzeichen, läßt sich Schritt für Schritt verfolgen und ergibt ein lehrreiches Studium für sich.

Aber der Verf. geht über diese Betrachtungen hinaus und unterzieht die Elemente des Notenschreibens einer genauen Untersuchung. Dieser dienen die klaren und eindringlichen Einleitungskapitel über die musikalischen Schriftzeichen, den Schreibakt, die Instrumente des Schreibens und ihre Wichtigkeit (ob es sich um Gänsekiel, Stahlfeder oder Füllfederhalter handelt). Verschiedene Arten der Möglichkeit, Noten zu schreiben, werden festgestellt: in getrennten oder verbundenen Schreibakten, mit verschiedenen geneigten Notenhälsen usw. Überaus wichtig scheint mir die Feststellung, daß es neben den selbstverständlichen individuellen Unterschieden der Notenhandschrift auch viele zeitbedingte gibt, die vielfach sofort die Zeit

der Entstehung erkennen lassen. Eine scharfe Trennung der beiden Einflüsse voneinander ermöglicht erst sichere Kenntnis der einzelnen Schriften.

Zu den individuellen Eigenschaften gehören z. B. die Stellung des Notenkopfes zum Halse, die Neigung der Hälse, die Art der Balken usw. Werden derartige Feststellungen für die Handschrift eines Komponisten genau durchgearbeitet, dann wird es sicherer, zweifelhafte Handschriften zu beurteilen, als bei mehr gefühlsmäßiger Einstellung. So wird z. B. bei Monteverdi (I, 47) erwähnt, daß genaue Untersuchungen ergeben haben, daß das viel wiedergegebene „*Lasciate mi morir*“ wahrscheinlich nicht Monteverdis Handschrift ist. Auch die zweifelhafte Seite des Bachschen „*Klavierbüchleins*“ wird diskutiert (I, 58). Wer sich als Liebhaber oder von Amts wegen mit Handschriften beschäftigt, wird aus dem genauen Durchdenken der Angaben von Winternitz große Hilfe schöpfen. Lehrreich sind auch Beispiele wie bei A. Scarlatti und Mozart, die Entwicklung und Wandel der Handschrift im Laufe des Lebens, aber auch die bleibenden Faktoren zeigen. Häufig werden Typen in Beziehung auf einzelne Elemente der Notenschrift herausgestellt. Interessant ist, wie oft Beethovens Schrift als irregulär und wechselnd erscheint. Das hängt offenbar mit der Tatsache zusammen, daß seine Kompositionen während der Niederschrift und nicht vorher entstanden. (Ich habe das in meinem Vortrag auf dem Oxforder Kongreß 1955 und in meinem demnächst erscheinenden Buche: *Textkritische Untersuchungen bei L. van Beethoven* ausführlich begründet.) Damit hängt zusammen, daß fast alle Komponisten ein schönes, übersichtliches, auch bei Korrekturen lesbares Bild geben. Bei Beethoven liegen die Verhältnisse anders.

Auch die im engeren Sinne graphologisch-psychologische Seite wird ausführlich behandelt. W. warnt aber ausdrücklich davor, auf mehr oder weniger gefühlsmäßiger Grundlage psychologische und charakterologische Aussagen zu machen. Dafür sind im Gegensatz zur Buchstabenschrift die Freiheiten der Notenschrift durch die Linien, die feststehenden Zeichen usw. viel zu gering. Was er (I, 39 f.) von der Art der Notenschrift bei Brahms sagt, die seine künstlerische Zurückhaltung und Sparsamkeit zeige, ist ohne weiteres anzuerkennen. Aber damit schließt er im Grunde nicht aus der Schrift auf den Charakter, sondern vergleicht sie mit den

aus anderen Darstellungen bekannten Zügen des Meisters. Von Interesse in dieser Hinsicht scheint mir eine Feststellung von Robert Ammann, *Die Handschrift der Künstler* (Bern-Stuttgart, 1953, S. 51): „Läßt man eine größere Zahl von Komponistenhandschriften an sich vorüberziehen, so bekommt man den Eindruck, daß die Großzahl etwas Gemeinsames hat, daß es so etwas wie eine Tondichterschrift gibt.“ Die Komponisten stehen damit im Gegensatz zu den bildenden Künstlern, auch zu den Dichtern. Die Erklärung scheint mir auf Grund der Darstellung bei W. nicht schwierig. Die Gemeinsamkeiten der Notenschrift sind so stark, daß sie sogar die Handschriften der Tonsetzer beeinflussen. W. weist in vielen Fällen auf die Gemeinsamkeiten von Buchstaben- und Notenhandschrift hin. Auch Ammann setzt Handschriften- neben Notenproben, berücksichtigt aber wohl die zeitgemäßen Bindungen zu wenig. Ich glaube, daß die Autographen zur Erkenntnis des Schöpfungsakts, zur Feststellung der Wichtigkeit, die der Komponist Einzelheiten beimißt, ungleich wertvoller sind als für charakterologische Untersuchungen. Ich halte den Standpunkt von W. da für begründet und richtig.

Wichtig ist auch die ständige Betonung, daß die Handschrift die Absicht der Komponisten schärfer wiedergebe als selbst sorgfältige Drucke. Das wird z. B. an einer Balkenziehung bei C. Ph. E. Bach (I, 5 und II, 46) im Vergleich zur Urtextausgabe gut belegt. Beethovens rhombenförmiges Schwellzeichen $\langle \rangle$ gibt aufs genaueste den Punkt der höchsten Stärke an (I, 16); es findet sich aber kaum, selbst nicht in den von Beethoven korrigierten Druckausgaben. Aus dem Autograph entwickelt der Verf. die richtige Ausführung der Vorschläge in Mozarts Klaviersonate KV 483 (I, 78; II, 65–66).

Außer allen diesen allgemeinen Gesichtspunkten enthält Band 2 eine Fülle an und für sich höchst lehrreicher und eindrucksvoller Beispiele. Wer wird nicht mit Erschütterung die drei Blätter aus Händels *Jephta* (I, 64 ff.; II, 41–43) betrachten, die den Kampf des Meisters mit der beginnenden Blindheit so eindrucksvoll vor Augen führen? Die Seiten aus Mozarts *Don Giovanni* (I, 78 ff.; II, 67–74) zeigen, in welcher Reihenfolge die Zeilen geschrieben wurden und mit welcher Sicherheit im Finale des 1. Aktes die verschiedenen Taktarten der drei Orchester disponiert sind. Für Schuberts *Die Forelle*

ist ein Autograph wiedergegeben, das im Gegensatz zu den Fassungen der Gesamtausgabe ein Vorspiel hat. Vielleicht fällt von hier ein Licht auf die noch ungeklärte Frage mancher Liedvorspiele bei Schubert. Ähnlich wie bei Händel, zeigen die Beispiele von Schumann (I, 99 ff.; II, 112–115) den Einfluß der beginnenden Krankheit. Lehrreich sind die Hinweise auf den Zusammenhang von Wort und Ton, z. B. bei der Seite aus dem *Schicksalslied* von Brahms (I, 119; II, 145) und bei Debussy (I, 136; II, 175). Interessant ist auch, wie im Zuge der modernen Musik die handschriftlichen Partituren immer mehr druckähnlich werden, wobei trotzdem die individuellen Eigenheiten erkenntlich bleiben, auch ein Zusammenwirken von Zeitgemäßem und Persönlichem.

In der Beschreibung der Autographen werden Herkunft, ursprüngliche Größe usw. genau angegeben. Vielleicht hätten die Wasserzeichen noch aufgenommen werden können. Zur Diskussion der Überschrift der *Tragischen Ouvertüre* von Brahms (I, 12) wäre zu sagen, daß es sich darin zunächst um einen Sinfoniesatz in einer anderen Tonart gehandelt hat (vgl. P. Mies, *Aus Brahms' Werkstatt*, Simrock-Jahrbuch I). Das Werk von W. ist eine bedeutsame und wichtige Erscheinung. Viele der im Vorhergehenden gestreiften Gesichtspunkte werden in ihm zum ersten Male oder doch in größerem Umfange erstmals behandelt. Jeder Musikwissenschaftler wird aus ihm Nutzen ziehen, ebenso Herausgeber, Handschriftenexperten und Liebhaber; schließlich dürfte es für Übungen in musikwissenschaftlichen Seminaren unentbehrlich sein.

Paul Mies, Köln

Adrian Petit Coclico: *Compendium Musices*, Nürnberg 1552. Faksimile-Neudruck hrsg. von M. F. Bukofzer, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag (= *Documenta musicologica*, Reihe 1, Nr. IX).

Der Faksimile-Neudruck von Coclicos *Compendium*, eine der letzten Editionen Bukofzers, stellt erneut den Wert originalgetreuer Quellenwiedergaben unter Beweis. Obwohl über den angeblichen Josquinschüler schon viel geschrieben worden ist, muß B. im Nachwort feststellen: „Über den Verfasser des *Compendium Musices* wissen wir zuwenig und zuviel: zuwenig, da nur wenige nachprüfbar Tatsachen bekanntgeworden sind, und zuviel, da Adrian Petit Coclico ein un-

verbesserlicher Aufschneider und Prahlhans war, der damit seine Brotherren zu beeindrucken hoffte.“ Mehr als auf seine Brotherren hat Coclico auf die Musikforscher späterer Jahrhunderte Eindruck zu machen verstanden. Wahrscheinlich sind Zweifel an der Wahrheit seiner Behauptungen gar nicht erst aufgekommen, weil sich jeder gesagt hat: „... er kann so töricht nicht lügen.“ An der Tatsache, daß es sich, wie M. van Crevel in seiner Coclico-Biographie nachgewiesen hat, bei den meisten der von Coclico über sein Vorleben ausgestreuten Nachrichten um Märchen handelt, ändern auch die beiden Lobgedichte zum *Compendium* nichts. Die Verfasser, zwei Wittenberger Studenten, können ihr Wissen nur von Coclico selbst bezogen haben. Das Lobgedicht des Noe Bucholzerus erscheint übrigens wenig später noch einmal, allerdings ohne die vier auf Coclico persönlich bezogenen Schlußdistichen, in einer Wittenberger Handschrift (s. W. Brennecke, *Die Hs. A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel I, Kassel 1953). Ob Coclico wirklich Josquins Schüler gewesen ist, läßt sich, wie auch van Crevel zugibt, nicht beweisen. Trotzdem hält er diese Behauptung für wahr. Auf Grund der verschiedensten Aussagen im *Compendium* sieht er in Coclico einen „fortschrittlich orientierten Renaissancemusiker“, und auf Grund der Motettensammlung *Musica reservata — Consolationes piae* hält er ihn für einen immerhin beachtenswerten Komponisten. Diese Urteile werden nunmehr an Hand des vorliegenden *Compendium*-Neudrucks und der in Kürze im „Erbe deutscher Musik“ erscheinenden Motettensammlung im einzelnen geprüft werden können. Schon jetzt hat aber van Crevels Biographie die Coclico- und die *Musica-reservata*-Forschung wieder in Gang gebracht. An der Harvard-University ist 1952 eine Dissertation von E. R. Sholund über das Thema *A. P. Coclico: The Compendium Musices* entstanden (s. *Journal of the American Musicological Society* VII, S. 133). Diese Arbeit ist dem Rezensenten bisher leider nicht zugänglich gewesen. Ferner hat B. Meier, der übrigens auch ein Schülerverhältnis zu Josquin für „nicht unmöglich“ hält, eine Studie über den Komponisten Coclico angekündigt (s. *Musikforschung* VIII, S. 83).

Der Gesamteindruck, den die Lektüre des *Compendium* hinterläßt, kann die Skepsis

gegenüber dem, was Coclico über sein Verhältnis zu Josquin behauptet, nicht vermindern. Coclico versteht es zu gut, Reklame zu machen. Immer wieder streicht er seine Beziehungen zu Josquin und die Überlegenheit der Sänger aus den westlichen Ländern heraus. Wenn er dann im selben Atemzug den jungen Musikliebhabern empfiehlt, sich den richtigen Lehrer zu wählen, so kann man kaum noch davon sprechen, daß er aus lauter Bescheidenheit seinen eigenen Namen nicht nenne. Auch die berühmte Musikerklassifikation dient Coclico (nur?) dazu, am Schluß die Überlegenheit der Musiker seines „*quartum genus*“, zu dem er selbst gehört, zu betonen und die Schüler zu ermahnen, sich die Musiker dieser Klasse zum Vorbild zu nehmen. Man wird schließlich nur noch schmunzeln, wenn es z. B. heißt: „*Sunt qui asserant unisonum requirere tertiam . . . Sed Josquinus haec non observavit.*“ Ebenso wie in den Briefen, in denen Coclico sich als ein um seiner Religion willen Verfolgter ausgab, finden sich auch im *Compendium* einige Widersprüche. Während Coclico auf der einen Seite die sogenannte *Musica reservata* wieder ans Licht zurückführen und zu diesem Zweck die bei Josquin gelernte „*ars*“ niederlegen will, sagt er auf B.I M IV r, die Kunst des „*ornate canere et componere*“ beherrschten nur so wenige, weil dieser Gesangsstil erst vor wenigen Jahren erfunden und eingeführt worden sei (und deshalb solle sich die Jugend einen erfahrenen Lehrer suchen . . .). Bukofzer weist im Nachwort darauf hin, daß sich auch Lampadius in seinem *Compendium Musices* von 1537 auf Josquin berufen habe. Lampadius gibt sich aber nicht als Schüler Josquins aus, sondern er stellt nur dessen Kompositionsstil als mustergültig hin. Während Coclico unter Berufung auf Josquin den Vorrang des „*usus*“ gegenüber den „*praecepta*“ betont, erklärt Lampadius, daß man den Stil und die Technik Josquins nur auf dem Wege über die Beachtung der Regeln nachahmen könne. Während Coclico zur „*compositio*“ über den Kontrapunkt gelangt, beginnt Lampadius mit der „*dispositio et ordinatio quatuor vocum*“, d. h. mit Tabellen vierstimmiger Akkorde, wobei er in einigen Fällen sogar schon vom Baß-Tenor-Intervall ausgeht. Es zeigt sich erneut, daß die von van Crevel aufgestellten Gleichungen (Höherbewertung des „*iudicium aurium*“ — Homophonie — fortschrittliche Renaissancemusik auf der einen Seite und Höher-

bewertung der „ars“ — Kontrapunktik — veraltetes c. f.-Ideal auf der anderen Seite) hier nicht aufgehen. Sowohl in Coclicos Motettensammlung wie auch in den Beispielen des *Compendium* finden sich zahlreiche c. f.-Kompositionen. Mit seinen komplizierten Beispielen zur Mensurallehre steht Coclico den von ihm so verachteten *Musici mathematici* nicht nach. Zur Frage, wie er die acht Kirchentönen anwandte, sind die Beispiele des *Compendium* ebenfalls wichtig. Er zeigt sich auch hier als Sonderling. Aufschlußreich für das Problem der Klauselakzidenten sind die Beispiele Bl. D IV r, E III r, E III v, F IV v, G IV r und G IV v. Analoge Stellen finden sich überaus häufig in den *Consolationes piae*. Schließlich sei noch auf das Beispiel Bl. O II v verwiesen, wo in den Schlußtakt der Quartsprung *a—e* im Vagans gegen *f—es* im Altus gesetzt ist. Ein solcher Satzfehler verstärkt die Zweifel an van Crevels Übertragung der Motette Nr. 33 (s. M. van Crevel, A. P. Coclico, S. 280 ff.).

Der bedeutendste Beitrag Coclicos bleibt das Kapitel über die Gesangsverzierungen, aus dem H. Finck viele Einzelheiten in seine *Practica Musica* übernommen hat. Hier findet sich kaum ein Vorbild in den deutschen Lehrbüchern, die ja zum größten Teil auf den Elementarunterricht in den Schulen zugeschnitten waren, in dem man die Feinheiten des Kunstgesangs nicht brauchte. Noch D. Friderici streift das Kapitel der Koloraturen in den späteren Auflagen seiner *Musica figurata* nur ganz am Rande, „weil es zum Theil vor junge Knaben noch zu schwer, und vor die nur dienet, so da in vornehmen Capellen sich gebrauchen lassen...“ Nach einer Musikschule, wie sie Coclico einzurichten versucht hat, bestand zu seiner Zeit noch kein Bedürfnis. Er konnte mit Recht davon sprechen, daß dieser Gegenstand in den übrigen zeitgenössischen Lehrbüchern nicht behandelt worden sei.

Der Neudruck des *Compendium* wird zur Aufhellung der historischen Wahrheit beitragen. Wenn auch der Komponist Coclico nicht in allen Punkten als Repräsentant der von ihm theoretisch formulierten Grundsätze gelten kann, so bleiben doch die theoretischen Aussagen bedeutungsvolle Zeugnisse einer für die Zeit um 1550 modernen Musikanschauung. An Coclicos „origineller Art“ wird der Leser seine Freude haben.

Martin Ruhnke, Berlin

Werner Tell: Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert. Nebst einem Anhang: Die „Kunst der Fuge“ und das „Musikalische Opfer“ als Orgelwerke. O. O., o. J. (Leipzig-Berlin 1955), Pro Musica Verlag. 58 S. Bestrebt, dem Hörer das Verständnis der Orgelwerke Bachs zu erleichtern, hat der Verf., selbst Organist, „in mehr als fünfzehnjähriger Tätigkeit“ mit kurzen Erläuterungen in den Programmen gute Erfahrungen gemacht und legt diese nun erweitert in zusammenhängender Form vor. Die Schrift wendet sich also ausschließlich an den mit Orgelspiel und -komposition nicht vertrauten, höchstens Hausmusik treibenden Hörer und weiß diesem mit wenigen, kurzen Sätzen die wichtigsten formalen und kompositionstechnischen Begriffe verständlich zu machen und an einzelnen Orgelwerken Bachs zu demonstrieren. Daß es dabei stets für den Fachmann peinliche Vereinfachungen gibt, wird sich bei einer solchen Zielsetzung nicht vermeiden lassen. Fraglicher ist schon, ob die Erläuterungen zu den einzelnen Werken, wenn sie bisweilen nur einige wenige Zeilen umfassen und z. B. im Präludium A-dur (BWV 536) nur „krause Akkordfiguren“ konstatieren oder aus dem *Orgelbüchlein* einige exemplarische Stücke herausgreifen, dem Hörer über das hinaus, was er beim Anhören ohnehin wahrnimmt, noch Wesentliches sagen können. Schließlich stören auch einige sprachliche Eigenheiten, so der Gebrauch des Wortes Bar im Femininum, der wohl eher der Vergnügungsindustrie als dem Minnesang entspringt, oder Formulierungen wie „die feierlich schwebende Weise der ‚Wächter Zions‘“. Im allgemeinen jedoch dürfte der Verf. seine Absicht mit Glück verwirklicht haben.

Einige sachliche Einwände könnten bei einer späteren Auflage vielleicht noch berücksichtigt werden. So scheint die Gliederung des Buches nach der Peters-Ausgabe unter bewußtem Verzicht auf das Nennen von BWV-Nummern („Sie könnten den Hörer verwirren“ — aber kann er mit Peters-Nummern mehr anfangen?) doch sehr ungünstig. Denn einmal ist der Verf. dadurch an der Einhaltung einer eigenen Systematik gehindert, er verfährt inkonsequent, indem er einen Teil der von Bach selbst zusammengefaßten Orgelwerke, entgegen Peters, gemeinsam behandelt (*Klavierübung* III), andere, entgegen Bach, in der alphabetischen Ordnung der Peters-Ausgabe beläßt; zum

anderen aber ist die Peters-Ausgabe schon durch die alte Bach-Ausgabe in vielen Lesarten überholt und wird es durch die Neue Bach-Ausgabe in erhöhtem Maße sein (was das Verdienst von Griepenkerl und Roitzsch für ihre Zeit keineswegs schmälert!); endlich enthalten auch die verschiedenen Neuauflagen der Edition Peters schon Umstellungen (Bd. IV, IX), die ein einheitliches Zitieren in Frage stellen. So ist auch die Abhängigkeit von der Peters-Ausgabe für die heillose Verwirrung verantwortlich, in die der Verf. bei seinem Bericht über Bachs letzten Orgelchoral gerät (S. 49 und 54): weder sind die ersten zwanzig Takte der erhaltenen Handschrift autograph, noch trägt der Choral in der *Kunst der Fuge* die Überschrift „Vor deinen Thron tret ich hiermit“. — Die Zurückführung der Präludien entweder auf die mehr improvisatorische Barform (aber ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Barform ist die Versetzung des zweiten „Stollens“ in die Dominante!) oder auf die Konzertform dürfte für viele Fälle zutreffen; doch sollte man die dreiteilige Dacapoform ABA nicht ohne weiteres gleichsetzen mit der Konzertform, bei der der vom Verf. mit A bezeichnete Teil (s. S. 11) doch nur das Ritornell bildet.

Endlich möchte ich entschieden der Behauptung widersprechen, daß die Choräle des *Orgelbüchleins* für den gottesdienstlichen Gebrauch deshalb nicht geeignet seien, weil die Melodien in der „ausgeglichenen“ Form geboten würden. Sehr viel problematischer ist hier die Frage der von Bach gewählten Tonart. Doch handelt es sich dabei um Ausführungsfragen, die hier nur angedeutet werden können. Alfred Dürr, Göttingen

Heinrich Eduard Jacob: Mozart oder Geist, Musik und Schicksal. Verlag Heinrich Scheffler. Frankfurt a. M. 1955. 467 S.

Der Referent hat sich seinerzeit in dieser Zeitschrift (6. Jahrg., S. 378 ff.) mit dem Haydn-Buch des Verf. befassen müssen. Mittelding (und zwar peinliches Mittelding) zwischen Roman und Musikermonographie mit der Präntention, die Musik in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, obwohl dafür die Voraussetzungen fehlten, brachte es schon auf dem Umschlag eine Täuschung: das Autograph der D-dur-Sonate, das gar nicht existiert und das der Verlag nach seiner Angabe durch einen Zeichner hatte zeichnen lassen.

Das Biographische war bei Mozart leichter zu übernehmen, denn es stehen nicht nur die Hauptdaten von Mozarts Lebensweg fest, sondern es bieten auch die vielen Briefe von Sohn und Vater einen dehnbaren Stoff. Gedehnt (und zwar auf fast 500 Seiten) wird nicht nur durch psychologisch gemeinte Erläuterungen, sondern auch durch Exkurse und gern etwas pikante Anekdotchen. (Mozart „fast so frei [gegen Frauen] wie Napoleon, der eine Frau . . . ins Zelt befahl und am Schreibtisch arbeitend ihr einen Blick zuwarf: Ziehen Sie sich aus“.) Mit talmiwissenschaftlichem Interesse werden Mozarts häufige Götz-Zitate untersucht. „Die ewige Fixierung des Landvolkes an die Düngerproduktion . . . ist eher infantil als gesund. Das Volk setzt sich selbst dem Kinde gleich, wenn es die verdeckten Körperöffnungen fortgesetzt in seiner Rede mitschleppt.“ Das Götz-Zitat, von Mozart in Kanons vertont, war und ist keineswegs nur bei Bauern, sondern durchaus auch in der Stadt gang und gäbe. (Wie roh Umgangston und Späße auch unter Aristokraten waren, kann man in den Briefen der Liselotte von der Pfalz lesen.) Die natürlich gern erwähnten Briefe an das Bäsle sind aber zweifellos erotische Entgleisungen.

Zu allem und jedem gibt der Verf. seinen Kommentar. Die Einleitung spricht vom Gletscherwasser der Salzach — das längst keines mehr ist! — und im Zusammenhang damit wird Mozarts Musik „kalt“ genannt, „die Kraft kommt aus der Kälte“, „sie verliert nie ihre Kälte“ — eine Behauptung, die mehrfach wiederkehrt. Zwar drückt Mozart, seiner Kunstauffassung entsprechend, Leidenschaften bekanntlich nie bis zum Ekel aus, aber daß seine Musik kalt sei, das kann nur jemand sagen, dem bei dieser Musik nicht warm ums Herz geworden ist. Diese Behauptung (von der Kälte der Mozartschen Musik) ist in jedem Sinne falsch. Mozarts Musik sei „von seiner Vorliebe für Hallen“ — „in einer unterirdischen Halle hallt es demnach unterirdisch“ — bestimmt, „seine Logenmusik, seine Vorliebe für die Freimaurerei, für geheime Sekten, die sich in Grotten versammeln, Sarastros Baß, der in Stockwerke absinkt, die die Bühne vor Mozart nicht kannte (und immer ist's hier unten kalt —)“, also phantasiert der Autor ohne jede Hemmung darauflos. Was alles zusammengebracht wird, läßt sich nicht aufzählen. Der Anschein großer Belesenheit und Gelehrsamkeit soll durch unendliche

Zitate (mit bloßer Namensnennung übrigens) erweckt werden. Aber wer wird alles zitiert! Wahllos geht es von Abert bis Stuckenschmidt, von Hugo Riemann hinunter zu Emil Ludwig, dem Vielschreiber und überführten Plagiator, der von Christus bis zu Mussolini keinen historischen Namen „unbiographiert“ gelassen hat. Die Vielseitigkeit der gestreiften Themen mag Halbgebildete reizen; sie ist ja ihrerseits aus Halbbildung erwachsen. Was soll man dazu sagen, wenn das moderne Wissen über die Antike folgendermaßen gekennzeichnet wird: „Um 1900 beherrschen Nietzsche, Burckhardt, Bachofen und Wilamowitz-Moellendorf das Feld der Erklärung. Sie beschreiten vier voneinander gesonderte Wege, die erst durch das Genie Hofmannsthal's im Jahre 1905 miteinander vereinigt werden“? Mit J.'s Italienisch ist es ähnlich. Er zitiert (S. 333) Leporellos Registerarie. „*Purchè porti la gonella? Weshalb trägt Ihr den Unterrock?*“ soll nach J. Leporello Donna Elvira fragen. Natürlich ist das sinnlos, da es heißt: „Wenn sie („*non si picca, se sia ricca, se sia brutta*“) nur den Weiberrock trägt“ („*purchè*“, nicht „*perchè*“, und „*porti*“ ist 3. Person singularis „*congiuntivo presente*“).

Aber halten wir uns nicht mit Kleinigkeiten auf, die freilich zur Schiefheit des ganzen Bildes beitragen! Als seine Erfindung, denn die Kennzeichnung als Zitat (Strasser zitiert bei Paumgartner, Mozart, 1940, 667) fehlt, bringt J. die Behauptung vor, daß Rezitativ und Garten-Arie der Susanna (27) in ihrem Munde sinnlos seien und „*diese Arie der tief liebenden Frau gehöre, der Gräfin*“. Die dramatische Situation ist völlig klar: „*Da steht der Schelm ja Schildwadi, nun wart', ich will dich lehren; du sollst für deine Eifersucht den Lohn empfangen.*“ (Ich zitiere zur Vorsicht deutsch.) Sie nasführt Figaro mit den gespielten Gefühlen der Gräfin; „*hinter der angenommenen Maske, wenn Figaro nur hören will*“, läßt sie „*immer wieder die edle Stimme ihres Herzens vernehmen*“ (Abert). Das sind keine „*Auslegekünste*“, sondern das ist der wahre Sachverhalt! Cherubin: „*Mozarts Selbstportrait!*“ (321) „*Sicher war es Mozarts glühende Sehnsucht, selber Don Giovanni zu sein*“, aber er, „*Proletarier der Liebe*“, klein, häßlich, bleich, „*begehrt die Frauen glühend*“, ist „*schüchtern und frech*“ (s. o.), hat aber „*durchaus kein Glück bei Frauen*“. Woher weiß der Autor, daß Mozart Don

Giovanni sein wollte und „*frech zu Frauen*“ war? Allein sein Brief an den Vater über seinen Heiratsplan zeigt eine ganz andere Auffassung vom Liebesleben. Die wundervolle Schilderung des Knaben Cherubin, der die Nöte der Pubertätszeit erleidet, mag oder wird auf eigene Erinnerungen an diese Nöte zurückgehen. Aber ein Selbstporträt — das ist eine jener vielen Peinlichkeiten, die Mozarts Bild verzerren.

Was der Autor über Musik sagt, ist mehr als dürftig, oft aber belustigend. Mozarts Sonate KV 46^e bringt „*sekundenkurze Stokungen im Gewand einer Achtelpause*“. Diese Stokungen stammen von J. Chr. Bach, der keine raschen Passagen schrieb, weil er durch eine leichte Fingerlähmung gehindert war, sie zu spielen, erklärt J. Natürlich stehen überall in den Sonaten und Konzerten Bachs rasche Passagen. Und was die Fingerlähmung als Ursache der Achtelpausen betrifft, so müssen zwei Generationen fingerlahm gewesen sein, denn es finden sich Achtelpausen genau derselben Art bei allen Klavieristen (vorzüglich italienischen), deren Stil durch Beweglichkeit die barocke Würde abzustreifen trachtet.

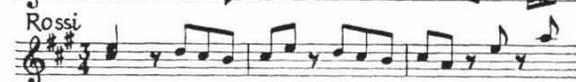
Galuppi
Allegretto



Rudini



Rossi



Das Mozartsche Thema



geht auf einen alten Typus ($\frac{1}{I} \frac{2}{V} \frac{3}{I}$) als Satzbeginn zurück.

Gasparini



Immer wieder tritt des Verf. musikalische Halbbildung hervor. Da nennt er das *cis* auf „*saeculum*“ zu Beginn des „*Dies irae*“ im Requiem „*das chromatische Cis*“ („*eine so einfache Melodie, unheimlich ... durch das chromatische Cis*“), wo es doch einfach Leitton ist! J. ist bemüht, spannend und unterhaltend zu schreiben. Für eine Monographie über einen unserer größten Musiker ist sein Stil peinlich: „*Wie komponiert man einen*

Don Giovanni? Indem man den Figaro vergißt. Die ewigen rhetorischen Fragen, die ständigen Ausrufezeichen, die Gedankenpunkte, wenn die Gedanken ausbleiben, die redseligen Ausweichungen, all das verbindet sich mit Mangel an Ehrfurcht! In diesem Jahr ist eine Flut von Mozart-Literatur über uns hereingebrochen; Mozart war sicherlich für manchen ein gutes Geschäft. Berufene und Unberufene haben über ihn geschrieben. Zu den Berufenen aber zählt J. jedenfalls nicht.
Hans Engel, Marburg

A. Hyatt King: *Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography.* Geoffrey Cumberlege Oxford University Press. London, New York, Toronto. 1955. XIII und 279 S.

Der verdienstvolle Direktor der Musikabteilung des British Museum veröffentlicht hier in Buchform 16 musikkritische und bibliographische Aufsätze, von denen 12 bereits in englischen Musikzeitschriften erschienen waren. Die erste Studie gibt in vier zeitlichen Abschnitten einen Überblick über Aufnahme, Veröffentlichung, Wiedergabe Mozartscher Werke, sowie über Mozartforschung und Biographien. Urteile von Musikern und Dichtern werden angeführt, darunter Aussprüche Goethes (dessen Beziehung zu Mozart in der deutschen Literatur vielfach ausführlich behandelt worden ist). Die internationale Verbreitung der Opern Mozarts wird mit einigen Daten erwähnt. Man hätte vielleicht noch hinzufügen können, daß der Widerhall in den Ländern doch sehr verschieden war: so ist wohl die *Zauberflöte* in Mailand zwischen 1800 und 1830 aufgeführt worden, doch folgte der ersten Aufführung, die 1816 stattfand, eine zweite erst 1923! Wir erfahren, daß in England Opern, unter ihnen nicht nur die *Entführung*, wie wir von Einstein wußten, sondern auch *Figaro* und *Giovanni à la Lachnith* verstümmelt dargeboten wurden. Die Aufführung eines Mozartschen Klavierkonzerts 1792 durch J. W. Hässler ist doch wohl nur für London ein „*ungewöhnliches Ereignis*“ gewesen, nicht aber für die deutschen Lande, spielte z. B. doch Beethoven am 31. März 1795 in Wien ein Konzert Mozarts. Für den Vortrag der Mozartschen Konzerte mögen die vom Verf. erwähnten und zur Herausgabe vorgesehenen, verzierten langsamen Konzertsätze Mozarts in der Bearbeitung von P. C. Hoffmann von großem Interesse sein. Der Stil

der Ausschmückung sei „*blutsverwandt*“ mit der Manier Hummels, stamme aber z. T. letztlich von Mozarts eigenem Gebrauch. Sollte man das nicht auch bei Hummel annehmen dürfen? Er war immerhin intimer Schüler Mozarts. Die Bearbeitungen, die Hummel den Konzerten Mozarts hat angedeihen lassen und die bis zum deutschen Zusammenbruch 1945 im Verlag Litolf geföhrt wurden, sind wohl gerade in den langsamen Sätzen Erinnerung an des Lehrers Vortrag.

Unter den Urteilen von Musikern sind ablehnende Äußerungen bemerkenswert, solche von H. G. Nägeli (S. 19), in neuerer Zeit der Artikel von Parry über „*Variation*“ in der 1. Ausgabe des Lexikons von Grove. Ihnen stehen noch in jüngster Zeit ähnliche Anschauungen zur Seite; so nennt die *Storia della Musica* von Della Corte und Pannain Mozarts Violinkonzerte „*langweilig und oberflächlich*“ (vgl. *Mf* VIII, 481). Mit einer gewissen Verwunderung liest man (39), daß erst durch das Buch Torrefrancas *Le origini* (nicht *origine*) *del romanticismo musicale* gezeigt worden sei, daß von Wyzewa-St. Foix der Einfluß italienischer Musik auf Mozart gegenüber der Bedeutung deutscher und französischer Komponisten unterschätzt worden sei. Das ist zwar, was die französischen Forscher anbetrifft, richtig. Wir wollen auch bei der Erwähnung des Buches von Torrefranca darüber schweigen, daß dieses Buch Beschimpfungen und Verdächtigungen der deutschen Musikforscher enthält. Die Verdächtigungen sollten (und das interessiert hier allein) der Beweisführung dienen, daß u. a. Mozart ganz und gar von italienischen Klavieristen abhängt. Diese Behauptung wird mit wenig Methode und vielen Worten vorgebracht. Gewiß ist es ein Verdienst, auf die italienischen Meister hingewiesen zu haben. Doch dabei bleibt es. Wie völlig unhaltbar mancher Hinweis ist, zeigt z. B. die neuerliche Veröffentlichung von Sonaten Giovanni Plattis, den Torrefranca den „*Großen*“ nennt, im Gegensatz zu C. Ph. E. Bach, dem „*Kleinen*“. Es ist herrliche Musik — nur hat sie ganz und gar nichts mit Mozart zu tun! Was die Opern betrifft, hat Abert bekanntlich mit vielen Hinweisen Mozarts Abhängigkeit von italienischen Vorbildern erwiesen.

Der Verf. kommt auch ausführlich auf Abert zu sprechen (69). Er erkennt an, daß dieser in seiner Mozartbiographie „*einige aus-*

gezeichnete neue Kapitel“ über Stilfragen beigezeichnet habe, meint aber, daß „das Ergebnis der Arbeit“ Aberts, der fünften Ausgabe von Jahns Werk, „nicht als ein zufriedenstellendes Buch angesehen werden“ könne. Er nennt es ein „Flickwerk von Stilen“. Er vergleicht dann das Register bei Abert, das er „meisterlich“ nennt, vermißt aber dort Namen aus der 2. Ausgabe von Jahn. Auch unterdrücke Abert Fußnoten und streiche dort berichtete Aussprüche. Dieses Urteil ist angesichts der unkritischen Erwähnungen von Wyzewa und Torre Franca verwunderlich und nach unserer Meinung ungerechtfertigt.

Gewichtig ist das Kapitel, das sich mit Mozarts Autographen in England beschäftigt, ebenso wertvoll sind kleinere Beiträge über eine englische Ausgabe der vierhändigen Sonate KV 19 d, über das Andantino KV 256, von dem eine frühere Ausgabe von Clementi und Cramer 1830 nachgewiesen wird; daß das Thema aus Glucks *Alceste* stammt, hatte schon Hans Gal festgestellt. Über Joseph Mainzer (1807–1851, gest. in Manchester), der acht Monate vor den beiden Novellos 1828 in Salzburg den Spuren Mozarts nachging, wird berichtet. Der Verf. bietet ferner eine englische Übersetzung des in der französischen Originalsprache bereits veröffentlichten Berichtes des Schweizer Arztes Auguste Tissot (1766) über den zehnjährigen Wunderknaben Mozart. Unter den Neuentdeckungen nennt King auch die B-dur-Sinfonie KV Einstein 45 b als von Einstein „entdeckt“. Wann trifft eigentlich der Ausdruck „entdeckt“ zu? Doch wohl nur dann, wenn es sich um ein in Bibliothekskatalogen nicht aufgenommenes Werk oder ein anonymes Manuskript handelt, dessen Autor nachgewiesen wird. Beides ist hier nicht der Fall. Im alten Köchel stand die Komposition unter Anhang 214 mit dem Incipit des Breitkopfschen Kataloges, in der Preußischen Staatsbibliothek lag das Manuskript mit dem Verfasseramen katalogisiert. Es stammt aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs, dessen Bibliothek 1878 angekauft wurde. Einstein gab im Köchelverzeichnis 1937 an, eine Partitur sei in seinem Besitz. Das Werk ist von Jerger 1941 beim Abschluß der Mozartwoche in Wien zur Aufführung gebracht worden, ferner ist die Sinfonie 1943 durch E. H. Mueller von Asow bei Breitkopf & Härtel in der „Partitur-Bibliothek“ veröffentlicht worden. Allerdings ist bald danach das gesamte Ma-

terial durch Bombenangriff vernichtet worden, und so ist diese Ausgabe unbekannt geblieben. Referent besaß ebenfalls die Partitur seit 1935, hat über das Werk schon 1941 (*Deutsche Musikkultur*, S. 60) und im *Mozartjahrbuch* 1951 berichtet, übrigens auch, daß der Baß des zweiten Themas das „Credo-Thema“ ist, welche Feststellung also schon vor Dr. Mosco Cramer (S. 262/2) getroffen wurde. Der Fall zeigt, wie schwierig bibliographische Angaben aus der Kriegszeit zu finden sind.

Über den Wandel des Interesses an Mozart und an dessen verschiedenen Opern werden Betrachtungen angestellt und einige Statistiken angezogen. Seit 1900 ist es die gegen Wagner und gegen die Romantik aufkommende Stimmung, unter der auch Beethoven zurückgesetzt wird. In Deutschland hat dabei die (nicht genannte) Jugendmusikbewegung mitgewirkt, ebenso avantgardistische Musikergruppen, die (wie Busoni und seine Schüler) für eine neue Klassizität schwärmten. Mit Gropius und dem Bauhaus, die der Verf. ausdrücklich nennt (52), hat dieser Mozart zugute kommende Gesinnungs- und Stilwechsel nur sehr indirekt, durch die Negation von Romantik und Neuromantik, Zusammenhang. Der „rein atektonisch-konstruktiven Entmaterialisierung, dem Funktionalismus“, dem der „geometrische Purismus“ eines Adolf Loos mit der Parole „Ornament ist Verbrechen“ (Sedlmayr) zur Seite stand, kann eine Verbindung mit Mozart kaum nachgesagt werden. Neben Busoni, der als Vorkämpfer Mozarts im 20. Jahrhundert gewürdigt wird, müßte in noch höherem Grade auf R. Strauss gewiesen werden, auf dessen Einsatz nicht nur die steigende Vorliebe für den *Figaro*, sondern auch die Wiedergewinnung von *Così fan tutte* zurückgeht.

Melodische Quellen und Verwandtschaften zur *Zauberflöte* werden vom Verf. aufgedeckt. „*Wachsen und Bedeutung von Mozarts Kontrapunkt*“ untersucht. Außer auf Fux, aus dessen *Gradus ad Parnassum* Mozart 1767 zwei Themen bearbeitet, wird vor allem auf Padre Martini hingewiesen. Man soll aber nicht die Salzburger und Wiener Tradition im kontrapunktischen Stil unterschätzen! In der Wiener Kirchenmusik und z. B. in den Orgelfugen Monns konnte Mozart echten kontrapunktischen Satz frühzeitig kennen lernen. Auf die „*Gegensätze in Mozarts Schaffen*“, das z. B. unmittelbar nach dem d-moll-Konzert (KV 466) das so ganz an-

ders geartete Konzert in C-dur (KV 467) bringt, wird mit Recht Gewicht gelegt. Der Verf. glaubt in einem weiteren Kapitel eine Verwandtschaft Mozarts mit dem Geist der griechischen Klassiker aufweisen zu können. Mozarts Kompositionen für die mechanische Orgel, seine verlorenen und unvollendeten Kompositionen, sein Verhältnis zur Orgel und zum Klavier werden in den weiteren Abschnitten mit schönen Belegen untersucht. Ein Anhang 2 stellt Werke von Mozart und von Vorgängern und Nachfolgern zusammen, in denen das Thema



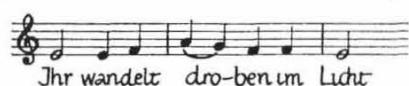
vorkommt. Abert hat bereits darüber geschrieben (I, 374) und darauf hingewiesen, daß es aus dem Beginn der Intonation des *Magnificat* im dritten Ton oder des *Gloria* (als *Credo*) stammt. K. erweitert Aberts und Reißmanns von Abert zitierte Angaben über das Auftauchen dieses Themas. Was dieses mit keltischer Volksmusik zu tun haben soll, ist unerfindlich. Von Ähnlichkeit kann man doch nur sprechen, wenn das Thema nicht nur in der — mehr oder minder zufälligen — Notenfolge, sondern in einer Struktur vorkommt, von der seine Stellung im Takt nicht abgetrennt werden kann. Im Choral der *Zauberflöte* kommen z. B. zwar die Noten *b-c-es-d* vor, aber erstens als 2. Zeile des Chorals „*Ach Gott*“ von 1524, die ohne Bezug auf das genannte Choralthema ist und somit auch von Mozart nicht als von ihm zitiertes Thema verwendet wird, zweitens in anderer Betonung, auftaktig. Auch muß bestritten werden, daß z. B. das Thema des Andantes der Klaviersonate op. 5 von Brahms



oder gar das Anfangsthema der *Harzreise*, op. 53



oder das Thema im *Schicksalslied*, op. 54



irgend eine Verwandtschaft, d. h. genetische Beziehung zum Credothema haben! Der erste Ton As (2) ist hier organischer Bestandteil,

den man nicht abtrennen kann, und auch hier liegen die Akzente ganz anders. Auf diese Weise, durch Herausschneiden von Tönen, kann man beliebige Beziehungen konstruieren. Reißmann und Abert wiesen auf die Niederländer. Schon eine flüchtige Betrachtung des thematischen Katalogs der *Trienter Codices* (DTÖ, VII, 1900, S. 31 ff.) läßt viele Verwendungen des Themas erkennen, natürlich für das *Magnificat* 3. *toni* (393), aber auch in den Nummern 285, 541, 636, 669, 1219, 1241, 1513, 1534 u. a. m.

Hans Engel, Marburg

Georg Kinsky: Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von Hans Halm. München-Duisburg: Henle 1955. XXII, 808 S.

Als Georg Kinsky am 7. April 1951 starb, harrten noch zwei umfangreiche Arbeiten aus seinem Nachlaß der Drucklegung. Zeigte schon der 1953 erschienene, von M. A. Souchay betreute Katalog der Autographensammlung L. Koch von der unermüdlichen Schaffenskraft des hochverdienten Musikbibliographen, so nimmt mit dem vorliegenden thematischen Katalog der Werke Beethovens nicht nur die engere Fachwissenschaft, sondern auch in einem weiteren Sinne die musikalische Welt sein kostbarstes Vermächtnis entgegen. Mit Recht kann Hans Halm, der das Manuskript abzuschließen und herauszugeben berufen war, im Vorwort von der „*großen Tragik*“ sprechen, „*die darin liegt, daß Georg Kinsky die Vollendung dieses Werkes nicht selber durchführen und sein Erscheinen nicht mehr erleben durfte*“. In der Tat sind Entstehung und Ausarbeitung dieses Verzeichnisses, an dem der Verf. noch an seinem Sterbetag gefeilt hat, vom Ende der 1930er Jahre an bis in die erste Nachkriegszeit in das Schicksal eines Gelehrten verflochten, dessen zähes Durchhalten inmitten äußerster Bedrängnis (überstürzter Verlust des eigenen Heims und des gesamten wissenschaftlichen Handapparates mit einem großen Teil des mühsam gesammelten Notizenmaterials, vorher schon fast zweijähriger Einsatz zu Fabrikarbeit) jedermann höchste Achtung abringen muß. Dem Zuspruch des Hrsg. ist es zu danken, daß wenigstens ein Exemplar des Beethovenkatalogs rechtzeitig in Sicherheit gebracht werden konnte, vor allem aber

auch, daß der nach allen bitteren Erfahrungen nahezu schon völlig entmutigte und sich in steter Selbstkritik plagende Verf. endlich (nach Kriegsende) dem Plan einer Veröffentlichung seine Zustimmung zu geben vermochte. Zu danken ist aber nicht minder der Initiative Günter Henles, der mit seinem eben erst (1947) gegründeten Verlag in einer Zeit völliger Unsicherheit das Wagnis der Drucklegung eines so umfangreichen und kostspieligen Unternehmens auf sich nahm. Alles in allem also ein Stück Idealismus, wie es die Geschichte der deutschen Wissenschaft in einem solchen Zusammenspiel der Kräfte unter schwersten äußeren Bedingungen nicht allzu oft zu verzeichnen hat.

Wie der Hrsg., so fühlt unter diesen Umständen auch der Referent die ernste Verpflichtung, zunächst der wechselvollen Entstehungsgeschichte des zu besprechenden Werkes zu gedenken. Seinen Ort im Bericht des heutigen Musikschritttums zu bestimmen, bedarf es freilich mehr als der bequemen Feststellung, daß die Musikwissenschaft nun endlich auch für Beethoven das Arbeitsinstrument besitze, das ihr für Mozart längst, neuerdings auch für Bach, Schubert und Reger zur Verfügung stehe. Wenn aus der großen Zahl thematischer Kataloge hier nur diese wenigen zitiert werden, so wegen der Frage, welche von ihnen — was für den alten „Köchel“ natürlich erst nach Einsteins neuer Bearbeitung gelten kann — alle Ansprüche, die heute von der Forschung an sie gestellt werden dürfen, zu erfüllen vermögen. Wie problematisch die Erfüllung solcher Wünsche auch beim besten Bemühen bleiben muß, deutet Halm mit einem Zitat aus Goethes *Italienischer Reise* als Motto seines Vorworts an: „So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das Mögliche daran getan hat.“ Daß aber hier „das Mögliche“ getan worden ist, wird man aus voller Überzeugung anerkennen müssen, und wenn es ein Ehrentitel ist, daß mit dem Erscheinen von W. Schmieders *Thematisch-systematischem Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach* (1950) festgestellt werden konnte, „der von der Musikforschung der ganzen Welt seit Jahrzehnten ersehnte ‚Köchel für Bach‘ liegt nunmehr vor“ (F. Blume in *Die Musikforschung* IV, 1951, 220), so gebührt die ehrende Bezeichnung eines „Köchel für Beethoven“ gewiß unein-

geschränkt dem hier zu besprechenden Verzeichnis.

Indem es sich nun in die maßgebenden thematischen Kataloge einreicht, verdient vor allem auch seine innere Organisation gewürdigt zu werden. Dabei ist es nicht unwichtig, Kinskys ursprüngliche Konzeption mit der endgültigen Durchführung zu vergleichen. Seine Überlegungen waren die eines Musikbibliographen von hohem Rang und sind stets aus reichen Erfahrungen erwachsen, sie sind also für eine Geschichte des thematischen Katalogs als Gattung (vgl. W. Altmann, *Über thematische Kataloge in Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, 1927*, S. 283 ff.) doch von einem gewissen dokumentarischen Wert, auch wo sie unerfüllte oder gar unerfüllbare Idealvorstellungen geblieben sind. Da ist das sicher überspitzte Streben nach typographisch getreuer Wiedergabe der Titel von Originalausgaben und sonstiger Zitate aus Titelblättern, das mit letzter Genauigkeit doch nur durch Faksimiliewiedergabe und dann nur in einem äußerst kostspieligen Verfahren hätte verwirklicht werden können. Die vorliegende Charakteristik der originalen Titelblätter mit Versalien und Zeilenabstand dürfte für jede Identifizierung genügen. Nicht aus satztechnischen Gründen, doch von unseren Kenntnissen aus gesehen, hätte sich Kinskys Absicht, die Erstdrucke von Beethovens Gesangstexten jeweils nachzuweisen, nur unvollkommen durchführen lassen, so nützlich die Ergebnisse für manche Fälle hätten werden können. Ein anderer Gedanke des Verf. war bei Variationenwerken die Verzeichnung anderer Variationenreihen über dasselbe Thema mit Angabe des Komponisten und sogar des Verlags und der Verlagsnummer. Gewiß ein verlockender Gedanke, sich den Nutzen solcher Materialsammlungen für die vergleichende Stilforschung vorzustellen. Aber wäre das im Hinblick auf den Umfang für ein solches Unternehmen nicht doch ein reichlich utopischer Plan?

Überraschend ist Kinskys ursprüngliche Stellungnahme zur Frage der Incipits, die uns ja geradezu das Signum eines thematischen Katalogs scheinen möchten. Er wollte, von Ausnahmefällen abgesehen, auf sie ganz verzichten und den Benutzer auf die Themenanfänge in anderen Werkverzeichnissen verweisen. Es ist für die Brauchbarkeit des Katalogs, vor allem für ein rasches Nach-

schlagen und Identifizieren dem Hrsg. nur zu danken, daß er diesem Plan nicht gefolgt ist, zuletzt dann auch auf Grund der von A. van Hoboken vorgebrachten Bedenken, in Übereinstimmung mit Kinsky selbst.

„Logik und Plastik“ eines Themas in einem Incipit deutlich werden zu lassen (Vorwort, S. XII), war nicht ohne gewissenhafte Überprüfung des Themenmaterials in den vorhandenen Katalogen möglich, soweit man sich ihnen anschließen wollte. Keine Themenangabe ist ungeprüft übernommen worden. Bei der Frage, welche Aufgabe ein Incipit zur möglichst erschöpfenden Orientierung des jeweiligen Benutzers zu erfüllen hat, spielt bekanntlich der Umfang eine entscheidende Rolle. Auch ein Themen- oder Werkanfang ist ein Organismus, den man nicht willkürlich zerschneiden darf. Aus einer Fülle von Beispielen solcher notwendig gewordenen Zurechtrückungen sei nur auf das *Trinklied, beim Abschied zu singen* für einstimmigen Chor (WoO 109, S. 572) hingewiesen, bei dem J.-G. Prodhomme (*La Jeunesse de Beethoven*, 1927, S. 329) das Vorspiel unterschlagen hat, was ähnlich G. Nottebohm (*Ludwig van Beethoven, Thematisches Verzeichnis*, anastatischer Neudruck der 2. Auflage, S. 117) bei dem *Bundeslied* op. 122 (Kinsky S. 357) tut.

Was enthält nun Kinskys Werkverzeichnis? Der Titel spricht die Beschränkung auf die vollendeten Werke deutlich genug aus. Ihre Zahl blieb natürlich nicht beim Bestand der Gesamtausgabe stehen, sondern schließt auch die seither erschienenen vollständigen Stücke ein. Darüber hinaus aber waren schon im Sinne von Kinskys Konzeption gewisse Abgrenzungen notwendig, über deren Berechtigung freilich der Hrsg. vorsichtigerweise „nicht in allen Punkten einen consensus omnium“ glaubt erwarten zu können (S. XII). Ich hebe hier nur etwas heraus, das jedem sofort einleuchten muß. Wenn Köchel-Einstein auch die Incipits nur skizzierter Werke aufnehmen konnte, so liegen eben die Dinge bei Beethoven wesentlich anders. Hätte das neue Verzeichnis auch Beethovens Kompositionspläne aufnehmen wollen, so wäre das angesichts von vielen Tausenden noch unerschlossener Skizzen von vornherein eine Utopie gewesen.

Für die Ordnung des Materials bot die feststehende Folge der Opuszahlen keinerlei Schwierigkeit. Die Werke ohne Opuszahl hatte bereits Nottebohm, nach Vokal- und Instrumentalmusik getrennt und nach fal-

lender Besetzung geordnet, so allgemeinverständlich zusammengestellt, daß sich hier kein Anlaß zu einer Änderung bot. Nur geht der neue Katalog — und das kommt der Zitierpraxis sehr entgegen — noch einen Schritt weiter, indem er mit einem einfachen und sinnfälligen Symbol alle Werke von WoO 1 bis WoO 205 (letzteres *Notenscherze in Briefen*) durchnumeriert.

Auf diese Gruppe der Werke ohne Opuszahl folgen *Zweifelhafte (in ihrer Echtheit nicht genügend verbürgte)* und *Unechte (untergeschobene) Kompositionen*. Was hier ausgeführt wird, um beispielsweise die Meinungen über die Jenaer Sinfonie gegeneinander abzuwägen, bestätigt die Fruchtbarkeit der Methode, in diesem thematischen Katalog über die Incipits und die sonst üblichen bibliographischen Bemerkungen hinaus, wenn auch nicht alles zu den einzelnen Werken zu bringen, was in Kinskys ursprünglichem Plan lag, so doch so viel, daß der Katalog sich geradezu einem Beethovenhandbuch nähert, das dem Frimmelschen gegenüber den Vorzug größter Systematik bietet. Es mag genügen, die streng eingehaltene Disposition mitzuteilen, nach der für jedes Werk auf das Incipit die Erläuterungen folgen (sie umfassen bei einem Hauptwerk wie der Neunten Sinfonie nicht weniger als 9 Seiten): Entstehungszeit (hierunter auch Nachweise von Entwürfen, soweit sie veröffentlicht wurden), Autograph, überprüfte Abschriften, Anzeigen des Erscheinens, Originalausgabe, Titelauflagen, Nachdrucke, Briefbelege, Verzeichnisse, Literatur. An dieser letzten Stelle findet man allerdings außer Thayer-Deiters-Riemann und Frimmels Beethoven-Handbuch möglichst vollständig nur diejenigen Spezialarbeiten, „die sich mit dem im vorliegenden Werke zu behandelnden Fragenkreis befassen. Analytische und sonstige ästhetische Untersuchungen blieben unberücksichtigt.“ Kaum wagt man zu hoffen, daß in einer späteren Auflage diese für manchen Benutzer vielleicht allzu knappen Literaturnachweise sich einmal so ausweiten könnten, wie sie als ausreichender Ersatz für eine Bachbibliographie jedem zur Verfügung stehen, der irgend eine Nummer in Schmieders thematischem Katalog aufschlägt. Hoffen wir immerhin auf eine heutigen Ansprüchen genügende retrospektive Beethovenbibliographie als Gegenstück zu Kinskys Katalog, nachdem E. A. Ballin für die Jahre 1939 bis 1952 im 1. Band des Beethoven-

Jahrbuchs 1954 die von V. A. Carus und Ph. Losch im Neuen Beethoven-Jahrbuch 1924 begonnene, laufende Titelverzeichnis mit besten Ansätzen wieder aufgenommen und E. Kastners *Bibliotheca Beethoveniana* von 1913 (2. Auflage von Th. Frimmel 1925) sich methodisch als nahezu unbrauchbar erwiesen hat.

Es wäre vermessen, wollte der Referent angesichts einer Leistung von so hohem Rang, die nicht nur in unserem Fach, sondern überhaupt im deutschen wissenschaftlichen Schrifttum der Nachkriegsjahre Anspruch auf einen Ehrenplatz erheben kann, nun auch noch versuchen, ihren etwaigen Unvollkommenheiten im einzelnen nachzuspüren. Daß mit ihnen zu rechnen ist, weiß keiner besser als der Hrsg. selbst, er sieht Anregungen aus dem Benutzerkreis jetzt schon dankbar entgegen. Daß die von ihm (S. XIII) aufgeworfene Frage nach dem Verf. des 1851 bei Breitkopf & Härtel anonym veröffentlichten *Thematischen Verzeichnisses sämtlicher im Druck erschienenen Werke Ludwig van Beethovens* noch einmal gültig beantwortet werden kann, läßt sich schwerlich erhoffen. In dem durch den Krieg verlorenen Briefwechsel mit Halm hatte Kinsky geglaubt, einen gewissen Geissler als den Verf. jenes Verzeichnisses feststellen zu können, und das Werk auch in seinem Manuskript unter dessen Namen zitiert, leider ohne Quellenangabe. So mußte es Halm zunächst bei der Anonymität belassen.

Eine Bitte, die schon F. Blume zu Schmieders Verzeichnis der Werke Bachs (s. o. S. 223) ausgesprochen hat, möchte ich schließlich für den vorliegenden thematischen Katalog noch einmal aufgreifen. Verlag und Hrsg. wünschten damals bei allen künftigen Zitaten des Werkes die Formel „BWV“ angewendet zu sehen. Man ist dem auch weitgehend gefolgt. Auf den vorliegenden Fall ließe sich eine solche Formel, die ja dann wohl gleichlautend ausfallen müßte, natürlich nicht noch einmal anwenden. Sie würde dadurch auch weder ansprechender noch für die Mehrzahl der Ausländer aussprechbarer. Warum also sollte man, wenn bei Beethoven die feststehenden Opuszahlen nicht ausreichen, entsprechend Blumes Vorschlag der „Schmieder-Nummern“, nicht einfach nach „Kinsky-Halm“, z. B. WoO 196, zitieren, auf die Gefahr hin, daß dieses Symbol nicht ganz so schlicht wirkt wie eine KV-Nummer?

Willi Kahl, Köln

Josef Bohuslav Foerster: *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers.* Mit einer einleitenden Studie von František Pala. Aus dem Tschechischen übertragen von Pavel Eisner. Artia-Verlag, Prag — Alkor-Edition, Kassel 1955. 766 S.

Unter allen Memoiren berühmter und un-berühmter Musiker, auf die ich mich besinnen kann, ist kaum ein Buch an Reichtum des Sachgehalts und an unwillkürlicher Poesie der Erzählweise mit dem *Pilger* von J. B. Foerster (1859—1951) vergleichbar. Einerseits könnte man einige verstreute Kapitel zu „*Erinnerungen an Gustav Mahler*“ zusammenfassen, die das vielleicht schönste Buch der Mahler-Literatur wären: durch die Bedeutung unbekannter Tatsachen, wie sie nur einem Freunde anvertraut wurden, durch die geduldige Güte, die sich in der Schilderung des Charakters bewährt, und durch die Urteile eines erfahrenen Musikers über Einzelheiten von Entwürfen und abgeschlossenen Werken. Andererseits gerät F. während einer Ferienreise durch die Normandie unter Menschen, deren Geschichte so melancholisch-skurril und so gut erzählt ist, als habe Maupassant sie erfunden.

Eine Skizze der Biographie des Organisten, Komponisten und Kritikers F. — der 1893 von Prag nach Hamburg und 1903 nach Wien übersiedelte und erst 1918 nach Prag zurückkehrte — könnte nur ein blasser Reflex sein und ist überflüssig, denn die Einzelheiten, das einzig Wesentliche, müßten fehlen. F. spricht denn auch wenig von seiner „Karriere“, wenig sogar von seinen Kompositionen; er erzählt vielmehr von Smetana und Dvořák, Tschaikowsky und Janáček, von Brahms und Bruckner, Mahler und Schönberg, von Bülow, Toscanini und Nedbal, Kubelík und Ondříček, und immer wieder von Dvořák und Mahler. Er beobachtet genau, ohne ironisch zu pointieren, und verurteilt nicht, was er nicht versteht. Seine Bescheidenheit ist der Ausdruck einer Güte, die es gelassen ertrug, stets im Schatten anderer zu stehen.

Das Buch umfaßt — obwohl es nur bis zu F.s Wiener Jahren reicht — 766 Seiten, und das Original ist sogar noch um etwa ein Drittel länger. Trotzdem bedauert man, daß die (sehr gute) Übersetzung nicht vollständig ist.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen. Ausgewählt, mit Beiträgen und Anmerkungen versehen von Bohumír Štědroň. Aus dem Tschechischen übertragen von Ilse Schwarz-Turnowsky. Artia-Verlag Prag — Alkor-Edition, Kassel 1955. 248 S.

Das Werkverzeichnis im Anhang des Janáček-Buches von Štědroň verrät, daß man sich seit 1945 in der Tschechoslowakei mit besonderem, wohl auch politisch angesporntem Eifer um die Herausgabe unveröffentlichter Werke des nach Smetana und Dvořák dritten nationalen Komponisten von übernationaler Bedeutung bemüht. Und da bei uns außer *Jenufa* vor kurzem auch die Oper *Aus einem Totenhaus* aufgeführt worden ist, da die *Lachischen Tänze* ein (schon fast verbrauchtes) Repertoirestück sind und die *Festliche Messe* es sein sollte, war es ein glücklicher Gedanke, das neueste Buch über Janáček ins Deutsche zu übersetzen. (Die Übersetzung ist allerdings nicht makellos — auch abgesehen von Austriazismen).

Das Buch ist eine sorgfältig kommentierte Sammlung von Briefen Janáčeks und Auszügen aus seinen Schriften, von Dokumenten über seine vielseitige Tätigkeit und Urteilen über seine Werke und seinen Charakter. Allerdings war die Aufmerksamkeit des Hrsg. leider mehr auf Anlässe zu nationalem, „slawistischem“ und sozialem Pathos als auf eine musikalische Charakteristik der Werke gerichtet (und der Vorwurf absichtsvoller Einseitigkeit wird ihn vermutlich auch nicht kränken). Während wir über gleichgültige Verwandte, die in Polen und Rußland „Wurzel gefaßt haben“, zweimal mit denselben Worten unterrichtet werden (72 und 157), ist von Janáčeks Messen und anderer Kirchenmusik niemals die Rede — nur sein Ärger über eine Apostrophierung als „gläubiger Greis“ wird uns nicht vorenthalten, vielmehr durch Sperrdruck eingepreßt (202).

Ein systematisch angelegtes Verzeichnis sämtlicher vollständig erhaltener Kompositionen und Bearbeitungen Janáčeks gibt die tschechischen und deutschen Titel, die Entstehungszeiten und die letzten Druckausgaben der Werke an — warum nicht auch die früheren? (Zur Korrektur des Riemann- und des Moser-Lexikons: Janáček war Professor der Komposition am Konservatorium in Prag, nicht in Brünn; den Ehrendoktor verlieh ihm die philosophische Fakultät der Universität Brünn, nicht Prag.)

Carl Dahlhaus, Göttingen

Alphons Silbermann: Introduction à une Sociologie de la Musique. Paris 1955, Presses Universitaires de France, 227 S. (Bibliothèque Internationale de Musicologie.)

In dem spärlichen und aus mancherlei Gründen oft fragwürdigen Schrifttum zur Musiksoziologie nimmt diese Studie zunächst deshalb einen eigenen Platz ein, weil sie in einer für unser Fach ungewohnten Weise mehrere Probleme gleichzeitig an- und miteinander entwickelt und dazu an einem Gegenstand, aus dem traditionelles musikwissenschaftliches Denken etwas ganz anderes gemacht hätte, nämlich eine Biographie des Dirigenten und Komponisten Eugène Goossens. Für S. indes sind diese Unterlagen zu einer Lebensbeschreibung Anstoß, diese *Introduction à une* (nicht: à la!) *Sociologie de la Musique* zu geben, die dreierlei vereinigt: die als sozial gelagerter „Fall“ gesehene Lebensgeschichte eines Musikers, ein Beispiel musikalischer Sozialgeschichtsschreibung und einen Einblick in die heutigen Möglichkeiten, „angewandte Musiksoziologie“ zu betreiben.

Man sollte diese Studie also vor allem ihrer Denkweise wegen lesen.

Die Prinzipien entwickelt an einem ebenso ungewohnten wie präzisen Gedankengang die *Introduction* (1–12). Es gebe zwei Grundhaltungen der Biographik: einen Menschen und sein Werk zu beurteilen oder Mensch und Werk in ihre kulturellen Zusammenhänge, ihr „Milieu“ zu stellen. S. hegt ein tiefes Mißtrauen gegen das Beurteilen, das letztlich nur Wertmaßstab oder mit einem Wort, das er von R. Bayer übernimmt, „*transfiguration d'un appétit*“ sei — Dinge, um die der ernst zu nehmende Biograph natürlich auch wissen wird, die S. aber auf einen in der Biographik ungewöhnlichen Weg führen. Seiner Ansicht nach nämlich kann man den Gefahren dieser *Transfiguration*, diesen verkappten Gelüsten nur entgehen, wenn man zur Theorie und Geschichte der Musik (und auch ihrer Schöpfer) die sozialen Zusammenhänge hinzufügt, womit an die Stelle der üblichen Begriffe „gut“, „mittelmäßig“ und „schlecht“ für einen Komponisten und sein Werk die Kriterien „*permanent*“, „*transitoire*“ und „*éphémère*“ treten. Von da ist es nur ein Schritt zu der Feststellung, die gewohnte Weise, die Musikgeschichte gewissermaßen nur über ihre Höhepunkte zu betrachten, neige dazu, lediglich eine Chronik der Capricen und Extravaganzen des Genies, also

des Anormalen, zu geben, „*en somme, l'anamnèse d'une pathologie glandulaire du genre humain*“, während die wahre Geschichte die der Gesellschaft — also des Mittelmaßes? — sei, der Gesellschaft, die im Lauf der Jahrhunderte ihre Kunst bildet und entwickelt. Auf der Suche nach der Ganzheit des Lebens, der „*vie totale*“, wird so in der Geschichte das, was um und zwischen den Gipfeln liegt, ebenso wichtig wie diese Gipfel selbst, und es wird zur Aufgabe einer Musiksoziologie, in der Musik einen Teil des kulturellen Ausdrucks einer Gesellschaft, in der Persönlichkeit des Musikers die sozial bedingten Züge zu sehen.

Die Biographie verwandelt sich damit zur „Geschichte eines Falles“, und dieser der drei Aspekte des S.schen Buches ist für unser Fach so ungewöhnlich, daß er als Denkmöglichkeit weit mehr zu fesseln vermag als die Lektüre einer landläufigen (und sei sie auch noch so gut gemachten) Biographie. Natürlich bieten sich die Kategorien „*permanent*“, „*transitoire*“ und „*éphémère*“ zunächst nicht bei den großen Meistern an, die über derartige Erwägungen erhaben scheinen, es, wenn auch in sehr differenziertem Sinne, aber auch nicht sind. So bedeutsam auch ein „Fall Beethoven“ sein könnte, zunächst wird sich diese Betrachtungsweise wohl an den „*compositeurs mineurs*“ (87) erproben und entwickeln müssen. Indem sie das sozial Typische hervorkehrt und von da aus ermöglicht, das Individuelle zu sehen, schützt sie zuvörderst vor den Lächerlichkeiten, die nur allzu oft bei der üblichen Betrachtung eines „*cas mineur*“ unterlaufen, wenn diesem künstlich ein Rang aufgezwungen wird, den er nicht hat, nur um ihn überhaupt bemerkenswert zu machen. Es zeigt sich nun nämlich, daß dies gar nicht nötig ist, daß viel interessantere und wahrere Zusammenhänge im Verwobensein gerade auch der „*cas mineurs*“ mit ihrer Zeit, ihrer Welt und der Art, in der sie sich mit diesen auseinandersetzen, liegen. So wird aus dem in Biographien gewohnten Kapitel über die Jugend des Helden in dieser Studie „*Le cas de la jeunesse*“, werden Goossens frühe Musikerjahre zum „*cas du 'savoir'*“, seine spätere Dirigententätigkeit in Amerika zum „*cas du chef d'orchestre nomade*“, seine Auseinandersetzung mit der Oper zum „*cas de l'opéra*“. Über Zeit und Umwelt hinaus gewinnen damit die „*différentes unités sociales*“ (34): Familie, Freundschaft, aber auch Tätigkeit

im Orchester, im Kammermusikensemble, also die gesamte sozialpsychologische Problematik der „Gruppe“ mit den in ihr bedingten und herrschenden Verhaltensweisen und Vorstellungen, eine entscheidende Bedeutung für die Biographie, gebührt nun der Kritik der „*idéologie du succès*“ ein eigenes Kapitel, dringt die Auseinandersetzung mit dem „*Paradoxe créateur*“ in das Verständnis des schöpferischen Musikers Goossens ein. Man wird dem entgegenhalten, daß viele dieser Gesichtspunkte der gewohnten Biographik durchaus vertraut sind — entscheidend aber ist die neue Konstellation, in der die Dinge hier erscheinen. Aus der Abneigung gegen das jedem soziologischen Denken von Natur aus fremde „*diviniser*“ (154) bemüht sich S., „*une personnalité à l'intérieur des processus sociaux, à l'intérieur du schéma dynamique des interactions humaines*“ (209) zu zeichnen.

Solche Biographik ist nur auf einem breiten sozialgeschichtlichen Untergrund möglich. Dieses Fundament muß über gedrängte Übersichten der allgemein kulturellen Ereignisse auf den verschiedenen Stufen, in den einzelnen Wirkungsbereichen des geschilderten Lebens hinausgehen und in die allgemein sozialen Lebensordnungen der verschiedenen Gesellschaftsordnungen eindringen. Damit gewinnen für jede Lebensdarstellung aus unserem Jahrhundert die Voraussetzungen und Folgen des Krieges generell und beider Weltkriege im einzelnen eine hohe Bedeutung, muß diese Studie, um eine Biographie des Musikers Goossens geben zu können, geradezu zwangsläufig eine — übrigens fesselnde — Darstellung der sozialen Lage der Musik und der Musiker in England zumal der ausklingenden viktorianischen Zeit enthalten in den Kapiteln „*Le cas de 'l'Angleterre, pays sans musique'*“ und „*Le cas de: 'La musique anglaise? — Connais pas'*“, und wird Goossens Tätigkeit in Australien als „*cas de 'l'aventure musicale'*“ nur aus einer Analyse der sozio-kulturellen wie musikalischen Verhältnisse in Australien verständlich.

Der dritte Gesichtspunkt schließlich, den S. neben der Fallstudie und dem Beispiel musikalischer Sozialgeschichtsschreibung verfolgt, ist: Darstellung der heutigen Möglichkeiten, angewandte Musiksoziologie zu betreiben. Mit Schärfe zieht S. den Trennungsstrich zwischen angewandter Musiksoziologie und dem „*bavardage idéologique, technique, anecdotique ou historique*“ (209).

Die gewöhnlich als „soziologisch“ bezeichneten Fragen, ob ein Werk etwa auf Bestellung geschrieben ist oder nicht, sind innerhalb einer eigentlichen Musiksoziologie natürlich zweitrangig, denn es bleibt für den Soziologen, der sich für soziale Fakten und nicht für soziale Spekulationen interessiert, nutzlos, den Wert bestellter und nicht bestellter Ergebnisse zu vergleichen (105). Wichtig sind letztlich nur die Kriterien „permanent“, „transitoire“ und „éphémère“ und entscheidend der Schritt, daß jede Gesellschaft Geist ist und jeder Geist Gesellschaft (107). Damit wird der eindeutige Trennungsstrich sichtbar, der zwischen Musiksoziologie und geisteswissenschaftlich gesehener Musikgeschichte liegt. Es ist letztlich der Unterschied zwischen Wissenssoziologie und abstrahierter Geistesgeschichte. Aber noch eine zweite Kluft tut sich auf: die zwischen musikalischer Sozialgeschichte und hergebrachter Musikgeschichtsschreibung. Dem Schritt für Schritt bis ins Anekdotenhafte Nebeneinanderreihen von Einzelheiten (aus dem dann größere Zusammenhänge erschlossen werden) steht ein Denken in sich fortgesetzt entwickelnden und sich wandelnden Konstellationen gegenüber, in denen auch äußeren Bedingtheiten, Alltäglichkeiten eben jene Bedeutung als Faktoren zuerkannt wird, die sie, auch für den genialsten Menschen, haben (142/3). Hier tritt eben die allem soziologischen Denken eigentümliche Abneigung gegen das „diviniser“ in Erscheinung, die sich ganz einfach daraus ergibt, daß der Soziologe naturgemäß auch im Besonderen noch die Spuren des Allgemeinen sieht, während der Historiker und zumal der Biograph allzuleicht noch im Allgemeinen das Besondere entdecken zu müssen glaubt. Immer handelt es sich dabei nur um kleine, aber bedeutsame Verschiebungen, und aus diesem Gesichtswinkel gewinnen dann auch die Fragen des musikalischen Idioms, also jenes mit zentralsten, bisher aber am wenigsten erörterten Problems einer Musiksoziologie, einen anderen Akzent, rücken die Fragen des Stils in ein neues Licht, vom Personal-Ästhetischen fort mehr in den sozialen Bereich, der das Ästhetische wie das Individuelle einschließt, wie die Kapitel „*L'esthétique du Ballet russe*“ und „*Le cas de ‚Rythme contre mélodie‘*“ erweisen. Angewandte Musiksoziologie führt also schließlich folgerichtig in den allgemein kultursoziologischen Raum (208 ff.),

man könnte sagen: angewandte Musiksoziologie ist musikalische Kultursoziologie.

Das Bemerkenswerte an dieser S.schen Studie ist, daß man solche angewandte Musiksoziologie durchaus mit den Mitteln und Unterlagen betreiben kann, die Musikwissenschaft, Soziologie und allgemeiner Kulturwissenschaft bereits zu Gebote stehen, angewandte Musiksoziologie also eine Denkmöglichkeit ist, durch die bisher in diesem Sinne verschlossene, aber bedeutsame Zusammenhänge erschlossen werden können. Angesichts dieser Tatsache erscheint es unwichtig, in der Studie danach zu forschen, ob etwa die Zusammenfassungen der allgemein sozio-kulturellen Ereignisse hier und da nicht anfechtbar sind und der Gefahr des Summarischen überhaupt entrinnen können. Auch ist eine weitere Frage und — wissenschaftslogisch gesehen — natürlich auch ein wesentlich weiterer Weg, ob eine aus letztlich nur der Musik entnommenen Kategorien entwickelte und dann auch theoretisch-systematisch begründete Musiksoziologie möglich wäre und wohin sie führen könnte. Das sollte uns hier nicht kümmern, wo S. in seiner Studie zeigt, was angewandter Musiksoziologie möglich ist und zu welchen Einsichten sie uns zu verhelfen vermag.

Helmuth Reinold, Köln.

Alois Melichar: *Überwindung des Modernismus*. 3. Aufl. Wien, Frankfurt & London 1955, J. Weinberger. 126 S. (1. Aufl. 1954).

Melichar legt in dieser Schrift die schon in der *Unenteilbaren Musik* angekündigte Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ vor, als „konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker“, nämlich Franz Roh, dessen Aufsatz gegen Melichar (in der Neuen Zeitung, Sommer 1953) leider nicht als Ganzes mitgeteilt wird. Diese cum ira et studio verfaßte Kampfschrift will den Nachweis erbringen, wie verderblich dieser Modernismus, besonders in der Kategorie des Nichtgegenständlichen, Abstrakten, dem in der Musik die Atonalität entspricht, auf die Malerei und die Musik (von der Literatur wird nicht gesprochen) eingewirkt hat. Das Wesen dieses Modernismus wird nun durch seine einzelnen Ausdrucksformen kapitelweise verdeutlicht. Als solche werden genannt: *Naturhaß* und *Dingverachtung* (88), *Widersprüchlichkeiten*, *Stillosigkeit*, *Schwulst* (98), *Arroganz* (106) und *Dilettantismus* (112). Als Prototypen werden vorgestellt

der „*schwach begabte*“ Kandinsky, der „*begabte Akademiker*“ Klee und der „*Zyniker*“ Picasso, gegen die namhafte Zeugen wie George Groß, Meidner, Hofer, Kokoschka und Beckmann aufgerufen werden. Mit polemischer Nachdrücklichkeit wird auf gewisse Auswüchse „*terroristischer*“ Kritik (H. Weigel, Adorno, Ruppel und der Maler Baumeister) und auf ein geschickt gelenktes Cliques- und Reklamewesen (die „*orphischen* [= Orffischen] *Wanderprediger*“ mit einem verblüffenden, unbelegten Zitat!) hingewiesen. — Daß dieses Pandämonium *criticum* nun doch nicht den Eindruck nihilistischer Trostlosigkeit hinterläßt, dafür sorgen der belebende Ausgleich eines skurrilen Humors, ein überaus scharfer, auch selbstironischer Witz, ein trotz gelegentlicher attributiver Überfrachtung nach Karl-Krausscher Prägnanz strebender, in vielen Ausdrucksformen schillernder Stil, ferner die gründliche Belesenheit des Verf. und seine Neigung zu „*Zitaten-Zutaten*“ (dies eines seiner vielen Wortspiele!), die für den späteren Kunst- (und Kultur-!) Historiker eine Fülle wichtigen, z. T. entlegenen Belegmaterials bereitstellt. Da es sich hier um ein echtes, bei aller bewußt herausfordernden Aggressivität die Grenzen des literarisch und menschlich Zulässigen nicht überschreitendes Pamphlet (nicht ein Pasquill!) handelt, überwiegt die Polemik die Diskussion, können die genau gezielten Zitate in der jeweils günstigsten Position erscheinen, braucht der Aufbau nicht streng systematisch zu sein. — Den Musiker gehen eigentlich nur Kapitel 7 und 8 an. In *Perspektive und Tonalität* kommt M., angeregt durch ein geheimnisvolles Wort Hegels, zu dem eigentlich schon von E. Kurth vorausgenommenen, in diesem Zusammenhang aber fruchtbaren und unpolemisch begründeten Ergebnis: „*Perspektive ist die klingende, durch die Malerei geschaffene Raumtonalität, Tonalität ist die wahrhaft diaphane (durchsichtige), aus der Musik geschöpfte Zeitperspektive.*“ Daher ist, in offenbar bewußt ahistorischer Einstellung, „*der Akkord der Gegenstand der Musik*“, seine Funktionalisierung „*Metaphysischwerden seines virtuellen geistigen Gehalts*“; dagegen kommt den in „*eisiger Isoliertheit verharrenden atonalen Akkorden*“ keine wahre Existenz zu. Das wäre wohl eine Diskussionsbasis! Nun will M. durchaus kein Reaktionär sein, er hält fest am Expressionismus, er verehrt Strawinsky und

Kokoschka, er erhofft eine „*metaperspektivische Malerei und neotonale Musik*“, er tritt für stärkere Beachtung von J. N. David, Egk, Höller, Pepping, Blacher und v. Einem ein (vielleicht sind seine Befürchtungen etwas übertrieben) — er wird sich aber in dem bereits angekündigten dritten Bande nun mit der Tatsache auseinandersetzen müssen, daß die „*Atonalität*“ eine gar nicht geringe Rolle, und nicht nur im Sinne belebender Farbwirkung, auch in den Werken vieler dieser Meister, und erst recht bei Bartók, Hindemith und Honegger (die in dieser Schrift kaum genannt werden) spielt. Er wird also den Begriff der Atonalität scharf umgrenzen und bündig und ohne viel Polemik (für die er eine besondere Neigung und Begabung mitbringt) belegen müssen! — Anregend ist die Abhandlung *Farbe und Ton* (77), in der das Problem einer athenatischen „*Augenmusik*“, des absoluten Ton- und Farbbewußtseins und der farblichen und harmonischen Dissonanz im Sinne der „*Unzulänglichkeit jeder Analogie*“ abgehandelt wird. — Daß M.s Buch starken Widerhall, und gerade bei urteilsfähigen Zeitgenossen (ein Sonderprospekt nennt u. a. Strawinsky, Furtwängler, Th. Mann, Heisenberg, Sedlmayr, Heuß, Schmidt-Rottluff, Dix, Kokoschka, J. N. David, J. Marx, J. Haas, Egk, L. Blech, E. Schenk und M. Picard) gefunden hat, verleiht ihm zeitgeschichtlichen Wert. Ob die geschilderten „*Verwesungssymptome*“ Beweise einer allgemeinen „*modernen Impotenz*“ sind, wie vor fast 40 Jahren von autoritärer Seite versichert wurde, oder nur „*absurder Most*“, der schließlich doch einen guten Wein ergibt, ob also „*nicht die Restauration sondern die große Revision auf dem Marsch ist*“ (121) — das wird auch dieser mutige und anregende Protest nicht entscheidend beeinflussen können, das hängt noch von vielen anderen Faktoren ab, deren Wichtigkeit auch M. bekannt sein wird, deren Behandlung aber außerhalb der Zielsetzung seiner Schrift lag!

Reinhold Sietz, Köln

Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1954 275 S., 3 Abb., 7 Notenbeispiele. Das Buch enthält in chronologischer Reihenfolge 31 Abhandlungen Furtwänglers (Aufsätze, Vorträge und Ansprachen) aus der Zeit von 1918 bis 1954; außerdem jenen energischen Mahnbrief an Goebbels aus

dem Jahre 1933, mit dem der Dirigent den Minister zu überzeugen hoffte, „daß Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt und andere auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen können müssen“, weil große Künstler viel zu rar seien, als daß irgendein Land es sich leisten könne, ohne kulturelle Einbuße auf ihr Wirken so ohne weiteres zu verzichten. Ähnlich die Quintessenz des klugen Aufsatzes *Der Fall Hindemith* aus dem Jahre 1934. Zwei gewichtige Dokumente, wert allen Respekts. Sie heute abzdrukken, bedeutet freilich auch, den Leser auf den Kompromiß hinzuweisen, den der Schreiber — jedenfalls nach außen hin — später mit dem anfangs so beherzt kritisierten System einzugehen vorgezogen hat.

Gut die Hälfte der Aufsätze behandelt einzelne Komponisten oder Kompositionen. Daß Beethoven, Wagner, Brahms und Bruckner im Vordergrund stehen, versteht sich eigentlich von selbst, jedenfalls für den, der Furtwänglers Programme der letzten Jahrzehnte verfolgt hat. Allein der Abdruck des groß angelegten Aufsatzes über den ersten Satz der 5. Sinfonie von Beethoven macht das Buch besitzenswert; nicht etwa, weil man diese „Bemerkungen“ als die einzig möglichen oder einzig „richtigen“ zu diesem Satz ansehen müßte, sondern weil sie — wie etwa auch die Abhandlung über Brahms und Bruckner — ein eindrucksvolles Zeugnis dafür sind, daß ein hervorragender Dirigent über sein Wirken am Pult auch geistig souverän Rechenschaft abzulegen vermag. Das aber bedeutet ja nichts anderes, als daß eben der Geist es ist, der dem großen Dirigenten den Taktstock führt, und erst in zweiter Linie die Intuition des Augenblicks.

Friedrich Baake, Rendsburg

Frédéric Chopin: 24 Préludes. Heft 1 der Autographen der Werke von Chopin. Fr.-Chopin-Institut, Warschau.

Mit diesem Heft wird die große Aufgabe begonnen, Chopins sämtliche Werke im Faksimile zu veröffentlichen. Das ist erstmalig in der Geschichte der musikalischen Handschriften. Bei der großen Zahl der sehr verschieden bezeichneten Werke wird der Anblick der Faksimiles auch den Klavierspielern vielfache Anregungen geben. In ihnen erscheint alles, was Phrasierung, Dynamik und Pedal betrifft, auf das sorgfältigste angegeben, so mannigfach und scharf,

wie es der immer etwas schematisierende Druck kaum vermag. Die äußere Wiedergabe gibt das Letzte an Treue her, einschließlich der Schmutz- und Gebrauchsspuren.

In einem Vorwort in polnischer, russischer, französischer und englischer Sprache erläutert W. Hordynski die Geschichte der Handschrift, die als Druckvorlage gedient hat, und versucht, die Entstehungszeit der *Préludes* zu klären. Chopin hat zweifellos seine Werke zunächst in einer Skizze entworfen und darnach eine Reinschrift angefertigt. Eine solche Skizze stellt z. B. die Form der *Berceuse* dar, die A. Cortot im Faksimile veröffentlicht hat (*Trois manuscrits de Chopin*, 1932). Aber auch in den Reinschriften finden sich zahlreiche Korrekturen, die während des Schreibens ausgeführt wurden. Selten gelingt eine sofort fehlerlose Reinschrift wie bei dem 1. und 11. *Prélude*. Das sind dann schon ästhetisch wundervolle Blätter.

Auf dem vierzeiligen Papier läßt Chopin jede dritte Zeile frei. In sie kann er dann Verbesserungen des darüber oder darunter liegenden Systems eintragen. Gelegentlich werden sofort nach dem Schreiben schon Takte gelöscht und durch neue ersetzt. Anweisungen für den Stecher sind beigefügt, z. B. bei Nr. 8 über die verschiedene Größe der Noten, bei Nr. 9 über Ausstechen von Oktavierungen. So ist alles getan, um ein genaues Bild seiner Absichten zu vermitteln.

P. Wackernagel hat einen kurzen Bericht über die „*Handschrift Chopins*“ gegeben (Chopin-Almanach 1949). Hier sei auf eine Besonderheit hingewiesen: Chopins Art der Kanzellierung. Das Ausstreichen von Stellen in Gitterform ist eine oft anzutreffende Eigenart vieler Komponisten. Die Art der Ausführung aber ist mannigfach, dem Charakter des Schreibers entsprechend. Man nehme die seltsame, aber gründliche Form A. Scarlattis mit dichten Parallelstrichen einer Richtung (Tafel 17 in E. Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Bd. II), die überaus pedantischen Gitter Vivaldis (Tafel 19) mit Diagonalstrichen beider Richtungen in fast genau gleichem Abstand, Schuberts großzügige, weit auseinandergezogene Diagonalgitter (Tafel 98, 99), Bellinis unregelmäßige, fast wilde Gitter (Tafel 107), Schumanns Art mit nur wenigen Diagonalstrichen (Tafel 114), Faurés sehr feine, fast zierliche Striche mehrerer Richtungen (Tafel 139), Debussys Dia-

gonalgitter (Tafel 173, 174), die am meisten an Chopin gemahnen. Aber Chopin geht in der Dichte der Striche, in der Vielfalt der Richtungen — diagonal, waagrecht, senkrecht — oft so weit, daß die getilgten Stellen völlig unleserlich werden. Es ist, als ob er diese Stelle dem Stecher verbergen, ja, aus eigenen Gedankengängen restlos herausreißen wollte. Eine seltsame Mischung zugleich nervöser und pedantischer Haltung. Solche Handschriften vermögen zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß zu geben.

Paul Mies, Köln

Hans Renner: Reclams Kammermusikführer. Unter Mitarbeit von Wilhelm Zentner, Anton Würz, Siegfried Greis. Stuttgart: Reclam 1955. 830 S. (Universal-Bibliothek. Nr. 8001—12.)

In den Reihen der Musikführer, die sich in den letzten Jahren, nicht ganz ohne die wachsenden Ansprüche der Rundfunkhörer, ungewöhnlich stark vermehrt haben, hat seit einiger Zeit auch die Kammermusik ihren Platz gefunden. Man glaubt beobachten zu können, daß diese Musikführer gegenüber dem früheren, oft recht anspruchslosen Durchschnitt neuerdings einen eigenen Typ entwickelt haben, dessen Tendenzen auch das vorliegende Buch erkennen läßt mit seinem „Grundsatz, die Materie möglichst umfassend, vorurteilsfrei und allgemeinverständlich zu betrachten“ (Vorwort S. 5/6). Dem Verständnis des Musikfreundes helfen hier z. B. in einem Stichwortverzeichnis zusammengestellte Fachwortklärungen sowie Nachweise über Musikinstrumente und musikalische Formen nach. Eine vorurteilsfreie Darstellung wird in den einzelnen Interpretationen durch ein beträchtliches Verantwortungsgefühl der Verf. ihrem Gegenstand gegenüber, z. B. auch in der Frage der Bearbeitungen, gewährleistet. Was den Umfang des erfaßten Materials angeht, so dürfte seine Fülle mit über 1500 Stücken von 87 Komponisten, durch 667 Notenbeispiele illustriert und dazu mit einem „geschichtlichen Überblick“, der weitere 450 Meister in ihrem kammermusikalischen Schaffen wenigstens kurz charakterisiert, in solchem Rahmen kaum noch zu überbieten sein. Gerade dadurch, daß die Auswahl sich zwar im allgemeinen an das hält, was dem Musikfreund praktisch zugänglich ist, trotzdem aber den gewohnten Kreis der bekannten Standwerke überschreitet, hat dieser Führer auch dem Fach-

mann manches zu seiner Orientierung zu bieten.

Einige wenige Unstimmigkeiten dürfen für eine etwaige spätere Auflage vielleicht angedeutet werden. G. Gabriellis Sonate für 3 Violinen und Bc. wird S. 660 mit ihrem Erscheinungsjahr 1615 angesetzt, und S. 11 wird ihre Priorität gegenüber S. Rossis berühmter Triosonate „*detta La Moderna*“ von 1613 betont, dabei werden aber P. G. Cimas Sonaten von 1610 übersehen. Johann Fischer (S. 26) ist 1716, nicht 1721 gestorben. Ein Wort über die näheren geschichtlichen Voraussetzungen für die ad-libitum-Streicher in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts (S. 161; vgl. dazu E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, 1939) wie für die des Instrumentalrezitativs (S. 195) wäre erwünscht. Seltsamerweise wird Boccherini nur mit einigen Quartetten, nicht aber mit der doch von ihm geschaffenen und 125 Werke zählenden Gattung des Streichquintetts gewürdigt. Die Echtheit von Mozarts Sonaten KV 55—60 ist nicht unbestritten. Doch können solche Beanstandungen das erfreuliche Bild dieses Kammermusikführers kaum trüben. Willi Kahl, Köln

Alphons Diepenbrock: Verzamelde Liederen. Voor Bariton of Mezzo-Sopran en Piano. 2. Amsterdam: Alphons Diepenbrock Fonds, G. Alsbach (1955). 82 S.

Es darf hier wohl genügen, auf die Rezension des ersten Heftes dieser Liederauswahl des bedeutenden holländischen Komponisten hinzuweisen (W. Kahl in *Mf.* VI, 1953, S. 188). Wiederum fällt bei den vorliegenden Klavierliedern die weit gespannte Textwahl auf. Neue Goethesche Texte wie *Der König in Thule*, *Mignon*, *Celebrität* treten hinzu. Vor allem aber bewegt sich der oftmals als Kirchenkomponist hervorgetretene Diepenbrock jetzt auch mit einigen Stücken in geistlichen Bereichen (Bernhard von Clairvaux (?), Franciscus Xaverius und ein *Ave Maria*). Die Herkunft seines Liedstils von Wagner belegt im vorliegenden Heft deutlich, worauf schon E. Reeser (*Een eeuw nederlandse muziek*, 1950, S. 224 f.) aufmerksam gemacht hatte, die Vertonung von Goethes *Der König in Thule* von 1886. Im übrigen steht das wiederum von Reeser betreute Heft mit der Heranziehung von Erstdrucken, späteren Korrekturen und Hss. editionstechnisch durchaus auf der Höhe des vorangehenden und bereits besprochenen. Willi Kahl, Köln

Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung. Im Auftrage des Außeninstituts der Technischen Universität zusammengestellt und bearbeitet von F. Winckel. Verlag für Radio-Foto-Kinotechnik GMBH, Berlin-Borsigwalde, 1955. 224 S.

Bei diesem aus einer Vortragsreihe des Außeninstituts der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg hervorgegangenem Sammelwerk verschiedener Verf. handelt es sich um eine Darlegung der neuen Erkenntnisse auf dem Gebiet musik-elektronischer Forschung.

Die allgemeine Einführung gibt F. Winckel mit *Naturwissenschaftliche Probleme der Musik*. Nach kurzen Ausführungen über die physikalischen, physiologischen und psychologischen Grundlagen weist der Verf. entsprechend dem Titel des Buches (Klangstruktur der Musik) auf die Möglichkeit hin, mit naturwissenschaftlichen Methoden einen lebendig erklingenden musikalischen Vorgang exakt zu analysieren. Von der Tatsache ausgehend, daß das wesentliche Element der Musik nicht in den unbeweglichen, starren Tönen und Klängen, sondern in den steten Veränderungen derselben zu suchen sei, beschreibt der Verf. eine Reihe von physikalischen Erscheinungen, die sich bei einem musikalischen Vorgang erkennen lassen.

Die „Werkstatt“ des Elektronenmusikers behandelt F. Enkel. In *Die Technik des Tonstudios* werden die raumakustischen Eigenschaften der Aufnahmeräume dargelegt, dann die Eigenschaften der Mikrophone nebst ihrer richtigen Aufstellung behandelt und anschließend eine Übersicht über die Regie-Einrichtungen (Verstärker, Regler, Aussteuerungsmesser, Lautsprecher) gegeben. Dabei geht der Verf. nicht nur auf technische Fragen, wie nichtlineare Verzerrungen und Störspannungen, ein, sondern er behandelt auch die Dynamikregelung, die bei der elektroakustischen Übertragung mit Rücksicht auf die Bedingungen der Wiedergabe beim Hörer in den meisten Fällen nötig ist. Zum Schluß wird noch auf die Magnetophontechnik, die Archivierung der Aufnahmen und die zweckmäßige Wartung und Überprüfung der technischen Einrichtungen eines Tonstudios eingegangen. Die knappe, aber ausgezeichnete Darstellung vermittelt einen guten Einblick in die Besonderheiten der Studioteknik.

H. - W. Steinhausen ergänzt in *Musische Technik* die Ausführungen Enkels noch

durch Hinweise auf besondere Verfahren und auf die Probleme stereophonischer Übertragung.

Der Beitrag von W. Lottermoser *Akustische Untersuchungen an alten und neuen Orgeln* fällt insofern etwas aus dem Rahmen der übrigen Aufsätze heraus, als es sich hier nicht um musik-elektronische Probleme handelt, sondern um die Anwendung elektroakustischer Meßverfahren auf die Untersuchung von Musikinstrumenten, eine Methode, die in den letzten Jahrzehnten weitgehend ausgebaut wurde. Während die Fragen der elektronischen Musik noch umstritten sind, bewegen wir uns bei den Orgeluntersuchungen Lottermosers auf durchaus sicherem Boden. Der Verf., der bereits in zahlreichen Veröffentlichungen über dieses Gebiet eine erfreulich exakte naturwissenschaftliche Arbeitsmethode aufgewiesen hat, berichtet in vorliegendem Beitrag über die bisher erzielten Ergebnisse. Die Bedeutung der angewandten elektroakustischen Untersuchungsmethode liegt darin, daß es möglich ist, die klanglichen Eigenschaften hochwertiger älterer Orgeln physikalisch exakt zu definieren. Die auf diese Weise gewonnenen Erkenntnisse lassen sich wieder als Maßstäbe bei der Rekonstruktion und Restauration älterer Orgeln wie bei der Bemessung neuerer Werke verwenden. Einleitend gibt der Verf. einen kurzen Überblick über die Entwicklung der physikalischen Orgelforschung. Nach den Anfängen bei Helmholtz (allgemeine Theorie der Pfeifen), Stumpf (Klangfarbe, Einschwingvorgänge) und Lord Rayleigh (Mündungskorrektur) beschäftigten sich die Forscher zunächst mit Fragen der Tonbildung bei Zungen- und Lippenpfeifen (hier insbesondere mit der Schneidentonbildung) und untersuchten in neuerer Zeit den Einfluß von Querschnitt, Aufschnitthöhe, Labien, Kernspalt, Kernstich, Winddruck, Windladesystemen, Ventilformen und Material auf den Klang von Orgelpfeifen. Anschließend legt Lottermoser die Ergebnisse seiner eigenen Orgelforschungen vor, die er durch Messungen der Plenumklänge und Einzelregister bedeutender Orgelwerke gewonnen hat. Es zeigt sich, daß die Barockorgeln weder über große Lautstärken verfügen, noch starker dynamischer Wirkungen fähig sind. Ihr Wesen liegt in der Eigenart der Klänge begründet. An Hand eines großen Vergleichsmaterials konnte der Verf. nachweisen, daß sich in den Klangspektren hochwertiger Orgeln

meist zwei Maxima zeigen, die der Höhe bestimmter Vokalformanten entsprechen. Außerdem tritt bei einer Pfeifenreihe eine systematische Klangfarbenverschiebung von den dunklen zu den hellen Klängen hin ein. Endlich konnte der Verf. auch den Einfluß der Ausgleichsvorgänge noch näher klären.

Mit den Möglichkeiten der elektrischen Tonerzeugung befassen sich gleich drei Beiträge: O. Sala *Subharmonische elektrische Klangsynthesen*, J. Poullin *Musique Concrète* und W. Meyer-Eppler *Elektronische Musik*. Diese bezeichnen gleichzeitig die drei Hauptrichtungen heutiger musikelektronischer Forschung, nämlich (Definitionen nach Meyer-Eppler) die sogenannte elektrogene Musik, die elektronische Musikinstrumente „ohne innere (das heißt aus der Werkstruktur heraus verständliche) Notwendigkeit“ benutzt, ferner die konkrete Musik, die elektronische Gestaltungsmittel auf „natürliche (das heißt mit mechanischen Schallsendern erzeugbare) Klänge und Geräusche“ anwendet, und endlich die eigentliche elektronische Musik, die Gestaltung und Form allein aus den technischen Mitteln erhält. Während es sich demgemäß bei der ersten Gruppe um elektronische Musikinstrumente handelt, mit denen man beliebige, also auch traditionelle Musik ausführen kann, — natürlich unter Ausnutzung der elektronischen Möglichkeiten hinsichtlich Tonhöhe, Klang und Dynamik —, sieht die in Frankreich entwickelte *Musique Concrète* ihr Ziel darin, vorhandene Klangkomplexe elektronisch umzugestalten, um dadurch zu neuen musikalischen Ausdrucksmitteln zu gelangen. Die elektronische Musik endlich verwendet nur synthetische Klänge, gewinnt Eigengesetzlichkeit und Wirklichkeit allein aus den Mitteln der Elektronik, wobei der schöpferische Mensch weitgehend ausgeschaltet werden kann.

In seinem Beitrag erklärt O. Sala die Wirkungsweise des Mixtur-Trautoniums. Obgleich dieses Instrument nur zwei Spielmanuale besitzt auf denen jeweils nur eine Melodie möglich ist, kann mit Hilfe von subharmonischen Tönen auch vielstimmig (nur akkordisch) gespielt werden. Allerdings hängt diese Vielstimmigkeit nicht allein vom Ermessen des Spielers ab, denn es können als Akkordtöne nur solche Töne gebracht werden, die subharmonisch zu dem jeweils gespielten oberen Ton (Melodieton) liegen, und sie können sich auch nur parallel mit der Bewegung des letzteren verschieben.

Da aber zu jedem Spielton stets bis zu vier Akkordtöne aus einer Zahl von zwanzig Subharmonischen ausgewählt und auch während des Spiels sehr schnell gewechselt werden können, ergibt sich doch eine große Mannigfaltigkeit in der Anwendung der Akkordtöne. Die Klangfarben lassen sich in der bekannten Weise durch Stoßerregung von Resonanzkreisen erzielen. Mittels des Überspielverfahrens unter Benutzung von Tonbandgeräten können auch mehr als zweistimmige Melodieführungen entstehen. Allerdings ist die Hinzufügung je zwei weiterer Stimmen nur sukzessiv möglich. J. Poullin zeigt, wie durch verschiedene Ablaufgeschwindigkeiten von Bandaufnahmen und mittels sonstiger technischer Maßnahmen Frequenzen, Klangspektren, Ausgleichsvorgänge sowie zeitliche und dynamische Werte der Klangobjekte verändert werden können. Eigene Wirkungen erreicht man bei der Wiedergabe noch durch bestimmte räumliche Verteilung der Schallstrahler. Besonderen Wert legt die französische Forschergruppe auf die Entwicklung eines geeigneten Notationssystems, das die neuen elektronischen Möglichkeiten einwandfrei zu fixieren gestattet. Die rein elektronische Musik entsteht nach den Ausführungen von Meyer-Eppler allein mit und in den elektronischen Geräten. Dort wird sie dann aufbewahrt („gespeichert“) und gelangt über eine Wiedergabeapparatur zum Ohr des Hörers. Einen Vermittler zwischen Komponist und Hörer und damit eine Interpretation des Werks gibt es nicht mehr. Mittels elektronischer Umformungsprozesse der von elektrischen Schwingungserzeugern produzierten Töne und Klänge ist es möglich, alle gewünschten Klänge und Klangfarben zu erhalten, auch solche, die den normalen mechanischen Klangerzeugern unbekannt sind. Die verschiedenen Vorgänge werden in dem Beitrag theoretisch behandelt und ebenfalls die Prinzipien einer Notation diskutiert. Der Schwierigkeit, sich in der neuen Klangwelt zurechtzufinden, kann man nach Ansicht des Verf. durch ein „Netz von mathematischen Wegweisern“ entgegen treten, da es möglich ist, die „stofflichen Elemente der Komposition mit den mathematischen Mitteln der Informationstheorie“ zu behandeln.

Wenn sich die in den Beiträgen erkennbaren Bestrebungen auch noch mehr oder weniger im Stadium des Experimentierens befinden, so darf doch nicht übersehen werden, daß

durch diese gewissermaßen „in der Retorte gezeugte Kunst“ erhebliche Gefahren für unser Musikleben entstehen können. Darauf wird auch in dem Sammelband eindringlich hingewiesen. So sieht z. B. H.-H. Dräger in seinem Beitrag *Die historische Entwicklung des Instrumentenbaues*, in dem er sehr treffend die klanglichen Unterschiede der beiden großen Epochen der Instrumentenentwicklung der letzten 500 Jahre charakterisiert, diese Gefahren mit dem Einbruch des modernen technischen Denkens in die Musik. Während bei einem elektroakustischen Instrument, wie dem Trautonium noch ein „Funktionszusammenhang mit dem Körper des Spielers“ besteht, ist dieser Zusammenhang bei der elektronischen Musik aufgehoben. Es besteht deshalb die Gefahr, daß der Mensch seine schöpferische Tätigkeit durch eine regelnde, nur Schalter bedienende ersetzt.

Auch Boris Blacher bleibt in *Die musikalische Komposition unter dem Einfluß der technischen Entwicklung der Musik* den elektronischen Neurungen gegenüber etwas skeptisch. Seiner Meinung nach besitzen die jetzt möglichen Klangfarbendifferenzierungen für das musikalische Schaffen nicht die Bedeutung, die ihr die „Fortschrittsapostel der elektronischen Kunst“ beilegen. Die größte Gefahr erblickt er jedoch darin, wenn versucht würde, „durch Technik mit den Mitteln der Technik Kunst zu produzieren“, denn das wäre der Weg zur totalen Mechanisierung und Technisierung der Musik.

Zum Schluß faßt H. H. Stuckenschmidt in *Musik und Technik* die einzelnen Gedanken zusammen und versucht sie zu deuten. Er sieht in der elektronischen Kunst mit ihrem Streben nach Rationalisierung und Objektivierung, die ihre Entsprechung in dem Streben der jungen Komponistengeneration nach Ausschalten des Subjektiven, des „Unkontrollierbaren“, zugunsten eines musikalischen Konstruktivismus findet, letztlich nur den Ausdruck einer allgemeinen Tendenz in der geistigen Entwicklung des heutigen Menschen, die, im Grunde genommen, durch die Übertechnisierung und Automatisierung auf allen Gebieten des Lebens entstanden ist und die von den Vertretern der Kybernetik in der „Informationstheorie“ auch klar ausgesprochen wurde. — Der Band gibt durch seine Vielseitigkeit und die oft gegensätzlichen Standpunkte der einzelnen Verf., die die neuen Bestre-

bungen z. T. kritisch beleuchten, einen ausgezeichneten Überblick über den heutigen Stand musikelektronischer Forschung und über ihre Probleme, so daß, gleichgültig wie der Einzelne zu den Fragen der elektronischen Musik steht, das Buch für alle an dem heutigen Musikleben Interessierten von besonderem Wert sein dürfte. Die einzelnen Beiträge sind mit Abbildungen, Diagrammen, Kurven und Tabellen gut ausgestattet und werden jeweils durch entsprechende Literaturhinweise ergänzt. Das dreisprachige Fachwörterverzeichnis am Schluß, mit den neuen elektroakustischen Spezialausdrücken, erleichtert das Studium dieser Literatur.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Hans Pfitzner: Reden, Schriften, Briefe. Unveröffentlichtes und bisher Verstreutes, hrsg. von Walter Abendroth (mit Vorwort), Berlin-Frohnau und Neuwied 1955, Hermann Luchterhand Verlag. 336 S.

Um Hans Pfitzner ist es in letzter Zeit sehr still geworden. Zwar wird sein *Palestrina* gelegentlich aufgeführt — erwähnt sei auch jene anfechtbare Aufführung, in der der 2. (Konzil)-Akt nur gesprochen wird! —, Konzert und Rundfunk bringen zuweilen einige Lieder, aber der Sinfoniker und Kammermusiker kommt recht selten zu Gehör. Zweifellos trägt daran die Unrast unserer Tage viel Schuld. Außerdem war der Aufführungsstil vieler Werke so sehr an die Anwesenheit Pfitzners gebunden, daß es heute schwer fällt, im Sinne ihres Schöpfers fortzufahren. Wenn man das immer noch verbreitete, von Pfitzner und seinen Freunden stets bekämpfte Wort vom „letzten Romantiker“ hinzunimmt, dann sind das schon einige Argumente, die das Verschwinden Pfitzners vom „Musikmarkt“ erklären. Mahler und Reger ist es ja zeitweise nicht anders ergangen; aber die Standpunkte wechseln in rhythmischem Ablauf, und so darf man damit rechnen, daß auch Pfitzner eines Tages als Gesamtpersönlichkeit in seiner wahren Bedeutung erkannt werden wird. Mit dem Komponisten ist nämlich der geistreiche und temperamentvolle Schriftsteller eng verbunden.

Seine leidenschaftlichen Schriften sind nicht weniger wichtig als seine Kompositionen, denn wenn er zu Problemen Stellung nahm, dann trug er das von ihm als richtig Erkannte mit Begeisterung vor. Dabei schwamm er stets absichtlich gegen den Strom; auch

das hat ihm sicherlich geschadet. Noch sind seine Schriften nicht wieder erschienen, aber der vorliegende Band, den Pfitzners Freund und Biograph Walter Abendroth herausgibt, darf als Präludium (besser noch: als Ouvertüre im Potpourristil) zu ihrer Neuausgabe angesehen werden. Diese Formulierung ist kein Werturteil, sondern will nur die Fülle und Verschiedenheit der veröffentlichten Schriften annähernd andeuten!

In einem ausführlichen, meisterlich stilisierten Vorwort legt A. die besondere Stellung Pfitzners im heutigen Musikleben dar: *„Es war Pfitzners historischer Auftrag, die Werte und Gehalte der unvergänglichen Romantik aus dem Auflösungsprozeß der vergänglichen ‚romantischen‘ Epoche zu befreien und sie hinüberzuretten in ein Zeitalter, das (in der zweiten Lebenshälfte des Meisters) sogar diese Werte und Gehalte selbst in Frage zu stellen als seinen besonderen Beitrag zum ‚Fortschritt‘ empfand.“* So richtete sich *„Pfitzners Abwehr . . . gar nicht so sehr gegen die rein stilistischen Merkmale der ‚Neuen Musik‘ als vor allem gegen den Propagandajargon und die Argumentation ihrer Wortführer.“* A. tut recht daran, Pfitzners Urteilen *„ein subjektives Wahres“* zu unterstellen und darauf hinzuweisen, daß der Komponist *„an den Folgen dieser Rücksichtslosigkeit sein Leben lang zu tragen gehabt“* hat. Aber *„das richtig verstandene Pfitzner-Wort ist immer subjektiv unantastbar. Hinter ihm steht in jedem Augenblick ein persönliches Ethos von großartiger Kraft.“* Wer Pfitzner persönlich gekannt hat, wird zugeben, daß von ihm, sofern er nicht gerade besonders schlechter Laune war, eine Faszination ausging, die selbst Bemerkungen, die aus dem Munde anderer respektlos geklungen hätten, als wahr und richtig wirken ließ.

Der vorliegende Sammelband (ein Nachlaß) enthält kleinere und größere Schriften, Dichtungen, Widmungen, Briefe und Anekdoten, die z. T. bisher unbekannt waren. Der glühende Verehrer Schopenhauers ist ebenso zu erkennen wie der heftige Kämpfer gegen alle Arten von Schlamperei, und wer wissen will, was Zivilcourage ist, lese den Brief an den damaligen preußischen Ministerpräsidenten Göring vom 30. Januar 1935! Reizend sind die Parodien *Der Widerspenstigen Zähmung* im Stile ver-

schiedener Dichter, die Busch-Parodie ist ein besonders köstliches Beispiel Pfitznerschen Humors! Das Ganze ist überaus anregend und stimmt oft nachdenklich. A. hat es mit gründlicher Sachkenntnis redigiert und kommentiert. Als Anhang sind eine Zeittafel, Anmerkungen und Quellennachweise beigegeben. Einige ausgezeichnete Aufnahmen, vor allem aus den letzten Lebensjahren des Komponisten, erhöhen den Wert des Buches, dem weite Verbreitung zu wünschen ist.

Helmut Wirth, Hamburg

Oscar von Pander: Clemens Krauss in München. München 1955, Verlag C. H. Beck. 132 S.

Nachdem der Verlag (allen Musikfreunden und nicht zuletzt auch dem Wissenschaftler zu Dank) während der letzten Jahre bereits eine stattliche Bandzahl jeweils einem Großmeister gewidmeter *„Dokumente seines Lebens und Schaffens“* hat vorlegen können, wendet er sich mit diesem Büchlein erstmals einem bedeutenden Interpreten zu. Es ist kein Dokumentenband im eben bezeichneten Sinne, vielmehr greift der Verf. aus dem künstlerischen Lebensweg des 1954 verstorbenen Clemens Krauss mit den acht Jahren seiner Münchener Staatsoperleitung die bedeutendste Station heraus. In gedrängter Kürze schildert er die glanzvolle Karriere des 1893 geborenen Sängerknaben der Wiener Hofkapelle, der als Schüler Graedeners und Heubergers im Bannkreis der Richter-Mahler-Schalk aufwächst, von den ersten *Lehrjahren* in Brünn (1913) über das wichtigste Engagement dieser Periode in Stettin (1916—1921), wo der Einfluß des in Berlin wirkenden Nikisch beherrschend wird, und die erste Staatsoper verpflichtet in Wien mit gleichzeitiger Ernennung zum Professor der Musikakademie (1922) bis zu den beginnenden *Meisterjahren*. Der ehemalige Intendant der Frankfurter Oper (1924—1929) und Direktor der Berliner Staatsoper (1929—1934) wird als Nachfolger Knappertsbuschs nach München berufen, mit dem Auftrag, *„ein Opern-Ensemble zu schaffen, das in der Gestaltung der Aufführungen jenen Grad der Vollkommenheit erreichen soll, welcher der idealen Bestimmung des . . . Hauses gerecht zu werden vermag“*. Diese Münchener Position wird im Hinblick auf Krauss' Persönlichkeit mit

Machtbefugnissen ausgestattet, wie sie vorher wohl kaum jemals einem Kapellmeister-Intendanten eingeräumt worden sind.

Nach ausführlicher Diskussion der Münchener Theaterverhältnisse schildert der Verf. mit aller Deutlichkeit, in welchem Maße Krauss' Eingreifen den Einzug eines neuen Geistes bedeutet hat. Aus intimer Kenntnis der Münchener Aufführungen heraus werden neben den künstlerischen Maximen und Arbeitsregeln dieser Dirigentenpersönlichkeit, die sich in gleicher Bedeutung auf die musikalische Darstellung wie auf Inszenierung und Bühnenbild erstreckten, beschrieben und an Krauss' „grundlegenden Neueinstudierungen“ sichtbar gemacht, die er zusammen mit den schon von Frankfurt her bewährten Mitarbeitern Rudolf Hartmann als Regisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner unternommen hat. *Aida*, *Rosenkavalier*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Don Carlos* werden bereits im ersten Münchener Jahr und in den folgenden *Palestrina*, *Friedenstag*, *Tosca*, *Onegin*, *Turandot*, *Ariadne*, *Falstaff* und andere Meisterwerke der Musikbühne beispielgebend für die Verwirklichung der Krauss'schen Ideen, der im übrigen dem modernen Opernschaffen sehr kritisch gegenüberstand und das Risiko der Einstudierung einer modernen Oper ablehnte. Die Pfeiler seines Münchener Spielplans waren Strauss (11 Inszenierungen), Wagner (10), Mozart (6), Verdi (4) und Puccini (3). Ein Sonderkapitel ist den von Krauss geförderten und nicht selten ohne Berücksichtigung der „Fach“-Bindung erst richtig geleiteten Sängern vorbehalten. Sorgfältig werden Krauss' dramaturgische Neufassungen der *Ägyptischen Helena* (1933: 2. Akt, 1940: 1. Akt) und der *Carmen* (Wiedereinführung des Dialogs und textliche Neugestaltung) durchleuchtet. Die Legimitation zu diesen Unternehmen erblickt der Verf. wohl mit Recht in dem Umstand, daß Richard Strauss erst auf Krauss' Ratschlag hin die Revision der *Arabella* und die Vereinfachung der *Salome*-Instrumentation vorgenommen hat. Außer im *Eugen Onegin* hat Krauss dabei die einem Nachschaffenden gesetzten Grenzen nie überschritten; dieser bildet eine Ausnahme insofern, als gegen Schluß hin auch die musikalische Struktur des Werkes angetastet worden ist, was bereits eine „posthume Bearbeitung“ darstellt, wie sie Krauss sonst grundsätzlich abgelehnt hat.

Für den Opern- und Theaterwissenschaftler ist das wichtigste Kapitel jenes, das sich mit

der produktiv-künstlerischen Zusammenarbeit Strauss-Krauss während der Entstehung des *Capriccio* (1939—1942) befaßt. Hier hätte man gerne über die von manchen Zitaten erläuterten Erörterungen des Verf. hinaus auch über das Hin und Her der Entstehung und über das bei Strauss sonst unvermeidliche Eingreifen in die Textgestaltung selbst (in Form von weiteren Briefstellen) mehr erfahren. Ein Schlußkapitel schildert kurz die vorwiegend der Konzert- und Reisetätigkeit gewidmeten Nachkriegsjahre.

Ein tabellarischer Lebenslauf des Frühverstorbenen, Verzeichnisse seiner Münchener Neuinszenierungen und Konzerte und eine Übersicht des Münchener Sängersonals der Spielzeit 1941/42 runden das Bändchen ab, das mit einem halben Hundert von Bühnen- und Szenenbildern und Privatphotos geschmackvoll ausgestattet ist. In erster Linie wohl für den Opernfreund bestimmt, wird es auch dem Wissenschaftler und Dirigenten gute Dienste leisten und vor allem dem Opernspielleiter wertvolle Anregungen bieten können, da es über das Nur-Berichtende hinaus, eine komprimierte Zusammenfassung der Arbeitsregeln und der Grundeinstellung Krauss' zum Musikdrama darstellt. Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Chorbuch zum Gemeindelied. Erster Teil: Das Kirchenjahr. (Sonderdruck aus dem 2. Teil des III. Bandes des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Nach den Quellen hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas, unter Mitarbeit von Carl Gerhard f.) Göttingen 1954, Vandenhoeck & Ruprecht, 152 S.

Der III. Band des *Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik* enthält im 2. Teil die mehrstimmigen Sätze zum Gemeindelied, d. h. neben einigen besonders „gemeindemäßigen“ Chorliedern, konzertierenden Stücken für solistische Besetzungen und Motetten über gereimte Texte in erster Linie die mehrstimmigen Sätze zu den im ersten Teil des Bandes veröffentlichten Gemeinde-Melodien, soweit uns solche Tonsätze überhaupt überliefert und gegenwärtig erreichbar sind. Aus den nahezu 200 allein für das ganze Kirchenjahr (von Advent bis Michaelis) bestimmten Gesängen wurden in sechs Sonderheften insgesamt 120 Stücke ausgewählt, die nun hier in

einem umfangreichen, aber doch handlichen *Chorbuch zum Gemeindelied* zusammengefaßt vorliegen. Lediglich ein Satz von Gesius (Bd III², S. 277) ist durch die ursprünglich dafür vorgesehene Komposition von Crüger (Chorbuch S. 141 = Schöberlein II, Nr. 510) ersetzt. (Vgl. Begleitwort zur 9. Lieferung des III. Bandes der Stammausgabe. Da das Inhaltsverzeichnis des Chorbuchs in der Komponistenspalte hier den Vermerk „nach Crüger“ aufweist, konnte die Originalquelle offenbar auch inzwischen noch nicht beschafft werden.)

Die Auswahl ist im großen und ganzen sehr geschickt, wobei die schlichten Kantionalsätze den kunstvolleren motettischen Bearbeitungen vorgezogen werden. Jedoch enthält das Chorbuch auch Werke größeren Stils in der Art der Passionslied-Motette „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ von Jobst vom Brant und der Gesänge Leonhards Lechners (S. 91 f. u. 120 ff.), oder mehrteilige Kompositionen wie das 2–7stimmige Osterlied „Erstanden ist der heilig Christ“ von Michael Praetorius. Hinsichtlich der Besetzung liegt der Schwerpunkt bei den 4stimmigen Stücken für zwei Frauen (Knaben-) und zwei Männerstimmen, die zwei Drittel des Gesamtbestandes ausmachen. Daneben sind eine Anzahl 5stimmiger und einige 6stimmige Sätze sowie solche für zwei und drei gleiche oder gemischte Stimmen und vor allem für drei hohe und eine Männerstimme („ad aequales“) vertreten. Schließlich ist auch dem instrumentalen Musizieren durch Aufnahme zahlreicher Kompositionen mit Generalbaß, von denen einige noch mit zwei hohen ad libitum-Stimmen („pro complemento“: Geigen, Blockflöten, Oboen etc.) versehen sind, Rechnung getragen. Abgesehen davon können natürlich fast alle veröffentlichten a cappella-Sätze nicht nur rein vokal, sondern auch ganz oder teilweise mit Instrumenten ausgeführt werden.

Im Vergleich zur Lieferungs Ausgabe des Handbuchs fallen viele kleine Verbesserungen auf, die man sich, aufs ganze gesehen, aber noch konsequenter durchgeführt denken könnte. So bedeutet es, schon rein äußerlich betrachtet, einen Vorteil, daß infolge Änderung der Reihenfolge einiger Tonsätze verschiedentlich nicht mehr mitten im Stück umgeblättert zu werden braucht (S. 2 f., 110 f., 112 f.). Dasselbe wäre sicher auch bei den Sätzen S. 91 f., 93 f. und

133 f. zu erreichen gewesen. S. 2 Mensur 11/12 sind im Sopran Silbenverteilung und Bindung des Originaltextes wiederhergestellt. Hierbei erhebt sich die Frage, ob nicht S. 106 am Anfang entsprechend hätte verfahren werden müssen, wo es z. B. im Sopran im Original

$\overset{\circ}{\text{Komm, Hei}} - \overset{\circ}{\text{li}} - \overset{\circ}{\text{ger}} \overset{\text{H}}{\text{Geist}} \text{statt } \overset{\circ}{\text{Komm, Hei}} - \overset{\circ}{\text{li}} - \overset{\circ}{\text{ger}} \overset{\text{H}}{\text{Geist}}$

heißt. Bemerkenswert ist die Berichtigung der die Primärquellen betreffenden Jahreszahlen S. 24 und 31. In diesem Zusammenhang müßte noch S. 63 überprüft werden. Der Tonsatz von Leonhard Schröter (S. 30) ist sinnvoll mit Atemzeichen versehen, eine Verbesserung, die auch selbst so klar gegliederten Kompositionen wie dem berühmten „Psallite“ zustatten käme. Weiterhin ist die Generalbaßbezifferung der in Frage kommenden Stücke gelegentlich korrigiert (S. 66) oder durch eingeklammerte Zeichen vervollständigt worden (S. 17). In dieser Hinsicht sind fast alle diesbezüglichen Sätze noch ergänzungsbedürftig; z. B. wäre, abgesehen von zahlreichen durch (6) zu kennzeichnenden Akkorden, mit den Baßtönen *Ais* (S. 66), *cis* (S. 11), *fis* (S. 115 und 127) und *gis* (S. 88 und 101) unbedingt etwa (#) unter das Baß-A S. 80 Mensur 1 und 7 bzw. Baß-d S. 11 Mensur 8/9, und (b) unter das Baß-c S. 67 Mensur 3 zu setzen gewesen. Sehr zu begrüßen sind endlich die gegenüber der Lieferungs Ausgabe häufiger gebrauchten, hier jeweils über die Note gesetzten Warnungszidentien (S. 16, 18 und 20), mit denen man bei praktischen Ausgaben (im Gegensatz zu wissenschaftlichen Editionen) erfahrungsgemäß nicht sparen sollte. So müßte beispielsweise bei der erwähnten 2–7stimmigen Komposition von Praetorius (S. 76 ff.) das jeweils in Mensur 3 der einzelnen Abschnitte nach dem *cis* auftretende *c* gemäß Teil 3 auch in den übrigen Teilen ein darübersetztes h bekommen. Ebenso wäre u. a. S. 35 im Tenor, S. 38 M. 11, S. 47 M. 7, S. 53 M. 16, S. 91 M. 7 jeweils im Alt, und S. 99 M. 11 im Tenor (vgl. Sopran!) zu verfahren. Die Akzidentiensetzung ist im übrigen nicht einheitlich. Wenn man von dem heute allgemein üblichen, auch hier weitgehend befolgten Grundsatz ausgeht, daß bei Anwendung des Mensurstrichs das vor eine Note gesetzte Akzidentens nur für die Note, vor der es steht, und für die unmittelbar fol-

gende gleicher Tonhöhe gilt, so ist in Kadenzklauseln mit Nebennote je nach Quellenbefund stets zu schreiben

(S. 10) oder (S. 63)

oder (S. 35 M. 4) oder

(S. 8), nicht aber (S. 37)

M. 8, S. 91 M. 6, S. 130 M. 18, S. 136 M. 4, S. 145 M. 5). Da es sich bei vorliegender Ausgabe um einen Sonderdruck handelt, ist im weiteren nicht auf Einzelheiten der Editionstechnik einzugehen. Hier nur noch kurz folgendes: Die Setzung des Mensurstrichs scheint mir bei Choralätzen J. S. Bachs wenig sinnvoll, zumal die Vorteile dieser Notierung, z. B. Wegfall der Notenteilung und Anbindung an Mensurgrenzen, nicht wahrgenommen werden (S. 64). Hier ständen also, wie bei allen anderen Bach-Chorälen der Ausgabe, besser Taktstriche. Andererseits sollten die Liedsätze von Gesius, Vulpius, Praetorius, Melchior Franck, Crüger etc. S. 48, 67, 90, 102, 103, 138, 141, 142 und 152, nicht nur um der Einheitlichkeit willen, lieber mit Mensurstrichen notiert sein.

An Fehlern ist folgendes zu verbessern: S. 5 und S. 138 fehlt 8 unter dem Violin-schlüssel des Tenors; S. 88 M. 11 steht in der Bezifferung 6 unter Baß-d statt unter -f; S. 100 steht anfangs der Mensurstrich falsch: M. 3 enthält nur 3 Viertel (aus dem Dilemma helfen hier vielleicht die Zeichen *prima volta* und *seconda volta* am Zeilenende); S. 115 M. 7 fehlt beim ersten d im Baß das Achtelfähnchen; S. 124 M. 2 wird es im Baß statt f-f wohl d-d heißen müssen (möglicherweise steht der Druckfehler schon in der Quelle, was ich augenblicklich nicht überprüfen kann); S. 147 M. 4 wären die beiden Achtel im Baß entsprechend dem Sopran an einen Balken zu hängen. Im Inhaltsverzeichnis fehlt bei „*Gen Himmel aufgefahren ist*“ und „*Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich*“ (Schein) das Zeichen + (Generalbaßvermerk). Außerdem muß es dort heißen: „*Gelobt sei Gott im höchsten Thron*“ (statt: *gelobet*) und: „*Helft mir Gotts Güte preisen*“ (statt: *Gottes*).

Es bleibt also zu hoffen, daß in weiteren Auflagen, die das *Chorbuch zum Gemeinde-lied* sicher erleben wird — man möchte es jedenfalls wünschen —, abgesehen von der Fehlerkorrektur, auch einige der aufgeführten Verbesserungsvorschläge verwirklicht werden, dies um so mehr, als wir es hier mit dem nicht nur bisher bedeutsamsten und umfangreichsten, sondern auch hinsichtlich Verwendbarkeit und Interessenskreis wichtigsten Sonderdruck aus dem *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* zu tun haben.

Franz Krautwurst, Erlangen

Johann Adolph Hasse: Sonate e-moll für Violine und Cembalo. Hrsg. v. Richard Engländer, VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig (1956), 12 S.

—: Sonate G-Dur für Flöte und Cembalo. Hrsg. v. Richard Engländer, VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig (1956), 8 S.

Johann Adolph Hasses „Nebenarbeiten“, seine Klavier- und Kammermusik, fanden bis heute nur wenig Beachtung. Das ist um so bedauerlicher, als gerade sie in ihrer eigenwilligen Synthese von italienischen und deutschen Stilelementen eine musikhistorische Sonderstellung einnehmen. Konnte der Schreiber dieser Zeilen vor kurzem ein Verzeichnis und eine Besprechung der 20 Klavierkompositionen Hasses vorlegen, so besitzen wir leider noch keine Übersicht über Hasses Kammermusik mit Generalbaß. Immer wieder stößt man in größeren Bibliotheken auf Instrumentalwerke des Meisters, so daß eine Ordnung des Materials dringend erwünscht wäre. Dankbar begrüßt man deshalb auch die Neuauflage der bereits 1934 erstmalig edierten beiden Sonaten für begleitete Soloinstrumente. Der Hrsg. wählt sie aus dem Londoner Druck *Six Solos for a German Flute or Violin*, den der Verleger Walsh ungefähr 1755 herausbrachte. In ihnen findet man zahlreiche Eigenheiten von Hasses Handschrift wieder, die von den Klaviersonaten her bekannt sind: die bunte Reihung von verschiedenen thematischen Einfällen innerhalb der schnellen Sätze, hier nur etwas straffer durch das dreiteilige Formschema zusammengehalten, oft mit notengetreuen Anlehnungen an eigene Cembalokompositionen, wie auch den häufig unvermittelten Wechsel von Dur und Moll und schließlich die melodische Fülle in den langsamen Stücken. Sätze wie das Andante der e-moll-Sonate machen begreiflich,

daß Hasses Kunst noch im späten 18. Jahrhundert das musikalische Europa begeistern konnte. Auch heute wird man sich dem Eindruck dieser schlichten, edlen Melodieführung nicht entziehen können. E. hat beide Ausgaben mit einem Vorwort und kenntlich gemachten Zusätzen versehen, die sowohl dem Cembalisten wie dem Solisten manche Hilfe leisten werden. Besonders aber scheint mir die für die Übergangszeit um 1750 immer etwas problematische Aussetzung des Generalbasses gelungen zu sein: in ihr ist die Technik des Hasseschen Klaviersatzes auf die Continuopraxis übertragen — eine den Besonderheiten des Stiles sehr angemessene Lösung.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Carl Philipp Emanuel Bach: Vier Sonaten für Flöte und Klavier (Cembalo). (A. Wotquenne, Verzeichnis Nr. 83—86). Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Kurt Walther. Heft I Nr. 1—2, Heft II Nr. 3—4. Wiesbaden o. J. (1955), Breitkopf & Härtel.

Im Jahre 1935 hatte Walther die Fassung für zwei Flöten und Bc. der 2. Sonate veröffentlicht (Musikverlag Zimmermann, Leipzig) und schon damals die Hoffnung ausgesprochen, auch die Fassung für Flöte und obligates Klavier „bald“ veröffentlichen zu können. Daß dies, verzögert durch die Ereignisse der dazwischenliegenden Jahre, nun endlich möglich geworden ist, wird den Hrsg. ebenso erfreut haben wie den praktischen Musiker; denn diese Sonaten für Flöte und obligates Klavier — insgesamt sind fünf bekannt, von denen W. vier veröffentlicht — gehören sicherlich zu den besten Werken der gesamten Literatur für diese Besetzung und hätten längst eine Veröffentlichung verdient. Daß sie bisher keinen Hrsg. gefunden haben, mag seinen Grund z. T. darin haben, daß ihnen das Odium der Bearbeitung anhaftete — gewiß zu Unrecht; denn die Freiheit, mit der Philipp Emanuel die Besetzungsfrage seiner Trios zu behandeln pflegt, schließt den Gedanken an eine instrumentgebundene Konzeption weitgehend aus, ganz abgesehen davon, daß in den meisten Fällen die Frage nach der „Urfassung“ überhaupt noch nicht verlässlich beantwortet worden ist. Bisweilen wird freilich der kantable Stil, besonders der langsamen Sätze, bei der Besetzung mit zwei Melodieinstrumenten und Generalbaß wirkungsvoller dargestellt werden können

als bei obligater Mitwirkung eines Tasteninstrumentes; andererseits wird das Bekanntwerden der vier Sonaten durch die Fassung mit Klavier natürlich erheblich gefördert.

Als Quellen sind, wie es in derartigen Ausgaben üblich ist, jeweils eine Handschrift (der früheren Preußischen Staatsbibliothek Berlin) zugrundegelegt, und zwar für die Sonaten Nr. 1 bis 3 Autographe. Die zahlreichen darüber hinaus von E. F. Schmid nachgewiesenen Abschriften, insbesondere aber die Teilautographe in Brüssel und Wien, scheint der Hrsg. nicht eingesehen zu haben, obwohl doch wenigstens im Falle der Sonate 4 eine Überprüfung der abschriftlichen Vorlage durch eine autorisiertere Quelle nicht hätte schaden können.

Die Edition wahrt den Urtext insofern, als Zusätze an dynamischen Zeichen in Klammern, harmonische Füllnoten in kleinem Stich geboten werden; dagegen sind Bögen ohne Kennzeichnung ergänzt, das Zeichen + in *tr* geändert, Nachschläge nach Trillern zugesetzt und Vorschläge aufgelöst. Das letzte ist freilich ein zweifelhaftes Unterfangen, wie sich durch Vergleich mit der bei Ricordi (Lörrach o. J., *Florilegium musicum* Nr. 3) gleichfalls erschienenen Sonate Nr. 1 (Wotquenne Nr. 83) ergibt. Hier sind die Vorschläge original wiedergegeben und die Notenwerte der vom Hrsg. (G. Scheck) vorgeschlagenen Ausführung darübersetzt. Dabei zeigt sich, daß beide Editoren trotz allen scheinbar eindeutigen Regeln in Philipp Emanuels *Versuch* über die Ausführung nahezu sämtlicher Vorschläge im 1. Satz verschiedener Meinung sind (!), und zwar sind davon so wichtige Stellen wie das Thema (Takt 2 und Parallelstellen) selbst betroffen. Angesichts eines derartig deprimierenden Ergebnisses sollte man wohl doch lieber die Originallesart mitteilen und Vorschläge zur Ausführung machen (wie es W. übrigens für die Ausführung von Trillern und ähnlichen Ornamenten sowie rhythmisch problematischer Partien in Sonate 2 selbst tut), zumal da gerade die Flötisten heute in der Ausführung barocker Ornamente bereits weitgehend geschult sind.

Die Einfügung generalbaßmäßiger Füllnoten in den Klavierpart ist zweckentsprechend und kann sich auf die mehrgriffige Behandlung der Baßpartie in Sonate 2 durch den Komponisten berufen.

Alfred Dürr, Göttingen

Kurt Stephenson: Die musikalische Klassik. Köln: Volk 1953. 72 S. (Das Musikwerk. Hrsg. v. K. G. Fellerer)

An die Bearbeiter der einzelnen Hefte innerhalb der von K. G. Fellerer herausgegebenen Beispielsammlung *Das Musikwerk* werden, entsprechend der Sonderart dieses langsam, aber zielsicher fortschreitenden Unternehmens, hohe Anforderungen gestellt. Auf verhältnismäßig engem Raum die Entwicklung einer musikalischen Gattung im Längsschnitt darzustellen, verlangt mit der gebotenen Konzentration auf einen tragbaren Umfang des einzelnen Heftes eine Stoffbeherrschung, mit der erst die bestmögliche Auswahl der Beispiele gewährleistet wird, und was wiederum der Notenteil nicht bieten kann, sollte stets das erläuternde Wort der Einleitung nicht nur im engeren Rahmen einer Interpretation der wenigen ausgewählten Beispiele, sondern darüber hinaus mit einer Art Gattungsgeschichte in extenso ergänzen.

Stephensons Sammlung wird nach Auswahl und Darstellung diesen Aufgaben in hohem Maße gerecht. Die Auswahl unter den 15 Beispielen — von Haydn, Mozart und Beethoven, weitere von D. Scarlatti, G. B. Sammartini, Telemann, Quantz, G. M. Monn, J. Stamitz und C. Ph. E. Bach — ist mit großem Geschick so getroffen, daß sie bei aller Beschränkung den Benutzer „in Grundsätzliches einzuführen und zu weiterem Studium anzuregen“ vermag (Vorwort S. 5). Die verschiedensten Besetzungen kommen dabei zur Geltung, als Notbehelf mehrfach auf zwei Systeme zusammengezogen, Soloklavier, Kammermusik bis zum Orchesterersatz. Die Einführung nimmt, indem sie auf weite Strecken hin das Form- und Stilgeschichtliche vor einen geistesgeschichtlichen und soziologischen Hintergrund stellt, einen beträchtlichen Raum ein. Hier hat sich St. seine Arbeit an keinem Punkt der Darstellung leicht gemacht. Alles ist, auch wo es sich um bekannte Sachverhalte handelt, scharf durchdacht, immer wieder hat er Eigenes zu sagen und ist bemüht, seine Interpretation auch dem Fernerstehenden verständlich zu machen (vgl. glückliche Umschreibungen wie „Ausdrucksbereich“ für den Quantzschen Affektbegriff, S. 10). Klassik als Wert-, nicht als Stilbegriff ist der Grundgedanke dieser inhaltreichen Einführung, weswegen man unter der wegweisenden Literatur des Vorworts gerne auch W. Vettters Aufsatz *Schuberts Klassizität* (Mf.,

VIII, 1955, 23 ff.) in Zusammenhang mit des Verf. Buch *Der klassische Schubert* angeführt gesehen hätte. Mit Taktzählung im Notenteil wäre die Einführung noch leichter zu benutzen. Sehr zu loben ist, daß die jeweiligen Vorlagen für die Textgestaltung, wo es angebracht schien, nur mit Vorbehalt übernommen werden, etwa bei Fragen der Phrasierung. Ein Versehen dürfte wohl im 2. Takt des Andante der Ph. E. Bachschen Sonate das zweimalige *ges* auf dem 2. Achtel der rechten Hand sein. Steglichs Ausgabe (Nagels Musikarchiv Nr. 6) zeigt hier an erster Stelle ein *g*, nachdem der Hrsg. schon im Bach-Jahrbuch 1915, S. 109 angedeutet hatte, wie die Zeitgenossen gerade an diesem sicher beabsichtigten Querstand Anstoß nahmen.

Willi Kahl, Köln

Gioacchino Rossini: Ausgabe bisher unveröffentlichter Werke, mit Vorwort von Alfredo Bonacorssi, Pesaro 1954. (Quaderni Rossiniani a cura della fondazione Rossini, Bd. I—III).

Der große italienische Opernmeister (1792 bis 1868), der einst die Welt in einen „Rossini-Taumel“ versetzte, dem in Wien sogar der junge Schubert verfiel (*Ouvertüren im italienischen Stil*, VI. *Sinfonie C-dur* u. a.), ist bis heute eigentlich immer noch in zwiefacher Hinsicht berühmt, einmal als Komponist der zugkräftigen Oper *Der Barbier von Sevilla*, zum anderen als Feinschmecker *par excellence*, als kluger Genießer des Daseins; fleißige Leute und solche, die sich dafür halten, verfehlen sogar nicht, ihn einen genialen Faulpelz zu nennen. Ein solches Urteil schießt weit über das Ziel hinaus, denn Rossini war alles andere als faul. Er war nur ein ökonomischer Künstler, der es vorzog, sich auf dem Höhepunkt seines Schaffens aus dem „Betrieb“ — um eine anachronistische Bezeichnung für ein sicherlich zu Rossinis Zeiten schon vorhandenes Phänomen zu gebrauchen — zurückzuziehen und ein Leben nach seiner Façon zu leben. Wenn der Opernkomponist schwieg, so bedeutet das kein Versiegen der schöpferischen Kraft, denn eine Reihe von Kompositionen, von denen bislang nur das „*Stabat mater*“ wirklich bekannt war, zeigt, daß der Meister keineswegs am Ende war. Der „*Schwan von Pesaro*“ war ein gebildeter Mann, nicht ohne Skepsis seiner Zeit gegenüber und mit feinem Instinkt für seine Grenzen begabt, und nichts spricht mehr für ihn als

seine Begegnung mit Wagner, in dem er mit Recht seinen großen Antipoden sah. Das Wagnersche Musikdrama hat viele vor treffliche Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts unverdientermaßen beiseitegeschoben, die einem Vergleich mit Richard Wagner in der Gunst des Publikums nicht standhielten. Die heutige Zeit, obwohl mit einem überreichen historischen Erbe bedacht, sucht nun trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb — gern wieder jene Epochen auf, die dem gigantischen Erfolg Wagners voraufgegangen sind; da ist es kein Wunder, daß auch ein so bedeutender Künstler wie Rossini langsam wieder das ihm zustehende Ansehen zurückerhält.

Die bis jetzt vorliegenden Bände der neuen Ausgabe, die im Namen der von Bruno Riboli geleiteten *Fondazione Rossini* 1954 in Pesaro erschienen sind, gelten dem Kammer- und Klavierkomponisten Rossini. Die Kenntnis dieser Werke lag bisher sehr im argen, und Rossinis Testament wird gleichsam erst jetzt vollstreckt! Des Meisters Humor und Weltgewandtheit zeigen sich nicht nur in komischen Opern, sondern auch in unterhaltsamen Konzertwerken. Hier sind keine weltanschaulichen Probleme zu lösen.

Als 1951 Alfredo Casella die *III. Sonata a quattro* von Rossini nach einer Kopie der Kongreßbibliothek zu Washington in orchestralem Gewand herausgab und diese seit ihrer „Uraufführung“ häufiger in den Konzertsälen erklingt, war das Eis für eine intensivere Pflege der Kunst Rossinis gebrochen.

Band I der vorliegenden Ausgabe (139 S.), revidiert von Lino Livabella, bringt alle sechs Sonaten, die Rossini 1804 in Ravenna im Alter von zwölf Jahren komponiert hat. Der Grund für die merkwürdige Quartettbesetzung mit zwei Violinen, Violoncello und Kontrabaß wird aus der Widmung an den „amico mecenate“ Agostino Triossi klar, der selbst Kontrabaß spielte. Sie rechtfertigt auch eine chorische Besetzung, wie Casella sie vorgenommen hat. (Übrigens sind die Sonaten I [G-dur], II [A-dur] und IV [B-dur] mit teilweise nur geringfügigen Änderungen schon seit längerer Zeit als Quartette für Blasinstrumente in einer Ausgabe von B. Schott's Söhne zugänglich und bekannte Repertoirestücke vieler Bläservereinigungen, was aus dem Revisionsbericht nicht ersichtlich ist. Nr. I ist nach F-dur, Nr. II nach G-dur transponiert, Nr. IV hat

die alte Tonart behalten.) Alle sechs Sonaten sind dreisätzig. Sie verraten einen ausgeprägten Klangsinn und sind gleichsam ein südlicher Abglanz des Wiener klassischen Stils, der dem jungen Rossini so sehr ans Herz gewachsen war. Schwärmte der alte Rossini von Mozart, so stand dem Jüngling Haydn sehr nahe „... *welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente untereinander! Und welche Feinheit in den Modulationen! Alle bedeutenden Komponisten haben eine schöne Durchführung, aber diejenige Haydns hatte für mich immer einen ganz besonderen, eigentümlichen Reiz ... Ich studierte damals Haydn mit besonderer Vorliebe*“ (K. Pfister: *Das Leben Rossinis*, Detmold 1948, Albert Nauck, S. 15). Wegen seiner Liebe zur deutschen Musik erhielt er von seinen Mitschülern den Spitznamen „*Il Tedeschino*“.

Die sechs Sonaten für vier Instrumente zeigen eine gewandte Handschrift, die kaum auf einen 12jährigen Buben schließen läßt. Unbedenklich in der Wahl der Themen, weiß der junge Rossini mit der Form jedoch umzugehen. Auch die Beherrschung der Satztechnik ist sehr beachtlich, selbst wenn sich in den 1. Sätzen der Sonaten II und VI ganz offene Quint- und Oktavfortschreitungen finden. Köstlich ist das reiche figurative Leben, das vor allem der Violine II konzertante Aufgaben zumutet. An Mozartsche Finales in derselben Tonart erinnert in seiner knappen Formulierung der 3. Satz der Sonata III (C-dur), die Patenschaft Haydns zeigt sich im 1. und 2. Satz der Sonata B-dur, die Mozarts wiederum im 1. Satz der Sonata Es-dur. Allerdings geht diese Berührung nicht sehr tief. Sie beschränkt sich, wie angesichts der Jugend des Komponisten nicht verwunderlich ist, auf Äußerlichkeiten und thematische Anklänge, und sie zeigt in den Durchführungsteilen jene konzertante Spielfreude, die nicht auf gedankliche Konzentration bedacht ist. Verblüffend aber ist, wie sich in diesen ausgesprochenen Kindheitswerken der spätere Meister ankündigt. Schon in den Sonaten findet man den „typischen“ Rossini, mit dem Reichtum und der Prägnanz der thematischen Erfindung, der Lockerheit des musikalischen Satzes und der zwanglos gehandhabten Modulationskunst, die stets Überraschungen birgt. Der künftige Dramatiker spricht aus dem *Tempesta* überschriebenen Finale der VI. Sonate

(D-dur), einer Musik, die ebenso im *Barbier* wie im *Othello* oder auch im *Wilhelm Tell* stehen könnte.

Eine Ausgabe der Sonaten für normale Quartettbesetzung sollte sich eigentlich lohnen. Sie müßte einige Änderungen mit sich bringen, die aber nicht wesentlich ins Gewicht fallen würden. Wer (außer den Berufsmusikern) spielt denn so gut Kontrabaß, daß er die schwierige Partie in diesen Sonaten übernehmen könnte? Über den wissenschaftlichen Wert einer Veröffentlichung hinaus gibt es auch ein praktisches Anliegen, dem man Rechnung tragen sollte. Es findet Beachtung in dem III. Band (17 S.), dessen Betrachtung sofort folgen möge.

Domenico Ceccarossi gibt hier *Prélude, Thème et Variations pour cor* heraus, ein Werk aus Rossinis letzten französischen Jahren, das dem einst berühmten Hornisten Eugène Léon Vivier (1817—1900) gewidmet ist. Die von Rossini in *E* geschriebene Hornstimme ist, um Aufführungen mit dem modernen Instrument zu ermöglichen, nach *F* transponiert worden. Auch hier läßt sich der Opernkomponist nicht verleugnen: dem Thema folgen zwei Variationen, die durch ein Rezitativ unterbrochen sind. Die Hornpartie ist sehr virtuos, aber der Menschenfreund Rossini bringt in der II. Variation eine „Variante pour les Paresseux“ (!). Verschiedene Vorschläge für Sprünge zeigen einige vorteilhafte Kürzungen an. Hornvirtuosen sollten sich mit diesem nicht eben tiefen, aber technisch so dankbaren Werk getrost einmal beschäftigen.

Weitgehend unbekannt sind auch Rossinis Klavierstücke. 1951 veröffentlichte Luigi Rognoni (in Ed. Suvini Zerboni, Milano) *Quelques Riens*, kleine Klavierstücke, die z. T. schon durch Orchesterfassungen von Respighi (Ballett *La boutique fantasque* für Diaghilew [1919] und *Rossiniana-Suite* [1925]) bekannt geworden waren. Band II der neuen, hier zur Debatte stehenden Ausgabe (116 S.) enthält eine Auswahl anderer Stücke, die von G. Macarini-Carmignani revidiert worden ist. Die zehn Stücke stammen aus dem letzten Lebensjahrzehnt des Meisters; einige tragen denn auch den hübschen Untertitel *Péché de vieillesse*. Mit komödiantischer Freude widmete Rossini „diese Alterssünden den Pianisten vierten Ranges, denen anzugehören ich die Ehre habe“ (Pfister, S. 86). Allerdings werden viertrangige Pianisten mit diesen Stücken nicht viel beginnen können,

denn die meisten verlangen eine gute, ja, virtuose Klaviertechnik. *Petit Caprice (Style Offenbach)* und die Tarantelle mit vorüberziehender Prozession sind, wie einige Stücke aus *Quelques Riens*, aus den glänzenden Orchesterbearbeitungen von Respighi bekannt. Der Wert der erstmals veröffentlichten Klavierstücke ist ungleich. Stilistisch mögen sie in die Nähe der virtuoson Unterhaltungskunst eines Thalberg, Kalkbrenner oder Hüntens gehören; doch klingen hier und da auch Liszt und Chopin, sogar Schumann an (*L'Innocence italienne — La Candeur française; Ouf! Les petits pois*), obwohl die Titel das nicht ohne weiteres vermuten lassen. Ein Stück wie *Une caresse à ma femme* ist in seiner Einfachheit berückend schön und sollte auch heute noch Freunde finden. Den Höhepunkt der vergnügten Laune aber findet man in dem komischen Intermezzo *Un petit train de plaisir*, das eine Eisenbahnfahrt schildert. (Rossini selbst hat nie in seinem Leben einen Dampfzug benutzt.) Es ist eine realistische Situationsschilderung mit treffenden Anmerkungen des Komponisten. Selbst ein Unglück bleibt nicht aus, und Rossini weidet sich an dem heftigen Schmerz der Erben in einem sehr lustigen Allegro vivo und setzt an den Schluß die Worte: „*Tout ceci est plus que naïf c'est vrai!*“ Doch schlägt er auch ernstere Töne an. Das letzte Stück der Sammlung heißt *Marche et réminiscences pour mon dernier voyage*. Wenn man will, kann man darin einen Vorklang zum letzten Satz von R. Strauss *Ein Heldenleben* sehen, denn Rossini läßt in der rondoartigen Komposition Themen aus einigen seiner Opern anklingen und zeichnet zum Schluß sein eigenes Porträt. Ein rührendes Stück Musik, das durchaus tieferen Sinn hat, ohne dabei romantischem Weltschmerz zu erliegen. Überhaupt ist eines gewiß: Rossini ist niemals langweilig. Abgesehen von den spieltechnischen Problemen, zeigen die Kompositionen ein feines Gefühl für Harmonik und Freude an überraschenden Ausweichungen. Obwohl der Band sorgfältig bearbeitet worden ist, haben sich einige Druckfehler eingeschlichen, die in dem übersichtlichen Satzbild aber leicht zu erkennen sind. Man wird kaum in den Verdacht kommen, dem Historismus das Wort zu reden, wenn man die neue Ausgabe empfiehlt. Rossini hat nie den Anspruch erhoben, ein Revolutionär zu sein, aber der glühende Verehrer Bachs und der Wiener Klassik war ein großer

Meister, der sich in einer Zeit heftigster geistiger Auseinandersetzungen den natürlichen Charme seiner Vorväter bewahrt hatte.
Helmut Wirth, Hamburg

Ludwig van Beethoven: Quintett für Oboe, 3 Hörner in Es und Fagott. Mit L. A. Zellners Ergänzungen nach dem Autograph erstmals hrsg. v. Willy Hess. B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein nur als Bruchstück erhaltenes Bläser-Quintett von Beethoven ist hier zum ersten Mal veröffentlicht worden, und zwar in einer von L. A. Zellner ergänzten Gestalt, in der es 1862 in Wien und in unserm Jahrhundert je einmal in Bonn und Winterthur zur Aufführung gekommen ist.

Eine Herausgabe in vervollständigter Form, die schon in der 2. Auflage des 2. Bandes von Thayers Biographie als erhofft bezeichnet wurde, war der einzige Weg, das Fragment praktisch nutzbar zu machen, und die Literatur der Kammermusik für Bläser hat damit einen Zuwachs erhalten, der Spielern und Hörern willkommen sein wird. Aber bei dem Umfang der „Restauration“ trägt das Werk den Namen Beethovens doch nur mit bedingter Berechtigung:

Vom Originalmanuskript, das nach Mitteilung des Hrsg. eine eigenhändige Reinschrift Beethovens ist, fehlen vorn und hinten Blätter, so daß vom ersten Satz nur 23 Takte der Durchführung und die Reprise und vom dritten Satz, einem Menuett, nicht mehr als 19 Takte vorhanden sind; vollständig ist nur das dazwischenliegende Adagio. Im übrigen wissen wir weder, ob das Werk nur dreisätzig war, noch welche Bewandnis es mit dem für eine Klarinette vorgesehenen, aber leergelassenen System hat.

Die Komposition, die wahrscheinlich aus Beethovens Wiener Frühzeit stammt — Biamentis Katalog setzt sie 1795 an —, repräsentiert in ihrer frischen, feinen und individuellen Erfindung den Typus des Divertimento, und die Verwendung des ungewöhnlichen Klangkörpers von 3 Hörnern, Oboe und Fagott verleiht ihr noch einen besonderen Reiz. Wenn im Thayer dem ersten Satz „Anklänge an das Septett“ nachgesagt werden, so darf hinzugefügt werden, daß der Epilog von einem Motiv beherrscht wird, das im Mittelsatz des ersten Fidelio-Duetts („Ich weiß, daß der Arme sich quälet“) wiederkehrt. Die versonnene Lyrik des Adagio hat — wodurch sich wohl die

zusätzliche Überschrift „*maestoso*“ erklärt — das edle Pathos des frühen Beethoven. Das Menuett muß, nach dem Anfang zu urteilen, ein sehr pikanter Satz gewesen sein; auf die Verwandtschaft des Themas mit dem Hauptthema zum 1. Satz des Bläser-Sextetts op. 71 wird schon im Thayer hingewiesen.

Die nach formaler Analogie, selbstverständlich unter Verzicht auf ein Trio, vorgenommene Ergänzung des Menuetts beurteilt der Hrsg. selbst als bloßen Notbehelf. Die Vervollständigung des ersten Satzes (durch 157 Takte!) ist pietätvoll durchgeführt und praktisch brauchbar. Vergleicht man allerdings die Exposition mit ihrem Modell, der natürlich fließenden, zielsicher geführten Reprise, so wird man den künstlerischen Unterschied spüren, der sich besonders bei dem kurzatmigen Anfang und dem harmonisch nicht ganz geglückten Schluß der Überleitung zum Seitensatz bemerkbar macht. Und das zugefügte Stück der Durchführung bedeutet, so geschickt es mit der originalen Fortsetzung verbunden ist, eher eine Abnutzung als Ausnutzung des thematischen Materials. So kann denn die Publikation nur mit einem lachenden und einem weinenden Auge begrüßt werden. Ludwig Misch, New York

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sonata in F major for Violin and Piano, discovered and edited by Yehudi Menuhin. New York, London & Frankfurt 1953, C. F. Peters.

Diese nach der Photokopie des Autographs (unbekannter Herkunft) herausgegebene, in Berlin am 15. Juni 1838 beendete Sonate stammt aus einer Zeit, über die der Komponist an Ferdinand Hiller (s. dessen *Mendelssohn*, 2/1878, S. 111) am 17. August 1838 schrieb: „Zudem ist ein ganz bedeutender und mir sehr lieber Zweig der Claviermusik . . . so die rechte Kammermusik, jetzt ganz vergessen und das Bedürfnis, mal was Neues darin zu haben, ist mir gar zu groß. In dieser Idee habe ich neulich eine Sonate mit Violine und die mit Cello gemacht . . .“ Da bisher nur eine, noch sehr jugendliche Violinsonate, ebenfalls in F (op. 4), bekannt war, könnte dieses Werk tatsächlich im Bilde seines Schaffens eine Lücke füllen. Übrigens erwähnt Mendelssohn in einem Brief an Fanny Hensel noch eine solche Sonate, von der „das erste Stück fertig“ sei (*Briefe*, Bd. 2⁵ [1865], S. 191). Warum der selbstkritische Meister das vorliegende Stück nicht veröffentlicht hat, geht

vielleicht aus einer Bemerkung in einem Schreiben an Klingemann (*Briefwechsel*, 1909, S. 236) vom 1. Januar 1839 hervor, in dem er bei der Aufzählung seiner eben vollendeten Kompositionen schreibt: „Eine schlechte Sonate für Piano und Geige ... zähle ich nicht.“

Der erste Satz (mit Coda) mit seinem Anklang an Beethovens op. 110 und seinem Verharren in einer dessen *Frühlingssonate* verwandten Stimmung verläuft trotz Formtreue ohne rechte Inspiration; zudem ist die Durchführung mit ihren frühromantischen Skalenablösungen (bei G) und der rosaliartigen Verarbeitung des 1. Themas spannungsarm. Bedeutend höher steht das Lied-ohne-Worte-artige, feierliche Adagio; die feinen Anklänge an den ersten Satz, die selbständige Baßführung und die gelegentliche Mittelstimmenkantabilität zeigen die Hand des Meisters. Leichter gewogen scheint das ruhelos virtuose, rondoartige Finale (ebenfalls mit einigen Annäherungen an den ersten Satz), von dem sich hübsche kanonische Führungen (bei H) und ein geschickt gelegter Orgelpunkt (bei L) wirkungsvoll abheben.

Der fehlerfreie Druck macht die gelegentlichen Zutaten des Hrsg. deutlich erkennbar. Ob die Sonate tatsächlich „den Konzertsaal nicht zu scheuen braucht“, wird sich erst erweisen müssen. Reinhold Sietz, Köln

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto in D minor for Violin and String Orchestra, discovered and edited by Yehudi Menuhin. New York, London & Frankfurt 1952, C. F. Peters.

Von den zahlreichen Jugendwerken Mendelssohns liegt, soweit sie nicht posthum in die Gesamtausgabe aufgenommen worden sind, bisher kaum etwas im Druck vor. Zwar sind die Opern von Georg Schönemann (ZfMw V), die Kirchenkompositionen von Rudolf Werner (Dissertation von 1930) und das Klavierkonzert von Hans Engel (*Die Entwicklung des Klavierkonzerts*, 1927) hinreichend klar beschrieben und eingeordnet worden, aber es ist doch sehr zu begrüßen, daß das bisher kaum beachtete Violinkonzert des Dreizehnjährigen nun der Öffentlichkeit vorgelegt wird. Der Hrsg. erhielt es von einem Nachkommen des Komponisten, vorher war es im Besitz Ferdinand Davids.

Das Werk, das nach Menuhins Meinung dem Komponisten „sehr am Herzen gele-

gen“ haben soll, ist dem Freunde und Lehrer Eduard Rietz gewidmet, der es im elterlichen Hause Mendelssohns gespielt hat, worauf auch die Streicherbegleitung (hier als Klavierauszug arrangiert) hinweist, die es (wie auch manche andere Züge) mit dem Klavierkonzert gemein hat. Im ersten Satz fallen die gehaltvolle Länge der Durchführung, die kontrapunktische Geschicklichkeit und die freie Gestaltung der Reprise auf. Das Andante, melodisch reich und modulatorisch weit greifend, führt über einen originell auslaufenden Schluß in das aus einem Thema gearbeitete, in trotzigem d-moll verharrende Finale. Außer der Reife und Elastizität der Formbehandlung ist die Kühnheit mancher Modulation bemerkenswert (z. B. bei 13), die auch vor ungewöhnlichen Reibungen nicht haltmacht (bei 31 und 40–41).

Mit Recht weist der Hrsg. auf die ausgeschriebenen, rhapsodisch freien Kadenz hin (bei 33, 46, 61–65), die den entsprechenden Stellen im e-moll-Konzert mindestens ebenbürtig sind. Den Vorschlag Menuhins, viele der Tuttistellen vom Solisten mitspielen zu lassen, sollte man allerdings besser unbeachtet lassen.

Reinhold Sietz, Köln

Anuario Musical Vol. IX, Barcelona 1954, Instituto Español de Musicología, 265 S.

Das neunte, vom spanischen Institut für Musikforschung in Barcelona herausgegebene Jahrbuch zeigt wieder einmal das in diesem Lande fruchtbare Verhältnis von Musikgeschichte und Volks- und Völkerkunde. Unter den in spanischer, französischer und deutscher Sprache abgefaßten neun Aufsätzen überwiegen die von mehr als lediglich landeskundlichem Interesse, da die Mehrzahl entweder methodische oder sachliche Kernfragen angeht oder allgemein bedeutsames neues Material mitteilt, worin sich erneut der erst z. T. gehobene Reichtum an Quellen in diesem Lande spiegelt.

Die umfangreichste historische Studie stammt von J. Romeu Figueras, der in Fortsetzung und Vertiefung eines bereits im Jg. 1950 dieses Jahrbuchs erschienenen Spezialbeitrags zur Formgeschichte der „cantares paralelisticos“ hier die Überlieferung aus Katalonien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts untersucht. In diesem für die mittelalterliche Liedgeschichte Europas bedeutsamen Aufsatz, dem eine kritische Ausgabe mehrerer Liedtexte angefügt ist, wird vor

allem deutlich, wie erheblich der Beitrag der „juglares“, die von Hof zu Hof und Volk zu Volk zogen, zur Verbreitung vieler mittelalterlicher Liedformen und -weisen gewesen ist. Zum Lebensweg einzelner namhafter, dichterisch hervortretender „juglares“ wird neues biographisches Material zusammengestellt.

H. Anglès bringt in einem Aufsatz über *Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero* einen Nachtrag zu dem vornehmlich dem ersteren dieser beiden Meister gewidmeten achten Anuario, indem er vor allem mit weiterem neuem Archivmaterial aus Beständen in Sevilla und Barcelona aufwartet. So erfährt man Einzelheiten von den Reisen Guerreros über Sevilla hinaus, aber auch wichtige Hinweise für die Tätigkeit von „ministriles“ an den spanischen Hauptkirchen im 16. Jahrhundert, was angesichts der offiziellen Mißachtung und Entrechtung dieses Berufszweiges bemerkenswert ist.

Ebenfalls eine Fülle neuer biographischer Fakten vermochte N. Solar-Quintes über José de Nebra zusammenzutragen, der im 18. Jahrhundert zu den bedeutendsten spanischen Komponisten zählte und wichtige Funktionen in der kgl. Kapelle innehatte.

F. Civil endlich legt viele Dokumente über Orgeln und Organisten in der Kathedrale von Gerona vom 14. bis 16. Jahrhundert vor, von wo der erste Beleg für den liturgischen Gebrauch dieses Instruments aus dem Jahre 1368 vorliegt.

Die volks- und völkerkundlichen Studien lassen mehrfach die Mentorschaft von Marius Schneider erkennen, dessen systematische und typologische Grundkonzeptionen deutliche Ausgangsbasen für einige Autoren sind. Während Schneider eine detaillierte Studie über *Le verset 94 de la sou-rate VI du Coran* und damit über ein Teilproblem des variantenreichen Erzählgesanges vorlegt, greift P. Collaer in *Notes concernant certains chants espagnols hongrois, bulgares et géorgiens* den jüngst entwickelten Gedankengang über Reste einer mediterranen Altschicht in der europäischen Volksüberlieferung auf, wozu hier, vor allem am Wiegenlied dokumentiert, überzeugende und zu weiteren Vergleichen anreizende Parallelen aus Bulgarien und Spanien mitgeteilt werden.

M. García Matos eröffnet eine Aufsatzfolge über die Volksmusikinstrumente Spaniens mit einer reich bebilderten Abhand-

lung über die „xeremies“ auf der Insel Ibiza. Ibiza, als Rückzugsgebiet mit alten Traditionen auf allen Gebieten der Kultur bekannt, erweist sich auch hier an Hand dieses sechstönigen, nur mehr von Hirten geblasenen Instruments, verglichen mit altägyptischen Zeugnissen, als ein reichhaltiges Reservat mit besonderer Geschichtstiefe.

Die Unterlage für einen längeren Aufsatz des bekannten Musikologen des Baskenlandes J. A. de Donostia bildet ein 1824 in San Sebastián erschienenes Buch *Guipuzkoako Dantzak*, das wichtige Ausführungen über die baskische Tanz- und Spielpraxis jener Zeit enthält (vgl. dazu auch in MGG Art. *Basken*). Leider hat der Autor den übersetzend-referierenden Teil seiner Darlegungen nicht deutlich genug von dem interpretierenden getrennt, so daß es schwer fällt, die Textübertragungen der sprachlich nur wenigen zugänglichen baskischen Quelle zu erkennen.

R. Haase geht mit dem Thema *Klang aus Wasser und Feuer*, fußend auf der harmonikalen Symbolik von H. Kayser und A. v. Thimus, eine für den Ursprung der Musik zentrale Frage an. Auf Grund weltweit zusammengetragener Belege versucht der Verf. darzustellen, wie die Schöpfung der Welt durch Klang und Rhythmus eingeleitet wird, was in den Mythen mit Wasser und Feuer symbolisiert wird, wie mythische Gehalte und philosophisch-theologisches Denken der Alten mit naturwissenschaftlichen Tatbeständen in Übereinstimmung stehen. So fruchtbar dieses Bemühen scheint, so ist doch eine bis auf den Grund lotende Beweisführung oft nicht möglich, während hingegen dem Glauben oder Nichtglauben Raum offen bleibt. Mitteilungen und Besprechungen beschließen den inhaltreichen Band.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Musica 1957. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Hrsg. von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

In abwechslungsreicher Bildauswahl legt der Bärenreiter-Verlag auch für 1957 seinen Musica-Kalender vor. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Hrsg. dem Genrebild. Zu Meisterwerken dieser Kunstgattung gehört zweifellos der *Flötespielende Hirtenknabe* von Ter Brugghen (Titelbild). Malerisch von besonderer Eindringlichkeit ist der *Clavichordspieler* von Zacchia il Vecchio (gest. nach 1561). Bezeichnend für die niederländischen Musikbilder des 17. Jahrhunderts

ist das *Porträt einer Frau am Spinett* von Jan Miense Molenaer. Zu dieser Stilgattung gehören auch A. van Ostades *Bäuerliche Hausmusik* und Cornelis Mans *Musizierendes Paar*. Die Stimmung einer Hausmusikstunde kommt vollgültig zum Ausdruck in der zweifarbigen Zeichnung *Mädchen am Spinett* von Gerrit Dou (Cornelis Ploos van Amstel). Besonders deutlich wird die hervorragende Drucktechnik der Musica-Bilder bei der *Hausmusik* von Gerard ter Borch. Für die Forschung bedeutet das neu aufgefundene Gluckbild von E. Aubry eine wesentliche Bereicherung, demgegenüber die bisher bekannte Studie von Greuze einer erneuten Überprüfung bedarf. Neben anderen Musikbildern erscheint von besonderem Reiz Ernst Barlachs *Plastik Singer* sowie Heinrich Moshages *Cellospielerin* (Eisenplastik). Auch die westafrikanische Holzplastik *Afrikanisches Trommlerpaar* ist eine Besonderheit in der Vielfalt der Bilddarstellungen. Von den übrigen Bildern seien vor allem hervorgehoben die *Mandolinenspielerin* von Corot und die ergreifende Totenmaske Gustav Mahlers.

Richard Schaal, Schliersee

Zu der Besprechung des Webern-Heftes der „Reihe“ (Universal-Edition, Wien 1955) in „Die Musikforschung“ IX, S. 364 schreibt der Herausgeber:

Der Rezensent bedauert die „*leider nur kleine Auswahl von Briefen und Dokumenten von und über Webern*“. Das einschlägige Material befindet sich im wesentlichen bei der Universal-Edition. Leider handelt es sich nicht um eine kleine Auswahl, sondern um das, was zugänglich ist. Der einzige wichtige Brief Weberns, der nicht aufgenommen wurde (über sein op. 30), ist bereits früher von Willi Reich veröffentlicht worden. Der Rezensent wünscht eine „*umfangreichere Ausgabe*“ der „*Schriften*“ Weberns. Solche Schriften sind nicht bekannt. Sodann schreibt er: „*Vor allem ist die Veröffentlichung der Vorträge Weberns . . . dringend zu fordern, falls die Manuskripte noch vorhanden sind.*“ Die Manuskripte sind nicht mehr vorhanden. Weiterhin heißt es: „*Leider fehlt auch eine Bibliographie der Sekundärliteratur über Webern.*“ Eine solche, auch nur nennenswerte Sekundärliteratur ist mir nicht bekannt. Ebenso steht es mit der „*bedauerlichen Ignorierung bereits bekannter Analysen*“. Außer den

von mir charakterisierten von Leibowitz und Searle gibt es bisher keine Analysen Webernscher Werke. Schließlich spricht der Rezensent von der allgemein seriellen Musik als einer „*These, an der Eimert noch immer festhält*“. Dabei habe ich im Hinblick auf Webern genau das Gegenteil geschrieben, nämlich S. 40, Z. 25–30 und S. 102, Z. 12 bis 15 v. u. Herbert Eimert, Köln

Fünf Vergil-Motetten zu 4–7 Stimmen von Josquin Desprèz, Adrian Willaert, Jakob Arcadelt, Cipriano de Rore. Hrsg. von Helmuth Osthoff [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk. 54.) VI, 31 S.

Mehrstimmige Vertonungen von Texten der römischen Antike aus dem 16. Jahrhundert verdienen als wohl augenfälligste Zeugen für das Wirksamwerden des „Renaissance“-Gedankens im Bereiche der Musik die besondere Aufmerksamkeit der Musikforschung. Während man nun über die Kompositionsform, deren Hauptanliegen die musikalische Unterstreichung der metrischen Verhältnisse bildete (Odenkomposition) durch Arbeiten von Liliencron, Prüfer, Moser u. a. bereits gut informiert ist und Neudrucke in genügender Anzahl vorliegen, hat man jenen (motettischen) Sätzen über Texte der klassischen Latinitas, deren Ziel die Inhaltsdeutung des Wortes bildete, erst in jüngster Zeit Beachtung geschenkt. Den hierzu grundlegenden Ausführungen von Helmuth Osthoff (*Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prèz bis Orlando di Lasso*, in AfMw XI, 1954, 85 ff.) tritt nun als wertvolles Anschauungsmaterial die vorliegende Auswahl zur Seite, deren Erscheinen um so lebhafter zu begrüßen ist, als Neuausgaben derartiger Sätze ungleich seltener sind als in ersterem Falle. Von den fünf Motetten sind drei Erstveröffentlichungen (Josquin Desprèz, „*Fama, malum qua non aliud velocius ullum*“ und „*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*“, Cipriano de Rore „*Dis-simulare etiam sperasti, perfide, tantum*“). Willaerts „*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*“ erschien bereits in dessen *Opera omnia* (II, 1950). Arcadelts „*At trepida et coeptis immanibus effera Dido*“ in *The Chansons of J. Arcadelt* (Northampton 1942). Allen fünf Sätzen liegen Texte aus dem vierten Buch der *Aeneis* zugrunde, deren Inhalt — die tragische Beziehung zwischen Dido und Aeneas — zur musikalischen Ausdeutung geradezu herausfordern mußte

und später bis ins 19. Jahrhundert für die Oper erneut Bedeutung gewann. So erweisen sich denn auch alle fünf Motetten „als Musterbeispiele dessen, was das 16. Jahrhundert unter ‚musica reservata‘ verstand“ — bei Josquin noch im Gewande kunstvoller Polyphonie der Letztgotik, bei de Rore schon in farbenreicher Akkordik und Vieltimmigkeit der venezianischen Schule. Die Ausgabe, der die Voßsche und zu den beiden Josquin-Sätzen auch die Schillersche Übersetzung beigegeben sind, bringt halbe Notenwerte und Mensurzwischenstriche; die Sätze von Willaert und Arcadelt sind, der leichteren Ausführbarkeit halber, eine kleine Terz hochtransponiert. Zum Quellenbericht (S. V) sei die Bemerkung gestattet, daß der Satz von Willaert (Nr. 3) auch in dessen *Musica quatuor vocum... liber secundus* (Venetiis 1545) als Nr. 11 enthalten ist (die GA folgt dieser Vorlage mit anscheinend vielfach anderen Original-Akzidentien, als im gleichzeitigen *Concentus*, nach dem der Hrsg. veröffentlicht) und daß sich aus verschiedenen Bibliotheken vollständige Exemplare des *Sixiesme livre de Chansons* von Le Roy-Ballard in den Auflagen von 1559, 1569 und 1578 gewinnen lassen (vgl. F. Lesure u. G. Thibaut, *Bibliographie des éditions d'Adrien Le Roy et Robert Ballard*, Paris 1955).

Othmar Wessely, Wien

Loyset Compère: Missa *Alles regrets* zu vier Stimmen. Hrsg. von Lutz Finscher. [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk. 55.) IV, 28 S.

Von den wenigen vollständig oder fragmentarisch erhalten gebliebenen Messen Loyset Compères (um 1450—1518) ist bisher nur das Kyrie der Missa „*L'homme armé*“ in einer Neuausgabe von Albert Smijers (*Van Ockeghem tot Sweelinck IV*, Amsterdam 1942, ²/1952, Nr. 32) erschienen. Die erstmalige Edition einer ganzen Messe ermöglicht es, nunmehr auch Compère als Meister großer Formen näherzutreten, nachdem seine Leistungen auf dem Gebiete der Liedmotette und Chanson, der schon die Zeitgenossen anscheinend den Vorzug einräumten, an Hand zahlreicher Neudrucke leicht zugänglich sind. Die Tenor-cantus-firmus-Messe „*Alles regrets*“ ist über die gleichnamige Chanson von Hayne van Ghizeghem gearbeitet, die Compère auch ein zweites Mal als Tenor seiner Chanson „*Venez regretz*“ verwendet hat. Im Rahmen einer kunstvollen Parodietechnik, die der Hrsg. mit

Recht als nur dem Verfahren Obrechts in seiner Missa „*Je ne demande*“ vergleichbar erachtet, werden aber auch die anderen Stimmen von Ghizeghems Chansons verarbeitet, bald unverändert, bald in den verschiedenartigsten Kombinationen, ohne daß deshalb Melodik oder Rhythmik der „*res facta*“ Veränderungen unterworfen würden. Auf die Schönheit dieser Messe hat schon Ambros (*Geschichte der Musik III*, Leipzig ³/1893, S. 252 ff.) aufmerksam gemacht. Und tatsächlich ist das Werk auch vortrefflich geeignet, die Eigenart der Persönlichkeit ihres Schöpfers zu zeigen, der am Ende einer Stilepoche steht, der allenthalben noch das Vorbild Dufays erkennen läßt und doch „*stets allen Neuerungen der Zeit*“ aufgeschlossen war, dessen künstlerisches Profil also, wie so oft bei Angehörigen einer „*überreifen Spätzeit*“, durch die reizvolle „*Verbindung von Altertümlichem und Neuem*“ bestimmt wird. Der sorgfältigen Neuausgabe lagen zwei Handschriften aus Jena und Wien zugrunde, deren letztere (aus den Sammlungen des Schlosses Ambras bei Innsbruck) allerdings schon 1936 als Handschrift „s.[eries] n.[ova] 2660“ in den Besitz der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek kam und heute als Dauerleihgabe in deren Musiksammlung unter der Signatur „S.[upplementa] m.[usicalia] 15. 495“ aufliegt.

Othmar Wessely, Wien

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten Aus Anlaß des Internationalen Kongresses, den die Gesellschaft für Musikforschung in Hamburg vom 17. bis 22. September 1956 abgehalten hat, sind zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt worden: Herr Dr. Günter Henle (Duisburg) für seine Verdienste um das musikwissenschaftliche Verlagswesen und um die Gesellschaft für Musikforschung, Herr Professor Dr. Curt Sachs (New York) für seine umfassenden Leistungen auf dem Gesamtgebiet der Musikforschung, Herr DDr. Karl Vötterle (Kassel) für seine Verdienste um das musikwissenschaftliche Verlagswesen und um die Gesellschaft für Musikforschung. Nach vollzogenem Rücktritt des bisherigen Vorstandes hat die Mitgliederversammlung am 20. September 1956 den Vorstand, wie folgt, neu gewählt: Professor Dr. Friedrich