

Die Abende boten eine Fülle ausgeglichener Konzerte, die vor allem vom Brüsseler Funk bestritten wurden. Die „Pro Musica antiqua“-Vereinigung bot unter der Leitung von S a f f o r d C a p e eine ausgezeichnete Auswahl mittelalterlicher Musik, bei der Prof. v a n d e n B o r r e n wohl die geistige und musikwissenschaftliche Patenschaft zugesprochen werden darf.

Die Ausstellung von Schriften, Noten und Büchern, die eindrucksvolle Bild- und Materialschau der „Jeunesse musicale“, die eine Reihe von Sälen füllte, luden nicht nur zum Betrachten und Prüfen ein, sondern vermittelten hie und da Stunden wertvoller Hausmusik und Darbietungen von Schallplatten. Die imponierende deutsche Schau, die von der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikverleger bestritten wurde, konnte sich im Reigen des internationalen Wettbewerbs wohl sehen lassen. Sie war zweifellos die beste Werbung für die deutschen Bemühungen um die Musikerziehung der Gegenwart.

Paul Hindemith hob seinen „Gesang an die Hoffnung“ (Paul Claudel), den er für den Konreiß geschrieben hatte, mit internationalen Kräften in Anwesenheit der belgischen Königin aus der Taufe. Die drei deutschen Chöre unter der Leitung von Gottfried Wolters (Hamburg), Günther Arndt (Berlin) und Paul Nitsche (Berg.-Gladbach) haben stärkste Eindrücke hinterlassen.

Aufschlußreich für die deutsche Delegation waren vor allem die Berichte von D r . V . R a g - h a v a n über den Stand der Musikerziehung in Asien und von T o m o j i r o I k e n o u c h i über die Musikerziehung in Japan, der dem Europäer neue Aspekte eröffnete.

Daß ein Deutscher (Egon Kraus-Köln) beim Schluß der Tagung zum Vice-Präsidenten der Internationalen Vereinigung für Musikerziehung gewählt wurde, läßt darauf schließen, daß auch in diesem Gremium die Bedeutung deutscher Musik und Musikerziehung und ihrer Rolle im Ablauf des Kongresses von den Deputierten der vertretenen Völker nicht gering veranschlagt wurde.

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 2 Boccherini — Da Ponte (Mit 64 Bildtafeln, 540 Textabbildungen, 120 Notenbeispielen, 19 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1952. 1920 Sp., XVI S.

Erfreulich rasch ist der 2. Band des Werks fertiggestellt worden. Er enthält über 500 Artikel. Daß mehr als drei Viertel derselben Personennamen als Überschriften tragen, ist offenbar eine Folge des vorliegenden Alphabetausschnitts, insbesondere veranlaßt der Buchstabe C ein Überwiegen der romanischen Namen. Unter den P e r s o n e n - a r t i k e l n bilden die zahlreichen Kurzbeiträge ein Problem für sich. Mit der Entscheidung, ob dem einzelnen, vielleicht drittrangigen, aber im geschichtlichen Gesamtbild doch unentbehrlichen Komponisten ein eigener Artikel oder nur summarische Behandlung in einem größeren Beitrag topographi-

scher oder gattungsgeschichtlicher Art zuzubilligen war, hatte von vornherein der Herausgeber maßgeblichen Einfluß auf die Betonungsverhältnisse im Gesamtrahmen, ebenso wie mit der Bemessung des Umfangs größerer Artikel. Der gerechte Ausgleich ist nicht leicht, zumal gerade die Verfasser von Kurzartikeln oft unverhältnismäßige Mühe an undankbare Stoffe wenden müssen. Daß das Ergebnis hinsichtlich der Raumdisposition im allgemeinen einwandfrei ist, ist dem Herausgeber gutzuschreiben, ebenso wie es nicht zuletzt seinen klaren Richtlinien betr. Anlage und Abfassung der Artikel zu danken ist, daß auch die Kurzartikel vielfach vorzügliche Leistungen darstellen. Das Schwergewicht ruht darin mit Recht auf Werk-, Ausgaben- und Literaturverzeichnis. Die geforderte Kürze der „kritischen Würdigung“ hat einen erfreulich sachlichen Ton zur Folge. Wenn freilich die Knappheit zu weit geht, kann sie befremden, so wenn die gesamte Würdigung *Corteccias* aus dem einzigen Satz besteht: „*Corteccias Madrigale sind gediegene, aber nicht hervorragende Arbeiten*“. Hinsichtlich der Biographien ist

bei Kleinmeistern gewiß nicht zu verlangen, daß immer eigene zeitraubende Archivstudien zugrundeliegen, jedoch sollten wenigstens die veröffentlichten, wenngleich manchmal schwer erreichbaren, lokalen Forschungsergebnisse verarbeitet werden; keinesfalls aber dürfte es geschehen, daß etwa im Artikel *Capricornus* das Geburtsjahr mit „vermutlich 1629“ angegeben wird, obwohl schon vor Jahren in einem zentralen deutschen musikwissenschaftlichen Organ (*ZfMw*) ausführlich auf die Leichenpredigt verwiesen wurde, die das genaue Geburtsdatum (21. Februar 1628) und sogar ein Porträt des Komponisten enthält (im Artikel *Böhmen und Mähren*, Sp. 27, hinwiederum wird sein Todesjahr mit 1675 statt 1665 angegeben, im Artikel *Capriccio* gar noch ein 1708 veröffentlichtes Werk genannt).

Wichtiger sind natürlich die Artikel über Persönlichkeiten, deren Wirken und Schaffen mehr als lokale Bedeutung besitzt; der Band enthält deren eine beachtliche Zahl, angefangen bei den äußerst gründlichen Darstellungen der das Erbe der Antike vermittelnden Theoretiker *Boethius*, *Cassiodorus Senator* und *Capella*, in denen der Benutzer die genauen Nachweise musikbezoglicher Stellen in Hauptausgaben dankbar begrüßen wird; auch Theoretiker späterer Jahrhunderte sind gut vertreten (*Bryennios*, *Bonadies*, *Burmeister*, *Calvisius*, *Cerone*, *Bontempi*, *Brossard*, *Burney*, *Cochlaeus*, *Coclico* u. v. a.). Aus manchen aus gleicher Hand stammenden Artikeln beginnen sich schon jetzt Schulen und Epochen abzuzeichnen, so etwa das einstimmige Liedschaffen Frankreichs im Mittelalter (im vorliegenden Band: *Chastelain de Couci*, *Colart li Bouteillier*, *Colin Muset* und *Conon de Béthune*) oder die zukunftssträchtige Frühzeit des 15. Jahrhunderts mit *Ciconia*, *Carmen*, *Cesaris*, *Cordier*, Artikel, die in ihrer eingehenden Analyse der archivalischen Dokumente, der Quellenlage wie der Stilverhältnisse nach Inhalt und Darstellung mustergültig sind. Ähnlicherweise deuten sich die Entwicklungslinien der Librettistik durch das 17. und 18. Jahrhundert in den Artikeln *Chiabrera*, *Buti*, *Busenello*, *Cicognini*, *Calzabigi*, *Da Ponte* an, obwohl natürlich noch wichtigste Namen fehlen. Das 16. Jahrhundert ist mit französischen und niederländischen Meistern reichlich vertreten (u. a. *Cadéac*, *Canis*, *Carpentras*, *Certon*, *Clemens non Papa*, *de Cleve*, *Costeley*, *Créquillon*). Wenn

beim Versuch, über den Schulzusammenhang hinaus zu einem genaueren Bild vom persönlichen Stil der Komponisten zu gelangen, manchmal der Weg der von Werk zu Werk fortschreitenden Beschreibung gewählt wird, so ist dagegen nichts einzuwenden, doch sollten präzisere Formulierungen gebraucht werden als z. B. die folgenden: „Glückliche, gefällige Wendungen“, „elegante, geschmeidige Linien“, „nicht ohne Gewandtheit und Feinheit“ (*Busnois* Sp. 518 f.; der gehaltvolle Artikel als Ganzes behält trotzdem seinen Wert). Auch Anfänge und Frühzeit der italienischen Oper erscheinen im Band mit markanten Namen: *Caccini*, *Cavalli*, *Cesti*, ergänzt durch *Corsi* und *Camerata*. Von weiteren Italienern sei nur noch auf folgende hingewiesen: *Cavallieri*, *Cazzati*, *Carissimi*, *Buonamente*, *Corelli*, *Caldara*, *Conti*, *Bononcini*, bis hin zu *Cimarosa*, *Boccherini* und *Clementi*, ja *Busoni* und *Dallapiccola*. Aus dem französischen Raum sind an wichtigeren Persönlichkeiten noch zu nennen *Clérambault*, *Campra*, *Boieldieu*, *Catel*. Beim Artikel *Couperin* drängt sich die Frage auf, ob es wirklich notwendig war, so verhältnismäßig umfangreiches biographisches Material bei denjenigen Gliedern der Familie auszubreiten, welche schließlich doch mit dem Satz charakterisiert werden mußten: „Werke sind nicht überliefert“? Gewiß liegt ein Sonderfall vor, der als französische Parallele zur Familie der Bache von Interesse ist, außerdem pflegen wir heute über das Werk hinaus das Wirken und dessen soziologische Voraussetzungen stärker zu beachten; ein Weniger an Einzelheiten wäre aber vielleicht ein Mehr an plastischer Deutlichkeit geworden.

Deutschland ist zunächst mit einer Reihe bedeutender Barockmeister vertreten: *Crüger*, *Capricornus*, *Böhm*, *Bruhns* und *Buxtehude*. Der letztere Artikel wird wohl besonderem Interesse begegnen, einmal, weil Buxtehudes Biographie in manchen Einzelheiten durch kluge Abwägung der vorhandenen Daten Klärung erfahren hat, andererseits und vor allem, weil die Werkwürdigung sowohl hinsichtlich der gattungsgeschichtlichen als auch der Qualitätsmomente zu einer durchaus neuen Akzentverteilung im Gesamturteil (etwa gegenüber *Pirro*) gelangt ist. Der Band enthält schließlich die großen Artikel *Brahms* und *Bruckner*. Hier könnte man bezweifeln, ob die Spaltenteilung gerecht war, doch hieße das

den Kampf der Geister aus dem 19. Jahrhundert neu aufgreifen. Während in dem sehr sachlich gehaltenen, vorzüglich orientierenden Artikel über *Brahms* alle Partien gut ausgewogen sind, scheint uns im Artikel *Bruckner* die Biographie (18 Sp.) gegenüber der Werkwürdigung (10 Sp.) fast zu ausführlich, zumal ja im „Tatsächlichen“ über die vorliegenden großen Monographien hinaus kaum Neues beizubringen war. Freilich — und das begründet einigermaßen die Ausführlichkeit — liegt doch eine neue Beleuchtung der bekannten Fakten vor, indem es z. B. gelungen ist, ein Hauptproblem, den Streit der Zeitgenossen um *Bruckner/Wagner* einerseits, *Brahms* andererseits, aus dem ruhigen Abstand des Historikers darzustellen und ihn seiner heißen Parteilichkeit durch Einordnung in größere Zusammenhänge zu entkleiden. Schwer begründbar erscheint es uns jedoch, daß in der ohnehin gegenüber der Biographie räumlich benachteiligten kritischen Würdigung der Werke deren unmittelbar musikalische Durchleuchtung etwas zu kurz gekommen ist auf Kosten ihrer geistesgeschichtlichen Erörterung, so sehr die letztere in ihrer scharfen Schau als neuer Forschungsbeitrag zu werten ist.

Über die grundsätzliche Wichtigkeit der Beachtung geistesgeschichtlicher Gesichtspunkte kann natürlich heute gar kein Zweifel bestehen, wollen wir nicht die seinerzeit so notwendige und fruchtbare kompositionstechnische Orientierung unserer Forschung durch *Hugo Riemann* u. a. im Technisch-Handwerklichen versiegen lassen. Deshalb sind wir dankbar für die Einbeziehung von Nichtmusikern, die entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung unserer Kunst genommen haben, seien es Männer der Kirche (*Calvin*), Herrscher und Mäzene (*Christian IV. von Dänemark*, *Christine von Schweden*), oder Gelehrte, Dichter u. a. (*Celtes*, *M. Claudius*, *Brockes*, *Brentano*, *H. St. Chamberlain* oder *J. Cocteau*). Die durchweg vorzügliche Darstellung dieser Persönlichkeiten beobachtet ihre Bedeutung und Wirkung im Sinne kultureller Mittelpunkte — von hier aus zu soziologischen Erscheinungen wie etwa religiösen Bewegungen führt eine gerade Linie; auch in diesem Punkt setzt der 2. Band das im ersten Begonnene fort (*Calvinistische Musik*, *Böhmische Brüder*, *Cäcilianismus*, *Cathedral Music*, *Chapel Royal*). Bei den letztgenannten Artikeln liegt der Schwerpunkt schon

wieder im Musikalischen, noch mehr natürlich bei *Collegium musicum* und *Chor*; insbesondere der letztere Beitrag ergibt durch die Ausdehnung des Gesichtskreises weit über die Bezirke der Aufführungspraxis hinaus ganz neue Perspektiven.

Gegenüber der Betrachtung der musikalischen Persönlichkeiten, etwa nur im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Geschichte einzelner Formen, bildet ihre Einordnung in den konkreten Rahmen einer bestimmten Stadt, eines politisch, historisch oder sprachlich zusammengehörigen Territoriums ein gesundes Gegengewicht; in den topographischen Artikeln wird geradezu etwas wie die musiksoziologische Realität greifbar. Der Band enthält Beiträge u. a. über die Länder bzw. Landschaften *Böhmen und Mähren*, *Bretagne*, *Burgund*, *Dänemark*, über musikgeschichtlich bedeutsame Städte wie *Bologna*, *Braunschweig*, *Bremen*, *Breslau*, *Brügge*, *Brüssel*, *Cambrai*, *Chartres*, *Courtrai*, *Danzig* u. v. a. Der Fachmann wird mit besonderem Dank die darin enthaltenen Angaben über wichtigere musikalische Quellen vermerken; es wäre fast anzustreben, deren Liste für die ältere Zeit nach Möglichkeit zu vervollständigen, soweit das nicht durch Bezugnahme auf Kataloge etc. umgangen werden kann. In dem schönen Artikel *Chartres* vermißt man z. B. einen Hinweis auf die *Musica Enchiridis*-Handschrift, die als Nachtrag frühe Organa enthält (Stadtbibl. Cod. 109; ist sie wohl ebenfalls zerstört?). — Den westeuropäischen Kulturbereich verlassen u. a. die Artikel über *Byzantinische Musik* und *Chinesische Musik*. Der erstere informiert ausgezeichnet über den heutigen Stand der musikalischen Byzantinistik, sowohl über Theorie und Notation wie über Liturgie, Repertoire der Gesänge und deren Geschichte. Ein ähnlich umfassendes Bild gewinnt man von der jahrtausendlangen Entwicklung der chinesischen Musikverhältnisse; bedauerlich ist, daß dabei auf Musikbeispiele ganz verzichtet wurde.

Die Sachartikel sind zwar, wie erwähnt, weitaus in der Minderzahl; dem Umfang nach sind sie jedoch recht gut bedacht, manche geradezu als Monographie ausgebaut (*Chanson*, *Choral*, *Chorkomposition*), wobei es ein guter Gedanke war, den Spezialistengrundsatz bei solchen Großbeiträgen durch deren epochenmäßige Zuteilung an mehrere Verfasser konsequent durchzuführen. Die einzelnen musikalischen

Formen und Gattungen gewidmeten Artikel sind durchweg von bemerkenswert hoher Qualität, gegenüber älteren Handbüchern allein schon durch die Einarbeitung der reichen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte im Vorteil; in vielen Fällen waren die Verfasser selbst an der Vertiefung der geschichtlichen Einsicht beteiligt. Grundsätzlich neu sind Sachtitel wie *Bologna BL* und *BU, Cambrai Cod. 6 und 11, Chantilly, Chigi* u. a.; die umfassende Untersuchung der handschriftlichen Quelle als Ganzes, von der Philologie längst geübt, in der Musikwissenschaft erst durch Friedrich Ludwig auf breiter Basis in Angriff genommen und hier mit imponierendem Scharfsinn auf wichtige Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts angewandt, wird in knapper Darstellung der Ergebnisse gut benutzbar. — Daß bei Begriffen wie „*Cantio sacra*“ oder „*Capriccio*“ angesichts ihrer geringen formalen Bestimmtheit das Schwergewicht auf die Ausbreitung der Tatsachen in Gestalt von Werktiteln u. ä. gelegt wurde, war gewiß besser, als gewaltsam eine allen Fällen entsprechende Formel zu konstruieren. Fraglich ist, ob es nicht den Rahmen eines Enzyklopädieartikels überschreitet, wenn unter „*Concerto grosso*“ viele Analysen von Einzelwerken geboten werden — vielleicht ist die Ausführlichkeit durch das gegenwärtige Interesse an dieser Form begründet; da übrigens der Artikel *Corelli* werkwürdig wenig „Tatsächliches“ über seine Concerti enthält, darf man dankbar sein, das hier Fehlende dort zu finden. Bei Begriffen, die wie *Chorkomposition* (Sp. 1354 bis 1401) fast den ganzen Zeitraum der Entwicklung mehrstimmiger Musik durchziehen, verstärkt sich das eben geäußerte Bedenken; es wäre wohl empfehlenswerter gewesen, den Verlauf nur in großen Zügen unter Hervorhebung markanter Wendepunkte darzustellen, die Aufzählung allzu vieler Komponisten und Werke aber zu vermeiden; so wertvoll die Stoffsammlung für Spezialwünsche sein mag, so ist sie für ein Nachschlagewerk fast schon zu wenig überschaubar. In dieser Hinsicht vorbildlich bewältigt erscheint uns z. B. der Artikel *Cantus firmus*; allerdings bestand da wie in dem stofflich verwandten Artikel *Choralbearbeitung* die günstigere Voraussetzung, daß von einem kompositionstechnischen, also klar abgegrenzten Begriff auszugehen war. Zu

letzterem Beitrag eine kleine Bemerkung: Heugel und Hemmel glatt als Vertreter der deutschen reformierten Psalterkomposition zu nennen, kann leicht mißverstanden werden; F. Blume, *Ev. Kirchenmusik* S. 75, formuliert eine ähnliche Auffassung doch vorsichtiger und damit wohl zutreffender. — An den *Canti carnasialeschi* interessiert zweifellos in erster Linie das kulturhistorische Element; trotzdem bleibt bedauerlich, daß in dem sonst vorzüglichen Artikel die Musik selbst kaum berührt wird. — Die Instrumentenkunde ist u. v. a. mit größeren Beiträgen über *Bogen, Cembalo, Clavichord* und *Cister* bedacht, Notationskunde mit den inhaltsreichen Artikeln *Color, Chorbuch* und *Chiavette*. Den schon aus dem 1. Band gut bekannten Beiträgen zur Chorforschung reihen sich im vorliegenden weitere an, die nun insgesamt ihre geschichtliche und systematische Einordnung durch den auch bibliographisch sehr nützlichen Artikel *Choral* erfahren. Anlage und Qualität der eben genannten Beiträge spricht dafür, Spezialdisziplinen nach Möglichkeit geschlossen bei einem Verfasser zu belassen, weil dadurch am ehesten raumbelastende Überschneidungen vermeidbar sind.

An den sehr konsequent gebrauchten Abkürzungen stört nur, daß manche derselben vielfach als Satzprädikate Verwendung finden, wo man lieber ein ausgeschriebenes Verbum sehen möchte. Die Abkürzung BWV (vgl. Artikel *Buxtehude*) gehört in das Abkürzungsverzeichnis, da sie heute vielleicht noch nicht allgemein bekannt ist. Die reiche Ausstattung des Bandes mit Tafeln, Notenbeispielen und Abbildungen ist vorbildlich und nur gelegentlich beeinträchtigt durch leichte Verwischbarkeit der Druckerschwärze.

Im ganzen kann heute wohl kein Zweifel mehr daran bestehen, daß die Enzyklopädie „*Musik in Geschichte und Gegenwart*“ sich durch ihre in jeder Hinsicht hervorragende Qualität höchste Wertschätzung im In- und Ausland erworben hat. Wir wollen nur hoffen und wünschen, daß das Unternehmen nicht das Schicksal mancher großer Realenzyklopädien erleiden möge: jahrzehntelang auf den Abschluß warten zu müssen; doch bieten die bisherigen Erfahrungen mit dem guten Fortgang der Lieferungen keinen Grund zu solcher Skepsis.


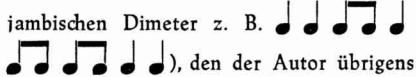
Georg Reichert, Tübingen

Ugo Sesini: *Poesia e Musica nella Latinità Cristiana dal III al X Secolo*. A cura di Giuseppe Vecchi (= Nuova Biblioteca Italiana, diretta da Carlo Calcaterra, Volume VI). Società Editrice Internazionale, o. J. (1949). XVI, 270 S.

Wenn ein Buch in der Einleitung als sein Ziel die Aufstellung einer neuen Disziplin, der „*Filologia Musicale*“, will heißen die „*trattazione unitaria sulla poesia e sulla musica*“ über einen Zeitraum von acht Jahrhunderten hinweg, das Aufsuchen von „*concrete e mutue rispondenze materiali, strutturali, formali*“ (S. XI) anmeldet, ist es der gespannten Erwartung des Musikers sicher, der über die Beziehung von Wort und Ton, von Form und Sinn des Textes und Gestalt der Melodie brennend gern unterrichtet sein möchte. Diesen Wunsch erfüllt nun zwar das Werk des auf so tragische Weise 1945 aus dem Leben geschiedenen Sesini, der mit seiner Arbeit über den Mailänder Canzonero zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gelenkt hat, nicht. Aus einem Kolleg erwachsen, was viel von der Eigenart der Arbeit erklärt und auch rechtfertigt, und aus dem Nachlaß von Giuseppe Vecchi herausgegeben, laufen in ihm textliche und musikalische Behandlung mehr nebeneinander her, ohne zur geforderten „*unità sostanziale*“ zu gelangen. Ja, weite Partien müssen sich mit einer rein literarischen Würdigung begnügen, sei es, daß die dazugehörigen Melodien, bzw. die Existenz solcher sich der Kenntnis des Verf. entzogen haben, sei es, daß sie verschollen oder, was für uns fast dasselbe ist, unlesbar sind, sei es, daß es solche überhaupt nicht gegeben hat. Das Letztere gilt gleich von den ersten christlichen Dichtungen (Kap. 1), deren nordafrikanische Herkunft in der Zeit vor dem konstantinischen Edikt für S. feststeht (der Hrsg. macht sich in einer Anmerkung zum Sprecher der verschiedenen entgegengesetzten Meinungen). Ebenso gilt dies von den verschiedenen Strömungen des ereignisreichen und aufgewühlten 4. Jahrhunderts nach dem Friedensschluß zwischen Staat und Kirche (Kap. 2 und 3): von dem glatteren Laktanz, den weder eigentlich christlichen noch auch heidnischen Dichtern Aquitaniens (die „*appartata repubblica delle lettere*“ = die „Neutralen“), vorab Ausonius, ferner von der aufgeplusterten augusteischen Richtung, vorab Juvencus mit seinem Evangelien-Epos und letztlich noch von dem „*ersten Dichter*,

der sich in der Richtung einer eigenen christlich-lateinischen Ausdrucksweise bewegt“, Damasus. Erst mit der Person des Ambrosius (Kap. 4), der demselben bewegten 4. Jahrhundert angehört, tritt S. in den Kreis seiner eigentlichen Themenstellung. In der Mailänder Hymnodie (Kap. 5) sind uns ja die heute noch erhaltenen frühesten christlichen Gesänge in lateinisch gebundener Sprache greifbar. Es überrascht den Kenner der frühchristlichen Monodie durchaus nicht, daß der Verf. zwar auf einem anderen, einem dritten Wege als Jammers (Arch. f. Musikforsch. 8, 1943, 30–35) und der Unterzeichnete (in seiner ungedruckten Erlanger Habilitationsschrift von 1946) zur gleichen Aufstellung einer Gruppe folgender vier Melodien gelangt: *Deus creator omnium* (Monumenta Monodica Bd. I, Mel. 8, Garbagnati 6, Dreves in seinem Ambrosiuswerk V), *Jam surgit hora tertia* (Mon. Mon. 6, Garb. 6, Dreves III), *Splendor paternae gloriae* (Mon. Mon. 3, Garb. 3, Dreves II) und *Aeternae rerum conditor* (Mon. Mon. 1, Garb. 1, Dreves I). Bei S.s nächsten vier untersuchten Melodien gehen nun aber die Meinungen auseinander: *Veni redemptor gentium* (Mon. Mon. 14, Garb. 13, Dreves S. 116) hält er mit Jammers noch für archaisch, auch die folgende, *Illuminans altissimus* (Mon. Mon. 26, Garb. 16, Dreves VII), folgt den von Jammers aufgestellten Stilgrundsätzen der älteren Gruppe, während S. nicht umhin kann, von einem „*staccarsi da quel sapore arcaico*“ (83) zu reden (wobei ihn ein durchaus sicherer Instinkt leitet, wenn er auch nicht bis zur stilistischen Begründung gelangt); auch bei *Jam lucis orto sidere* (Mon. Mon. 5, Garb. 5, fehlt bei Dreves) fühlt sich S. in Übereinstimmung mit Jammers nicht ganz sicher, während beide die letzte, *Nunc sancte nobis spiritus* (Mon. Mon. 7, Garb. 7, Dreves IV) wieder zur alten Gruppe rechnen. Der Unterzeichnete muß alle vier der archaischen Gruppe aberkennen, wobei ihm, als bei einer so heiklen Frage, bei der „*nessuno pretende alla certezza*“ (59), angebrachter erscheint, von verschiedenen Stil- statt von zeitlich verschiedenen Gruppen, also von ambrosianischen und nach-ambrosianischen Melodien zu reden. Beide, die eines uns archaisch anmutenden Stiles und die einer für unser Empfinden möglicherweise späteren Stilrichtung, können durchaus schon nebeneinander zu Lebzeiten des dichtenden Ambrosius bestanden haben. Deshalb sagt man

allgemein auch besser Mailänder, statt ambrosianische Hymnen. Unklar ist S.s Stellung zur Ausführung der Mailänder Hymnen: einmal spricht er vom „*canto a due voci*“ (66), andererseits steht für ihn fest, daß „*questi inni furono deliberamente destinati al canto popolare*“ (87). Also zwei Volkchöre? Wohl hat Augustin in seinem bekannten Bericht in den Bekenntnissen (IX, 7) 1. Hymnen und Psalmen, 2. Das Singen in der Art, wie es im Orient heimisch ist, und 3. den Volksgesang in einem markanten Satz genannt: „*Tunc hymni et psalmi, ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret, institutum est.*“ Daß für die Psalmen die antiphonische Ausführung gemeint sein muß, ist klar. Für den Hymnengesang kann aus mehreren Gründen eine solche Ausführung nur darin bestanden haben, daß das Volk in Antiphonen-Art die Doxologie-Strophe vor-, zwischen- oder nachsang, die Strophen mit dem eigentlichen Hymnentext aber Sache eines ausgewählten Chores waren. Die Begründung dieser Ansicht, die hier zu weit führen würde, muß anderwärts vorgebracht werden. In der Frage der rhythmischen Ausführung der gesamten mittelalterlichen Hymnodie, nicht bloß der Mailändischen, nimmt S. folgenden Standpunkt ein: zu Beginn die bekannte, meist für Mailand angenommene metrische Aus-

führung (, in einem zweiten Stadium der Isosyllabismus (für den jambischen Dimeter z. B. , den der Autor übrigens

auch für die von ihm herausgegebenen Troubadourmelodien in Anspruch nimmt, und schließlich in einem dritten Stadium die heutige Praxis in lauter gleichen Noten ohne Rücksicht, wieviel davon zu jeder Silbe gehören — eine subjektiv konstruierte, geschichtlich festgelegte Systematik, für die der Autor freilich jeden Beweis schuldig bleibt. Für die Folgezeit beschränkt sich S. nun wieder auf das rein Literarische: von den Behauptungen, daß von den Dichtungen des christlichen Pindar, Prudentius (Kap. 6), nur „*pochi frammenti, rivestiti di canto non originale*“ (100) in die Liturgie gedungen seien, stimmt die erste nicht (S. weiß nichts von den nicht wenigen Vertonungen von Prozessionshymnen des Prudentius, besonders in Handschriften seiner italienischen

Heimat), während die zweite, daß es sich um spätere Melodien handle, erst bewiesen werden muß. Auch bei der Folgezeit bewegt sich der Verf. auf ungesichertem Boden. Man sieht, es ist ein gefährliches Unterfangen, eine Geschichte der musikalischen Hymnodie des Mittelalters schreiben zu wollen und sich dabei auf die wenigen in den heutigen praktischen Büchern noch nachlebenden Melodien zu stützen, ohne auch nur den bescheidenen Versuch zu unternehmen, zu den Quellen vorzudringen. Die zeitlich folgende Gruppe der Gallier des 5. Jahrhunderts (Kap. 7) fällt für eine dichterisch-musikalische Behandlung aus mit Ausnahme des Sedulius, von dem eine Hymnenmelodie, das bekannte, noch von den deutschen Reformatoren so sehr geliebte Weihnachtslied *A solis ortus cardine* bloß mitgeteilt ist mit der einzigen und noch dazu unzutreffenden Bemerkung, daß die „*recenziori composizioni*“ den authentischen E-Modus nicht liebten. Im Gegenteil, es läßt sich leicht nachweisen, daß er bis zum Ausgang des Mittelalters im süddeutschen monodischen Schaffen vorherrschte. Venantius Fortunatus (Kap. 8) hätte nun wieder reichen Stoff geboten. Von den in den *Analecta Hymnica* mitgeteilten sieben Gedichten (Band 50, 66—72) sind sämtliche mit einer bis mehreren Melodien in der mittelalterlichen Überlieferung vertreten. S. teilt ohne Kommentar lediglich die bekannte in E zum *Pange lingua* mit, von der ich im Hymnar von Moissac die Urfassung glaube nachgewiesen zu haben (in: *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*, Köln 1950); auch für die zweite, von S. lediglich abgedruckte, zum *Vexilla regis prodeunt*, bin ich in der Lage, eine archaische Urfassung in einer Berliner Handschrift aus Süd- oder Mittelitalien, die auch sonst merkwürdig archaische Lesarten bewahrt hat, feststellen zu können. Zu einem dritten Text, *Ave maris stella*, der indes kaum Venantius zugewiesen werden dürfte, weiß der Verf. nicht mehr zu tun, als von den insgesamt neun mittelalterlichen Melodien die drei, die noch in der Vaticana stehen, abzudrucken (154—155; die erste davon, die gangbarste in D, stammt wohl aus der Sphäre des jungen Zisterzienser-Ordens). Mit der Karolingerzeit und ihrem an Qualität, Quantität und gesicherter Überlieferung wachsenden dichterisch-musikalischen Schaffen wird die Darstellung immer dürftiger (Kap. 9). Daß der Prozessionshymnus des Strabo, *Omnipotentem*

semper adorant, (165/6) in einer stattlichen Anzahl von (besonders französischen) Handschriften mit zwei Melodien überliefert ist, kein Wort davon! Wohl als Ersatz für solche Unterlassungen entschädigt uns der Autor, indem er zu einer Anzahl von linienlos neu-merkten Melodien „Übertragungen“ zu geben sich gemüht hat (170—190), die seiner musikalischen Phantasie ein schönes Zeugnis ausstellen, wissenschaftlich aber natürlich nicht zu gebrauchen sind und die sich in ihrem mit *cresc.*, *decresc.*, *rit.*, *rall.*, *espress.*, *grave*, *sommeso*, Fermaten und noch anderen Vortragszeichen verbrämten Äußerer wunderbarlich genug ausnehmen. Man glaubt im ersten Moment, die Gesangstimme einer italienischen veristischen Oper vor sich zu haben. Die Versuche Coussemakers in seiner *Histoire de l'harmonie au Moyen-âge* von 1852 feiern also hundert Jahre später eine fröhliche Urständ. Wenn für die so hochwertige und an Fülle des Materials nun auf einmal so überquellende Zeit der Tropen und Sequenzen (Kap. 10) von den 250 Seiten des Buches nur ein gutes Achtel reserviert ist, kann man sich ausmalen, daß die Darstellung reichlich kursorisch verlaufen mußte. Immerhin rückt hier das Musikalische wieder in das Blickfeld. Der Analyse der Epiphaniam-Sequenz (221—223) fehlt noch die übersichtliche und klare Herausarbeitung ihrer Struktur, beispielsweise wie folgt: Einleitungs- und Schluß-Strophe (beide nicht verdoppelnd) korrespondieren; die (verdoppelnden) sieben Mittelglieder folgen dem in der mittelalterlichen Monodik und besonders in der Melodik der Sequenz und ihrer Verwandten so enorm wichtigen Prinzip des gleichbleibenden Schlusses und des wechselnden Initiums, wobei der Reiz in dem bald längeren, bald kürzeren Beibehalten des Auslaufes liegt. Eine billige Vereinfachung des geschichtlichen Ablaufes ist es, wenn S. an der Schwelle des 11. Jahrhunderts den „*ciclo vitale della latinità cristiana*“ sich schließen und deren Erbe nun die provenzalischen Troubadours (deren Abhängigkeit von der kirchlichen Melodik er gewaltig überschätzt) übernehmen läßt (Kap. 11). Zusammenfassend läßt sich sagen: Eine lebendig geschilderte und anziehend zu lesende Folge einzelner chronologisch geordneter Kapitel aus der Geschichte der lateinischen geistlichen Poesie vom 3. bis zum 10. Jahrhundert; von den gelegentlichen musikalischen Exkursen sind nur die über die Mailänder Hymnodie und über die Sequenz erwähnenswert. Tie-

fere Belehrung wird man nicht suchen dürfen, ganz zu schweigen von neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen.

Bruno Stäblein, Regensburg

R. - Aloys Mooser: *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII^e siècle*. Tome II: *L'Époque glorieuse de Catherine II (1762—1796)*. Tome III: *Le Règne de Paul I^{er} (1796—1801)*. Mont-Blanc, Genève 1951. 1006 S. und 154 Abbildungen.

Was in den drei Bänden der „*Annales*“ vorliegt (der erste erschien bereits 1948 und wurde im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift besprochen), ist ein Lebenswerk, wie es nur ganz wenige Gelehrte in gleicher Qualität und Quantität aufzuweisen haben. Es wird künftig kaum möglich sein, Themen aus der Operngeschichte, ja aus der gesamten Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts erschöpfend zu behandeln, ohne dieses Werk zu Rate zu ziehen, so unendlich viel neues Material und so unzählige Berichtigungen älterer Angaben enthält es. Vom Standpunkt der gegenüber früher weiter fortgeschrittenen Differenzierung der Musikwissenschaft aus gesehen verdient es, mit Werken wie Eitners Quellenlexikon und Fétis' Biographie universelle auf eine Linie gesetzt zu werden. Von diesen unterscheidet es jedoch die trotz des Annalencharakters abwechslungsreiche Gliederung und die flüssige, elegante Schreibweise. Die Kapitelüberschriften heben die jeweils wichtigsten Ereignisse der betreffenden Perioden hervor, um die dann die weniger wichtigen Begebenheiten, mit der Gewissenhaftigkeit des geborenen Chronisten aufgezählt, in buntem Wechsel herumgruppiert werden. Dabei stimmt das in der damaligen Zeit nach außen Hervortretende und daher in den Annalen entsprechend aufzuzeichnende nicht immer mit dem entwicklungsgeschichtlich Wesentlichen überein. Überschriften wie „*Baldassare Galuppi à Saint-Petersbourg*“, „*Томмашо Траётта ен Руссие*“, „*Гiovanni Paisiello à la cour de Catherine II*“, „*Le premier séjour de G. Sarti à la cour*“, „*Domenico Cimarosa et V. Martin i Soler en Russie*“ lassen z. B. eine eindeutige Vorrherrschaft der italienischen Operngattungen erkennen; sie zeigen, daß der russische Hof mit den Höfen Westeuropas in den Bemühungen um die berühmtesten Maestri wetteiferte. Die Geschichte aber, die sich an Hand der Annalen nahezu lückenlos vor

dem Leser abrollt, offenbart unter dieser Decke ein ganz kontinuierliches Erstarren des einheimischen, russischen Elementes: wie zuerst in den Personallisten russische Namen, dann bei den Werken russische Stoffe und russische Dichter und zuletzt auch mehr und mehr russische Komponisten auftauchen, wie sie hier und da allmählich überhandnehmen, bis schließlich am Ende des Jahrhunderts, beim Tode Katharinas, das russische Theater weitaus an erster Stelle steht. Es gehörte nicht in den Bereich dieses Buches, würde aber eine lohnende und interessante Aufgabe sein, an Hand der Überfülle des hier aufgezeigten Materials zu untersuchen, wie weit die zahlreichen fremden Komponisten — vielleicht mehr noch als die genannten großen die unzähligen kleineren — von der autochthonen russischen Musik beeinflusst worden sind.

Es dürfte wenige Forscher geben, die mit dem Verf. in Umfang und Tiefe der Quellen- und Literaturkenntnis wettzueifern vermöchten, und in den Ländern des Westens noch weniger, die so wie er russische Quellen und Literatur unmittelbar ausschöpfen können. Dies und die ungeheure Gründlichkeit, mit der diese Forschungen betrieben sind, machen das Werk zu einem wahren Standardwerk der Musikgeschichte. Aus der Fülle des Gebotenen sei nur auf wenige Einzelgebiete und Probleme hingewiesen: Für viele Komponisten (z. B. Manfredini, Galuppi, Martin y Soler, Sarti u. a. m.) haben sich völlig neue Werkverzeichnisse ergeben. Kompositionen, die bisher nirgends verzeichnet waren, sind hinzugekommen, andere wurden als unecht entlarvt, bei wieder anderen haben sich neue Aufführungsdaten oder -orte oder selbst andere Titel herausgestellt. In den zwischen die Kapitel eingestreuten „Notes biographiques“ hat der Verfasser eine Unmenge von Material zusammengetragen. Ausführlich und ganz neu wurde z. B. die Biographie Iwan Khandoschkins gestaltet, in die sich in der Literatur besonders viele Irrtümer eingeschlichen hatten. Aber auch über unbedeutende Orchestermitglieder, Sänger, Schauspieler und Tänzer finden sich oft ganz neue, aus entlegensten Quellen zusammengetragene Angaben, wobei sich der Verfasser keineswegs nur auf den russischen Aufenthalt der Betroffenen beschränkt. Möge er es der Referentin nicht als „rage de destruction“ auslegen, die nach seiner Meinung der „race teutonme“ eigen ist (eigenartige Feststellung

in einem Buch, das zu einem großen Teil der Verherrlichung einer eben dieser „race“ entstammenden Frau dient!), wenn sie nur der Vollständigkeit halber darauf hinweist, daß im Rahmen der Biographie Gasparo Angiolini bei der Erwähnung der Zusammenarbeit mit Gluck (S. 134) die „Semiramis“, in der Biographie Marco Coltellinis der „Telemacco“ fehlt und daß die „Contessina“ des letzteren bereits 1770 in der Komposition von Florian Gaßmann aufgeführt worden, also vor seinem Aufenthalt in Rußland entstanden ist (S. 145 f.).

Sehr wichtig im Hinblick auf die oben angedeutete Gesamtentwicklung ist es, daß der Verfasser auch Erfolge russischer Künstler im Ausland, wie z. B. Berezowskys und Formins Aufnahme in die Bologneser Accademia Filarmonica und Aufführungen von Werken dieser Meister, Bortnianskys, Skokoffs u. a. in Italien anmerkt.

Hinter all den annalenmäßig verzeichneten künstlerischen, politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ereignissen aber steht die große Persönlichkeit der Kaiserin Katharina. Diese russische Herrscherin deutschen Geblüts und Anhängerin französischen Ideengutes war selbst unmusikalisch, litt aber eigenartigerweise unter diesem Mangel und war emsig darauf bedacht, an ihrem Hof die Operngattungen aller Länder mit nur guten Kräften zu Worte kommen zu lassen und neben Tanz und Schauspielkunst auch der Musik eine herrschende Stellung in der Jugendbildung einzuräumen. Ihre lebhafteste, stets kritische und anregende Anteilnahme am kulturellen Leben ihres Landes hat der Verfasser in lebendiger Darstellung als glänzenden Rahmen für das Mosaik der unzähligen musikalischen Einzelereignisse verwendet.

Wie am Ende des ersten Bandes, so erscheint auch am Schluß des dritten ein umfangreicher Bilderteil, der sowohl in der äußeren Wiedergabe als auch inhaltlich dem ebenfalls prachtvoll ausgestatteten Textteil ebenbürtig ist. Er enthält, wie die Annalen selbst, u. a. eine Fülle von kaum oder ganz unbekanntem Bildmaterial teils aus russischen Archiven oder Bibliotheken, teils aus dem Privatbesitz des Verfassers und trägt mit seinem bunten Wechsel von Porträts, Partiturseiten (besonders interessant z. B. Fig. 151, eine Seite aus einem Stück für die seinerzeit berühmte, im 4. Anhang ausführlich behandelte russische Jagdmusik), Titel-

blättern und Gebäudeansichten das Seine zu dem Gesamteindruck des Werkes als eines großartigen Beitrages zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts bei.

Anna Amalie Abert, Kiel

Dragan Plamenac: A reconstruction of the french chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville, Sonderdruck aus „The Musical Quarterly“ Vol. XXXVII, No. 4, 1951; Vol. XXXVIII Nos. 1/2, 1952. 109 S.

Diese Curt Sachs zu seinem 70. Geburtstag gewidmete Studie ist ein Musterbeispiel für die quellenkundliche Erforschung mittelalterlicher Musik. Der Chansonnier der Biblioteca Colombina (5-1-43), der in der Hauptsache weltliche Musik aus der Busnois-Ockeghem-Generation überliefert und den Plamenac, um eine Verwechslung mit dem fast nur spanische Kompositionen enthaltenden Colombina-Codex 7-1-28 zu vermeiden, „*French chansonnier*“ nennt, besitzt zwar nicht die Bedeutung anderer „burgundischer“ Handschriften wie etwa Escorial für die Dufay- oder Dijon und Laborde für die Ockeghemzeit, der Verf. jedoch glaubt ihm so viel Wert zusprechen zu können, daß er eine gründliche Untersuchung für angebracht hielt. Das Ergebnis des vorliegenden Aufsatzes hat ihm in seinem Bemühen voll und ganz Recht gegeben. An Hand mehrerer bis in letzte Einzelheiten überzeugend geführter Beweise kommt Plamenac zu dem Schluß, daß ein Teil des drei Fragmente verschiedener Handschriften aus dem 15. Jahrhundert umfassenden Manuskripts Paris nouv. acq. fr. 4379 zu dem Sevillachansonnier gehört. (1884/85 kamen diese drei Fragmente in den Besitz der Pariser Nationalbibliothek und wurden dort zu einer Handschrift zusammengefaßt.) Der Colombina-Codex, der nach einem Katalog von 1684 181 Blätter umfassen soll, besteht heute nur mehr aus 139. Es fehlen also 42 Seiten, die durch das 1. Fragment der Pariser Handschrift zu ergänzen sind. Für diese Behauptung gibt der Verf. u. a. folgende Gründe an: Der 42 Seiten umfassende 1. Teil von Paris bringt zwölf Kompositionen, die ein unvollständiger Index des Sevillachansonnier zwar nennt, die aber in den 139 Blättern nicht zu finden sind und bis heute außer in dem 1. Teil von Paris 4379 auch nicht gefunden werden konnten; beide Manuskripte weisen daneben mehrere gleiche Foliierungen auf und enthalten außerdem sechs Werke, die

teils in der einen, teils in der anderen Handschrift aufgezeichnet sind. Weitere Anhaltspunkte — zu erwähnen sind hier noch die gleichen Schriften der beiden Handschriftenteile — lassen die vom Verf. vermutete Zusammengehörigkeit der beiden Manuskripte als berechtigt und bewiesen erscheinen. Im weiteren Verlauf der Studie geht Plamenac eingehend auf den Inhalt des wiederhergestellten Codex ein, der neben dem schon genannten Hauptrepertoire Kompositionen der älteren Generation Dufay-Binchois wie auch der jüngeren Josquin-Agricola, Werke mit italienischem, deutschem und flämischem Text, aber auch einige lateinische Motetten enthält. Ausgewählte Proben aus der Handschrift sind in mustergültiger Übertragung der Studie beigegeben, ebenso mehrere Facsimiles. Den Beschluß des überaus wertvollen Beitrages zur Quellenforschung der Musik des 15. Jahrhunderts bildet ein fast 50 Seiten umfassendes und mit allen Einzelheiten versehenes Inhaltsverzeichnis — Angabe der Foliierungen, der Stimmzahl, der Konkordanz etc. — des wiederhergestellten Colombina-Codex.

Wolfgang Rehm, Wiesbaden

Walter Salmen: Das Lochamer Liederbuch. Eine musikgeschichtliche Studie. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 18. Leipzig 1951, Breitkopf & Härtel. 96 S., 3 S. Notenbeispiele. Seit der Neuauflage des Lochamer Liederbuches (*Loch*) und des Fundamentum organisandi (*Fund*) durch Arnold und Bellermann hat sich die Forschung immer wieder mit den Problemen beschäftigt, die ihr vor allem der erste Teil dieses Kodex aufgab. Viele Fragen glaubte man endgültig gelöst zu haben. Daß dies keineswegs zutrifft, beweist die ausgezeichnete Studie W. Salmens, die in ihrer Fassung als Dissertation den Titel „Das deutsche Tenorlied bis zum Lochamer Liederbuch“ trug. Schon daraus wird ersichtlich, daß das Schwergewicht der Untersuchung auf dem geschichtlichen Teil liegt, wenn sie auch wesentliche Erkenntnisse vermittelt, die das Sichtbare der Handschrift in ihrer Gesamtheit betreffen. So wird die Definition der Begriffe Tenor im engeren Sinne und Tenorlied zum eigentlichen Angelpunkt der Arbeit. Weder die Mehrzahl der einstimmig überlieferten Lieder noch die Versuche im Liedsatz beim Münch von Salzburg oder Wolkenstein ver-

dienen nach Salmen diese Bezeichnungen, sondern unter einem Liedtenor wird die auf der Grundlage des Wechselrhythmus erwachsene, bewußt geformte und damit zur mehrstimmigen Bearbeitung geeignete Liedweise verstanden. Das mehrstimmige Tenorlied aber findet in *Lodi* seine höchste Ausprägung in dem „von einer begnadeten Hand“ gestalteten Satz: „*Der wallt hat sich entlawbet*“ (Nr. 17). Er ist das Endergebnis einer Entwicklung, die an Hand von 21 Quellen über einen Zeitraum von fast 100 Jahren zurückverfolgt wird; und er steht am Anfang eines fast ebenso großen Zeitraumes, der gleichbedeutend ist mit der ersten Blütezeit der deutschen Musik. Sie stand weitgehend unter dem Zeichen des Tenorliedes. Damit ist die geschichtliche Schlüsselstellung von *Lodi* bestimmt. Damit erweist sich zugleich der Wert einer Untersuchung, welche diese Stellung ins rechte Licht rückt.

Vertraten ältere Forscher die Ansicht, daß die Einheitlichkeit des Repertoires ein Charakteristikum von *Lodi* sei, so weist Verf. nach, daß das Gegenteil der Fall ist. Gerade das Ungeordnete und Vielschichtige, auch entstehungsgeschichtlich gesehen, gibt dem Liederbuch das Gepräge. *Lodi* wird somit zum Sammelbecken für eine Überlieferung, die sich zum Teil über den gleichen Zeitraum erstreckt wie die zum Vergleich herangezogenen Quellen. Zum Teil reicht sie noch darüber hinaus, wie das Nachwirken von Spielmannspraktiken des 13. Jahrhunderts zeigt. — Wie wenig die Frage der Schreiber bisher berücksichtigt worden ist, ergibt sich daraus, daß es dem Verf. auf Grund von äußerst gewissenhaften Untersuchungen gelang, 9 verschiedene Hände festzustellen, davon 6 in *Lodi* und 3 in *Fund*. Schreiber I hat bei weitem den größten Teil beigezeichnet. Da er sowohl am Anfang von *Lodi* als auch am Ende von *Fund* vertreten ist, so spricht das neben weiteren Indizien dafür, daß beide Teile einer organischen Einheit bilden. Spätestens 1455 müssen die beiden Teile vereinigt worden sein. Da sich das Repertoire als der Niederschlag einer hochkultivierten städtischen Musikpflege erweist, könnte nur eine Stadt vom Range Nürnbergs der Entstehungsort der Handschrift gewesen sein. — Die von Arnold vorgenommene Numerierung der Stücke von *Lodi* wird in vielen Punkten einer Korrektur unterzogen, nicht zuletzt deswegen, weil es Salmen gelang, zwei bis-

her nicht aufgelöste Notierungen zu übertragen. Damit ergab sich als Material für die Untersuchung ein Bestand von 29 einstimmigen, 2 zweistimmigen, 7 dreistimmigen Liedern, 2 Texten, 6 instrumentalen Liedbearbeitungen und 3 geistlichen Kontrafakta. Zwei tabellarische Übersichten unterrichten über die Anlage von *Lodi* und *Fund* bzw. über die vom Verf. vorgenommene Klassifikation der Weisen und Sätze. Allerdings fehlen auf S. 34 unter A 4 die Nrn. 1 und 2, unter A 5 die Nr. 11. Desgleichen fehlt auf S. 33 der Hinweis, daß Schreiber I auch die meisten Tenorlieder aufgezeichnet hat (vgl. S. 27 ff.). Bei der Klassifikation ist S. so vorgegangen, daß die Lieder im Dupeltakt in die älteste Schicht eingeordnet wurden. Sie vor allem bezeichnen das vortenorale Stadium, da sie sich am wenigsten zur mehrstimmigen Bearbeitung eignen. S. vermutet, daß das Dupeltaktlied um 1360 als Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls entstanden ist. Unter anderem stützt er sich dabei auf Zeugnisse aus der Limburger Chronik. Die Dehnung der Penultima bei einigen Dupeltaktliedern in *Lodi* wird als erster Schritt in Richtung auf das Tenorlied angesehen. Auch die Tanzlieder im ersten Modus und die in Longa-Brevis-Notierung aufgezeichneten Lieder sind vortenorale. Die Argumente für die Wahl der Prolatio-major-Notierung bei den Tanzliedern, welche die Ausführung in einem schnellen $\frac{6}{8}$ -Takt erfordert, sind einleuchtend. Wie der Moduswechsel an den Klauselstellen auch hier eine Annäherung an das Tenorlied bewirkt, wird an den Liedern „*Ich var dohin*“ und „*Czart lip*“ gezeigt. An den Liedern der zweiten Gruppe, die vermutlich eine Übergangerscheinung aus der Zeit um 1430 darstellen und im $\frac{6}{4}$ -Takt zu notieren sind, sieht Verf. sodann das Gegenstück zu entsprechenden Erscheinungen im Werk Dufays; denn hier wie dort wird der neue Stromrhythmus wirksam. In den Tripeltaktliedern wird dagegen die erste Stufe des Tenorliedes erreicht. Zeichnen sich mehrere von ihnen noch durch typische Merkmale aus (S. 66), so sind die Tenorlieder im Wechselrhythmus nicht Typen, sondern Individualitäten. 9 Lieder werden dieser Gruppe zugewiesen. Davon sind allein 5 mehrstimmig, womit ihre Eignung zur polyphonen Bearbeitung offensichtlich wird. In einer eingehenden und ausgezeichneten Analyse von Nr. 17, dem kunstvollsten Liede der Handschrift,

wird gezeigt, worin die hervorstechenden Wesenszüge bestehen. Es sind dies neben den schon erwähnten Merkmalen vor allem ein verändertes Wort-Ton-Verhältnis, die bewußte Anwendung des Kontrastprinzips bei der formalen Gestaltung und eine bis dahin nicht gekannte Intensität des Erlebens. Das Tenorlied wirkte fort. Die Lieder der anderen Gruppen sind dagegen in *Lodi* meist singular.

Wenn der Verf. auf S. 71 schreibt, daß sämtliche Tenorlieder im Wechselrhythmus nach dem Prinzip der Barform gebaut seien, so bedarf dies doch einer Einschränkung. Barförmig im engeren Sinne, d. h. nach dem Prinzip der Stollengleichheit gebaut, sind nur 5 Lieder. Dagegen könnte man die übrigen 4 unter der Voraussetzung als barförmig ansehen, daß hier ein melodisches Korrespondenzverhältnis zwischen den Stollen vorliegt. Das trifft aber nur sehr bedingt zu, insbesondere bei Nr. 17. Darum kann die Interpretation der Barform im Sinne von These, Antithese und Synthese, wie sie bei diesem Lied angewandt wird, keineswegs generelle Geltung beanspruchen. Vor allem läßt sie sich nicht auf die zahllosen nach dem Prinzip der Stollengleichheit gebauten Tenores des 16. Jahrhunderts anwenden. Diese Einschränkung liegt ebenso im Interesse terminologischer Klarheit wie eine bedeutungsmäßige Festlegung der Termini Halb- oder Kurzzeile, Zeile und Langzeile. Jedenfalls ist es schwer einzusehen, warum Verf. das melodische Korrelat zum 6- bis 8-silbigen Vers nicht als Zeile, sondern als Halbzeile und die Summe zweier solcher Gebilde als Langzeile oder Zeile bezeichnet. Auf die Bezeichnungen: Zeile in der genannten Bedeutung und Halb-, bzw. Kurzzeile für den Versilbler können weder Germanistik noch Musikforschung verzichten. — Den Abschluß der Arbeit bildet eine Untersuchung über die 6 Instrumentalbearbeitungen, den niederländischen Liedsatz Nr. 20 und die drei Kontrafakta. Auch sie vermittelt wesentliche Erkenntnisse, da die Beschrift „Tenor“ bei den Nrn. 4, 5 und 6 nicht bedeutet, daß es sich bei diesen Stücken, ebensowenig wie bei den drei übrigen, um Kernstimmen mehrstimmiger Sätze, sondern um „gebundene Ausspinnungen eines vorgegebenen Liedtenors“ handelt. Ja, der Tenor im engeren Sinne wird hier geradezu „seines eigentlichen Wesens beraubt“ (S. 85). An den Kontrafakta Nr. 47 und 48 wird schließlich eine enge Substanzgemeinschaft

mit dem Lied Nr. 30 „*Mir ist mein pferd*“ und mit einer Basse dance nachgewiesen. Damit erbringt Verf. den Beweis, daß in diesem Falle der Westen die Rolle des Aufnehmenden gespielt hat.

Wenn auch das Möglichste getan wurde, um die Untersuchungen durch Notenbeispiele zu erläutern, so sind es doch nicht genug. Die alte Ausgabe des Liederbuches reicht nicht aus. Vielmehr hat sich ihre Unzulänglichkeit nach dem Erscheinen der Arbeit von S. um ein Vielfaches erhöht. Wann werden wir eine zuverlässige Ausgabe von *Lodi* und *Fund* erwarten dürfen?

Kurt Gudewill, Kiel

Walter Biber: Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral. Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 17. Bern 1951. Verlag Paul Haupt. 134 S.

Eindeutigkeit der Terminologie sollte für die Musikwissenschaft oberstes Gebot sein. Leider wird dieses Gebot nicht immer befolgt. Wenn nun in der vorliegenden, aus der Schule E. Kurths hervorgegangenen Arbeit die bisherige Bedeutung des Begriffs Melodieformel weitgehend eingeengt wird, so kann dies dreierlei zur Folge haben. 1. Die Musikforschung macht sich die Argumente des Verf. zu eigen, soweit sie die ältere Einstimmigkeit betreffen, d. h. der Terminus in der von Biber geforderten Bedeutung findet nur hierfür Anwendung. Das bedeutet jedoch eine weitere Entfernung von dem Grundsatz terminologischer Eindeutigkeit. 2. Die neue Bezeichnung wird auch auf andere Epochen der Musikgeschichte angewandt. Ob sie sich durchsetzen wird, ist allerdings sehr fraglich. 3. Die Bezeichnung wird mit der Begründung abgelehnt, daß sie sich weitgehend mit dem deckt, was man bisher unter einer Kadenzklausel, insbesondere einer Primärklausel verstand. Welcher der drei Wege eingeschlagen werden soll, ist schwer zu entscheiden. Darum können hier nur Möglichkeiten zur Diskussion gestellt werden. Gegen die Ableitung des Begriffs Melodieformel, so wie B. ihn verstanden wissen will, lassen sich dagegen keine Einwände erheben. Von seinen Voraussetzungen aus sind die Argumente gut begründet.

Nicht jede typische Melodiewendung wird von B. als Formel angesehen, sondern er leitet die Berechtigung zur Anwendung die-

ses Terminus von zwei Voraussetzungen ab, 1. von der Stellung eines solchen Gebildes innerhalb des Gesamtablaufs einer Melodie und 2. von dem ihr innewohnenden melodynamischen Potential. Das Wesen der Melodie schlechthin sieht B. im „Prinzip der differenzierten Grenztonverfestigung“ verkörpert, in einem verschiedenen Verhalten von Anfang, Binnengeschehen und Schluß nach dem Schema Spannung—Entwicklung—Entspannung. Je stärker die Entspannung, desto höher der Grad an Formelqualität. Daher sind solche Formeln nur an den Haupt- und Teilschlüssen zu finden. Formeln geringerer Qualität können auch an Zeilenenden vorkommen. Ein Melodie- oder Zeilenanfang aber kann nie eine Formel sein, da jedes Initium ein Spannungsmoment enthält. Dazu kommt in der Regel eine Vielfältigkeit der Bildungen am Anfang, wogegen die Schlüsse durchweg zur Vereinheitlichung neigen. Alles das, was nicht den Namen Formel verdient, weil es wohl der Erscheinung, aber nicht dem Wesen nach der Formel gleicht, wird als „formelhaft“ bezeichnet. Hierzu gehören die Initial-, Zäsur- und Finalwendungen. Substanzgleiche Melodiezeilen werden Zeilen-*typen* genannt und Melodieflöskeln als aufgesetzte Ornamente in Gegensatz zur Melodieformel gestellt. Den höchsten Grad an Formelqualität enthalten die Gebilde mit Sekundfall am Schluß, die in syllabische, dreitönige Urformeln und melismatisierte Formeln eingeteilt werden. Unter ihnen sind die U 1-Formel (*fed*) und die A-Formel mit Auflösung des drittletzten Tones (*eded*) die wichtigsten. Das gilt insbesondere für die 14 protestantischen Choralweisen, die zwischen 1523 und 1543 erstmalig von Wittenberg ausgingen und größtenteils, wenn nicht ausschließlich, von Luther stammen. Es hat, geistesgeschichtlich gesehen, wohl eine gewisse Berechtigung, wenn die Lutherlieder noch zum Mittelalter gerechnet werden. Dennoch wäre der Zusatz „und der Reformationszeit“ im Titel zweckmäßig gewesen. — Den Wittenberger Weisen ist der erste Abschnitt der Arbeit gewidmet. Die hier gewonnenen Ergebnisse werden sodann bei einer eingehenden Untersuchung der Antiphonen und Responsorien des Messen-Propriums sowie der Psalmodie verwertet. Spezifische Antiphonen-Formeln werden vor allem an den mehr auf dem Prinzip der Syllabik basierenden Introitus und Communionen nachgewiesen. Dagegen nehmen die

Offertorien eine Mittelstellung ein, da sie die Verbindung zu den melismatischen Responsorien herstellen. Diese wiederum zeichnen sich durch das Vorwiegen von Formeln aus, die aber nicht für die Responsorien als solche, sondern für bestimmte Gattungen und Tonarten charakteristisch sind. Die stärkste Ausprägung alles Typologischen und Formelhaften weist B. schließlich an der Psalmodie nach, wobei von den bisher üblichen Termini Initial-, Medianten- und Final-Formel nur der letzte voll und der zweite bedingt anerkannt wird. — Aus dem stilistischen Gegensatz zwischen Lutherliedern und gregorianischen Melodien (B. gebraucht mehrfach die abwegige Bezeichnung Lied) erklärt es sich, daß weitgehende Gemeinsamkeiten im Formelmateriale nicht bestehen. Sie liegen vielmehr im Prinzipiellen. Daß dieser Nachweis an einem umfangreichen und in sich geschlossenen Untersuchungsmateriale geführt wird, macht den Wert des ersten Teils der Arbeit (Abschnitt I-IV) aus. Er vor allem vermittelt die wesentlichsten Erkenntnisse, die im dritten Teil noch einmal in konzentrierter Form vorgetragen werden.

Im zweiten Teil werden weitere Bereiche der mittelalterlichen Einstimmigkeit zum Vergleich herangezogen. Daß eine erschöpfende Behandlung dieses gewaltigen Komplexes weder beabsichtigt noch möglich ist, liegt auf der Hand. Wenn aber schon eine Auswahl getroffen wird, dann sollte sie auch nach dem Grundsatz der Parität erfolgen. So vermißt man Hinweise auf Neidhart, Hermann von Salzburg, Wolkenstein oder die Weisen des Lochamer Liederbuches, an denen sich das Auftreten der B-Formel mehrfach hätte belegen lassen. Es kann aber auch nicht auf eine eingehendere Behandlung des weltlichen Volksliedes mit der Begründung verzichtet werden, daß die schriftliche Überlieferung erst mit dem 14. Jahrhundert einsetze. Immerhin sind doch die Methoden der musikalischen Frühgeschichtsforschung heute so weit ausgebildet, daß hierzu Wesentliches gesagt werden könnte. Die einschlägigen Arbeiten von Wiora und Müller-Blattau hätten daher herangezogen werden müssen. Das gleiche gilt für die Untersuchungen H. J. Mosers an den Hofweisen des 16. Jahrhunderts. B. weist aber weder auf die Eigenständigkeit dieser so wichtigen Gattung gegenüber dem Volkslied hin, noch sagt er etwas über den Einfluß, der von hier auf das Lutherlied

ausgegangen ist. Die hochansetzenden Initialwendungen, die bei Luther textausdeutenden Charakter haben mögen („*Ein feste Burg*“, „*Vom Himmel hoch*“), sind nämlich keineswegs spezifisch lutherisch. Vielmehr lassen sie sich bei den Hoftenores auf Schritt und Tritt nachweisen. Aber auch Hochansatz in Verbindung mit Tonwiederholung kommt sehr häufig vor, so z. B. in Arnt v. Aich 71, Forster I 52, III 53 und V 7. — Wie viele Fragen der Verf. auch unbeantwortet ließ oder nicht berührte, wie etwa die Frage nach dem Formelwert des Schlusses mit dem subsemitonium modi, eines ist sicher, es wird eine anregende Wirkung von dieser wertvollen und aufschlußreichen Arbeit ausgehen. Sie wird auch für die Melodiebildungslehre von Nutzen sein können.

Kurt Gudewill, Kiel

Hans Ferdinand Redlich: Claudio Monteverdi, Life and Works. Translated by Kathleen Dale. Oxford University Press, London-New York-Toronto 1952. 204 S. Der bekannte Monteverdi-Forscher legt hier eine erweiterte und (übrigens sehr gut) ins Englische übersetzte Ausgabe seiner 1949 in der Schweiz erschienenen (im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 64 ff., eingehend besprochenen) Monteverdi-Biographie vor. Der Charakter des Buches hat sich nicht wesentlich verändert; so mag hier nur kurz auf die Erweiterungen hingewiesen werden. Von den ganz neu eingeführten Kapiteln wenden sich *Music and Society in Monteverdi's Lifetime* und *Music in Italy at the Time of Monteverdi's Advent* an ein breiteres Lesepublikum und ordnen den Meister allgemein geistig, soziologisch und stilistisch in seine Zeit ein. Ferner erfährt vor allem Monteverdis Madrigalschaffen eine ausführlichere Behandlung. Redlich hat in das diesbezügliche Kapitel (*The Last Madrigalist*) die Übersetzungen mehrerer umfangreicher Absätze aus seinem früheren Buch über das Madrigalwerk des Meisters aufgenommen und ein ganz neues Kapitel über *The Poets of Monteverdi's Madrigals* angefügt. Dadurch erhält Monteverdi der Madrigalist im Gefüge des Ganzen erst die Stellung, die ihm (nach Redlichs Meinung ganz besonders) gebührt. Obendrein läßt das höchst instruktive Kapitel über die Dichter der Madrigale die enge Verwandtschaft des Madrigalisten mit dem Dramatiker deutlich erkennen. Auch dieser wird mehr als in der deutschen Ausgabe in den Vordergrund gestellt, und

zwar durch die Aufnahme zahlreicher Auszüge aus den bekannten Briefen, in denen Monteverdi an Hand von Strozzi's Libretto „*La finta pazza Licori*“ „eine ganze Musikdramaturgie in Nuce“ gibt. Diese ebenfalls ins Englische übertragenen Briefstellen vermitteln auch einem weiteren englisch sprechenden Leserkreis einen lebendigen Eindruck von der Persönlichkeit, den Zielen und der Arbeitsweise des Meisters. Nur ein in der Besprechung der früheren Schrift ausgesprochener Wunsch ist auch in der vorliegenden unerfüllt geblieben: die Venezianer Spätopern sind nicht mehr in den Vordergrund gerückt worden als dort. Dagegen wird Monteverdi, der zukunftsweisende Neuerer, dem Leser in anderer Weise deutlich vor Augen geführt: einmal durch die eingehende, durch Notenbeispiele erläuterte Darstellung seiner Kontroverse mit Artusi, zum andern durch den neuen Schlußabsatz des Kapitels *Monteverdi in the Eyes of Posterity*, der die Wirkung des Meisters auf die spätere Nachwelt bis zur Gegenwart umreißt. Ein am Schluß des Buches angeführtes *Glossary* enthält eine kurz gefaßte Erklärung von Fachausdrücken und läßt erkennen, worum es dem Verf. in der englischen Ausgabe mehr noch als in der deutschen ging: einem breiteren Leserkreis ein ohne Heranziehung weiterer Literatur verständliches und umfassendes Bild Monteverdis, seiner Stellung in und zu seiner Zeit und seiner darüber hinaus epochemachenden Bedeutung zu geben.

Anna Amalie Abert, Kiel

Fred Hamel: Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung, Göttingen 1951. XI u. 244 S. Das Buch ist keine Biographie im üblichen Sinne. Lebensdaten und Werke des behandelten Meisters werden als bekannt vorausgesetzt und gleichsam beiläufig rekapituliert. Im Mittelpunkt des Blickfeldes steht demgegenüber die geistige Umwelt, aus der Bach erwuchs und mit der er sich auseinandersetzen hatte.

Das Neuartige dieser Monographie erfordert einen kurzen Blick auf die Absichten des Verf. Dieser erklärt, daß sowohl die historisch-biographische wie auch die „analytische“, „ästhetische“ und „stilkritische“ Untersuchung nicht in der Lage sei, „die Frage nach der geheimnisvollen Anziehungskraft, die er (Bach) auf jede neue Generation bei allem Wandel der Einstellung so

unvermindert ausübt“ zu beantworten (S. VII). „Denn schließlich kommen wir nicht um die Einsicht herum, daß das, was das Wesen jedwedes Künstlers im tiefsten Grunde ausmacht und seinem Schaffen das entscheidende Gepräge verleiht, durch die Erforschung des Schicksalhaften und Klangsinulichen allein eben doch nicht zu ergründen ist“ (ebenda). Demgegenüber kann uns „nur die Erforschung der geistigen Welt eines Meisters das Gesetz enthüllen, nach dem der Mensch und sein Werk angetreten sind“. Nicht allein der Mensch Bach, sondern auch sein Werk sollen also durch die Kenntnis seiner geistigen Welt in ganz neuer Weise faßbar werden.

Mit Hilfe dieser „wahrhaft umwälzenden Betrachtungsweise“ gelingt es nun freilich, den Lebensablauf Bachs, in dem die beschreibende Biographie nichts anders als einen Kampf des Meisters gegen mannigfache „Widrigkeiten“ sehen konnte, zu deuten als eine notwendige Auseinandersetzung des dem orthodoxen Luthertum entstammenden Musikers mit den Tendenzen des Pietismus (Mühlhausen), des Calvinismus (Köthen), der Aufklärung (Leipzig) und des Freidenkertums (Potsdam 1747), Auseinandersetzungen, die Bach in seiner Zeit nicht erspart bleiben konnten und die seinen Geist in charakteristischer Weise formten. Auch musikalische Formen Bachs, wie die Neumeistersche Kantatenform oder die kontrapunktischen Kunstwerke der letzten Lebensjahre, lassen sich als Widerspiegelung geistiger Zeitströmungen verstehen. Das Buch vermittelt damit dem Bachfreund eine Fülle neuer Einsichten und weist in seiner umfassenden Schau geistiger Strömungen der Biographie neue und fruchtbare Wege.

Anders steht es mit der Würdigung des Werkes. Hier kann die Erforschung der „geistigen Welt“ — und das sind bei H. im wesentlichen die philosophischen und religiösen Strömungen der Zeit — nur Hilfsdienste leisten, und es wäre zunächst einmal exakt nachzuweisen, wo und wie dieser „Geist“ sich im einzelnen Kunstwerk überhaupt kundgibt (wobei es z. B. einigermaßen schwierig sein dürfte, die in Köthen entstandenen Klavier- und Orchesterwerke aus Bachs Auseinandersetzung mit dem Calvinismus heraus zu kommentieren), bevor man die Ästhetik einfach für bankerott erklärt und ihr die Möglichkeit abspricht, Bachs unverminderte Anziehungskraft auf jede neue Generation von sich aus zu begründen.

Ja, man ist sogar versucht, diese Anziehungskraft seiner Musik in Umkehrung der Beweisführung des Verf. gerade der Unabhängigkeit ihres „Geistes“ von allem Zeitgeist zuzuschreiben, wenn nicht auch diese These eine unzulässige Vereinfachung darstellen würde.

Ein weiterer Einwand: Reichen die oft recht spärlichen Lebensdokumente hin, um einen so gewaltigen Überbau zu tragen, wie ihn H. errichtet? Kann man z. B. aus den Eintragungen der 3 Bücher Pfeiffers auf dem Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach darauf schließen, „daß der Hauptbestand dieser Bücherei etwa in den letzten Köthener und ersten Leipziger Jahren feste Gestalt annimmt“ (S. 111)? Oder kann man „die tiefere Ursache, die Bach angesichts der Einladung nach Potsdam zögern ließ“ (S. 217) in Friedrichs des Großen „Freidenkertum“ sehen? Heißt das nicht in die Tatsachen zu viel hineininterpretieren? Auch die Texte der Werke sind, da sie nicht immer frei gewählt sind, keineswegs verlässliche Zeugen Bachsches Geistes.

Erst wenn man sich so darüber klar ist, was H.s Methode zu leisten imstande ist und was nicht, wird man sie voll würdigen können. Das Buch wird künftig zum unentbehrlichen Rüstzeug jedes Bach-Biographen gehören müssen. Daran hindert nicht, daß in mancher Hinsicht noch eine Korrektur notwendig werden könnte. So vermißt man insbesondere eine Betrachtung über Bachs Stellung zur weltlichen Obrigkeit, die von Bach als „Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild“ (BWV 119) besungen wird, insbesondere zu den Fürsten, den „herrschenden Göttern der Erde“ (BWV Anh. 13)¹, um z. B. von hier aus zu klären, warum eigentlich es Bach schwer wurde „aus einem Capellmeister ein Kantor“ zu werden — eine Äußerung, die im Rahmen der Problemstellung des Verf. einer Interpretation wert gewesen wäre. Der berühmte „Endzweck“ des Mühlhausener Entlassungsgesuchs wird häufig zitiert, wobei — wie so oft — dem Worte „Endzweck“ eine nach Ansicht des Referenten viel zu schwere Belastung aufgebürdet wird, die das Wort im damaligen Sprachgebrauch nicht hat. Um auch die Köthener Jahre sinnvoll in Bachs Entwicklung einzuordnen, wird dann zwischen einem „End-

¹ Diese den Texten Bachs entnommenen Apostrophierungen sind natürlich mit der oben erwähnten Einschränkung zu behandeln.

zweck im weiteren und im engeren Sinne" (S. 90) unterschieden, wobei der „Endzweck im weiteren Sinne“ eine unklare und durch Bachs Äußerungen nicht zu belegenden Konstruktion bleibt. Wenn dann behauptet wird, Bach konnte „damit rechnen, daß der neue . . . Gewinn (der Köthener Zeit) . . . eines Tages auch wieder seiner kirchenmusikalischen Praxis zugutekommen würde“ (ebenda), so widerspricht das geradezu Bachs eigener Behauptung, daß er in Köthen seine „Lebenszeit zu beschließen“ vermeint habe. Man muß wohl schon mit Blume (MGG I, 978) Bachs „lutherischen Amtsbegriff“ als entscheidendes Moment für seine Haltung in Köthen in Anspruch nehmen, desgleichen für seine Stellung zur katholischen Kirchenmusik, deren Komposition Bach seinem Kurfürsten 1733 ja ausdrücklich anbietet — eine Tatsache, die wir bei H. nicht interpretiert finden.

Schließlich wäre auch eine Korrektur der Scheringschen, von Smend hinlänglich widerlegten Datierung der Matthäuspassion (1731; richtig: 1729) am Platze (S. 150 — oder ist die „Markuspassion“ gemeint?).

Alfred Dürr, Göttingen

Walter Emery: Bach's Ornaments. London 1953, Novello and Company Limited. 164 Seiten.

Das Buch will den Leser über die wahre Bedeutung der Ornamentstige J. S. Bachs belehren. Der Verf. bespricht kurz die Bachsche Verzierungstabelle aus dem „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“, sodann die allgemeinen Fragen der Hilfstöne und der Quint- und Oktavparallelen und geht dann über zur Besprechung der einzelnen Ornamente Mordent, Schleifer, Doppelschlag, Triller, Vorschlag usw. Anschließend behandelt er die zusammengesetzten Ornamente, den Ersatz vorgeschriebener Ornamente durch andere und das Improvisieren überhaupt nicht vorgeschriebener Ornamente sowie eine Reihe problematischer Stellen, die Frage der kurzen Triller und das Verhältnis von Emanuel Bach zum Schneller. Zum Schluß folgen noch eine Nachschrift, eine eigene Ornamententabelle mit den Lösungen des Verf. und drei Verzeichnisse.

Ein großer Vorzug des Buches besteht in der großen Zahl von praktischen Beispielen, die das, was der Verf. will, anschaulich erläutern. Diese Beispiele sind vor allem aus

Autographen und Originaldrucken gewählt und entstammen vorzugsweise den Werken für Tasteninstrumente, besonders dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Zitate aus alten Lehrbüchern sind grundsätzlich nach den Originalausgaben gegeben; die Beispielsammlung wird durch eine Faksimiletafel meist autographischer Ornamentierungen glücklich unterstützt.

Daß der Verf. sein Ziel schließlich doch nicht im wünschenswerten Maße erreicht, liegt wesentlich daran, daß er versucht — vermutlich unbewußt —, ein Kompromiß zu schaffen zwischen der Bachschen Ornamentik und der ein kleines Jahrhundert späteren Wiener Praxis; die Beweisführung wird dabei notgedrungen fragwürdig, und das Ergebnis kann nicht recht überzeugen. Dieselben Dinge haben seinerzeit den großen Wert der hochverdienstlichen Arbeiten von E. Dannreuther und A. Kreutz erheblich gemindert; und so fehlt uns noch immer die ungetrübte Darstellung der Verzierungskunst Sebastians, welche die Ornamentik des Meisters so läßt, wie sie ist: in vielem eigenartig, im gesamten überzeugend.

Hans Klotz, Flensburg

Robert Haas: Bach und Mozart in Wien. Wien, Verlag Paul Kaltschmid (1951). 49 S.

Die kleine Schrift enthält eine Reihe lose zusammenhängender Studien über die Wiener Musikgeschichte zur Zeit Mozarts. Den Beginn macht ein Bericht über die Wiener Bachpflege, der nachweist, daß auch außerhalb der bisher allzu ausschließlich gewürdigten Bestrebungen des Barons van Swieten mancherlei Interesse für Bach herrschte, begünstigt durch den Unterricht der Fuxschüler Muffat und Wagenseil und kulminierend in der Person des Fürsten Karl Lichnowsky.

Den Hauptteil des Büchleins nimmt dann eine Untersuchung ein, die aufschlußreiche Neuigkeiten über die von Mozart gespielten und bevorzugten Klaviere bietet. Mozart vermittelte im Jahre 1782 der Baronin Waldstätten die Anschaffung eines kleinen Klaviers von einem Zweibrückener Instrumentenbauer (seinen Namen hatte Mozart vergessen) nach dem Vorbild eines Pianofortes, das er beim Salzburger Erzbischof kennengelernt hatte. Haas glaubt nun mit gutem Grund die beiden Klaviere wiedergefunden zu haben, das Wiener Instrument in der Sammlung Fiala-Ahlgrimm, das Salz-

burger im dortigen Museum Carolino-Augusteum. Der von Mozart so empfohlene Instrumentenbauer, dessen Name bisher von der Mozartforschung unberücksichtigt geliebt war, wird damit in der Person des Christian Baumann (1746—1816) gefunden. Demgegenüber ist die Bedeutung des Klavierbauers Anton Walter für Mozart offenbar stark einzuschränken. Denn der Vergleich des Klaviers aus Mozarts Nachlaß im Salzburger Mozarteum, das bisher Walter zugewiesen worden war (Steglich, N. M. J. I., 1941), mit den erhaltenen Walter-Klavieren (darunter ein neuer Fund in der Sammlung Fiala-Ahlgrimm) weist einige Unterschiede auf, als deren wichtigsten H. die v o r d e r s t i f t l o s e Führung des Mozartschen Klaviers erkennt. Sie finden wir auch bei den beiden Baumannschen Instrumenten, und zwar nicht zufällig, denn die durch sie bedingte „klavichordartige Anschlagsart und Klangform war ihm (Mozart) vertraut und entsprach seinem Klangwillen“.

Erfreulich ist auch, daß in Wien in schöner Zusammenarbeit von Forschung und Praxis die Aussicht besteht, die aufführungspraktische Bedeutung dieser Feststellung zu erproben.

Alfred Dürr, Göttingen

Egon Komorzynski: Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) K.G., Wien 1951. 364 S., 22 Abbildungen.

Es ist eigenartig, wenn ein Forscher im Alter ein Buch unter einem und demselben Titel veröffentlicht wie ein halbes Jahrhundert zuvor, ohne es als Neuauflage des früheren Werkes zu bezeichnen. Dabei ist die vorliegende Schikaneder-Biographie eindeutig eine, allerdings sehr stark erweiterte und in vieler Hinsicht veränderte, Neuauflage der Biographie von 1901 (*Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*. B. Behr (E. Bock), Berlin W. 35, 1901). Ein Vergleich zwischen den beiden Werken aber läßt bald erkennen, warum der Verf. das jüngere als ein schlechthin neues gewertet wissen möchte. Nicht seine Forschungsergebnisse haben sich nennenswert geändert (als wichtigste Änderung ist das neue Geburtsdatum Emanuels zu nennen: er ist nicht am 9. April 1751 in Regensburg, sondern am 1. September in Straubing geboren), sondern seine eigene Ein-

stellung zu seinem Stoff. Während er in der alten Ausgabe seinen Helden mit innerer Anteilnahme, aber wissenschaftlich-sachlich darstellt, treibt er in der neuen einen wahren Heroenkult. Dies tritt besonders deutlich in den Werkbesprechungen zutage. Sie lehnen sich weitgehend an die der alten Ausgabe an, schwächen aber die dort gefällten Urteile, sofern sie für Schikaneder ungünstig lauten, stets erheblich ab und wollen den gewiegten, genialischen Theaterpraktiker, den die frühere Ausgabe schildert, mit Gewalt und nicht immer mit Glück zum Volkserzieher und ständigen Vorkämpfer für die höchsten Ideale machen. Mit dieser oft recht penetranten Verhimmelung erweist der Verf. aber seinem Helden einen genau so schlechten Dienst wie mit seinem Windmühlenflügel-Kampf gegen die nunmehr fast hundert Jahre alten und in der Forschung bereits seit Jahrzehnten nicht mehr akuten Irrtümer der Jahnschen Mozart-Biographie. Die Beseitigung dieser Irrtümer ist anerkanntermaßen in erster Linie das Verdienst seiner eigenen alten Biographie Schikaneders von 1901; es hätte einer Aufwärmung dieser längst überholten Dinge an Hand einer ebenfalls überholten oder, vom Standpunkt der Forschung aus gesehen, zweitrangigen Literatur durchaus nicht mehr bedurft. Innerhalb der Musikwissenschaft verfiert heute nur noch E. Dent die Jahnsche Auffassung, der „Zauberflöten“-Text stamme nicht von Schikaneder, sondern von Giesecke; in diesem Streit der Meinungen hat O. E. Deutsch in wohlthuend objektiver Weise im 5. Jahrgang dieser Zeitschrift einen Ausgleich versucht. — Komorzynski bemüht sich in der neuen Ausgabe, die Autorschaft Schikaneders auch auf stilkräftigem Wege nachzuweisen, und sieht in zahlreichen von dessen früheren Singspielen bereits Vorläufer der „Zauberflöte“. Seine Hinweise vermögen aber durchaus nicht zu überzeugen. Die Gemeinsamkeiten beruhen vielmehr alle entweder auf der gattungsbestimmten Übereinstimmung der Typen oder auf der ebenfalls gattungsbestimmten Ähnlichkeit von Motiven oder auf dem Gleichklang einzelner nebensächlicher oder konventioneller Ausdrücke; wenn z. B. in dem von K. selbst 1901 als „sprachlich und dramatisch lächerliches Stück“ bezeichneten „Hanns Dollinger“ von einem „Triumphwagen“ die Rede ist, so dürfte diese Verbindung zur „Zauberflöte“ doch auf recht schwachen Füßen stehen.

Die große Liebe des Verf. zu seinem Helden und seine große Liebe zu Mozart geraten im Verlauf des Buches gelegentlich miteinander in Konflikt. Wird in den Kapiteln, die die achtziger Jahre behandeln, an Hand von Gesprächen, die die beiden Männer miteinander geführt haben „mögen“, versucht, Schikaneder zu einer Art Genius von Mozart zu machen, so wird das Verhältnis bei der Betrachtung der nach der „Zauberflöte“ entstandenen Stücke ganz klar mit den Worten umschrieben: „Etwas wie die ‚Zauberflöte‘ konnte nur ein einziges Mal gelingen“, hier „schuf Emanuel, was Mozart wollte.“ Auf die subjektive Deutung der „Zauberflöte“, die K. schon 1941 im Neuen Mozart-Jahrbuch vorlegte, sei hier nicht näher eingegangen; sie dürfte in der neueren Musikforschung wohl kaum noch Zustimmung finden. Überhaupt sind die der „Zauberflöte“ gewidmeten Kapitel, abgesehen von den ebenfalls bereits 1941 in dieser Ausführlichkeit veröffentlichten kenntnis- und ergebnisreichen Untersuchungen über die komplizierte Quellenlage des Textes, wegen ihrer teils subjektiven, teils aggressiven Einstellung die schwächsten des Buches. Lebendig gezeichnet und wohl fundiert ist dagegen das Bild, das von dem Leben und Wirken des Schauspielers und Wanderprinzipals und seiner Truppe entworfen wird. Weit stärker als in der alten Ausgabe unterbaut es der Verf. durch Zitate aus zeitgenössischen Quellen, durch Briefe, Gesuche, Personalverzeichnisse, Kritiken u. a. m. (das auf S. 154 zitierte Urteil aus der „Galerie von deutschen Schauspielern“ ist offenbar ein Auszug aus dem S. 48 abgedruckten aus dem „Theaterjournal für Deutschland“). Besonders hervorzuheben ist die „Vorerinnerung“ zu dem Rühr- und Schauerstück „Der Grandprofos“, in der Schikaneder ganz offen zugibt, sein „einzigster Hauptzweck“ sei „für die Kasse des Direktors zu arbeiten und zu sehen, was die größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen“. Er hat es aus dem ff verstanden, dieses Ziel zu erreichen; warum mehr aus ihm machen wollen, als er selbst beabsichtigte? Dankenswerterweise stellt der Verf. dem Werk ein neues Kapitel über „Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst im 18. Jahrhundert“ voran, das die Bühne umreißt, auf der Schikaneder auftrat. Bei dem großen Wert, den K. auf die lebendige Dar-

stellung der Umwelt legt, ist es nur schade, daß er sich bei der Behandlung des frühen Wiener Singspiels ganz an die alte Ausgabe seiner Biographie gehalten hat, ohne die Ergebnisse der neueren Forschung (z. B. Haas, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, 1925) zu berücksichtigen. Im ganzen aber stellt die vorliegende Ausgabe mit den vielen Proben aus Schikaneders Dramen, mit den ausführlichen Inhaltsangaben, den zahlreichen Quellenveröffentlichungen und der reichen Illustration einen sehr anregenden Beitrag zur süddeutschen österreichischen Theatergeschichte dar.

Anna Amalie Abert, Kiel

Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Prof. Dr. J. Schmidt-Görg. Beethoven, Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe. *Drei Skizzenbücher zur Missasolemnis*. I. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20. Vollständige mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von J. Schmidt-Görg, 1952. Jeder, der sich aus chronologischen, stilkundlichen oder psychologischen Absichten mit Beethoven beschäftigt, hat bedauert, daß er seine Arbeiten immer nur auf mehr oder weniger zufällig veröffentlichte Skizzen stützen konnte. Als vollständiges Skizzenbuch wurden eines aus dem Jahre 1800 in Übertragung von Mikulicz herausgegeben (vgl. meine Besprechung: ZfMW. X) und zwei im Facsimile (das eine ehemals im Besitz von Prof. Engelmann befindliche mit Skizzen hauptsächlich zu den Diabelli-Variationen, und ein Moskauer Skizzenbuch, hgg. von M. Iwanow-Boretzky in „Musikalische Bildung“ 1/2, Moskau 1927). Jetzt hat das Beethovenhaus in Bonn, wohl die berufenste Stelle, eine kritische Gesamtausgabe in die Hand genommen, die in Anbetracht der noch erhaltenen 5000 Seiten eine gewaltige und einmalige Aufgabe darstellt. Es mußte da zuerst die Frage geklärt werden, ob man diese Gesamtausgabe in Form von Facsimiles oder in einer Übertragung vorlegen wollte. Ich glaube, man tat Recht daran, sich für das zweite zu entscheiden. Wer sich selbst mit der Entzifferung von Beethovenschen Skizzen beschäftigt hat, weiß, mit wie viel Mühe das verbunden ist; wie viele Unklarheiten zu überwinden sind und wie fast kriminalistische Werkzeuge und Methoden benötigt werden. Schmidt-Görg

berichtet darüber ausführlich in dem Vorwort des hier besprochenen ersten Heftes der Ausgabe. Dieses Heft, im Aufbau ein Beispiel für die ganze Reihe, bringt eine Einleitung, die mit allem in der Literatur verfügbaren Material die Zeit bestimmt, in der das Skizzenbuch geschrieben ist. Es folgen zwei Inhaltsverzeichnisse: I) Inhalt des Skizzenbuches in der Reihenfolge der Seiten und Zeilen, II) Inhalt des Skizzenbuches nach Werken geordnet. Es ist erstaunlich, daß sich immer wieder unbekannte Stücke finden, hier zwei Kanons auf Alois Weißenbach und Friedrich Wähler, über die auch die Einleitung berichtet. Für diese Verzeichnisse der folgenden Hefte würde ich empfehlen, bei Zitaten der Endgestalt nicht die Seite der Gesamtausgabe, sondern die Taktzahlen anzugeben (da dann alle Ausgaben brauchbar sind) und bei allen Stellen, soweit das möglich ist, die Takte anzugeben, auf die sie sich beziehen. Das muß bei der Übertragung sowieso geschehen und erleichtert nachher die Arbeit. An die Inhaltsverzeichnisse schließt sich ein kritischer Bericht, der genau über Lesbarkeit, Interpretation, fragliche Stellen usw. unterrichtet. Dann folgt die Übertragung, in der Größe und Anordnung den Skizzen entsprechend, mit allen Streichungen und Bemerkungen Beethovens, so daß weitgehend der Eindruck der Vorlage gewahrt bleibt. Den Abschluß bildet die Wiedergabe einiger bezeichnender Seiten im Facsimile; und man kann sich durch den Vergleich überzeugen, daß auch für geschulte Musikwissenschaftler eine eigene Übertragung nur sehr schwer möglich wäre. Bei meiner Besprechung der Ausgabe von Mikulicz habe ich versucht, einige der „unbekannten“ Stellen zu lokalisieren. Hier möchte ich an einem Beispiel aus dem Skizzenbuch zur Missa die eigenartige Schaffensweise Beethovens erläutern. Ich wähle dazu die ersten Takte des Credo (Im Gegensatz zum Verzeichnis II gehören S. 14 Z. 9—11 auch zu diesem Eingange). Wesentliche Elemente der ersten Credotakte sind etwa folgende: Der Auftakt von $\frac{1}{8}$ Länge mit dem Oktavsprung; der auf $1\frac{1}{2}$ Takte gedehnte Akkord mit dem folgenden Abstieg; das instrumentale Vorzitat des Credothemas mit dem Terzfall und dem folgenden Quintfall; in dessen letztem Takt der diatonische Baßaufstieg mit dem punktierten Auftaktmotiv; der Baßeinsatz des Credo; der anders geardete punktierte Auftakt der Flöten zum Einsatz des Tenors; das diatonisch aufstei-

gende „*in unum deum*“ des Basses, das bei „*in u-*“ nur eine zweifache Tonwiederholung zeigt. Vom fertigen, so fest gefügten Werk aus scheint eine solche „Atomisierung“ sinnlos. Was aber sagt dazu das Skizzenbuch, wobei natürlich zu bemerken ist, daß möglicherweise weitere Skizzen zu diesen Takten existieren? S. 14 T. 3 bringt nur den Quintfall mit dem Worte *Credo* und nachfolgende Motive zum „*in unum deum*“ mit zahlreichen Tonwiederholungen. Zu späteren Stellen enthalten S. 4/5 schon das ganze Credothema. S. 14, Z. 9—11 zeigt das Thema in viermaligem Ansatz auf den Tönen *b, b, es* (im Violinschlüssel zu lesen), es und eine Fortsetzung mit vielen Tonwiederholungen, wie sie die Endgestalt etwa bei dem „*in unum dominum*“ hat. Dem Credothema voraus geht hier eine fallende Linie, die mit ihrem Anfang *g-f* der Endform entspricht, mit der Fortsetzung *e-d-b* zum Oktavsprung in das Credothema führt. Hier wie an weiteren Stellen zeigt sich die Wichtigkeit des Auftaktes: musikalisch hat das Credothema $\frac{1}{8}$ -Auftakt, textlich muß es ohne ihn auskommen; dann tritt er in irgend einem Instrument hinzu (vgl. meine Feststellungen in „Die Bedeutung der Skizzen B. usw.“). S. 21, Z. 7/10 bringt durchstrichen den gesanglichen Anfang. Ein ganztaktiger Triller auf dem tiefen *b* (oder *g* je nach dem vorgedachten Schlüssel) dient als Vorspiel; das „*in unum*“ beginnt mit dreifacher Tonwiederholung. S. 21, Z. 11/12 hat die Struktur des Anfangs der Endgestalt bis zum Eintritt des Soprans ohne die Dehnungstakte des Vorspiels und die punktierten Gegenstimmen. Am Schluß verweist Beethoven durch ein *Vi-de* auf S. 20, Z. 11/2 mit imitatorischen Ansätzen des auftaktigen Oktavensprunges, die in der Endform so nicht auftreten. S. 22, Z. 6—11 hat den Triller, jetzt auf *b*, deutlich als Vorspieltakt, dann doppelten Einsatz des Credothemas als Vorspiel, den Einsatz der Gesangstimmen. Hier zeigt der Baß auf „*in unum deum*“ zum ersten Male den diatonischen Aufstieg, aber nur im Raume der Quint (in der Endform in der Oktave) und ohne Punktierung. Der Baß hat eine zweimalige Tonwiederholung mit dem ersten Ton als halber Note (in der Endform Viertelpause und Viertelnote). S. 28 tritt die Dehnung des zweiten Taktes auf, allerdings noch in Verbindung mit dem Vorzitat des Credo. S. 28, Z. 4/5 erhält das Credothema eine kontrapunktische Achtfigur, die in abgeänderter Form erst später

im Satz auftritt. Sie geht, allerdings im Verlauf eines Taktes, durch eine ganze Oktave; sie ist damit eine der Vorformen der Baßstimme „*in unum deum*“ noch ohne Punktierung. S. 34, Z. 6 hat die vielfachen Tonwiederholungen und den Terzsprung auf den Text „*in unum deum*“, wie ihn der Sopran später bei „*in unum dominum*“ bringt. S. 42 fügt der erwähnten Achtelfigur die Oktavierung in Sechzehnteln bei, die auch erst an späteren Stellen des Satzes wirksam wird. S. 43, Z. 10/12 bringt noch einmal die Takte 3—10 der Endgestalt. Noch immer hat das „*in unum deum*“, d. h. der Kontrapunkt zum „*Credo*“ des Tenor, die endgültige Form nicht gefunden, wohl aber die Auftaktpunktierung in Takt 4 der Cellostimme.

Was zeigt diese Entwicklung, vorgenommen an so verschiedenen Stellen des Buches und wahrscheinlich fortgeführt in weiteren Skizzen? Alle die Elemente, die in der Endform so einheitlich wirken, werden von Beethoven stückweise der ursprünglichen Idee hinzugewonnen. Manches, wie die Achtelfigur und die Sechzehntelwiederholung, wird wieder abgestoßen und an anderer Stelle verwertet, eine wahre kompositorische Sparsamkeit. Ich kenne keinen bedeutenden Komponisten, der beim Beginne der schriftlichen Fixierung sich so wenig über die Einzelheiten im Klaren ist, als Beethoven. Solche Entwicklungen lassen sich, wie das Beispiel beweist, in den Skizzen verfolgen. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die kompositorische Bedeutung und Wirkung aller dieser Elemente zuerspüren und klarzulegen. Das scheint mir für die Kompositionslehre fast noch wichtiger als für die psychologische Betrachtung. Die stilkundliche Untersuchung wird bei Vorliegen der Gesamtausgabe eine viel größere Breite gewinnen, als sie mir in meinem Buche und andern Forschern bislang möglich war.

Die Gesamtausgabe der Skizzen Beethovens ist eine große und langwierige Aufgabe. Es ist außerordentlich erfreulich, daß das Beethovenhaus den Mut gezeigt hat, sie zu beginnen. Und es ist eine Pflicht aller irgendwie interessierten Kreise, durch Unterstützung den Plan der Gesamtausgabe zu ermöglichen.

Paul Mies, Köln

Hans Rutz: Franz Schubert. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbindender Text. Mit 8 Abb. München, Beck (1952). 214 S.

Heinrich Werlé: Franz Schubert in

seinen Briefen und Aufzeichnungen. Erste, vorläufig geschlossene deutsche Ausgabe, zusammengestellt und erläutert. 3., weiterhin verb. u. erg. Aufl. Mit 9 Abb. im Text und auf 8 Taf. Leipzig, Hirzel 1952. XII, 216 S. Dem neuen Buch von Rutz braucht hier nur ein kurzes Wort der Empfehlung auf den Weg gegeben zu werden, nachdem alles, was über Absicht und Anlage zu sagen wäre, bereits in der Besprechung von zwei früheren gleichartigen Veröffentlichungen des Verf. über Mozart und Beethoven (Musikforschung V, 1952, S. 247 f.) vorweggenommen worden ist. Auch hier liegt ein glücklicher Versuch vor, aus den Lebens- und Schaffensdokumenten eines Künstlers eine Biographie zu entwickeln, die im Grunde nur die von einem verbindenden Text begleiteten Dokumente sprechen läßt, wie dies für Schubert vorbildlich schon einmal Werner Jaspert (Franz Schubert. Zeugnisse seines irdischen Daseins. Frankfurt, Societäts-Verlag, 1941) unternommen hatte. Wenn Rutz seinem Mozartbuch Schlichtegrolls Nekrolog voranstellte, so bot sich hier als besonders eindrucksvolle Einleitung J. von Spauns Biographie von 1829 in etwas gekürzter Form dar. Nur hätte man sie auch in dieser für einen weiteren Leserkreis bestimmten Veröffentlichung gern näher als das charakterisiert gesehen, was sie im Rahmen von Spauns verschiedenen Erinnerungsschriften ist, nämlich der gekürzte und von Anton Ottenwall für das „*Österreichische Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune*“ redigierte Artikel (dort am 27., 30. März und 3. April 1829 erschienen). Die Urschrift („*Über Schubert*“) machte G. Schünemann 1936 erstmals in einer kritischen Ausgabe bekannt. Zudem gibt es aus wesentlich späterer Zeit noch einige andere Erinnerungen Spauns an Schubert.

Ein ganz anderes Gesicht zeigt Werlé's seit 1948 nun schon in dritter Auflage vorliegende Veröffentlichung. Sie beschränkt sich auf die Briefe und Aufzeichnungen nur von Schuberts Hand, unter gelegentlicher Heranziehung anderer Dokumente. Denselben Weg hatte O. E. Deutsch schon einmal beschritten, als er 1919 im Anschluß an sein großes Dokumentenwerk von 1913/14 die inzwischen um einige wenige vermehrten Briefe, Gedichte, Tagebuchblätter, Widmungen und Manuskript-Vermerke Schuberts in einer Sonderausgabe veröffentlichte (2. Aufl. 1922, engl. Übersetzung 1928). Inzwischen ist Deutsch in der englischen Ausgabe seines

Dokumentenbandes von 1914 (übersetzt von Eric Blom, London 1946 und New York 1947) dazu übergegangen, alle Stücke seiner Sammlung mit einem hier erstmals vorgelegten fortlaufenden Kommentar zu versehen, mit dem der Benutzer Fragen, die sich aus den im Text vorkommenden Namen, Daten usw. ergeben, knapp und doch, wie es bei der bewundernswürdigen Sachkenntnis des Hrsg. nicht anders zu erwarten war, erschöpfend beantwortet findet. W. sah seine Aufgabe als Kommentator von Schuberts Briefen und Aufzeichnungen in einer anderen Beleuchtung. Er kommentiert wohl auch in der üblichen Weise, aber darüber hinaus sind ihm die Texte auf weite Strecken hin nur Anlaß, von möglichst vielen Seiten her in Schuberts Schaffen und Persönlichkeit einzudringen. Wo Deutsch sich streng an das Tatsächliche hält, verliert sich W. vielfach in weitläufige und problematische Ausführungen, so daß schließlich die Texte von den Erläuterungen überwuchert werden. Grundsätzlich wäre dagegen nichts einzuwenden, wenn man zu den Ergebnissen dieser Ausführungen, aus denen sich ein neues Schubertbild gestalten soll, immer das gleiche Vertrauen fassen könnte, das den Benutzer der englischen Ausgabe von Deutschs Dokumentenwerk beim Durcharbeiten der Erläuterungen keinen Augenblick verläßt. Daß W. für die 1948 erschienene 1. Auflage seines Buches von dieser englischen Ausgabe nur erst durch eine deutsche Pressenotiz Kenntnis haben konnte, ist verständlich, zu bedauern aber bleibt, daß er sich auch für die vorliegende 3. Auflage, abgesehen von einem Referat A. Einsteins (The Mus. Quarterly, 34, 1948, S. 283 ff.), noch keine nähere Kenntnis dieser für jeden Schubertforscher heute unentbehrlichen Veröffentlichung verschaffen konnte. Manches hätte sich so ergänzen oder klären lassen. Um nur einiges anzudeuten: Das Gesuch an die „Gesellschaft der Musikfreunde“ vom 6. März 1828 (Nr. 114) ist nach Deutschs Kommentar (Nr. 1055 der englischen Ausgabe) mit Bestimmtheit nicht von Schuberts Hand. Die Datierung der Notiz über das Singspiel „Der häusliche Krieg“ (Nr. 73) kann nach Deutsch (Nr. 481) durchaus bei 1824 bleiben. Für den Brief an Ferdinand, Nr. 58, 1823, läßt Deutsch (Nr. 208) die Möglichkeit „Anfang 1821“ offen. Man vermißt den von Deutsch unter Nr. 279 mitgeteilten Brief an Diabelli vom Frühjahr 1822. Wichtig aber für das Gesamtbild von

Schuberts Leben und Persönlichkeit ist W.s Interpretation der allegorischen Erzählung „Mein Traum“ vom Juli 1822. Bekanntlich hat W. Dahms in der 1. Auflage seiner Schubertbiographie von 1912 jene von A. Fellner stammende autobiographische Deutung dieses Dokuments in die Schubertliteratur eingeführt, die bald danach E. Hitschmann (Zs. f. ärztl. Psychoanalyse, 3, 1915, S. 287 ff.) im Sinne S. Freuds bis ins Unhaltbare hinein weiterspinnen hat. Dahms ist in der 3. Auflage seines Buches (1918) von dieser Deutung abgerückt, für W. aber ist die Erzählung immer noch die „Anklage eines aus dem Elternhaus Verwiesenen“ (S. 86). Nun gibt es nach Deutschs nüchterner Feststellung (zu Nr. 298), wenn man die Allegorie in diesem Sinne deuten wollte, höchstens noch eine Bemerkung von Schuberts Stiefbruder Anton, die eine gewaltsame Entfernung aus dem Elternhaus bezeugen könnte, und im übrigen ist Schuberts Verfasserschaft der Erzählung noch nicht einmal unbestritten.

Vom Verhältnis des Vaters zum Sohne aus sucht W. vor allem sein Bild von Schuberts Stellung zur Religion und zur katholischen Kirche insbesondere zu entwickeln. Es gleicht einer Schwarz-Weiß-Zeichnung. Hier der „über die Maßen kirchengläubige Schulmeister“ (S. 19), dort die „freigeistige Einstellung“ des Sohnes, die der Verf. u. a. aus dem schon genugsam beobachteten selbstherrlichen Verhalten Schuberts den liturgischen Textvorlagen gegenüber begründet (Auslassung wichtiger Glaubenssätze in den Messen). Man muß allerdings zugeben, daß er seine schroffe Auffassung der 1. Auflage gegenüber jetzt wenigstens an einer Stelle gemildert hat, wenn er S. 3 sagt: „Anderseits ist zu fragen, ob Schubert der Religion (und der katholischen insbesondere) als überzeugter Josefiner nicht doch so nahegestanden hat wie Beethoven aus seinem Erlebnis des aufgeklärten kurkölnischen Katholizismus heraus“, womit W. an L. Schiedermair, Der junge Beethoven, ³/1951, S. 250, anknüpfen kann. Leider bleibt es bei dieser einzigen Einschränkung, die der Verf. seiner früheren Anschauung von Schuberts Religiosität gegenüber macht. Hier hätten sich fruchtbare Parallelen ergeben. Aus mancherlei Gedanken, die sich da aufdrängen müssen, sei nur dies herausgehoben: Das ganze Problem muß auf einer möglichst breiten Grundlage gesehen werden. Es geht nicht nur um Schuberts persönliche Stellung

zu den liturgischen Texten, sondern auch um die Nachwirkung des österreichischen Josephinismus in Schuberts Umgebung (vgl. auch A. Schnerich, Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern, ZfMw 8, 1926, S. 231 ff.), zeitgeschichtlich ferner um den undogmatischen Charakter romantischer Religiosität, um die Liturgiefremdheit romantischer Geisteshaltung (vgl. A. L. Mayer, Liturgie, Romantik und Restauration, Jb. f. Liturgiewiss., 10, 1930, S. 99 ff.). Daß das Auslassen wichtiger Glaubenssätze in den Messen bei Schubert durchaus „keine feindselige Gesinnung gegen Kirche oder Glaubensartikel“ zu bedeuten braucht, daß es trotz solcher Spannungen zwischen Wort und Musik in Schuberts kirchlichen Werken nichts gibt, „was nicht in den kirchlichen oder geistlichen Rahmen hineinpaßte“, ist jüngst noch einmal nachdrücklich von P. Mies (Franz Schuberts Kirchenmusik, Zs. f. Kirchenmus., 73, 1953, S. 84, 85) betont worden.

Sehr zu begrüßen ist der in solchem Umfang wohl erstmalige Versuch einer Interpretation von Schuberts Gedichten und Tagebuchaufzeichnungen nach der stilistischen und sprachlichen Seite hin, wozu die ja so manchen Musikern naheliegende und hier besonders ausgeprägte Neigung zum Spielen mit Wort- und Lautbildern besonders reizen mußte. Viele treffende, aber auch manche überspitzte Beobachtungen werden zur Ergründung von Schuberts Ausdruckshaltung im allgemein menschlichen Sinn ausgewertet. Solche Untersuchungen erstrecken sich dann auch auf Charakteristisches in Schuberts Rechtschreibung und auf graphologische Befunde.

Allerdings verliert, was sich aus solchen Beobachtungen und der sonstigen Interpretation der Dokumente ergibt, wesentlich an Wirkung durch eine vielfach undurchsichtige Darstellung, einen sonderbaren Hang zum Gespreizten, Schwülstigen, Verworrenen. Sätze wie die folgenden sind leider nicht die einzigen ihrer Art: „Beethoven rückt vom Anfang des Musikmachens Schuberts her in einen Abstand, der von diesem selber abgegrenzt wird“ (S. 35). „Aus dem Jahre 1822 rührt eine Mitteilung an Josef Hüttenbrenner, die diesen als Faktotum bekräftigte“ (S. 83). Endlich: „Schubert löste sich jetzt einmal von allem Gefühlsbedingten und zeigte mit scharfem Seziermesser das rein geistig Getragene“ (S. 107).

Willi Kahl, Köln

Rudolf Steglich: Robert Schumanns Kinderszenen. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 32 S.

„Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen“, schreibt Schumann in einem Brief vom Mai 1843. Es ist, als ob der Autor unserer Schrift sich dies Wort zum Motto genommen hätte, derart durchdringen sich darin die beiden Sphären, von denen der Komponist spricht. Und auch dies geschieht in seinem Geist, daß die „Einführung in die Klaviermusik Schumanns“, die der Verf. zu geben beabsichtigt, von jenen kleinen und intimen Gebilden ausgeht, in denen diese Kunst recht eigentlich daheim ist. In einem Klavierjahr voll schöpferischen Überschwangs, 1838, entstanden, nach des Komponisten Selbstzeugnis „Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere“; für jenes „subjektive“ Instrument bestimmt, das ihn in jenen Jahren ganz an sich zog, sind die „Kinderszenen“ ein Sinnbild jenes *l'essen* Tones, der nach dem vom Musiker übernommenen Dichterswort das All durchtönt. Der junge Schumann war gewohnt, Selbstkritik zu üben. So entließ er in seinem Opus 15 zunächst nur eine Auswahl jener Klavierstücke in die Welt, die damals in schneller Folge seiner Feder entlossen sind. In diesen dreizehn Sätzen wird nur selten — in Nr. 6, 9 und 11 — ein *For*te angeschlagen; stets hat es dann jenen Grundcharakter des stürmisch Zusammengerafften, wie er prägnant im „Aufschwung“ seines Opus 12 Klang geworden ist.

Szenen will Schumann geben, Ausschnitte also eines größeren Ganzen, dem sie zugehören; viel weniger Stimmungen oder Empfindungen als Vorgänge, Handlungen. So beobachtet Steglich vorzugsweise die Bewegungsqualitäten dieser Musik und analysiert sie liebevoll-eindringlich. Ansatzpunkt hierfür bot ihm Clara Schumanns Überarbeitung der Erstausgabe — es ist ein Verdienst des Bärenreiter-Verlages, daß er diese in unveränderter Gestalt zusammen mit St.s Schrift wiedererscheinen ließ —; vierzig Jahre nach dem Entstehen hat sich Clara, wie der Verf. nachweist, insofern vom Herzschlag dieser Musik entfernt, als sie beinahe regelmäßig jene Metronomzahlen ändert, die allein in diesen Stücken, da Schumann keine anderen Anweisungen gibt, die Tempi anzeigen. Diese Eingriffe erscheinen uns schwererwiegend als die gegenüber der Originalausgabe reichlichere Pedalisierung, die die Pianistin fordert, rühren sie doch am

Lebensrhythmus dieser zarten und zerbrechlichen „Bagatellen“ (wie der Komponist sie einmal selbst genannt hat). In der Mitte des Werkes, dort, wo zuerst der dunkle F-dur-Klang der Tiefe des Instruments als „Träumerei“ entströmt, alle inneren Kräfte in weiten Linien und Kurven ausbreitend, wird die Grenze des Verstehens in der Metro-nomisierung der Herausgeberin vollends deutlich. Denn es kann nicht verschwiegen werden, daß mit jener starken Verlangsamung des Tempos, die ihre Edition fordert — $\text{♩} = \text{M. M. } 80$ statt des authentischen Wertes 100 —, der erste Schritt in eine Sphäre des Sentimentalen getan ist, die gerade dies kostbare Gebilde seitdem peinlich bedroht. St. versteht den innermusikalischen Kern freizulegen und dem Leser nahezu-bringen, daß das ursprüngliche Zeit- und Bewegungsmaß einen Teil davon bildet. Aber freilich, mit dem Lesen allein ist es nicht getan: der Verf. fordert überall tätiges Mit-tun und Selbstmusizieren, um seinen Interpretationen folgen zu können. Wie von selbst lösen sich dann auch all jene metri-schen Schwierigkeiten, die eine mehr stati-sche Betrachtung gerade auch in der „Träu-merei“ hat erkennen wollen (vergl. A. Scherings „Musikalische Bildung“, S. 148 ff.). Diese Andeutungen mögen genügen. St.s schmale Spezialstudie vermittelt demjenigen Benutzer, der mitzugehen bereit und fähig ist, tiefere Erkenntnis über den g a n z e n Schumann als manch anspruchsvolles Kom-pendium. — Eine Anmerkung noch: im Ab-schnitt 12 — „Kind im Einschlummern“ — muß es Z. 9 v. u. „Achtel“ statt „Viertel“ heißen. Walter Gerstenberg, Tübingen

Hans Kühner: Hector Berlioz. Charak-ter und Schöpfung. Olten & Freiburg i. Br. 1952. O. Walter. Musikerreihe Bd. 12. 262 S.

Im November jährte sich der Geburtstag Berlioz' zum 150. Male. Nicht nur aus die-sem Grunde war eine erneute Darstellung und Überprüfung des Lebenswerks nötig, denn das deutsche Schrifttum hat sich seit je verhältnismäßig wenig mit dem größten französischen Romantiker beschäftigt. Stren-gen wissenschaftlichen Anforderungen ent-spricht einzig die Arbeit von H. Bartenstein über seine Instrumentationskunst (1939), während die Biographien von J. Kapp und Fargas nicht nur wissenschaftliche Ziele verfolgen. Wie aus Kühners sorgfältiger Bibliographie ersichtlich, hat in Frankreich

das Interesse an Berlioz nie nachgelassen, es sei besonders an die Arbeiten von Boschot, an die „Correspondance inédite“, die „Auto-biographie inédite“ sowie an die große Gesamtausgabe der Briefe durch Tiersot er-innert, die leider nur bis 1855 geht. Der Verf. hat sich der Aufgabe unterzogen, unter Benutzung nicht nur dieser, sondern auch zahlreicher anderer Quellen „Berlioz' Stellung im Kulturbild Frankreichs und Euro-pas zu bezeichnen“. Das ist ihm weit-gehend gelungen. Aus den freigeig, aber bezeichnend ausgewählten, gut vom Verf. übersetzten Briefstellen erstet ein Bild des Meisters, das seine einzigartige und einsame Position im Frankreich des vorigen Jahr-hunderts erhellt. Man sieht, daß dieser (nach Julliens treffender Formulierung) „Romantiker aus Temperament und Klas-siker aus Erziehung“ geradezu gezwungen war, die Resonanz außerhalb seines Landes zu suchen. Mit Recht wird der nachhaltige Einfluß des Meisters auf die russische Musik betont. Über Berlioz' schicksalhafte Ver-bundenheit mit Shakespeare und der Antike werden aufschlußreiche Belege gebracht. Über die Beziehungen zu Liszt, Mendels-sohn, Schumann und Wagner, der dabei am schlechtesten abschneidet, wird das Nötige gesagt. Man wird dem Verf. manche Über-treibung in der Bewertung der einzelnen Werke und ihrer Lebensdauer, manche allzu scharfe Kritik an den Zeitgenossen (Boïeldieu, 221; Gounod, 123) zugute halten, zumal er in der Schilderung des Lebensganges nicht journalistischer Neugier verfällt und in der Darlegung der erotischen Beziehun-gen stets die Schranken der Diskretion wahr-t. Daß Berlioz bei seinem „eigenartigen Durst nach Schmerzen“ (129) sich, wie Honegger einmal sagt, nach romantischem Brauch mit dem Nimbus des Leidens um-gab, leugnet auch Kühner nicht. Ein schönes Korrektiv sind da die Worte St. Hellers (235). Die 12 Bilder, ein gutes Register und Werkverzeichnis erhöhen den Wert des Buches, dessen Zielsetzung eine stilkritische Auseinandersetzung nicht ist und das daher auch der Notenbeispiele entbehren kann.

Reinhold Sietz, Köln

Alfred Orel: Bruckner-Brevier. Briefe — Dokumente — Berichte. Verlag Paul Kaltschmid, Wien 1953. 336 S., 16 Bildtaf. Es ist nicht Orels Absicht, mit diesem Büchlein dem großen und qualitativ recht unterschiedlichen Komplex der Bruckner-

Schilderungen eine weitere hinzuzufügen — „wenngleich der Autor sich nicht völlig ausschalten konnte und wollte“. Dem Leser soll an Hand dieser von knappen und sachkundigen Erläuterungen durchsetzten, sehr sorgfältig zusammengestellten Auswahl aus dem vorhandenen bekannten (hauptsächlich nur in den „großen“ Briefsammlungen und Biographien von Auer, Decsey, Göllerich und Gräflinger veröffentlichten) und bisher unbekannt gebliebenen oder erst hier in richtiger Form wiedergegebenen Material die Möglichkeit gegeben werden, sich selbst ein Bild Bruckners zu machen. Den reichhaltigen Inhalt dieser Zusammenstellung hat Orel in drei große Gruppen (*Das Leben — Vom Menschen, Freunde und Feinde — Das Werk und seine Wiedergabe*) gegliedert. Durch die Einbeziehung vieler Selbstzeugnisse des Meisters von dessen Schulzeit bis zum Tode bietet sich dem Leser eine lebendige Darstellung der Persönlichkeit Anton Bruckners in allen ihren Schichten dar. Besonders hervorzuheben sind die über das Nur-Erläuternde des Dargebotenen hinausgehenden Ausführungen O.s „*Bruckner und die Wiener Philharmoniker*“, die in aller Kürze, aber auch Eindeutigkeit endlich einmal die Bedeutung dieser Orchestervereinigung für Bruckners Schaffen kritisch untersuchen. Ein sorgfältig angelegtes Verzeichnis aller Bruckner-Aufführungen der Wiener Philharmoniker (von der Aufführung der f-moll-Messe 1872 bis zur Aufführung der 9. Symphonie während der Salzburger Festspiele 1953) vervollständigt diesen Abschnitt. Im Anhang finden sich neben einigen unter der Überschrift „*Wahrheit und Dichtung*“ zusammengefaßten Anekdoten ein nachgelassener Bruckner-Aufsatz Franz Schalks aus dem Jahre 1921 sowie ein erläuterndes Verzeichnis aller in dem Büchlein erwähnten Personen. O.s „*Bruckner-Brevier*“ ist eigentlich mehr ein kleines Bruckner-Handbuch zu nennen, das nicht nur dem Musikfreund Belehrendes bietet, sondern — vor allem wegen der bereits erwähnten Übersichten (daneben Lebens- und Vorfahrttafel) — auch dem Musikwissenschaftler zum Zwecke schneller Information von Nutzen sein dürfte.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Otto Erhardt: Richard Strauß. Leben, Wirken, Schaffen. Olten und Freiburg/Br. 1953, O. Walter. — Musikerreihe Bd. 13. 384 S.

Der Verf., bekannter und erfolgreicher Opernregisseur, an der Inszenierung mehrerer Straußopern maßgebend beteiligt und im Briefwechsel mit Hofmannsthal mehrfach dankbar erwähnt, gibt aus persönlicher Fühlungs- und Teilnahme heraus die seit dem Tode des Meisters erste zusammenfassende Darstellung. Die knappe Lebensschilderung, die, wie auch die anderen Abschnitte, manchen unbekanntem Zug mitteilt, geht an gewissen Charakterschwächen (Opportunismus, Hauspolitik, Stellung zum Nationalsozialismus) nicht vorüber. Hier wie überall wird aber Polemik gegen Zeitgenossen wie gegen die jüngere Generation möglichst vermieden. Der Dirigent und Schriftsteller Strauß findet, z. T. durch gut ausgewählte Zitate, sachliche Würdigung. Obwohl E. auf den Opernmeister den Hauptakzent legt, nimmt die Beschreibung der übrigen Werke fast den gleichen Umfang ein. Dankenswert ist besonders die Behandlung des Liedschaffens und der späten Instrumentalwerke mit Hinweisen auf den Straußschen Altersstil. Jedes der 17 Bühnenwerke erfährt eine sorgsame Inhaltsangabe samt Vorgeschiede und eine z. T. nicht unkritisch gehaltene Darstellung der musikgeschichtlich wie ästhetisch wesentlichen Momente. Die zahlreichen Notenbeispiele sind gut an ihrem Platz. Der Epilog versucht, soweit das schon möglich, eine Gesamtwertung und geschichtliche Einordnung. Wenn in der Einzelbewertung, besonders der Sinfonischen Dichtungen, auch die Begeisterung des Verf. keineswegs mehr allgemein geteilt werden wird, so ist doch dieser Führer durch das gesamte Werk von Strauß, dessen Wert durch die 11 Bilder, die Anmerkungen, Zeittafel, Werksübersicht und Diskographie (leider fehlt ein Namenregister!) wächst, berufen, einen selbständigen Platz in der reichen Literatur über den Meister einzunehmen. Reinhold Sietz, Köln

P. Walter Jacob: Taten der Musik. Richard Wagner und sein Werk. Eingeleitet von Wieland Wagner (Deutsche Musikbücherei. Begründet von Gustav Bosse. Band 66). Regensburg 1952, Gustav Bosse Verlag.

Unter den vielen Veröffentlichungen über Wagner in den letzten 50 Jahren ist dies Buch eine Arbeit, die den ganzen Fragenkreis in einer handfesten Weise für die weite Öffentlichkeit behandelt. Es stellt in gedrängter Form drei Teile zusammen: die Biographie, eine Darstellung des Inhalts

der dramatischen Werke mit einem thematischen Führer und ein historisch-ästhetisches Résumé über Mensch und Werk. „*Taten der Musik*“ benennt der Autor sein Buch nach Wagner, der seine „*Dramen gern als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet hätte*“. Über die Biographie läßt sich sagen, daß hier in gedrängter Form eine ausgezeichnete, höchst sachkundige und objektive Darstellung des Lebens des Meisters geboten wird. Wieland Wagner hat eine Einleitung geschrieben; trotzdem unterscheidet sich die Biographie wesentlich von früheren, bayreuth-gefälligen Schilderungen. Nur in zwei Fällen ist der Bericht vielleicht etwas zugunsten Wagners gefärbt; das ist einmal das Kapitel München und zum zweiten seine Beziehung zur Frau seines Freundes und Vorkämpfers Bülow. Der schlechte Abgang der Wagners aus München war nicht unverschuldet, der Widerstand der Münchener nicht nur Unverständnis und Intrigue. Nicht glaubhaft ist es, daß Bülow nichts von der Beziehung seiner Frau zu Wagner geahnt haben sollte. Newman hat darüber richtige Bemerkungen gemacht; denn es erscheint unwahrscheinlich, daß Bülow als Ehemann, ganz ohne sich dabei etwas zu denken, seine junge Gattin wochenlang als Hausfrau und Helferin am Genfer und am Starnberger See bei Wagner wohnen ließ. — Der Führer durch die Dramen zeichnet sich durch Kürze und Prägnanz der Inhaltsangaben und musikalischen Ausführungen aus. *Das Liebesverbot* wird unterschätzt (90). Es ist mehr als ein Talentbeweis des späteren Musikdramatikers. Hier wird das Leitmotiv in weit ausgedehnterem Maße als im *Rienzi* angewandt. Die Auführungen in München, 1924 gegen den Widerstand Bayreuths durchgeführt, brachten unwiderstehliche Erfolge. — Der historisch-ästhetische Überblick ist betitelt: *Wagner, der Romantiker*. Es würde zu weit führen, was alles gegen diese vereinfachte Etikettierung spricht: es ist zudem in meiner Besprechung des Buches von Loos (Mf VI, 269) angedeutet. Ein echter Romantiker hätte niemals das Liebesverbot schreiben können. Romantische Probleme, Embleme und Requisiten, romantische Motive sind übersteigert. Das macht noch keine Romantik aus. Man sollte mit der landläufigen Bezeichnung Romantik einmal Schluß machen und erstens Romantik historisch als Periode begrenzen, zweitens kategorisch nicht einfach alles Romantik nennen, was im Stoff-

lichen, in den Motiven, in Stimmungen romantische Einzelheiten bringt. Die titanische Kraft Wagners, seine Zielbewußtheit in der Vollendung monumentaler Werke sind allein schon gänzlich unromantisch. — Wagners Antisemitismus läßt sich mit Bekkers Deutung nicht entschuldigen. Er bleibt eine Verirrung Wagners, der freilich nicht die Bedeutung zukommt, welche der Antisemitismus und Rassismus dann später in Bayreuth, insbesondere durch den Engländer Chamberlain, erhalten hat, von dem eine gerade Linie zu Rosenberg führt. — Das vorliegende Buch ersetzt angesichts der Unzulänglichkeit der meisten Wagnerliteratur eine ganze Wagner-Bibliothek und kann als Handbuch der Wagnerkunde dem Musiker wie dem Laien gleich warm empfohlen werden.
Hans Engel, Marburg

H. H. S t u c k e n s c h m i d t : Neue Musik. Zwischen den beiden Kriegen 2. Band, Suhrkamp Verlag 1951. 479 S.

Als ein wohlinformierter Zeitgenosse, der mit allen Strömungen moderner Musik vertraut ist, ein Weitumhergekommener, der sich seit 30 Jahren in vorderster Front für das Neue eingesetzt hat, ein routinierter Journalist, der sich im Streit der Meinungen täglich bewähren muß, legt der Verf. zwar nicht die erste zusammenfassende Darstellung der Neuen Musik vor, wie auf dem Schutzumschlag des Buchs behauptet wird, wohl aber die persönlichste. Sein Werk liest sich wie ein Augenzeugenbericht, was es z. T. auch ist, und entwirft ein Bild der Musikgeschichte von etwa 1900 bis 1930, wie es lebendiger und anschaulicher kaum gedacht werden kann.

Der eigentliche Textteil umfaßt nur 277 Seiten; die übrigen enthalten Text- und Notenanhang, Werk-, Literatur- und Schallplattenverzeichnis, Namen- und Sachregister. So wird auf engem Raum eine Fülle von Material ausgebreitet. Ausführliche Analysen, besonders Schönbergscher Kompositionen, wechseln mit historischen Betrachtungen und knappen Erläuterungen musikalischer Fachbegriffe. Ausblicken nach Paris, Wien und Berlin oder blitzlichtartigen Situationsdarstellungen folgen Aufzählungen von Komponisten, Werken und Stilmerkmalen. Immer hat der Leser den Eindruck der Fülle und der Bewegtheit jener Jahre. Obwohl Vollständigkeit und abschließendes Urteil dabei nicht beabsichtigt sind (sie wären wohl auch kaum möglich), hätte man

doch gewünscht, die vielen so beiläufig zitierten Einsichten und Erkenntnisse durch einen kleinen kritischen Apparat genauer fixiert zu sehen. Wer ist denn z. B. über Zwölftonfolgen und -akkorde bei Marenzio, bei Strauß, Busoni und Reger so gut unterrichtet, daß er nicht gerne einmal die Quellen zu Rate ziehen würde?

Der Verf. hat den ganzen Stoff auf 16 Kapitel verteilt und neben der chronologischen auch eine systematische Ordnung durchzuführen versucht. (Zwar entsprechen die Inhalte der einzelnen Abschnitte nicht immer ganz den ihnen vorangestellten Überschriften, aber das ist wettgemacht durch eine treffende Schlagzeile auf jeder zweiten Seite. Außerdem kommen die ausführlichen Register der praktischen Verwendbarkeit des Buchs zugute.) Durch dieses Vorgehen wird ein schematisches Einerlei vermieden. So ist im 2. Kapitel „*Der Radikalismus der Jüngeren*“ (Skrjabin, Schönberg, Strawinsky u. a.) behandelt worden, im 3. der „*Musikstil der Freiheit*“ (Schönberg), im 7. „*Der neue Folklorismus*“ (Bartók, Janaček, Strawinsky), im 9. die „*12 Töne-Musik*“ (Hauer, Schönberg), und im 11. sind es „*Die neuen Klassizisten*“ (Satie, Strawinsky u. a.). Das Schwergewicht der Ausführungen ruht eindeutig auf den kompromißlosesten Avantgardisten, auf Schönberg und seiner Schule. Bemerkenswert ist aber, daß für die Entwicklung der Neuen Musik so bedeutende Erscheinungen wie Busoni, Satie und Schreker stärker als sonst üblich hervorgehoben werden (Schreker allerdings wohl zu sehr).

Die überaus plastische Darstellung ist trotz der Materialfülle von beachtlicher Knappheit. Bisweilen sind aber durch allzu starke Verkürzung zu sehr vereinfachte und deshalb schiefe Darstellungen entstanden, so z. B. die der Musikentwicklung bis zur 12 Töne-Musik (S. 144 ff.). Auch im Stilistischen finden sich neben glänzenden Formulierungen derartige kühne Zusammenziehungen, z. B. wenn Tschaiakowsky als „*ein geglätteter Slave*“ bezeichnet wird (S. 37) oder wenn man erfährt, daß Martinu „1890 als Sohn eines Mesners in einem Kirchturm aufgewachsen“ sei (S. 202). Ebenso sind die historischen Parallelen, die zur Verdeutlichung gezogen werden, nicht immer glücklich. So bezeichnet der Verf. z. B. ein Oktett von Schostakowitsch, in dem die acht Stimmen acht verschiedene Anzeigentexte (!) vortragen, als „*ein Experiment, das an Motetten des 14. Jahrhunderts erinnert*“ (S. 219 f.).

Hier ist ausschließlich das Technisch-Verwandte bemerkt, das Geistig-Fremde aber außer acht gelassen worden.

Überhaupt sind die musikalischen Entwicklungen vornehmlich vom Technischen her gesehen. Das hin und wieder verwendete Wort „wissenschaftlich“ bezieht sich immer auf Naturwissenschaftlich-Experimentelles. Aus dieser Haltung heraus werden z. B. Honegger und Milhaud als „*Sucher von neuen tonalen Kombinationen und nie gehörten Klängen*“ bezeichnet (S. 136) und die ganze abendländische Musikgeschichte als ein fortwährender Wechsel von „*Reizerfindung*“ und „*Reizabnutzung*“ (S. 64 ff.). Infolge des ständig sich beschleunigenden Tempos dieser Entwicklung verhindern „*psychische Trägheitsgesetze*“ das Verständnis der Neuen Musik. Da hätte also der schlichte Bürger allein die Schuld am tiefen Riß, der zwischen Komponisten und ihrem Publikum seit dem 19. Jahrhundert klafft? Hier ist doch die Problematik gar zu leicht genommen.

Durch das ganze Buch geistert unausgesprochen, aber deutlich erkennbar, der heute etwas anrühige Begriff „*Fortschritt*“, der nur einige Male in harmloser Verkleidung als „*Spracherweiterung*“ auftritt. Es ist die Geschichte der Neuen Musik, von einem militanten Fortschrittsgläubigen gesehen. Dem entspricht ein gewisser stolz-naiver Ton von Entdeckerfreude (z. B. die Erfindung der tone-clusters, Tontrauben, durch einen 15-jährigen amerikanischen Studenten, S. 88) und von märchenhaftem „*Es war einmal...*“ (z. B. de Fallas Weg nach Paris, S. 100). Es ist letzten Endes derselbe Ton, der in antiken Berichten anklingt („*x fügte der Leier die 7. Saite hinzu*“) oder gegenwärtig in den Jazz-Chroniken („*y übernahm als erster die Posaune in seine Band*“). So bringt das Ganze überwiegend Beschreibung und aufzählenden Bericht, aber kaum kritische Reflexion und geistige Zusammenfassung.

Weil er ausschließlich die Avantgarde vertritt, hat der Verf. seinen Blick nicht auf die andern Strömungen der Zeit gerichtet: die Musikwissenschaft (mit der Entdeckung des Mittelalters), die Jugendmusikbewegung (mit der praktischen Wiederbelebung des 16. bis 18. Jahrhunderts) und die zahlreichen von hier aus kommenden Anregungen, die die Entwicklung, besonders die der evangelischen Kirchenmusik, in starkem Maß beeinflusst haben. Alle Vergangenheit, alles Geschichtliche wird, ebenso wie Folklore und

Exotik, nur als Mittel zur „Spracherweiterung“ angesehen und somit in seinem Wesen verkannt.

Trotz einiger Bedenken, die dem kritischen und nicht 100%ig fortschrittlichen Leser bei der Lektüre entstehen, ist das Buch, wegen der erregenden Geschehnisse, die es behandelt, und wegen der eleganten Form, in der das geschieht, bemerkenswert und notwendig. In erster Linie ist es für den Leser bestimmt, der an den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit teilnehmen und sich informieren will, dann aber auch, nicht zuletzt, wegen der originalen Text- und Notenbeiträge namhafter Komponisten, die im Anhang geboten werden, für den Wissenschaftler. Wilfried Brennecke, Kassel

Rudolf Kloiber: Taschenbuch der Oper. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, o. J. (1952), 752 Seiten.

Für praktische Bedürfnisse geschrieben, erfüllt dieses Buch alle Wünsche, die der für die Oper interessierte Musiker und Musikfreund stellen kann. Es ist ein Handbuch, das die im Repertoire und zwar nicht nur in einem engen Repertoire gebotenen Opern bis zu Sutermeister, Orff, Britten u. a., alphabetisch angeordnet, behandelt, in dem jeweils Besetzung, Schauplatz, Orchester, Inhalt, stilistische Stellung, Textdichtung, Geschichtliches angegeben werden und auch die Aufführungszeit vermerkt ist. Die Inhaltsangaben sind gedrängt, aber leserlich und, wo nicht immer tieferschürfend, z. B. in Wagners Musikdramen, so doch verständnisvoll. Die historischen Bemerkungen zeugen von gründlicher Unterrichtung. Das ist bei der Fülle des Stoffes nicht wenig! Dem Hauptteil folgen Abschnitte „Die wichtigsten Opernkomponisten und ihre Werke“, eine sonst meines Wissens nicht zu findende Darlegung über „Die richtige Besetzung“, mit Verzeichnis der wichtigsten Fachpartien, eine gedrängte Darstellung der historisch-stilistischen Entwicklung des musikalischen Dramas und der Oper nebst Zeittafel. Jeder Gesanglehrer, Gesangstudierende, Opernsänger, Kapellmeister, Regisseur und die Musikfreunde werden das Taschenbuch sehr gut gebrauchen können. Hans Engel, Marburg

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 36. Jahrgang. 1952. Verlag J. P. Bachem, Köln. 111 S. Wiederum legt Fellerer einen schmalen Band des ehrwürdigen Kirchenmusikalischen Jahr-

buchs vor, und wiederum (oder vielleicht noch mehr als im 34. und 35. Jahrgang) wird uns eine bunte Fülle kleinerer Aufsätze geboten, die naturgemäß nicht alle von gleichem Gewicht und Interesse sein können. Dieses Mal fehlen Beiträge zur Gregorianik ganz, und der Referent muß gestehen, daß er diese Ruhepause im Kampf der choral-theoretischen Meinungen als wohlthuend empfindet. — Ein kleiner Bericht von H. Kettinger über „Die Essener Osterfeier“ eröffnet den Reigen. In einer vorbildlich kurzen Einleitung ordnet der Verf. die in einem Essener Ms. aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhaltene Feier einer Gruppe westdeutscher Osterfeiern (Gerresheim, Nottuln) zu und druckt dann die Rubriken und Gesänge selbst ab. — A. Krings äußert sich etwas ausführlicher „Zu Heinrich Isaacs *Missa Virgo Prudentissima* 6 voc.“. Er meint u. a., Isaac sei „nicht universal im Sinne des zwei Generationen jüngeren Orlando di Lasso“, sondern er bediene sich „nur jeweils der einer Gattung eigenen Form und der ihr zukommenden Technik“ und unterwerfe „die musikalischen Mittel dem Zweck des Stückes“. Das ist eine offenbar nicht sehr klare Unterscheidung. Der Verf. hätte wenigstens verraten sollen, was er denn unter „universal“ versteht und warum seiner Ansicht nach Isaacs universale Beherrschung der verschiedenen Techniken nicht „universal“ sei. Daß der Zweck des Stückes die musikalischen Mittel bestimmt, ist übrigens für Isaacs Zeit das Normale, gilt also nicht etwa nur für ihn. Der Versuch, aus der *Virgo-Prudentissima*-Messe die „traditionellen Züge“ und die „unverwechselbare Eigenart“ Isaacs zu skizzieren, beschränkt sich etwas ängstlich auf diese eine Komposition, trotz der Heranziehung von Urteilen Glareans. Man kommt mit einer solchen Zusammenstellung einiger Merkmale kaum zu einer verbindlichen Aussage über „traditionelle Züge“ und „unverwechselbare Eigenart“ eines Meisters, wenn man nicht andere Werke zum Vergleich heranzieht. So bleiben denn erhebliche Zweifel bestehen, ob die Behauptung, die *Messe Virgo Prudentissima* nehme „im Schaffen Isaacs eine zentrale Stellung ein“, zu beweisen ist. Der Panegyrikus, den der Verf. auf das Werk anstimmt, arbeitet leider nur mit bekenntnishaften Beteuerungen („noch einmal, in großartiger *maiestas* aufklingend, Zeugnis für die tiefe Frömmigkeit des späten Mittelalters“). Derartige Redewendungen

werden nachgerade zu einer Gefahr für die Wissenschaft; man wirft mit ihnen wie mit billigster Scheidemünze herum. Für die Musikwissenschaft sollte nun, nach Jahrzehnten geistesgeschichtlicher „Bewährung“, allmählich auch wieder das rein Künstlerische und musikalisch Handwerkliche Gegenstand der Untersuchung werden. Die spätmittelalterliche, tiefe Frömmigkeit Isaacs mag unbestritten bleiben, obwohl sie noch nachzuweisen wäre, der Musikhistoriker hat es ja aber zunächst einmal mit dem Musiker Isaac zu tun. Wenn er diesen wirklich kennt, bleibt es ihm unbenommen, weitergehende Folgerungen aus seinem Schaffen zu ziehen. Auch daß Senfls Messen „nur ein schwaches Abbild der Werke des Lehrers“ sind, ist eine kühne Behauptung, die unbewiesen bleibt. — Klar und mit sauberer Methode untersucht W. Salmen „Weihnachts-gesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung“. Es handelt sich um das Liederbuch der Katherina Tirs von 1588. Die Studie liefert mancherlei Aufschlüsse über die Singgewohnheiten der Zeit und den Schatz an Weihnachtsliedern, über den das 16. Jahrhundert noch verfügte. — Mit bewährter Sicherheit und Sachkenntnis steuert H. H ü s c h e n auch dieses Mal eine Kurzmographie eines Theoretikers bei: „Johannes Oridryus, ein Musikpädagoge und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts“. — R. Q u o i k a berichtet eingehend über „Die Prager Kaiserorgel“ und liefert damit einen neuen Beitrag zur Geschichte des böhmischen Orgelbaus. — Der Beitrag von H. G o c k e über „Die Figuralmusik am Dom zu Paderborn im 19. Jahrhundert“ unterrichtet über die letzte Blüte der Dommusik vor der cäcilianischen Reform und das Ende der Figuralmusik um 1875. — Auch K. G. F e l l e r behandelt in seinem Aufsatz „Das Kölner Provinzialkonzil 1860 und die Kirchenmusik“ den Kampf um die Restauration der cappella-Musik. Interessant ist, wie wenig Verständnis die Allgemeinheit für die Abschaffung der Instrumentalmusik hatte und daß noch bis 1863 Messen mit Orchester gesungen werden durften. — Auf ein sehr spezielles Gebiet führt der Beitrag über „Die Gesangbuchquellen der Choralbearbeitungen Max Regers“ von R. W a l t e r. Die sehr gründliche und fleißige Arbeit sei Regerspezialisten, aber auch evangelischen Kirchenliedforschern empfohlen. — W. T e g e t h o f f kommt schließlich mit seinem Artikel „Lili Rabaulenses“ in den Bereich

der Missionsarbeit und der musikalischen Völkerkunde. Die Studie behandelt christliche Gesänge von Eingeborenen Melanesis und teilt auch Melodien mit. Sie möge von Spezialforschern gewürdigt werden. — Einige Buchbesprechungen beschließen den Band.

Daß es Fellerer nun zum dritten Male nach dem Kriege gelungen ist, einen Band des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs herauszubringen, wird ihm auch die Musikwissenschaft danken. Wenn der Referent dieses Mal den Ertrag nicht so ergiebig findet, so weiß er sehr wohl, daß ein Periodikum nicht immer Artikel von Ewigkeitswert bringen kann. Hans Albrecht, Kiel

Hans Joachim Moser: Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland. Kassel und Basel 1952, Bärenreiter-Verlag. Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 7, 35 S.

Als Kommentar bzw. Ergänzung zu der vom Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung verfaßten Denkschrift *Zur Lage der deutschen Musikforschung* (abgedruckt in *Die Musikforschung* V, 1952) beabsichtigt die vorliegende Schrift von Moser, die geschichtliche Entwicklung und Abfolge des deutschen musikalischen Denkmälerwesens darzulegen. Zwar konnte der Verf., wie im Vorwort mitgeteilt wird, wichtige Quellen aus zeitbedingten Gründen (Verlust oder Unzugänglichkeit) nicht benutzen, doch hat er durch Verwertung seiner eigenen Erfahrungen als Mitglied der Preußischen Kommission an Stelle nüchtern-sachlicher Berichterstattung ein knappes, aber farbenfrohes Bild dieses Publikationszweiges entworfen. Ausgehend von den frühen Beispielsammlungen Forkel/Sonnleithners und deren Nachfolgern, führt uns M. in die Vorbereitungen und Durchführung der großen Denkmälereditionen ein, um mit einer grundsätzlichen Darstellung über die Reihe *Das Erbe deutscher Musik* auch die noch vor Kriegsende geplanten und zum Teil schon stichfertigen bzw. gestochenen Arbeiten zu verzeichnen. Mit Nachdruck bemerkt der Verf. abschließend die Notwendigkeit, dem lebensnotwendigen Bedürfnis der deutschen Musikforschung nach Wiederaufnahme der Quellenpublikationen durch entsprechende Unterstützung von Seiten staatlicher Stellen abzuwehren. Dem eindringlichen Bericht ist weite Verbreitung und ein lebhaftes Echo zu wünschen.

Richard Schaal, Schliersee

Ake Davidsson: *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIIe et XVIIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*. Upsala 1952, Almqvist & Wiksell. (*Studia Musicologica Upsaliensia* I.) 471 S., 5 Tafeln.

Dem Katalog der Musikdrucke in der kgl. Universitäts-Bibliothek Upsala von Mitjana, den Davidsson kürzlich abgeschlossen hat, folgt hier der imposante Katalog der Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts, die in 18 schwedischen Bibliotheken aufbewahrt werden. Nicht aufgenommen sind in Schweden gedruckte Werke, für die ein besonderer Katalog vorgesehen ist, und gewisse liturgische Drucke, in denen die Musik nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Die Anlage ist, wie zu erwarten war, muster-gültig. Die Drucke werden alphabetisch nach Komponistennamen oder den Anfangsbuchstaben von Werktiteln geordnet. Auf den abgekürzten und modernisierten Titel folgt die originalgetreue Wiedergabe des ganzen Titels. Vorworte und Widmungen, Format und bibliographische Hinweise schließen sich an. Außerdem wird der Inhalt, bei Vokalwerken nach Textanfängen, genau wiedergegeben. Dabei ist ebenfalls alphabetische Reihenfolge gewahrt worden. Autoren, die in Sammelwerken vorkommen, werden in etwas kleinerer Type mit Verweis auf die entsprechenden Nummern des Katalogs in die alphabetische Folge eingereiht. Die Namensschreibung ist meist original; weshalb aus Daniel Friderici Daniel Friedrich gemacht wird, ist nicht ganz verständlich, da jeder ihn unter Friderici suchen wird.

Die einschlägige Literatur ist in begrüßenswertem Umfang herangezogen worden, wovon die imponierende Liste am Schluß des Bandes Zeugnis gibt. Um so bedauerlicher ist es, daß einige wichtige Neuauflagen übersehen worden sind, soweit ich sehe, vor allem Bände des „Erbes deutscher Musik“. Es wären also nachzutragen: zu Nr. 20 die Ausgabe des Forster I von Gudewill und Heiske, zu Nr. 142 der Demantius-Band von Stangl, zu Nr. 147 der erste Band der Dietrich-Hymnen, hrsg. von Zenck, zu Nr. 370 die Ausgabe der Choralsätze Othmayrs von Ameln, zu Nr. 372 die Ausgabe der *Symbola Othmayrs* von Albrecht.

Im ganzen umfaßt der Katalog 534 Drucke, also eine sehr beträchtliche Zahl. Ein großer Teil ist in den betreffenden schwedischen

Bibliotheken nur inkomplett erhalten. Einiges davon hilft anderweitig unvollständig erhaltene Drucke komplettieren. Es bleibt aber noch eine Fülle von vollständigen Werken übrig, darunter auch sehr wertvolle, singulär erhaltene Drucke und solche, über deren Schicksal in deutschen Bibliotheken Ungewißheit herrscht. Die Musikwissenschaft kann dem Verf. somit nur dankbar sein, daß er den Bestand von 18 schwedischen Bibliotheken katalogisiert hat.

Das dort erhaltene Material setzt sich in großem Umfang aus deutschen Drucken zusammen. Dabei ist natürlich die norddeutsche Produktion stark vertreten, vor allem auch die nordostdeutsche. Gerade diese Drucke werden von der deutschen Musikforschung z. T. gesucht, da ihre Aufbewahrungsorte oft nicht zugänglich sind. Daneben erscheinen aber auch süddeutsche, niederländische, französische und italienische (in geringem Maße auch englische u. a.) Werke.

Ein Verzeichnis der Drucke, nach den Namen der Drucker geordnet, eine Liste der Drucker nach Ortsnamen und das Literaturverzeichnis vervollständigenden den Katalog, der zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für die Musikwissenschaft werden wird.

Hans Albrecht, Kiel

Max Geisenhayer: *Kulturgeschichte des Theaters. Volk und Drama*. Mit 147 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln und im Text. Berlin 1951, Safari-Verlag.

Wie der Verf. im Vorwort ausführt, hat er dieses Buch als Volksbuch gedacht und verfaßt. Es behandelt das Theater von der griechischen Tragödie bis zur Gegenwart. Die einzelnen Kapitel der Geschichte werden teils kulturhistorisch in anekdotischen Schilderungen erläutert und durch sie belebt, teils durch auszugsweise Wiedergaben von Szenen aus den Dramen der großen Meister illustriert. Der Verf. schreibt warmherzig und anschaulich, erzählt dazwischen auch von großen Darstellern unserer Zeit. Es gelingt ihm, den Leser zu fesseln, was für seine Absicht wesentlich ist. Die Oper wird gesondert nur in dem Kapitel „*Die Oper der Barockzeit*“ behandelt. Hier ist der Verf. offenbar nicht so zu Hause wie in der dramatischen Literatur. Er folgt deshalb (S. 242) Joseph Gregor in seiner „*Kulturgeschichte der Oper*“. Dieser hochgeschätzte Theaterfachmann und Librettist von Strauß ist aber für die Geschichte der Oper wiederum kein

verbindlicher Autor! Was über die Anfänge der Oper gesagt wird, ist weder falsch noch richtig. „Im Musikdrama dominiert keineswegs das Geschaute: es kann aber auch nicht das Gehörte so anziehend gewesen sein, besonders vor Monteverdi.“ Tatsächlich aber war es anziehend. „Daß das eigentlich Neue, der begleitende Sologesang, den durch den Madrigalstil (Madrigal: kurze Verse von 4 bis 16 Zeilen) verwöhnten Ohren gar so verlockend klang, es sei denn aus Kontrast, den die Einfachheit bietet, kann ebensowenig angenommen werden.“ Das ist durchaus schief gesehen: es war tatsächlich anziehend — was auszuführen hier überflüssig ist —, andererseits ist eine so primitive Kennzeichnung des Madrigals besser zu unterlassen; sie dient zu nichts und ist nicht einmal richtig. Das Bild des Höllenrachsens als Umrahmung der Szene (S. 260) ist nicht erst oder wahrscheinlich überhaupt nicht Dekoration zu Grauns *Orfeo* von 1785, sondern Dekoration zu Cestis *Pomo d'oro*, 1667 (DTÖ V, 2, 1892, S. 32 [166] von Ludovico Burnacini). Es ist zu bedauern, daß der Leser nichts über die Oper des 19. und 20. Jahrhunderts erfährt, die doch ebenso sehr Kulturgeschichte des Theaters bildet, wie das Sprechtheater. Hans Engel, Marburg

Luigi Parigi: I Disegni Musicali del Gabinetto degli „Uffizi“ e delle minori collezione pubbliche a Firenze. Firenze 1951, Leo S. Olschki. 223 S., 8 Tafeln.

Mostra di Strumenti Musicali in disegni degli Uffizi. Catalogo a cura di Luisa Marcucci con prefazione di Luigi Parigi. (Biblioteca degli „Historiae Musicae Cultores“ Nr. 1.) Firenze (1952), Leo S. Olschki. 47 S., 25 Bilder.

Der Katalog Parigi ist ein Beweis für das wachsende Interesse, das allgemein dem „Musikbild“ entgegengebracht wird. Unter den wichtigen „Hilfsdisziplinen“, derer sich die Musikforschung mehr und mehr zu bedienen beginnt, steht die Ikonographie sicherlich nicht an letzter Stelle. Daß man sich ihr zunächst über die Musikinstrumentenkunde genähert hat, liegt im Wesen der Materie begründet, und daß an ihr vorwiegend die aufführungspraktische Forschung partizipiert, liegt auf der Hand. Wie sehr aber auch die „reine“ Musikhistorie auf sie angewiesen ist, sollte man nicht vergessen. Daher freut man sich denn auch über das Unternehmen P.s, der in seinem

Verzeichnis nicht weniger als 1382 Zeichnungen (einige Aquarelle, Temperas und Miniaturen eingeschlossen) registriert, von denen allein 1264 im graphischen Kabinett der Uffizien aufbewahrt werden. Der relativ geringe Rest verteilt sich auf die anderen öffentlichen Kunstsammlungen in Florenz.

In seinem Vorwort behandelt P. einige Grundfragen der Musikdarstellung in knapper Form, wobei die Frage des historischen Aussage-Wertes naturgemäß eine wichtige Rolle spielt. Es wird aber auch das Wesen der Zeichnung beleuchtet, und zwar in sehr treffender Charakterisierung der verschiedenen Absichten, aus denen heraus eine Zeichnung entstehen kann. Natürlich wird der musikgeschichtliche Wert der graphischen Darstellung auch davon berührt, ob der Künstler eine Skizze aufs Papier wirft, mit der er ein Detail für sein Gedächtnis fixiert, oder ob er ein Blatt als Opus an sich betrachtet. Gerade im fertigen Kunstwerk werden sich die kompositorischen Elemente stärker bemerkbar machen müssen, die für den bildenden Künstler Vorrang besitzen.

Zur Terminologie der Musikinstrumente läßt sich P. ebenfalls aus. Seine Ansichten stehen nicht immer mit denen der Instrumentenkunde im Einklang. Das erschwert jedoch die Benutzung seines Verzeichnisses nicht. In vielen Fällen wird man ohnehin den Typ des dargestellten Instruments nicht ganz genau feststellen können, und ob die Unterscheidung zwischen Basso di viola und Viola da gamba sich so strikt durchführen läßt, wie P. glaubt, mag offen bleiben. Im allgemeinen weiß man in jedem Falle, was gemeint ist.

Aus der Fülle des Materials hat P. alle Nachahmungen und Nachzeichnungen antiker Darstellung ausgeschaltet, da sie eine besondere Gattung bilden und deshalb von einem Spezialisten einmal in einem eigenen Verzeichnis erfaßt werden sollten. P.s Katalog ist alphabetisch nach den Namen der Künstler geordnet. Zu jedem Bilde wird eine Erläuterung gegeben, aus der der „soggetto“ hervorgeht; wo diese den musikalischen Einzelheiten nicht schon gerecht wird, gibt eine durch Fettdruck hervorgehobene Notiz darüber genauere Auskunft. Der Benutzer kann sich also schnell und gut orientieren. Dazu gibt ihm P. außerdem noch ein Verzeichnis der abgebildeten Instrumente an die Hand, ein alphabetisches Register, das

für den Musikforscher von ganz besonderem Wert ist. Ein weiteres gibt Auskunft über die „*soggetti*“. Die acht Tafeln bringen einige gut ausgewählte Beispiele, an denen man sich übrigens über das Beschreibungsverfahren und die Terminologie des Katalogs unterrichten kann.

Das ganze Verzeichnis zeugt von sauberer, gewissenhafter Arbeit, von Sachkunde und Verständnis. Daß wir nunmehr einen wertvollen Führer durch die Musikgraphiken der Florentiner Sammlungen besitzen, kann man nur wärmstens begrüßen. P. ruft aber in seiner Einleitung auch zu einer allgemeinen Inventarisierung der Musikbilder auf. Diesen Ruf sollte man nicht überhören! Es liegt so viel wichtiges Material in den graphischen Kabinetten der Welt, von dem nur wenige Eingeweihte etwas wissen. In unserem Zeitalter der großen Bestandsaufnahmen darf auch dieses nicht vergessen werden. Man muß P. besonders dankbar dafür sein, daß er den Anfang gemacht hat, und man darf den Verlag Olschki beglückwünschen zu dem Mut, den Katalog zu drucken. Die Ausstattung ist übrigens einwandfrei.

Der Katalog zur Ausstellung von Musikinstrumenten-Darstellungen von L. Marcucci erfaßt natürlich nur einen Ausschnitt des von P. inventarisierten Bestandes (65 Zeichnungen). Dafür bringt er mehr Abbildungen. Das Vorwort, das auch hier von Parigi stammt, ergänzt die Ausführungen über die graphischen Darstellungen noch durch eine Reihe literarischer Dokumente aus dem 14. bis 19. Jahrhundert, die z. T. bekannt sind (Boccaccio, Cellini, Doni), aber eine sehr hübsche Übersicht geben. Auch hier ist die Ausstattung ausgezeichnet.

Hans Albrecht, Kiel

H a n s H i c k m a n n : Classement et classification des flûtes, clarinettes et hautbois de l'Égypte ancienne. Separatdruck aus „Chronique d'Égypte“ XXVI, Nr. 51, Brüssel 1951. 11 S., 7 Abb.

Da in den Altertumswissenschaften, früher sogar in der musikgeschichtlichen Literatur, sehr großzügig mit der Benennung der altägyptischen — bekanntlich aber auch der griechischen — Holzblasinstrumente umgegangen wurde, ist es sehr verdienstvoll, wenn Hickmann einmal ein paar Gesichtspunkte zusammenträgt, nach denen sich eine Identifizierung durchführen läßt. Es sind dies Momente, die bislang sogar Instrumentenkundler außer acht ließen. H.

verkennt die Schwierigkeit bei der Klassifizierung der Flöten-, Oboen- und Klarinettentypen nicht, zumal ja oftmals die entscheidenden Mundstücke fehlen. Ein Vergleich mit den modernen ägyptischen Instrumenten führt auch nicht immer zum Ziel. Vor allem bei der Klarinette muß der Verf. zu Analogieschlüssen greifen, da eine Identifizierung sonst völlig aussichtslos ist. Einwandfrei als Klarinetten lassen sich lediglich paarige Instrumente einordnen, deren einzelne Rohre mit Harz zusammengeklebt sind. Doppeloboen sind dagegen stets unverbundene Einzelrohre, deren oberes Ende zur Erleichterung der V-förmigen Haltung oft abgescrägt ist. Die Spielweise der schräg gehaltenen Flöte läßt sich aus den antiken Bildern deutlich ersehen. Danach hat sich am Instrumententyp und seiner Handhabung durch die Jahrtausende wenig geändert. Das Erkennen dieses Instrumentes ist also auch viel leichter als das von Oboen und Klarinetten, bei denen trotz H.s Bemühungen hier und da immer noch Zweifel aufkommen werden.

Kurt Reinhard, Berlin

Journal of the International Folk Music Council. Vol. IV, 1952. Cambridge, England: W. Heffer and Sons Ltd. (1952). 8°, IV, 112 S., 2 Bildtafeln. Preis: 12 $\frac{1}{2}$ sh.

Es war ein prächtiger Einfall der Leitung des International Folk Music Council, den Kongreß des Jahres 1951 in Jugoslawien abzuhalten. Tagte man damit doch in einem Lande mit einer reich entfalteten und noch ungebrochenen Volkskultur, die besonders auf dem Gebiet des Liedes und Tanzes Schätze ihr eigen nennen kann, die in ihrer warmen und zu Herzen gehenden Menschlichkeit zum Schönsten und Ergreifendsten gehören, was Europa in dieser Hinsicht zu bieten hat. Der Forscher hat außerdem Gelegenheit, auf diesem Stück Erde uraltes Gut, das anderswo längst dahinschwand, in voller Lebendigkeit zu studieren, sowie interessanten Problemen nachzuspüren, die sich aus der Lage, der Geschichte und dem Volkstum des Landes ergeben.

Die Erwartungen, die man hegen konnte, wurden nicht enttäuscht. Gesang- und Tanzgruppen aus allen Gegenden Jugoslawiens waren aufgetreten und erfreuten, im Schmuck ihrer farbenfrohen Trachten, durch mannigfaltige Darbietungen die Kongreßteilnehmer, welche in dem herrlich an der Adria gelegenen Opatija herzliche Gastfreundschaft genossen.

Die Kongreßvorträge wurden durch Angehörige verschiedener Nationen bestritten. Daß die jugoslawischen Kollegen mit solchen über ihr heimisches Volkslied und den heimischen Volkstanz an der Spitze lagen, ist selbstverständlich. Über diese Vorträge berichtet der vierte Band des Journals, freilich meist in verkürzter Form und ohne, wie in Opatija, mit klingenden Beispielen aufwarten zu können. Beides gefährdet die Faßlichkeit des Vorgetragenen; daß sie trotz knappen Raums in vollem Umfang erzielt werden kann, beweist der Auszug aus dem Referat von C. Rihtman über die Formen der Polyphonie in der Volksmusik Bosniens und der Herzegowina; hier wird gegen eine These G. Adlers Stellung genommen, welcher behauptete, die Mehrstimmigkeit der Volksmusik beruhe auf Zufall und sei überdies als gesunkenes Kulturgut zu betrachten, und der Gegenbeweis geliefert, daß auch in der Volksmusik die Mehrstimmigkeit nach bestimmten traditionellen Gesetzen gestaltet wird. Daß auch das Referat der Schwestern L. und D. Janković, denen wir die vielbändige Ausgabe der serbischen Volkstänze verdanken, auf wenig Seiten eine Menge ausgezeichnete Beobachtungen und Aussagen über diese bringt, konnte erwartet werden. Als Gegenbeispiel muß leider der an der Spitze der Referate stehende Aufsatz des kürzlich verstorbenen, verdienstvollen Erforschers der slowenischen Volksmusik, F. Marolt, genannt werden. Trotz Beschreibung und Notenbeispielen bleiben seine 5 „*Musikdialekte*“ unanschaulich und schemenhaft. Freilich krankt der Aufsatz auch an der nationalistischen Einstellung des Verfassers, die ihn über den Umkreis des eigenen Volkstums nicht hinausblicken läßt und ihm daher z. B. die Erkenntnis verwehrt, daß der sog. „*neuere Kärntner Dialekt*“ nur ein Abguß des deutsch-alpenländischen ist (der slowenische Band in Kubas Sammelwerk bietet Dutzende von Belegen). Auch Z. Firfov, der die komplizierte Rhythmik mazedonischer Tanzmelodien behandelt, schaut nicht über seinen engen Umkreis hinaus und zieht nicht die Verbindung zu analogen Erscheinungen bei den Melodien von Liedern, die in Bulgarien heimisch sind. Natürlich fehlen auch nicht marxistisch eingestellte Referate. So will uns I. Kirigin, der stark auf aktuelle Lieder exemplifiziert und auch ein Schmähdied auf Hitler abdruckt, glauben machen, die Entwicklung der

Volksmelodie werde letzten Endes durch wirtschaftliche Faktoren diktiert.

Es ist unmöglich, auf alle Referate einzugehen, es sei nur noch beigefügt, daß L. Kretzenbacher mit seinem Vortrag über „*Volkslieder in den Volksschauspielen der österreichischen Alpengegenden*“ einen Beitrag aus dem deutschen Kulturgebiet bot und daß ein nachträglich abgedrucktes, 1951 bei dem Treffen in Bloomington gehaltenes Referat von M. Sargent einen willkommenen Überblick über die Arbeiten auf dem Gebiete des kanadischen Volksliedes bringt. Bedauerlich ist, daß kein Referat sich mit dem hervorragendsten Vertreter der serbokroatischen Volksdichtung, dem Heldenlied, befaßt (F. Hoerbürgers Vortrag über „*Entsprechungen zwischen östlicher und westlicher Volksepik*“ behandelt in weiter ethnologischer Überschau das Instrumentarium der Epensänger und spezifiziert sich nicht auf die genannte Liedergruppe). Freilich liegt bei den „*junačke pjesme*“ das Schwerkraft auf der Seite des Textes und seiner Gestaltung; aber gerade dadurch wäre ein gesundes Gegengewicht gegen die fast abschließliche Behandlung des rein Musikalischen geboten worden.

Außer den Referaten bringt der Band noch einige, recht zufällige, Berichte von Korrespondenten einzelner Länder sowie eine Anzahl Besprechungen von Büchern und Zeitschriften, die bei den immer noch anhaltenden Verkampfen auf dem internationalen Büchermarkt dankbar entgegengenommen werden.

Erich Seemann, Freiburg i. Br.

Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften. Bearb. v. d. Deutschen Bücherei. Schriftl.: J. Richard. 100. Jg. v. Hofmeisters Jahresverzeichnis. 1951. 2 Tle. — Leipzig: Hofmeister 1953. 582 S. 4^o DM 96.—.

Das „Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften“, dessen Jg. 100 (1951) jetzt ein wenig sang- und klanglos vorgelegt wird, ist für das Musikleben des In- und Auslandes zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk geworden. Die Bearbeitung erfolgt nunmehr schon zehn Jahre durch die Deutsche Bücherei in Leipzig und wurde seinerzeit „zum erstenmal in die Obhut einer wissenschaftlichen Bibliothek gegeben“ (W. M. Luther), was sich für die Vollständigkeit und Überarbeitung besonders des Systematischen Teils von Nutzen

erwiesen hat. Zugrundegelegt werden dem Jahresverzeichnis die Titel der jährlich in zwölf Heften erscheinenden „Deutschen Musikbibliographie“, die alle musikalischen Neuerscheinungen Deutschlands, Österreichs, der deutschen Schweiz und auch des übrigen Auslands verzeichnet, soweit es sich um Ausgaben in deutscher Sprache handelt.

Das Jahresverzeichnis gliedert sich in einen Alphabetischen, einen Systematischen und einen Register-Teil. Neben den üblichen wünschenswerten bibliographischen Angaben bietet der Alphabetische Teil auch die gewissenhafte Verzeichnung der Instrumentation eines Werkes, sowie bei Alben oder Sammlungen — z. B. Liederbüchern — den Inhalt und die Textanfänge der einzelnen Lieder. Der Zugang zu einer Komposition von ihrer Instrumentation her wird durch den Systematischen Teil ermöglicht. Die nach Form — u. a. bei der Vokalmusik auch nach Inhalt — zahlreich gegliederten Gruppen und Untergruppen lassen den Benutzer schnell überschauen, was für die von ihm gewünschte Besetzung erschienen ist. Da die im Anhang zusammengefaßten Musikschriften, die selbstverständlich auch im Alphabetischen Teil zu finden sind, erstmalig in einzelnen Disziplinen unterteilt wurden, wird eine mühelose Orientierung über die Buchveröffentlichungen gewährleistet. Das Titel- und Textregister erleichtert in jedem Fall das Auffinden aller Neuerscheinungen, wobei besonders zu beachten ist, daß bei Vokalkompositionen auch der Textanfang mit angegeben wird. Sehr vorteilhaft hat sich das Verzeichnis der Textdichter erwiesen, bietet es doch die Möglichkeit, z. B. bei bio- und bibliographischen Arbeiten festzustellen, welche Dichtungen von wem vertont wurden.

In der Tatsache, daß trotz der gegenwärtigen Situation dieses bewährte Jahresverzeichnis fast lückenlos die Musikalien, Musikschriften und -zeitschriften Gesamtdeutschlands bietet, dürfen wir wohl auch die unverminderte Leistungsfähigkeit der Deutschen Bücherei auf einem nicht unbedeutenden Sektor unseres Kulturlebens sehen.

Hans-Martin Pleßke, Leipzig

A Catalogue of recorded classical and traditional Indian Music. With an introduction on Indian Musical Theory and Instruments by Alain Danielou. Unesco, Paris 1952. (Titel und Buch auch in französischer Sprache.) 8°, 236 S., 10 Bildtaf.

Über tausend Platten verzeichnet der von der Unesco herausgegebene Katalog von Schallplatten klassisch-indischer Musik. Es könnten an sich viel mehr sein, doch sind alle älteren Aufnahmen zumindest im Handel nicht mehr verfügbar. Dies liegt, wie der Hrsg. mit Recht resigniert im Vorwort feststellt, daran, daß die produzierenden Plattenfirmen ihren Sitz außerhalb Indiens haben, kaum über Fachleute verfügen und ihre Matrizen nur so lange aufbewahren, wie ein gewisser Absatz noch vorhanden ist. Daß dieser Sachverhalt allgemeingültig ist, ist bekannt, dennoch kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, wie empfindlich gerade die Erhaltung der nicht notierten und immer mehr schwindenden exotischen Musik unter dieser rein kommerziellen Orientierung des „Musikmarktes“ leidet.

Es verwundert nicht, daß der einstige Franzose Danielou, der seit vielen Jahren unter dem Namen Shiva Sharan in Benares lebt, dem Buche eine knappe, aber sehr sachkundige Einleitung als Einführung in die indische Musik und die Instrumente vorausschickt. Er versteht es, darin nicht nur die an sich bekannte Theorie des Tonsystems, sondern auch die Auswirkungen in der Praxis klarzulegen. Manches rundet sich dadurch zu einem klareren Bild als in anderen oft viel umfangreicheren Darstellungen. Ganz neue Gesichtspunkte erschließen da z. B. die psychologischen Erklärungen der feinen Unterscheidungsfähigkeit von Intervallen durch die ständige Rückbeziehung auf den klingenden oder auch nicht klingenden Bordunton in aller indischer Musik. Die Ausbildung eines so differenzierten Tonsystems und die entsprechende Schulung des Gehörs sind nach Ansicht des Verf. auch für die sonst viel zu wenig betonte Vorherrschaft der Saiteninstrumente und für das vibratofreie Singen verantwortlich zu machen. Die dominierende Stellung der Kammermusik begründet D. sehr richtig mit dem starken Improvisationsbedürfnis der Inder, bei denen darum das Orchester nicht so angesehen ist. — Die Gleichsetzung der Begriffe „modus“ und Raga durch D. dürfte darauf hindeuten, daß man der Leiterstruktur der einzelnen Raga, also dem modus, doch die Hauptbedeutung beizumessen scheint. Viele der fünf- bis zwölf-, meist aber siebenstufigen modi sind nach ihrer Abhängigkeit von der Tageszeit geordnet aufgeführt. Die sonstigen Charakteristika eines Raga, die auf- bzw. absteigende Skala, die ein oder zwei akzen-

tuierten Noten und die bestimmten melodischen Figuren und Ornamente bleiben darum nicht unerwähnt. Von den Stilen, in denen ein Stück, unabhängig von seinem Raga, aufgeführt werden kann, zählt der Verf. eine ganze Reihe mit entsprechenden Erläuterungen auf. Noch knapper, d. h. eigentlich zu knapp ist die Beschreibung der an sich als sehr entscheidend bezeichneten Rhythmustypen gefaßt. Über diese heute in Europa besonders interessierenden tala hätte man gerne etwas mehr gelesen. Schließlich folgt noch eine kurze Beschreibung der wichtigsten Instrumente, die durch zehn sehr gut gelungene Bildtafeln noch anschaulicher gemacht werden. Es mag vielleicht überraschen, darunter die Violine und das Harmonium aufgeführt zu finden, doch sollte uns diese selbstverständliche Betrachtungsweise eines ausländischen Forschers belehren, nicht immer noch nach der Gewohnheit der deutschen Musikethnologie nur eine vermeintliche Echtheit gelten zu lassen. Schließlich ist das Harmonium nun einmal in Indien. Es wird dort assimiliert werden wie irgend ein anderes vor Jahrhunderten eingeführtes Instrument.

Nachdem am Anfang des Katalogs schon eine repräsentative Auswahl von 63 besonders typischen Platten getroffen war, folgt nun die eigentliche Zusammenstellung. Sie ist sehr exakt und enthält bei der Instrumentalmusik Angaben des Soloinstruments, des Raga und Stils, des Begleitinstruments und der Produktionsfirma mit Nummer. Bei den Vokalstücken sind Titel und Sprache, Raga und Stil, Begleitinstrument und Platten-Nr. aufgeführt. Dagegen ist es nicht ganz verständlich, warum in einem so wissenschaftlich angelegten Katalog die Untergliederung z. T. lediglich in der Art europäischer, dem Starwesen Rechnung tragender Verzeichnisse, nach den ausführenden Instrumentalisten bzw. Sängern statt nach Sprache oder Raga vorgenommen ist. Die Obergliederung nach Nord- und Südindien, nach Vokalmusik, nach klassischer Instrumental- und Vokalmusik ist dagegen aufschlußreicher. Ebenso befriedigen die sachlich und personell gegliederten Kapitel „*Bhajanas and Kirtanas*“, „*The Songs of Rabindranath Tagore*“, „*Modern Songs*“ und „*The Main Song Composers of South India*“. Eine besondere Abteilung ist der Musik aus Tibet gewidmet, dann folgt noch ein wieder nur Eigennamen enthaltendes Register. Daß die gleichzeitig englische und

französische Fassung des im ganzen dankenswerten Katalogs dessen Brauchbarkeit erhöht, bedarf eigentlich keiner besonderen Erwähnung. Kurt Reinhard, Berlin

E. K. Röbler: Klangfunktion und Registrierung. Grundbegriffe musikalischer Klangfunktionen und Entwurf einer funktionsbestimmten Registrierungslehre. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. 1952, 68 S.

Die durch die Orgelbewegung veranlaßten Auswirkungen auf die klangliche Gestaltung der Orgel und ihrer Register haben wiederholt den Wunsch laut werden lassen, eindeutige und klare Bezeichnungen für die Register zu schaffen, womit zweckmäßige Anhaltspunkte für Registrieranweisungen gegeben würden. Die oft recht großen Variationsmöglichkeiten bei gleichlautenden Registerbezeichnungen, wie sie jetzt üblich sind, erschweren dieses Problem. Es ist daher vorerst nur möglich, durch allgemeine grundsätzliche Bezeichnungen dem Spieler Anhaltspunkte für das Registrieren zu geben und damit entsprechende Hinweise auf die Intentionen des Komponisten. Der schöpferisch begabte und stillichere Orgelspieler wird in jedem Falle eine Interpretation finden, die an Hand des ihm zur Verfügung stehenden Klangmaterials der Komposition gerecht wird. In der vorliegenden Schrift ist der Versuch gemacht worden, dem Verf. geeignet erscheinende Begriffe zu prägen, die zu einer Lösung des oben aufgezeigten Problems führen sollen. Der Verf. geht dabei von den Begriffen musikalischer Klangfunktionen aus, deren Anwendung über den Rahmen der Orgel hinaus gehen soll. Die Anregungen sind gewiß beachtlich und können einen Ansatzpunkt für eine zweckentsprechende Weiterentwicklung bilden. Wie vom Verf. angekündigt, soll noch eine Arbeit über eine „*Klangfunktionsbestimmte Mensurationslehre*“ folgen, die eine weitere Erläuterung zu den aufgestellten Grundsätzen bringen werde. An Hand dieser angekündigten Arbeit erhielt die theoretische Abhandlung eine praktische Grundlage. Die vorliegende Schrift enthält, nach einer allgemeinen Einführung mit einer Gegenüberstellung der Klangwelt der Barockorgel und der Orgel des 19. Jahrhunderts, eine weitere Gegenüberstellung von Registrieranweisungen dieser Zeiten und einen Vergleich der unterschiedlichen Dispositionsauffassungen. Der Verf. kommt dann zu seiner Klang-

funktionslehre. Als Einführung hierzu werden die akustisch-musikalischen Begriffe erläutert, einschließlich der Partial- und unharmonischen Beitäne. Es folgen die Partialtöne und ihre entsprechende Bezeichnung als Aliquotstimme der Orgel. Nach Behandlung der Klangbilder und Klangerzeuger kommt der Verf. über die Verwendbarkeit der Klangbilder zum Begriff der Klangfunktion. Bei dem Abschnitt über Klangfunktionsarten wird ein neuer Klangeigenschaftsbegriff eingeführt, die Raumlinienstärke. Diese bezeichnet die musikalische Eigenschaft eines Klangmaterials, das eine betont klare Linienzeichnung bringt, genügend plastisch und raumstark erscheint. Das Gegenstück hierzu sind die Stimmen, die Harmoniestärke aufweisen. Eine graphische Darstellung zeigt das Verhältnis zwischen diesen beiden Klanggruppen. Als ergänzende Begriffe treten hinzu Klangkonzentrität, Längenkraft und Dissonanzkraft. Raumlinienstarke Stimmen dienen zur klaren Zeichnung eines polyphonen Satzgewebes, dagegen die harmoniestarken Stimmen der Flächenharmonie. Nach Ausdeutung dieser Begriffe folgt der Entwurf einer „*klangfunktionsbestimmten Bezeichnungs- und Registrierungslehre*“. Organo pleno, Organo electo, Organo variano sind die Hauptgruppen in diesem Entwurf, die entsprechend kombiniert bzw. abgewandelt werden. Weitere Vorschläge des Entwurfs beziehen sich auf historische Klangzusammenstellungen, Farbangaben, Bezeichnung der Höhe der Aliquotregister und ihrer Lautstärke zum Grundregister, dynamische Angaben und Mensurangaben zur Ergänzung der Registerbezeichnung. Nach einer Zusammenfassung und einem Registrierungsbeispiel wird eine Anleitung für Klangfunktionsproben zur Beurteilung von Raumlinienstärke und Harmoniestärke gegeben. Die Klangfunktionslehre behandelt demnach die musikalische Wirksamkeit der Klänge bzw. Klangbilder oder Instrumente; die Bezeichnungs- und Registrierungslehre ist eine Anregung zu einer zweckentsprechenden Begriffsbestimmung bzw. Kennzeichnung der Register im Notenbild. Die Arbeit ist zweifellos ein ernsthafter Versuch, das aufgezeigte Problem zu einer Lösung zu führen, dürfte aber noch manche Frage offen lassen. Wie bereits eingangs bemerkt, ist jeder Orgelspieler trotzdem vor die Aufgabe gestellt, Komposition und Registrierung seiner Orgel seinen Inten-

tionen entsprechend zu interpretieren. Schöpferische Befähigung und das Erfüllsein mit dem echten Geist, dem pneuma hagon, sind Voraussetzungen, um einer solchen Aufgabe wirklich gerecht zu werden. Ohne diese wird auch die beste Registrieranweisung ihren Zweck nicht erfüllen können. Was die Orgel anbelangt, so ist noch zu beachten, daß sie als Kirchenorgel zuerst den kultischen Aufgaben gerecht werden muß. Darüber hinaus kann dann berücksichtigt werden, was für konzertante Aufgaben erforderlich ist. Soll eine Registrieranweisung einen weiten Bereich solcher Werke erfassen, muß auch auf die vorliegenden Verhältnisse bis zu einer gewissen Grenze Rücksicht genommen werden.

Thekla Schneider, Berlin

Friedrich Herzfeld: *Magie des Taktstocks, Die Welt der großen Dirigenten, Konzerte und Orchester*. Mit 70 Abbildungen und 64 Tafelseiten. Ullstein-Verlag 1953, 207 S.

Sicherlich bestärkt durch die Tatsache, daß sich sein „*Du und die Musik*“ zu einem Bestseller des musikalischen Büchermarkts entwickelt hat, legt Herzfeld hier ein Buch vor, das sich, bei der „*unerforschlichen Vorgeschichte der Menschheit*“ beginnend, von einer volkstümlichen Geschichte des Dirigierens zu einer auf eigenen Erlebnissen fußenden Geschichte der großen Dirigenten des ausgehenden 19. und des 20. Jh. entwickelt. Anfang und Schluß bilden Meditationen über den Dirigenten als „*letzten Virtuosen, ungekrönten König des Musiklebens und geheimnisumgebenen Meister einer magischen Kunst*“. Die die Dirigentenporträts sinnvoll verbindenden „*Zwischenspiele*“ bringen eine Fülle aufschlußreichen historischen und soziologischen Materials, durch das eine pure Reihung von Kurzbiographien und -charakteristiken glücklich vermieden wird. Am Ende des einleitenden Abschnitts rät H. dem „*an grundsätzlichen und geschichtlichen Einleitungen uninteressierten Leser*“, erst auf Seite 44, 63 oder 75 mit der Lektüre zu beginnen. In der Tat wird das Buch inhaltlich immer besser, je mehr die persönliche Erfahrung des Verf. die Gestaltung beeinflusst hat. H. besitzt eine vorzügliche Beobachtungsgabe, kraft derer es ihm überzeugend zu veranschaulichen gelingt, daß es bei der Unzahl der Dirigenten „*immer dasselbe und doch nie dasselbe Spiel sei*“. Spürsinn und Einfühlungs-

vermögen, das Wesentliche und Eigentümliche eines Dirigenten aufzufassen und zu benennen, legitimieren ihn als den jedenfalls von der Werk- und Personalkennntnis her geeigneten Verf. einer solchen, nicht nur die fachlichen, sondern auch die menschlichen Eigenschaften großer Taktstockmagier plastisch skizzierenden Übersicht. — Sollte, was wahrscheinlich und auch wünschenswert ist, eine zweite Auflage diskutabel werden, so wäre dem Verf. anzuraten, mancherlei stilistische Härten zu beseitigen. Auch die deutsche Sprache kennt so etwas wie eine *consecutio temporum*, und zwar sowohl im einzelnen Satz wie in einem Abschnitt. Formulierungen wie „*Seit ihm*“ sind ebenso unbefriedigendes Deutsch wie die dauernd anzutreffende relative Anknüpfung an den Sinn eines vorhergehenden Satzes durch das Neutrum des bestimmten Artikels (vgl. z. B. S. 54, 2. Abschnitt: „*Das*“). Ohne diese stilistischen Mängel würden die weitsichtigen Gedanken, die der Verf. etwa über das Auswendigdirigieren, den Rundfunk, die Werkreue und eine ganze Reihe anderer sehr wesentlicher Fragen vorzubringen hat, zweifellos an Überzeugungskraft gewinnen und zusammen mit den vorzüglichen Abbildungen und Tafeln das Buch zu einem liebenswerten Besitz des Musikfreundes wie des Fachmanns erheben.

Friedrich Baake, Kiel

Fritz Winkel: Klangwelt unter der Lupe. Berlin und Wunsiedel 1952, Max Hesses Verlag (= Stimmen des XX. Jahrhunderts, Bd. 1).

Um einen Überblick über die Probleme der Klangwelt zu geben, stellt der Verf. zunächst die bekannten akustischen Grundbegriffe übersichtlich zusammen. Ausschlaggebend für die Klangempfindung ist einmal die Zusammensetzung des stationären Klanges und dann der Vorgang beim Auf- und Abbau desselben (Ausgleichsvorgang), der nichtstationären Charakter besitzt. Der stationäre Klanganteil ist durch die Zahl, Verteilung (Frequenzlage) und relative Amplitude der Teiltöne bestimmt. Hierbei wird sehr richtig festgestellt, daß es sich bei den Grund- und Obertönen musikalischer Klänge nicht um einzelne genaue Frequenzen, sondern jeweils um Frequenzbereiche handelt, die je nach vorhandener Dämpfung verschieden breit ausfallen. Im Gegensatz zu den bei den Klängen der meisten Musikinstrumente gewonnenen Linienspektren ergeben Ge-

räusche ein kontinuierliches Spektrum, d. h. die einzelnen Teiltonkomponenten liegen so dicht, daß sie nicht mehr unterschieden werden können. Der Ausgleichsvorgang, der mehr noch als der stationäre Klanganteil für das richtige Auffassen und Erkennen eines Klanges ausschlaggebend ist, wird bestimmt durch seine Gesamtdauer und die Art der Ausbildung bzw. Rückbildung der Teiltöne. Nachdem der Verf. noch kurz auf die Bedeutung der raumakustischen Verhältnisse für den Aufbau des Klanges eingegangen ist, wendet er sich den Fragen des Gehörs zu. Die besonderen physiologischen, psycho-physischen und rein psychischen Bedingungen, unter denen das Hören eines Klangeignisses vor sich geht und die von vielen Musikern noch nicht genügend erkannt und gewürdigt werden, sind auch bestimmend für das Vernehmen und Erkennen eines musikalischen Vorganges. So wird z. B. die Auffassung der Tonhöhe sowohl von der Dauer des Schallreizes (Einstellzeit des Ohrs) als auch von seiner dargebotenen Lautstärke (Schallintensität) maßgeblich beeinflusst. Ein zu kurzer Ton ergibt einen tonhöhenverschobenen oder gar geräuschartigen Eindruck. Ebenso rufen starke Lautstärkenunterschiede bei gleicher Frequenzlage eine Änderung der Tonhöhenempfindung hervor. Entsprechend ist auch das Erkennen von Lautstärke und Klangfarbe von den jeweiligen zusammenwirkenden Faktoren abhängig. — Mehr noch dürften den Musiker die Fragen der Unterscheidungsschwellen interessieren; denn um einen geringen Tonhöhen-, Lautstärken- oder Klangfarbenunterschied überhaupt wahrnehmen zu können, muß der Unterschied des betreffenden objektiv-physikalischen Vorganges einen bestimmten Mindestwert (eben den Schwellenwert) überschreiten. Hierbei sind wieder Unterschiede zwischen stetiger und stufenweiser Änderung zu erkennen. Durch umfassende Untersuchungen haben vor allem amerikanische Forscher (Fletcher, Knudsen, Stevens u. a.) dafür Durchschnittswerte festgestellt, die aber noch individuell und zeitlich bedingten Schwankungen unterworfen sind. — Es wäre vielleicht zweckmäßig gewesen, wenn der Verf. in diesem Zusammenhang auch noch die Frage angeschnitten hätte, wieweit die Hörfähigkeit des Menschen vom Alter beeinflusst wird. Den meisten Musikern ist es gar nicht bewußt, daß der Hörumfang mit zunehmendem Alter geringer wird und daß demgemäß auch

das Klangerlebnis zwangsläufig ein anderes werden muß.

Auf der Grundlage dieser dargelegten Tatsachen versucht nun der Verf. nachzuweisen, daß ein musikalisches Kunstwerk bei der Aufführung nicht nur eine gewisse Unzulänglichkeit besitzen dürfe, sondern daß es eine solche sogar haben müsse, um ästhetisch zu wirken. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß trotz der heutigen hervorragenden Leistungen der Rundfunkorchester, die ihre musikalischen Darbietungen ohne die geringsten Intonationschwankungen zu Gehör bringen, diese Darbietungen den Zuhörer nicht mehr so begeistern könnten, wie die früheren mit Fehlern behafteten Aufführungen. — Dieser Ansicht des Verf. ist aber entgegenzuhalten, daß eine Rundfunkübertragung den Zuhörer erlebnismäßig stets weniger zu fesseln vermag als eine Konzertaufführung, bei der er an der Gestaltung des Werkes unmittelbar Anteil hat. Die optische Verbindung, die räumlichen Gegebenheiten und der lebendige Kontakt mit den Ausführenden werden darüber hinaus den Zuhörer im Konzertsaal eher kleine Fehler überhören bzw. ihm gar nicht zum Bewußtsein kommen lassen, als bei einer Rundfunkdarbietung, wo er sich nur aufs Hören konzentriert. Daß eine frühere Rundfunkübertragung mehr gefesselt haben sollte als eine heutige, dürfte mit Recht bezweifelt werden.

Der Verf. verwechselt auch in seinen weiteren Ausführungen die erforderliche Genauigkeit der Wiedergabe (richtige Intonation, Reinheit der Intervallbildung usw.) mit den bewußt angewandten musikalischen Vortrags- und Ausdrucksmitteln wie Vibrato, Modulation der Stimme, agogische Veränderungen usw. Genaue Intonation ist stets anzustreben und auch stets angestrebt worden. Daß sie nicht immer erreicht wird, liegt an der menschlichen Unzulänglichkeit. Dies darf aber nicht dazu führen, Ungenauigkeiten der Intonation, wie sie bei Sängern festgestellt wurden, als Norm aufzustellen oder gar als notwendige Abweichungen erkennen zu wollen. Daß elektroakustische Instrumente trotz genauester Intonation musikalisch nicht verwertbar sind, liegt nicht an der Intonation, sondern an den ganzen Klangverhältnissen, insbesondere an den unmöglichen Klangeinsätzen. Sobald die entsprechenden Schwellenwerte überschritten werden, fallen Unreinheiten der Intonation einem musikalischen Hörer sehr unange-

nehm auf. Er kann unter Umständen aber darüber hinwegsehen, da beim Musikhören als aktive Tätigkeit die inneren Tonvorstellungen ohne Rücksicht auf äußere Unvollkommenheiten das ideale Klangbild vermitteln können. — Abweichungen von der genauen Frequenz, von derselben Farbe und vom strengen gleichmäßigen Takt, wie sie der musikalische Ausdruck erfordert, sind nicht als Ungenauigkeiten aufzufassen und sie können niemals zu „mathematisch berechenbaren Werten“ führen, wie der Verf. glaubt, da es sich um etwas durchaus Künstlerisches handelt. Nur physikalische Vorgänge erlauben eine mathematische Behandlung.

Wegen des geringen zur Verfügung stehenden Raumes muß es dem Berichterstatter leider versagt bleiben, auf weitere Einzelheiten einzugehen. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß z. B. für das Vibrato, das von amerikanischen Forschern (Tolmie, Seashore, Metfessel, Tiffin, A. H. Wagner, Rotschild) sehr genau untersucht wurde, zwar Durchschnittswerte für Größe der Frequenz-Intensitäts- und Farbabweichungen, ebenso für die Anzahl der Pulsationen festgestellt wurden, daß diese Werte aber individuell verschieden sind und auch je nach Art des Ausdrucks schwanken, so daß sich eine exakte Festlegung überhaupt nicht vornehmen läßt.

Wenn man sich aus den dargelegten Gründen auch nicht mit allen Gedanken des Verf. einverstanden erklären kann, so ist das Buch doch wegen seiner verständlichen Darstellung und der Behandlung vieler den Musiker interessierenden Probleme recht anregend zu lesen. Wilhelm Stauder, Frankfurt/M.

B a r e n d F a d d e g o n : Studies on the Sāmaveda, Part I. Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks Deel LVII, No. 1. North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1951. 8°, 83 Seiten.

Die alten klassischen Schriften der Inder, insbesondere der Veda, sind schon häufig Gegenstand genauester Untersuchungen geworden. Das Musikalische wurde darin jedoch mehr nur am Rande gestreift. Andererseits hatte eine solche Betrachtung der alten Kultmusik bisher meist auch nur in allgemeinen Abhandlungen über die indische Musik Platz gefunden. Das ganze, in noch viel Dunkel gehüllte Gebiet der re-

zitativen und melodischen Fassungen der Veden, im wesentlichen also den Rigveda und die daraus im Samaveda getroffene Auswahl der zu singenden Hymnen, greift nun Faddegon in einer dankenswerten Studie auf, von der bisher nur der erste Teil erschienen ist. Darin würdigt er zunächst andere Arbeiten und erwähnt dabei auch die Übersetzungen Richard Simons, nicht aber dessen umfangreichen, leider immer noch unveröffentlichten Nachlaß, aus dem sicher noch manch neue Erkenntnis geschöpft werden könnte. Wie aus einzelnen umständlichen Erläuterungen, so beispielsweise der der Centsrechnung, der Obertonreihe usw., hervorgeht, wendet sich F. nicht allein an den Musikwissenschaftler, sondern in bewußter Verknüpfung zweier Fachgebiete auch an den Literaturhistoriker bzw. Indologen.

Zumal beim heutigen Vortrag der Veden trotz aller Traditionsgebundenheit die melodische Gestalt gänzlich verändert, vor allem vieler Feinheiten entkleidet ist, zumal sich allmählich die Sprachakzente gegenüber früher verschoben haben und zumal auch die alten Notierungen ja vieldeutig sind, muß der Verf. manches rekonstruieren und zu Hypothesen greifen. Wichtig scheint ihm da zunächst das Tonsystem, das er abweichend von anderen Forschern erklärt. Als Hauptleiter erkennt er die fünf pentatonischen Reihen. Etwas überraschend mutet hierbei deren wertmäßige Staffelung an. Gewiß unterscheidet sich etwa die Tonleiter *c-d-e-g-a* von der Reihe *d-e-g-a-c* durch den größeren Umfang und durch das Vorhandensein von einer bzw. zwei Terzen, aber da man sich doch jede Reihe mit der Oktavverdoppelung des Grundtones denken muß, fallen diese Unterschiede kaum ins Gewicht. Im übrigen bleibt ja immer auch die Lage des verwendeten Skalenausschnitts zum Grundton zu berücksichtigen. Wenn die Reihe *c-d-e-g-a* tatsächlich bevorzugt wird, so dürften dafür eher die günstig gelagerten Quinten verantwortlich zu machen sein. Für die häufige Leiter

1 2 3 4 5 6
e-d-c-a-g-f, deren Glie-

derung nach zwei identischen Teilen ganz dem spekulativen Geist der spätvedischen Epoche entspricht, findet F. eine sehr einleuchtende Erklärung: die Stammleiter (1 bis 5) ist rein pentatonisch, das leiterfremde *f* wird lediglich herangezogen, wenn es als Unterquinte zu dem *c* treten soll. Grundton bleibt ohnehin das *g*. Im übrigen soll die

offenbar sehr entscheidende Kernzelle der ausgefüllten Terz in älterer Zeit eine kleine Terz gewesen sein, deren Zwischenton variabel war. Bemerkenswert ist vor allem aber die Anerkennung fester Gerüsttöne, die man bislang den Samanmelodien gerne absprach. — Bei der Besprechung der metrischen Verhältnisse geht F. selbstverständlich noch mehr auf die sprachlichen Zusammenhänge ein. Eine Lösung für eine längenmäßig richtige Notenübertragung läßt sich aber kaum geben. Wo in der Studie überhaupt Notenbeispiele vorkommen, sind die Werte ungenügend. Die Fülle der sich ergebenden Möglichkeiten der Melodiebildung und Rhythmisierung erhellt bereits aus den von F. gegebenen Beispielen. In ihnen sind die auf drei Töne beschränkten rezitativen Fassungen bisweilen den eigentlichen Melodien gegenübergestellt, so daß deren Verwandtschaft deutlich wird.

Auf Einzelergebnisse einzugehen, ist hier gar nicht möglich. Sie finden sich vor allem im zweiten Kapitel, wo F. drei eingehende Analysen gibt. Die Wiedergabe durch Tonzahlen ist da ebenso übersichtlich wie die Gliederung nach Melodietypen. Von allgemeinerem Interesse sind die Ausführungen im ersten Kapitel, das einen umfassenden Überblick über die griechischen und mittelalterlich europäischen Tonarten und ihre naturwissenschaftlichen Grundlagen sowie einen Vergleich des modernen indischen *Sruti*-Systems mit den alten Skalen gibt. Weitere Abschnitte vertiefen diese und ähnliche theoretische Einsichten. Bezüglich des Metrischen bezieht sich F. sehr häufig auf H. Oldenburg (Die Hymnen des Rgveda, Berlin 1888), dem er auch, wie er abschließend in der Einleitung sagt, die Erkenntnis verdankt, daß der Sprachakzent an der Geburt der Musik mindestens ebenso beteiligt ist wie der Tanz oder die Entdeckung der Musikinstrumente. Kurt Reinhard, Berlin

Hubert Le Blanc: Verteidigung der Viola da Gamba, Amsterdam 1740, Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel 1951 (148 S., 5 Abb.).

Die der Wissenschaft durch Neudruck in der Revue musicale 1927/29 vorgelegte Streichschrift nunmehr in Übersetzung einem breiteren Leserkreis bekannt zu machen, ist ein schönes Verdienst des Verlages und des Übersetzers Albert Erhard. Die reizvolle, dem Original äußerlich angeglichene Ausgabe gehört nicht nur in die Hand jedes

Gambisten, sondern auch in die jedes Liebhabers alter Musik. Erhard hat die temperamentvollen Ausführungen des Le Blanc nicht allein mit sachbezüglichen Anmerkungen versehen, sondern vor allem im Sinne der musikgeschichtlichen Ereignisse, des Stilwands in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts gedeutet. Stil- und Instrumentenkunde ziehen gleicherweise Nutzen aus der amüsanten Plauderei. E. bietet ohne Weitläufigkeit mit seinem Begleitwort und einem Literaturnachweis fast eine kleine Monographie der Gambe. — Der Anmerkung auf S. 22, die zum Verdrängungsvorgang Gambe durch Violine den des Cembalos durch Hammerklavier als Parallele nennt, möge der Hinweis beigefügt werden, daß sich dieses Ereignis im Bereich des Clavichords noch ähnlicher vollzieht, allerdings hauptsächlich auf deutschem Boden. Zitate zeitgenössischer Urteile bietet Cornelia Auerbach „Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts“. Eine Neuauflage des vergriffenen Buches ist soeben im gleichen Verlage erschienen.

Walter Haacke, Düsseldorf

Louise Cuyler: Heinrich Isaac's Choralis Constantinus Book III. Transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555). Ann Arbor. University of Michigan Press, 1950. X und 456 S. Innerhalb von fünf Jahren konnte Hieronymus Formschneider die drei Teile des *Choralis Constantinus* genannten mächtigen Propriums-Zyklus vorlegen, — 1550 ist der erste Teil zu Nürnberg erschienen, 1555 der zweite und der dritte. Es ist bekannt, daß damals viele Widrigkeiten zu überwinden gewesen sind, bis der Druck endlich vor sich gehen und vollendet werden konnte. Zwanzig Jahre nach Isaacs Tode, 1537, finden wir in Otts *Novum et insigne opus musicum* einen Hinweis auf das Werk; nochmals aber sollte eine fast ebenso lange Zeit vergehen bis zu seiner vollständigen Edition. Die Neuausgabe des *Choralis* in der Gegenwart ist einem ähnlichen Schicksal begegnet. Den beiden ersten Bänden, die 1898 und 1909 in den DTÖ erschienen sind (V, 1 und XVI, 1), konnte der Schlußband erst nach über vierzigjähriger Pause folgen. War schon für die Erstausgabe der zeitliche Abstand, der sie vom Tode des Komponisten trennte, ein überaus ungünstiges Moment, das, wie noch zu erörtern sein wird, das gesamte Werk in ein seltsames Zwielficht

rückt, so ist die uneinheitliche Form der Neupublikation ein offensichtlicher Nachteil, und zwar nicht nur für den wissenschaftlichen Benutzer des Werkes, sondern für einen jeden Musiker, der sich in dies unvergleichlich großartige Dokument liturgisch strenggebundener Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu vertiefen gewillt ist. Wir denken dabei an das lebhaftere Interesse, das gegenwärtig Isaacs Kunst von führenden Kreisen katholischer Kirchenmusik entgegengebracht wird (vgl. etwa W. Lipphardt's „Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae“, 1950).

Gerade die Achtung und die Dankbarkeit, die wir der amerikanischen Musikwissenschaft in so vielfacher Hinsicht schulden, verpflichtet uns zu sagen, daß die vorliegende Edition des *Tomus tertius* durch Louise Cuyler nur als ein erster Versuch, als ein Ansatz gelten kann; als solcher dankenswert genug, in wissenschaftlichem Sinne aber doch mit nicht überall ausreichenden Mitteln unternommen. Zunächst: die Ausgabe ist unvollständig, da sie die fünf, wenn auch z. T. inkompletten Ordinariums-vertonungen Isaacs, die das Ende des originalen *Tomus tertius* bilden, ohne tiefere Begründung nicht enthält, ihre Edition übrigens für später in Aussicht stellt (S. 16). Einige Kenntnis der handschriftlichen Überlieferung hätte der Herausgeberin deutlich gemacht, daß diese Messen keineswegs in einem losen, zufälligen Zusammenhang mit dem Gesamtwerk stehen. Hiermit jedoch berühren wir den Grundmangel der Ausgabe C.s: sie ignoriert die handschriftliche Überlieferung, die zum Komplex des sog. *Choralis Constantinus* gehört, vollständig und stützt sich lediglich auf Formschneiders Druck, eine Basis, viel zu schwach und unzureichend, um für sich bestehen zu können. Denn räumen wir der Herausgeberin ohne weiteres ein, daß die Lage der europäischen, insbesondere der deutschen und österreichischen Bibliotheken in jenen Jahren, die sie der Vorbereitung der Ausgabe gewidmet hat, für Quellenarbeiten überaus ungünstig war (sie selbst benutzt dies Argument übrigens nicht!), so ist es nur schwer zu verstehen, daß auch die ausführliche Einleitung auf den S. 3—39 nur im Vorübergehen auf die Münchner Hss. hinweist (S. 15: „The probable sources of the Formschneider edition lie in manuscripts numbered 59 through 63, and 68 in the Munich Library“; auf S. 23 heißt es dann schon: „The various

portions of the *Choralis Constantinus* were apparently(!) contained in a variety of manuscripts . . .“), nirgends aber auf die primäre Bedeutung, die der handschriftlichen Überlieferung zweifellos zukommt, eingeht. Offensichtlich sind ihr die wichtigen Hss. Wien 18745 und Berlin 40 024 (alte Sign.: Z 24) inhaltlich überhaupt unbekannt geblieben. Die letztgenannte Hs. ist bisher im wissenschaftlichen Schrifttum als Codex Sophonias Päminger bekannt gewesen und auf das Jahr 1599 datiert worden, so etwa von E. Bezceny und W. Rabl in DTÖ V, 1, S. X f. Sie verdient in der Tat alles Interesse, ist sie doch, soweit uns bekannt, die einzige hs. Quelle, die einen Hinweis auf Konstanz gibt: anders als die Münchner Hss., die, auffällig genug, hierüber schweigen. Sie tut dies zudem in der sprachlich richtigen Form der Ortsbezeichnung als *Constantiensis Choralis*. Eine genauere Lesung des Dedikationstextes rückt nun aber die Hs. um mindestens ein Menschenalter zurück, denn nicht Sophonias, der Sohn, hat sie geschrieben, sondern Leonhard Päminger („... *Sophonius Paemingerus . . . hunc Librum harmonicum, sui cariss. Parentis [piae memoriae] Manuscriptum . . .*“ heißt es darin). Seiner Lebenszeit nach (1495—1567) bekommt unsere Hs. damit eine erhöhte Bedeutung, die der quellenkritische Befund und der Vergleich mit München und Wien nach vielen Richtungen hin bestätigen.

Es erweist sich nämlich eine enge Zusammengehörigkeit der hs. Hauptquellen, die auf den Komplex des *Choralis Constantinus* neues Licht wirft. Diese Beobachtung ist zunächst speziell für seinen dritten Teil gültig, kann aber durch Erwägungen anderer, besonders liturgischer Art auf das Gesamtwerk bezogen werden. Bekanntlich sind wir über die äußere Entstehungsgeschichte nur unvollkommen unterrichtet und daher um so mehr gehalten, dem inneren Aufbau und der Ordnung des Zyklus unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Hier ergeben sich nun viele Zweifel, über die bisher kaum gründlicher nachgedacht worden ist. Der Auftrag an Isaac steht seit dem glücklichen Fund O. zur Neddens fest (ZfMw. XII, S. 455), ist jedoch von L. Cuyler übersehen worden. Nun erhebt sich aber die Frage, inwieweit das Werk, so wie es die drei Teile des Formschneiders Druckes überliefern, tatsächlich der Konstanzer Liturgie entstammen ist und ihr zugehört. Für A. Thürlings stand dies im Anschluß an die Heraus-

gabe von DTÖ V, 1 fest (s. S. IC der Einleitung zum Senfl-Bd., DTB III, 2); obgleich Thürlings selbst den flüchtigen Charakter seiner dahingehenden Untersuchung bedauert, ist ihr Ergebnis — „daß das Werk die Konstanzer Liturgie enthält“ — widerspruchlos in die Literatur eingegangen. Der Name des Konstanzer Bischofs Hugo von Landenberg, der dies Amt von 1496 bis 1532 innehatte, also in der „Isaac-Zeit“, rückt nun insofern in den Vordergrund, als er Urheber einer liturgischen Neuordnung in seiner Diözese gewesen ist und, wie wir wissen, streng darüber gewacht hat, daß sie beachtet wurde (vergl. A. Dold, „Die Konstanzer Ritualientexte in ihrer Entwicklung von 1482—1721“, 1923 und A. Schmidt im Zentralblatt für Bibliothekswesen, 25. Jg., 1908, S. 117). Das dieser Reform entstammende Missale ist 1504/05 bei dem angesehenen Augsburger Drucker Erhard Ratdolt erschienen (A. R. Maier, „Ein seltenes Breviarium Constantiense von ca. 1490“ in: Freiburger Diözesan-Archiv, N.F., Bd. 9, 1908, S. 315) und muß als authentische Textquelle gerade auch für Isaacs Maßproprien gelten. Vergleicht man ihr Repertoire mit Landenberg-Ratdolts Druck, so zeigt sich eine weitgehende Konkordanz lediglich für den zweiten Band Formschneiders. Der Auftrag an Isaac vom Jahre 1508, „*etlich officia in summis festivitibus*“ zu komponieren (zur Neddens a. a. O.), wird durch die Tatsache bestätigt, daß in diesem Teil des Werkes die Offizien für die Hauptfeste des Kirchenjahres erhalten sind. Bei dieser Sachlage kann es nun nicht mehr überraschen, daß allein für ebendiesen Komplex primäre hs. insbesondere Münchner Quellen fehlen, während sie für die anderen Teile des weit ausgreifenden Druckwerkes reichlich fließen. Auf welchem Wege ihr Repertoire in Formschneiders Druck gekommen ist, bleibt vorläufig ungeklärt. — Eingehende Untersuchungen in der hier angegebenen Richtung werden demnächst in einer Tübinger Dissertation vorgelegt werden.

Aus all dem ergibt sich, wie ungemein wichtig gerade im vorliegenden Falle eine spezielle Kenntnis und Kritik der gesamten Überlieferung und der liturgischen Zeitverhältnisse gewesen wäre. Leider erfahren wir aus der umfangreichen Einleitung C.s hierüber kaum etwas Neues. Ihr Kernstück bildet ein drittes Kapitel, worin sich die Herausgeberin, nachdem sie einen geschicht-

lichen Überblick über die Komposition des Proprium missae bis Isaac gegeben hat, sieben Fragen vorlegt und zu beantworten versucht. Sie betreffen hauptsächlich jene größeren Zusammenhänge orts-, zeit- und personalgeschichtlicher Art, die wir, wie angedeutet, wesentlich anders sehen als die Herausgeberin; überall meidet sie eigene Auffassungen und eigenes Urteil, auch bei Behandlung liturgischer und aufführungspraktischer Fragen. Offenbar faßt sie die drei Teile des *Choralis* als eine Art Gesamtkunstwerk auf, das in chronologischer Folge von Isaac durchkomponiert sei; hierauf deutet jedenfalls Abschnitt III 3 der Einleitung hin („*The style . . . seems to grow consistently more complicated and florid as the work proceeds*“). Leider wird nirgends der Versuch unternommen, tiefer in die verzweigte innermusikalische Problematik des *Tomus tertius* einzudringen. Auch ohne Kenntnis der Münchner Vorlage hätte der Herausgeberin die von Bd. 1 und 2 abweichende Verlagerung der choralischen Intonation in die *Gravis vox* (Katalog Maier, S. 33) auffallen können; wäre ihr darüber hinaus bekanntgeworden, daß der Berliner Codex 40024 sie dagegen, offenbar also auf dem Wege einer Rücktransposition, im Sinne einer Uniformität des Ganzen in den Diskant verlegt, so hätte sie bestimmte Schlüsse in der von uns angegebenen Richtung ziehen können. — Ebenso ist die Frage der „*Addita quaedam per Ludovicum Senflum (et alios plurima per Leonhardum Paeminger)*“, wie es auf f. 1 des Codex 40 024 heißt — auch die Herausgeberin streift sie —, nur dann einer Lösung näherzubringen, wenn hs. Überlieferung und stilistische Kriterien gleichermaßen berücksichtigt werden (vergl. hierzu neuerdings W. Heinz, „*Isaaks und Senfls Propriumkompositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*“, Diss. Berlin (W), 1952). — Vor Eröffnung des Übertragungsteiles gibt die Herausgeberin eine Reihe liturgischer und musikalischer Nachweise in Tabellenform (S. 40 ff.), für die der Benutzer dankbar sein wird.

Die Revisionsberichte in DTÖ V, 1 und XVI, 1 verzeichnen an hundert Druckfehler für Formschneiders Teil 1 und 2; so berührt es etwas seltsam, auf S. 25 unserer Ausgabe zu lesen; „*Most of the third book . . . is accurate and free from errors of musical nature.*“ Zu C.s Notentext geben wir nachstehend einige Korrekturen und Kommen-

tare: der Tenor lautet S. [80] System III Takt 5 ff. nach Cod. Paeminger:



Nach derselben Quelle ist der auf S. [85] eingeschobene Baßtakt zu streichen, dafür im System II zweieinhalb Takte Pause; auf der gleichen Seite sind I 9 Oktavparallelen zwischen Diskant und Alt stehengeblieben; S. [109] I 7 f. korrekte Führung des Altess:



Die Intonation „*Gaudete justi*“ (S. [151]) ist eine Terz höher zu lesen (Baritonschlüssel im Original); S. [153] III 4 Baß: nicht H, sondern c; S. [302] I 8: e im Baß muß als C.f.-Ton bleiben, fehlerhaft ist vielmehr der Alt, dessen zweiter Ton nach Hs. Wien g¹ lautet; dagegen steht S. [319] II 1 der letzte Baßton bei Formschneider am rechten Platz: d statt c; S. [369] I 6 Diskant c¹ statt d¹.

Für die Textlegung hätte die Herausgeberin die weit sorgfältigeren Hss., besonders in München, zu Rate ziehen sollen. Grundsätzlich ist zu bemängeln, daß sie darauf verzichtet hat, bei der Textierung choralhaltiger Stimmen das Graduale zu befragen — Beispiel hierfür: Baßpart des Alleluja „*Inveni David*“, S. [208] ff.; aufschlußreich auch der Vergleich der Baßstimme im Facs. S. 27 mit der Choralvorlage und der Übertragung C.s S. [176] f. — es hätte ihr auf weite Strecken einen Weg weisen können. Die Textkonjektur, die sie nach Kehrein auf S. [225] vorschlägt, läßt starke Zweifel am wissenschaftlichen Rüstzeug der Herausgeberin aufkommen. — Ungern, aber leider immer wieder (so S. 25, 43, [269]) liest man auch die Plurabildung *Tracti*. — Bei der Akzidentiensetzung waltet auf Schritt und Tritt Unferahrenheit und daraus resultierende Willkür; auch hier hätten choralische Vorlage und Hss. in vielen Fällen weiterhelfen können.

Vorsätze und Hinweise auf Mensur- und Proportionszeichen sowie auf ihren Wechsel gibt die Ausgabe so sparsam, daß der Benutzer, will er Klarheit haben, immer wieder die Quelle selbst aufsuchen muß (vergl.

nochmals das Facs. auf S. 27 mit der Übertragung S. [177] ff.).

So legt man den Band mit zwiespältigen Gefühlen aus der Hand. Wir anerkennen die große Arbeitsleistung der Herausgeberin: diesmal aber war die Aufgabe zu groß, die sie sich gestellt hatte. So bleibt wissenschaftlich noch viel zu tun. Zu wünschen wäre vor allem eine kritische Edition auf breiter Quellengrundlage. Wir hoffen auf die DTÖ. In jenem *Tomus tertius*, der uns vorschwebt, wären dann auch Quellennachträge und Ergänzungen zu I und II zu verzeichnen. Gewinnen wir bis dahin größere Klarheit über die Choralvorlagen Isaacs — man wird sie künftig nicht nur im Raum von Konstanz zu vermuten haben —, werden viele Wünsche erfüllt sein, die jetzt noch offenbleiben mußten. Walter Gerstenberg, Tübingen

Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (Siglo XVI). I. Polifonia profana. Volumen I. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, Secretario del Instituto Español de Musicología. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Monumentos de la Música Espanola. VIII.) Barcelona 1949.

Der vorliegende Band der spanischen Denkmälerausgabe, die Higiní Anglès leitet, und deren bisherige Veröffentlichungen an wissenschaftlichem Interesse, an hervorragender Editionstechnik, an schöner Ausstattung eine wahre Ruhmestadt für die Erforschung der spanischen Musikgeschichte bedeuten, bringt 51 weltliche Sätze zu 3–5 Stimmen aus dem im Titel genannten Codex des herzoglichen Hauses de Medinaceli, der mit den geistlichen Stücken 101 Nummern umfaßt. Er ist nach der Mitte des 16. Jh. in 80 Nummern von einer Hand geschrieben, das einzige vorkommende Datum lautet 1569. An außerspanischen Komponisten sind Zipriano (de Rore?) mit geistlichen Sätzen, Lassus mit einem weltlichen Satz (*Siendo de amor Susana*) vertreten, die bedeutendsten spanischen Komponisten sind Rodrigo Cevallos († nach 1572), Francisco Guerrero († 1599), Juan Navarro († 1580), außer Anonymi. Die Sätze sind in der Mehrzahl Madrigale, daneben Villancicos, Romanzen, Canzonen, eine Ensalada-Mischung von weltlich-spanischen und geistlich-lateinischen Zeilen (*Corten espadas afiladas lenquas malas — Liber'ame, Domine, a labiis yniquis . . .*) und einer *danza cantada*. Die Einleitung bringt neben dem Vorwort eine Beschreibung des

Codex, Inhaltsverzeichnis mit Bemerkungen, ein Kapitel Biographien der Komponisten und die Texte mit Kommentar. Wie der Hrsg. einleitend feststellt, sind die Mehrzahl der Sätze Madrigale und wort- und textschildernde Madrigalisten zahlreich. Der Herausgeber weist darauf hin, daß viele dieser Eigentümlichkeiten zur Entstehung des neuen „sog. Barockstiles“ des 17. Jh. beitrugen (S. 10). Vielleicht täte man besser, den Begriff Barock 50 Jahre zurückzudatieren. Die Beobachtung ist richtig. Gegenüber dem italienischen Madrigal der Zeit von 1550–1570 fällt an diesen Sätzen eher eine Zurückhaltung in Anwendung der den Italienern geläufigen satztechnischen und vor allem harmonischen Mittel der Wortmalerei auf. Chromatik fehlt; der durchweg sehr elegante Satz bringt sehr häufig rhythmisch gleiche wiederholte Töne, die eine Prägnanz geben, wie sie eher der französischen Chanson der Zeit zu eigen ist. Andererseits sind die Mittel des italienischen Madrigales unverkennbar, und zwar eigentlich in mancher Hinsicht des älteren. Die dreistimmigen Sätze vermeiden Villanellenquinten, nach Art der späteren Villanellen und Madrigaletti. Das italienische Vorbild ist auch im Stofflichen der Texte zu erkennen. Chansonhaft sind abschnittsweise durchgeführte Imitationen, wie in Nr. 11 (*Llaman a Teresica*). Das spanische Madrigal hat sich offenbar, ganz ähnlich wie das englische, auf der Grundlage des mittleren italienischen (das englische zwar mehr des späten) Madrigals entwickelt, aber national bedingte Eigenarten ausgebildet.

Der Hrsg. hat ausgezeichnete Arbeit geleistet. Mit der Setzung der Akzidentien kann man überall einverstanden sein. Wir sind ihm und dem Leiter der Denkmalausgabe zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Hans Engel, Marburg

Musica Britannica. A National Collection of Music. I: The Mulliner Book. Edited by Denis Stevens. Published for the Royal Musical Association London: Stainer and Bell Ltd. 1951.

„*Musica Britannica* is an authoritative national collection of the classics of English music“: mit diesen bedeutungsvollen Worten stellt sich die neue Denkmäler-Reihe der Öffentlichkeit vor. Die englische Musikforschung knüpft hiermit an eine gewichtige Tradition an, ist doch England früher und in strengerer historischer Haltung als die an-

deren europäischen Musiknationen dahingekommen, Quellen und Denkmäler älterer Musik zu edieren. Diese Tatsache hängt sicherlich mit jenem vielbewunderten insularen Bewußtsein für den Wert geschichtlicher Überlieferung zusammen, wurzelt aber wohl tiefer noch im englischen Musikingenium selbst, dessen Eigenart auch den Klang längstvergänger Zeiten unbeschwert zu aktualisieren vermag. In diesem Sinne begrüßen wir die starken Anregungen im Konzert der Denkmäler-Serien.

Daß Englands Stimme darin unüberhörbar und in gewissen Epochen unverwechselbar ertönt, lehrt schon ein erster Blick in das *Mulliner Book*. Denn bezwingend ist der Eindruck eines breiten und kraftvoll strömenden musikalischen Lebens in allen seinen Stücken. Der wissenschaftlichen Literatur seit langem bekannt — bereits Hawkins hat das nunmehr im Britischen Museum verwahrte Ms. (Signatur: Add. 30 513) studiert —, war der Inhalt des *Mulliner Book* bisher fast zur Hälfte verschiedenorts publiziert, wenn auch oft genug in unzulänglicher Form; diese Diskontinuität hat eine auffällige Unsicherheit in der Beurteilung unserer Hs. zur Folge gehabt. Mit erhellender Intensität tritt in der vorliegenden Publikation der Wert einer geschlossenen Quelle als solcher hervor; darüber hinaus gebührt dem Hrsg. das Verdienst, den bisher fehlenden geschichtlichen Zusammenhang, in dem die Hs. steht, durch umfangreiche Konkordanzen nachgewiesen und im einzelnen belegt zu haben. Über die Person des Thomas Mulliner, der die Hs. angelegt und geschrieben hat, ist wenig bekannt; 1563 nennt ihn eine Eintragung „*Modulator organorum*“. Eine genaue Datierung der Hs. ist um so weniger möglich, als sich ihre Entstehung vermutlich über einen längeren Zeitraum erstreckt hat. Ist es erlaubt, aus der starken Berücksichtigung, die John Redford in der Sammlung gefunden hat, auf ein Schülerverhältnis zu schließen? Und weiter: liegt der Hs. eine chronologische Anordnung zugrunde, oder ist es Zufall, daß die Namen älterer Komponisten, vor allem der Redfords, in den hinteren Lagen der Hs. zurücktreten zugunsten der Munday, Tye u. a., die zu einer jüngeren Generation zählen? Diese wenigen Namen mögen zugleich andeuten, daß das *Mulliner Book* der Tudor-Musik angehört, über deren geistlich-vokalen Teil die elf Bände der also genannten Quellenpublikation unterrichten

(*Tudor Church Music*, edd. Buck, Ramsbothan u. a., 1923 ff.). Handschriftenvergleich hat dem Hrsg. ermöglicht, eine große Zahl anonymer Sätze zu identifizieren und sie bestimmten Komponisten, deren Namen wohl auch sonst in der Sammlung begegnen, zuzuweisen. Mit anderen Worten: das *Mulliner Book* ist geschöpft aus einem Repertoire, — wenn wir nur diesen Begriff hinlänglich weit fassen. Sein Inhalt nämlich ist mannigfaltig und verschiedenartig genug und gibt einen Überblick über das Ganze englischer Musik um die Mitte des 16. Jhs. In dieser frühen geschichtlichen Stunde ist das Tasteninstrument fähig und bereit, ebensogut Übertragungen lateinischer englischer Motetten (oder doch von Ausschnitten daraus) zu realisieren wie solche weltlicher Vokalmusik; dazu gesellen sich Choral-Fantasien und rhythmisch ungemein kraftvolle Tänze. Einzig die letzte Lage der Hs., f. 118 ff., entfernt sich, *Music for cittern and guttern* enthaltend, vom universalen Tasteninstrument. Die elf Sätze dieses Typus sind denn auch im Denkmalband nicht veröffentlicht.

Bei näherer Untersuchung erweist sich die bisher vielfach übliche Deklaration unserer Hs. als Virginal-Musik als unzureichend, ja unzutreffend. Denn dem besaiteten Tasteninstrument gehören offensichtlich von Haus aus lediglich die Tanzstücke zu, ferner vielleicht die Übertragungen der Madrigal- u. ä. Sätze: doch treten sie an Zahl und innerem Gewicht hinter die überragende Fülle Cantus-firmus-gebundener Bearbeitungen zurück, deren Ausführung unbedingt und offensichtlich den lückenlos tragenden und verbindenden Klang der Orgel verlangt (vergl. für viele andere etwa die fünf *Gloria tibi Trinitas*, Nr. 91 ff.). Einzelne dieser Sätze — und nicht wenige Stellen der Hs. sonst — sind korrekt nur dann zu spielen, wenn eine Stimme dem Pedal zugewiesen wird. Betont man den Orgelcharakter dieser älteren Sammlung dieserart, so hebt sich die entschiedene Wendung zum Virginal im elisabethanischen Zeitalter um so deutlicher davon ab.

Das alphabetische Inhaltsverzeichnis auf S. XV läßt sofort den Vorrang bestimmter *Plainsongs*, die sich in den Sätzen der Hs. oft gruppenweis zusammenfügen, erkennen. Führen wir hiervon namentlich außer dem schon erwähnten *Gloria tibi Trinitas* lediglich die *Felix Namque*, *In nomine* und *Miserere* an (wozu ergänzende Beiträge das

Verzeichnis in E. H. Meyers „Die mehrstimmige Spielmusik“ etc., 1934, auf S. 133 ff. bringt), erwähnen weiterhin die Satzbezeichnungen *Point*, *Voluntary*, *Meane* (im Satz Nr. 67 von der Hand Redfords; zu diesem Begriff ist das in der Dissertation von C. Pfatteicher über John Redford, 1934, auf S. 64 veröffentlichte Gedicht des Komponisten zu vergleichen) und *Faburden*, so mag erkennbar werden, welch reiches Anschauungs- und Studienmaterial die Edition des *Mulliner Book* bereitstellt.

Philologisch ist der Band mit großer Sorgfalt gearbeitet. Weitergehende Aufschlüsse verspricht eine kommentierende Studie des Hrsrg. Denis Stevens. Daß er den Mut hat, die Musik, die er veröffentlicht, auch insofern dem Leben zurückzugeben, als er für jeden einzelnen Satz das Tempo metronomisch vorschlägt, begrüßen wir auch dann, wenn wir prinzipiell der Überzeugung sind, daß der Verlauf dieser Musik weniger eine freie Wahl zuläßt als sich an bestimmten Grundwerten orientiert, wie zahlreiche Hinweise aus mensuraler Zeit und die Strukturen der Musik selbst nahelegen. Einige Fragezeichen mögen auch den Akzidentien gelten, so in Nr. 100, T. 17; 106, T. 28; 120, T. 17. — doch wiegen sie leicht gegenüber der gediegenen Arbeit des Hrsrg., die der englischen Musikforschung alle Ehre macht. Stark und unmittelbar, ohne irgend entsteht zu sein, tönt diese altenglische Musik nun zu uns, ein überzeugendes Dokument ihrer Größe und ihres Reichtums und einer Spielfreudigkeit, die den Sinn des Musikwerks in ihm selbst sucht und erkennt.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Giacomo Carissimi: *Historie ed Oratori*. Vol. I: *Historia di Job. Historia di Ezechia*. A cura di Carlo Dall'Argine, Federico Ghisi, Roberto Lupi. (Istituto Italiano per la Storia della Musica presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Monumenti III.) Roma 1951. 34 S.

Die Gebiete des Oratoriums und der Oper im 17. Jahrhundert in Italien sind an Quellenpublikationen außerordentlich arm. Selbst das Schaffen der größten Meister ist — mit Ausnahme desjenigen von Claudio Monteverdi — nur an Hand oft recht nichtssagender Bruchstücke zugänglich, die größtenteils von einer viel älteren Generation und unter heute nicht mehr ausschlaggebenden Gesichtspunkten ausgewählt und wiedergegeben worden sind. Daher ist jeder, der sich mit einem

dieser Gebiete beschäftigen will, vollständig auf eigene Quellenstudien angewiesen, und er begrüßt voll Dankbarkeit eine jede einschlägige Veröffentlichung.

Unter anderen ist auch das Werk Giacomo Carissimis, eines bereits zu seinen Lebzeiten hoch gepriesenen Meisters, ein Opfer jener stiefmütterlichen Behandlung des 17. Jahrhunderts geworden. Mit Ausnahme der vier schon 1869 von Friedrich Chrysander veröffentlichten Oratorien, von denen einige auch noch in weiteren Ausgaben vorliegen, und einiger weniger Kantaten sind uns nur mehr oder weniger wahllos herausgerissene Einzelstücke, oft in recht zweifelhaften Bearbeitungen, zugänglich. In einer solchen Situation ist das Erscheinen eines Bandes wie des vorliegenden ein Ereignis, und es sei gleich vorweggenommen, daß die hochgespannten Erwartungen, mit denen man ihn in die Hand nimmt, nur insofern enttäuscht werden, als man sich ihn gern ein wenig umfangreicher gewünscht hätte. Man darf nun nur der Hoffnung Ausdruck geben, daß recht bald weitere Bände folgen mögen.

Die Herausgeber haben mit den Historien begonnen und mit „*Job*“ und „*Ezechia*“ sehr glücklich zwei Werke zusammengespant, die — das zweite mit etwas größeren Mitteln als das erste — das charakteristische Streben der römischen Schule nach symmetrischen Blockbildungen, jedoch wie in der Oper von dramatischem Leben durchpulst, offenbaren. Beide Werke sind deutlich erkennbar dreiteilig: der erste Teil stellt gleichsam die Introduktion dar, die Einführung der Personen und die Schürzung des Knotens, der Mittelteil bringt die Auseinandersetzung des Helden mit seinem Geschick in drei inhaltlich wie musikalisch streng parallelen Abschnitten (im „*Job*“ die drei Versuchungen, im „*Ezechia*“ die drei Strophen von Ezechias Gebet), und der letzte Teil enthält die Lösung des Knotens, d. h. die Belohnung des Helden mit dem Schlußensemble bzw. -chor. Beachtet man dann noch die affektgeladene Einzelausdeutung und die musikalische Personencharakteristik (der Diabolus im „*Job*“ und der Dominus im „*Ezechia*“ erscheinen als Repräsentanten von Hölle und Himmel, wie in der Oper der Zeit, als Bässe mit allen typischen Merkmalen dieser Rollen), so wird trotz des lateinischen Textes die enge Nachbarschaft von Oratorio und römischer Opernbühne evident.

In einer knappen Vorrede deuten die Herausgeber, unter denen Federico Ghisi sich

bereits mehrfach bestens als Carissimi-Spezialist ausgewiesen hat (vgl. seinen Artikel über den Meister in MGG und seine Ausführungen im Lüneburger Kongreßbericht 1950), treffend die historischen Zusammenhänge an, innerhalb derer Carissimis Werk erscheint, und weisen auf die charakteristischen Merkmale der vorliegenden Historien hin. Es folgt eine Avvertenza, die über die beiden Hauptquellen Carissimischer Werke, die Hamburger und die Pariser, berichtet und die Prinzipien der Ausgabe umreißt. Der Revisionsbericht wird durch Anmerkungen ersetzt. Von dem in beiden Quellen überlieferten „Ezechia“ haben die Herausgeber eine Mischfassung hergestellt; das ist durchaus vertretbar, da die — stets nur geringen — Abweichungen der jeweils nicht übernommenen Fassung klar aus den Anmerkungen hervorgehen. Eigene Zusätze und Ergänzungen sind durch Klammern oder Kleindruck deutlich gekennzeichnet, auch der ausgesetzte Generalbaß erscheint in kleinerem Stich. Für seine Behandlung haben die Herausgeber in der Avvertenza die Grundforderung der äußersten Einfachheit aufgestellt, damit der Affektgehalt der Gesangsstimme in voller Intensität ausströmen könne. So ist die Aussetzung in den rezi-tativen Teilen ganz zurückhaltend, bleibt sich aber auch in den ariöseren Abschnitten stets ihrer dienenden Aufgabe bewußt — bei monodisch-dramatischen Werken von der Art der beiden Historien m. E. für die Wissenschaft wie für die Praxis die beste Lösung. Die von wissenschaftlichem Verantwortungsgefühl, philologischer Gewissenhaftigkeit und künstlerischem Einfühlungsvermögen getragene Ausgabe stellt eine höchst wertvolle Bereicherung des musikwissenschaftlichen Publikationswesens dar. Möge den verdienten Herausgebern eine ersprießliche und kontinuierliche Weiterarbeit beschieden sein, die von der gesamten Musikforschung mit Ungeduld erwartet wird.

Anna Amalie Abert, Kiel

Georg Böhm: Sämtliche Werke. Klavier- und Orgelwerke. Band I: Freie Kompositionen und Klaviersuiten. Band II: Choralarbeiten und Anhang. Auf Grund der Ausgabe von Johannes Wolgast neu herausgegeben von Gesa Wolgast. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel (1952). 153 S. (beide Bände durchpaginiert).

„Die Notwendigkeit einer Neuauflage der Werke Georg Böhms entstand aus der starken Nachfrage nach ihnen, besonders aus Kreisen der Musikhistoriker und Organisten. . . . Aus mehreren zeitbedingten Gründen mußte der Notentext — abgesehen von einigen Berichtigungen — unverändert übernommen werden“ (S. IV). „Der eingehende Revisionsbericht und das vollständige Quellenverzeichnis der Ausgaben von 1927 (S. X—XXI) konnten hier aus Platzmangel nicht wiedergegeben werden. Lediglich die der vorliegenden Ausgabe als Vorlage dienenden Quellen sind unten aufgeführt“ (S. X). Durch diese Sätze des Vorworts sind Wert und Bedeutung der Neuauflage im wesentlichen charakterisiert. Dem praktischen Musiker wird sie hochwillkommen sein. Die Teilung in 2 Bände macht sie handlicher. Die Ausstattung ist erfreulich gut. Die Ansprüche „aus Kreisen der Musikhistoriker“ sind demgegenüber nicht so restlos befriedigt. Diese werden nicht allein durch das Fehlen des Revisionsberichtes enttäuscht — den könnte der Wissenschaftler zur Not der ersten Auflage entnehmen, soweit er sich nicht mit der Quellenübersicht zufrieden gibt — als besonders durch das Fehlen jeglicher Hinweise auf die Quellen derjenigen „Berichtigungen“, die nun doch in die neue Auflage eingearbeitet wurden und über die nun n i r g e n d s Rechenschaft abgelegt ist. Offensichtlich handelt es sich dabei zwar nicht um neugefundene Quellen, sondern um Konjekturen, so z. B. um die von Chr. Mahrenholz in Musik und Kirche VI, 1934, S. 155 vorgeschlagenen, die befremdlicherweise ohne jeden Hinweis übernommen wurden. Jedenfalls wäre der Revisionsbericht in dieser Hinsicht zu ergänzen gewesen, wenn der Herausgeberin an der Beibehaltung des wissenschaftlichen Charakters der Ausgabe gelegen wäre.

Erfreulich wäre es, wenn es gelänge, auch den Band der Vokalwerke neu aufzulegen (und möglichst auch das Aufführungsmaterial dazu zu liefern). Wenn in diesen Band dann auch Böhms Lieder aufgenommen werden könnten, deren formale Ähnlichkeit mit den Choralpartiten (Devisen, Bassi ostinati) dann augenfälliger würde, als sie es jetzt ist, so wäre auch die Bezeichnung „Sämtliche Werke“ für diese Bände berechtigt als sie es leider für die 1. Auflage war.

Alfred Dürr, Göttingen

Musik des Oberschwäbischen Barock für Orgel od. Klavier; Alte Orgelmusik (Bach-Strebel, M. Schildt). 2. bzw. 3. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Verlag C. Merseburger, Berlin-Darmstadt. Es hat lange gedauert, bis der deutsche Süden sich darauf besonnen hat, welchen Beitrag er zur deutschen Orgelbewegung zu geben habe. Die Anfänge der norddeutschen Orgelbewegung, die eine jähe Stilwende sowohl im Orgelspiel wie in der Orgelkomposition und im Orgelbau heraufführte, liegen nun schon fast dreißig Jahre zurück, aber erst im letzten Sommer hat die schon mehrmals verschobene, längst geplante Tagung für Oberschwäbische Orgelkunst endlich stattgefunden. Sie gruppierte sich um die süddeutschen Spätbarockorgeln in Ochsenhausen, Weingarten und Ottobern und einige kleinere Werke und stellte die enge Verbundenheit dieser Orgelkunst mit den behaglich-prächtigen Klosterbauten dieser Zeit, mit der Weite und Beseeltheit dieser Voralpenlandschaft und dem auf einen harmonischen, anständigen Lebensgenuß eingestellten Klosterleben dieser glücklichen Zeit deutlich ins Licht. Am Schluß dieser Tagung, die der Architekt, Denkmalpfleger und Orgelexperte Dr. ing. Walter Supper geleitet hatte, wurde unter seinem Vorsitz eine Gesellschaft der Orgelfreunde ins Leben gerufen, die sowohl durch literarische Veröffentlichungen wie durch die Herausgabe von Spielmusik weiter für die Verbreitung des Gedankens wirken will, daß neben der überragenden nord- und mitteleuropäischen Orgelkunst des 18. Jahrhunderts auch der Süden, besonders der katholische Süden, beanspruchen dürfe, gehört und beachtet zu werden. Das erste der beiden Hefte zeigt nun den süddeutschen Barock gerade von seiner schwächsten Seite: nämlich von der Seite der Komposition. Es fehlt die Spannung; auch zum gregorianischen Choral fehlen fast alle inneren Beziehungen, und der Stil der Kompositionen ist so, daß sie ebenso gut auf dem Klavier wie auf der Orgel gespielt werden können. Wenn schon die italienische Orgelkunst auf das Pedalspiel nie irgend einen Wert gelegt hat, so fehlt es hier völlig. Und doch hat diese Kunst die Forscher, die in sie einzudringen begannen, nicht mehr losgelassen. Es ist das Verdienst eines „nobile dilettante“, Willi Siegele, auf Grund langjähriger Studien das Material vorgelegt zu haben, das sein Sohn nun für diese erste Ausgabe oberschwäbischer Orgel- und Klaviermusik ver-

wenden konnte. Wo die norddeutsche Orgelmusik ihre Größe verliert (s. den Band der Reichsdenkmale „Orgelmusik um J. S. Bach“), da wird sie formalistisch, flach und trocken; das passiert aber diesen liebenswerten Kleinmeistern, die wir hier kennenlernen, nicht. Es sind sieben, meist kurze Stücke von S. Bachmann, Isfried Kayser, Carlmann Kolb, J. Lederer, F. A. Maichelbek, C. M. Schneider und Fr. Schnitzer, unter denen ein toccatenartiges Präludium in a von Kolb, pedaliter erfunden, die übrigen Stücke weit überragt.

Das zweite Heft enthält eine etwas merkwürdige Zusammenstellung: eine von dem verstorbenen letzten Stiftsorganisten in Stuttgart, Arnold Strebel, ergänzte 5stimmige Fantasie von Bach aus dem ersten Notenbuch der Anna Magdalena, und eine von Kurt Utz bei der Tagung gespielte und von ihm herausgegebene Partita von Melchior Schildt, dem zuletzt in Hannover wirkenden Sweelinckschüler, über „Herr Christ, der einig Gott's Sohn“, die immerhin einen interessanten Vergleich mit der Bearbeitung derselben Melodie durch Sweelinck (Orgel- und Klavierwerke, Amsterdam, 1943, S. 161) ermöglicht. Hermann Keller, Stuttgart

G. A. Brescianello: Concerti a tre für zwei Violinen und Baß, Heft I, hrsg. von Adelmo Damerini, Hortus musicus (Nr. 66). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Das vorliegende Heft bringt die beiden ersten Stücke der 12 Concerti a tre des um 1690 in Bologna geborenen Italieners, eines bisher kaum bekannten Geigers, der in jungen Jahren nach München kam, seit 1716 in Stuttgart, zuletzt als Hofkapellmeister (und Vorgänger I. Holzbauers) wirkte und dort 1757 starb. Man kann den Hrsg. zu dem Fund (in der Florentiner Konservatoriums-Bibliothek) beglückwünschen: die angekündigte Veröffentlichung aller 12 Stücke wird eine wertvolle Bereicherung der Trio-Literatur darstellen. Die (sichtlich unter Corellis Einfluß entstandenen) viersätzigen Sonaten überraschen durch gekonnte kontrapunktische Arbeit, charakteristische Themenbildung und Feuer in den schnellen Sätzen sowie durch ausdrucksvolle Kantabilität im Adagio und stellen sich den Kompositionen eines Veracini, Locatelli oder Geminiani als echte Vertreter altklassisch-italienischer Geigenkunst ebenbürtig zur Seite. Anzeichen des „Übergangs vom barocken zum ausgesprochen klassischen Stil“, die der Hrsg. „zu-

mindest in einigen der Konzerte“ findet, lassen sich zwar in vorliegendem nicht feststellen, eher manches, was an die Mannheimer erinnert. Immerhin wäre die Beigabe einer ausgesetzten Continuo-Stimme, auf die verzichtet wurde, doch ernsthaft in Erwägung zu ziehen, denn der Cello-Part ist, bei aller „Selbständigkeit der Stimmführung“, wie Brescianellos Musik überhaupt, durchaus im Geiste des Generalbasses konzipiert. Siegfried Hermelink, Heidelberg

Joseph Bodin de Boismortier: Sonate a deux Flûtes traversières sans Basse. Herausgegeben von Félix Raugel (Hortus musicus 85). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951.

Esprit Philippe Chédeville: Sechs galante Duos für zwei gleiche Melodieinstrumente (besonders Blockflöten). Herausgegeben von Arthur von Arx (Hortus musicus 81). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951.

Die anmutige kleine, 1725 erstmals veröffentlichte Suite von Boismortier ist ein verhältnismäßig frühes Beispiel galanter Vorliebe für diese Besetzung; sie enthält neben Vorschriften wie „*doucement*“, „*gayment*“ zahlreiche originale Vortragszeichen. Ihre gelegentlich recht zufällige Setzung bzw. Weglassung hat den Herausgeber bewogen, sie durch eine beträchtliche Zahl eingeklammelter Zeichen zu ergänzen — daß das typographische Bild dadurch ein wenig überladen wirkt, ließ sich dabei wohl nicht vermeiden.

Im Gegensatz dazu entbehrt die Veröffentlichung der Duos von Chédeville aller Herausgeberzutaten. Trotz der indifferenten Instrumentenangabe ihres Komponisten („*musettes, vielles et autres instruments*“) tragen sie, wie der Herausgeber richtig bemerkt, ausgesprochen bläserischen Charakter; sie wurden daher den Sopranblockflötenspielern zuliebe eine Quart herabtransponiert. Das wäre freilich nicht notwendig gewesen: für Altblockflöten wären sie auch in ihrer Originaltonlage spielbar gewesen, und auch den Querflöten wäre diese angemessener gewesen. — Den Schwierigkeitsgrad unterschätzt der Herausgeber wohl ein wenig, wenn er dem „Anfänger im Blockflötenspiel“ „leichte“ Bläserstücke verspricht; erst der Fortgeschrittene wird sie mit der notwendigen geschmeidigen Leichtigkeit im Spiel und Gewandtheit in der Ausführung der Manieren darstellen können, doch gerade darum

und um den Schüler mit den Eigenheiten des französischen galanten Stils vertraut zu machen, werden sie dem Musikerzieher willkommen sein. Alfred Dürr, Göttingen

Joseph Haydn: Gesamtausgabe, Serie XXIII, Band 1. Messen No. 1—4, hrsg. von Carl Maria Brand. The Haydn Society Inc. Boston-Wien (in Zusammenarbeit mit dem Verlag Breitkopf & Härtel und der Haydn-Mozart-Press, Salzburg), 1951. X und 404 S.

Hat die Musikforschung, wie allgemein bekannt, gegenüber Haydn überhaupt eine Ehrenschild einzulösen, so gilt dies im besonderen für den Meßkomponisten. Daher ist es lebhaft zu begrüßen, daß die neue Haydn-Ausgabe einen Schritt in dieser Richtung getan hat, indem sie einen stattlichen ersten Messen-Band vorlegt. Erhebliche Schwierigkeiten äußerer wie innerer Art waren hierbei zu überwinden. Kaum ein anderer Herausgeber hätte sich glücklicher damit auseinandersetzen können als Carl Maria Brand, der sich bereits 1936 mit einer umfangreichen Studie als spezieller Kenner der Materie ausgewiesen hat (C. M. Brand, „Die Messen von Joseph Haydn“, Phil. Diss. Berlin 1936, erschienen 1941 als Band II der Berliner Studien zur Musikwissenschaft „Musik und Geistesgeschichte“, hrsg. von A. Schering). Bisher war der wissenschaftliche Interessent auf vielfach ungenügende Editionen der Messen angewiesen; wenigstens für ein Drittel der insgesamt erhaltenen zwölf Werke ist nunmehr jene Quellenarbeit geleistet worden, die allein ein zuverlässiges Urteil erlaubt, zugleich aber auch einen Einblick in die weitere Problematik der Meßkomposition zu Haydns Zeiten zuläßt.

Streichquartett und Messe haben Haydn sein Lebtag beschäftigt; an beiden Gattungen lassen sich daher die Wege seiner künstlerischen Entfaltung, sobald nur ihre Chronologie feststeht, eindrucksvoll ablesen. Nachdem besonders Alfred Schnerich mehrfach verdienstvolle Vorarbeiten geliefert hatte — vergl. etwa seinen zusammenfassenden „Kleinen Beitrag“ in ZfMw XVII, S. 472 ff. —, war Brand bereits zu jener Aufstellung gelangt, an der auch die Gesamtausgabe, ihrem chronologischen Editionsgrundsatz getreu, festhält. Leider hat die gegenwärtige Ungunst der Quellenlage verboten, alle Konsequenzen einer solchen Auffassung zu ziehen. So hat Haydn etwa jene

aus frühester Zeit („ca. 1749/50“) stammende *Missa brevis* in F-dur, die die Ausgabe eröffnet, wenige Jahre vor seinem Tode bearbeitet und ihr eine „Harmoniemusik“ hinzugefügt, auf deren Kenntnis wir vorläufig verzichten müssen: der Herausgeber hofft, diese Spätfassung bei günstigeren Zeitverhältnissen in einem Nachtragsband vorlegen zu können (332). Ähnliches gilt für die an zweiter Stelle veröffentlichte *Missa in honorem B. M. V.*, auch hier haben wir die authentische Klanggestalt noch zu erwarten. Erwähnen wir, daß für die *Missa S. Caeciliae* — Nr. 3 des Bandes — die autographe Hauptquelle, ehemals in Eisenstadt, ebensowenig erreichbar war, so könnte das Bild unserer Ausgabe unnötig verdunkelt erscheinen, ergänzten wir nicht sofort, daß, auf der anderen Seite, gerade die Labilität der Quellenüberlieferung geeignet ist, den allgemeinen Charakter der Haydnschen Messe prägnant zu bezeichnen. Denn der Vergleich der zahlreichen Vorlagen, die der Herausgeber denn doch benutzen konnte, weist nachdrücklich darauf hin, daß Haydns Messen insofern der Sphäre gebundener Musik zugehören, als die Aufgabe, dem Gottesdienst zu dienen, als ihr leitendes Prinzip hervortritt, ihre Klangform im einzelnen jedenfalls in den vorliegenden Werken, wie es alter Barocktradition entspricht, variabel ist und sich offensichtlich an den jeweils vorhandenen Möglichkeiten orientiert.

In anderer Weise spiegeln die Schlußsätze der Messen 1 und 4 eine ähnliche Tendenz, indem sie — *Missae breves* in diesem Sinne —, auf eigene Komposition des *Dona nobis pacem* verzichtend, hierzu vielmehr die Musik des *Kyrie* wiederverwenden. Der Befund der Quellen macht deutlich, daß bei der Textlegung manche divergierende Auffassungen walten (vergl. besonders 403). Der Herausgeber sah sich somit vor eine beträchtliche Schwierigkeit gestellt, nämlich auf einem solchen Felde eine Entscheidung zu treffen, auf dem die Zeit selbst ein lockeres Verhältnis bevorzugt hat. Eine ähnliche Freiheit besteht in vielen Fragen des musikalischen „Vortrags“, womit nicht allein Konsequenz der Artikulation, Phrasierung und der Verzierungen, sondern, tiefergreifend, Grundprobleme des Tempos und der Dynamik gemeint sind. Die Strukturen der vorliegenden frühen Messen — das Autograph der an letzter Stelle veröffentlichten trägt das Datum 1772 — weisen unüberhör-

bar darauf hin, daß z. B. die Bezeichnungen Allegro und Presto ein weit zurückhalten-deres Zeitmaß fordern als heute im allgemeinen üblich. So dürfte für das *Kyrie-Allegro* der F-dur-Messe der Wert der ♩ um MM 72 liegen, während die Presto-Finalsätze (!) der Marien- und der Caecilienmesse etwa die gleiche Zahl für die ♩ . bzw. ♩ . zugrundelegen. Selbst wenn wir einräumen, daß in der Vokalmusik die korrekte und angemessene Textdeklamation ein retardierendes Moment ist, so geben diese gemäßigten Tempi doch auch allgemein Anlaß zum Nachdenken über unseren Musizierstil Haydnscher Werke. In der 6/4-Bewegung des *Kyrie* greift die Nikolaus-Messe ein barockes Pastoral-Zeitmaß (♩ . etwa M. M. 48) wieder auf und vertieft dieserart den Charakter ihrer Musik über das Tonartige hinaus. Auch das wiederholte Auftreten des melodischen Crucifixus-Symbols (61; 212; 292) ist ein Zeichen für Haydns Stellung in der Tradition. Daß wir im einzelnen über Vorgeschichte und Herkunft seiner geistlichen Musik vorläufig nur in großen Zügen unterrichtet sind, empfindet man beim Studium der Messen allerorten. Die wertvolle Dissertation von Georg Reichert, „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ ist leider ungedruckt geblieben (Wien 1935). Ihr gebührt das Verdienst, das einschlägige Schaffen G. Chr. Wagenseils und G. M. Monns erstmals untersucht und jenem größeren geschichtlichen Zusammenhang eingeordnet zu haben, in dem auch Joseph Haydn von Haus aus steht. Aber seine musikalische Bildung reicht, wie auch aus den Messen zu erkennen, über den Heimatraum hinaus. Zahlreiche Züge weisen gen Süden und verknüpfen ihn dem neapolitanischen Musikdialekt der Zeit; stärker noch spricht die Gestaltung im Großen diese Sprache, das Verfahren, die Sätze koordinierend zu reihen, indem sich Abschnitt an Abschnitt fügt. So gliedert die Caecilienmesse den Gloriatext achtfach, wobei regulierendes Prinzip offensichtlich das Verlangen nach Abwechslung und Kontrast ist, das hier noch mannigfaltiger zum Ausdruck gelangen kann als in verwandten Formen der Instrumentalmusik. Solo und Tutti, strenger und freier Satz, gerader und ungerader Takt, schnelle und langsame Bewegung, Dur und Moll sind besonders sinnfällige Momente, die hierbei wirksam und ordnend hervortreten.

Die geistige Welt der konzertierenden Messe jener Epoche mag uns heute fernerstehen; für die Wissenschaft birgt sie noch viele Fragen, gerade auch, was Haydn betrifft. Der Kern dieser Kunst, so viel jedenfalls wird deutlich, ist kein anderer als der seiner symphonischen Musik.

Der kenntnisreiche Herausgeber hat offensichtlich mit Sorgfalt und mit Liebe gearbeitet. Schade nur, daß die deutsche Fassung des Revisionsberichtes nicht noch einmal auf ihre sprachliche Form hin durchgesehen worden ist.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Musica 1954. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Herausgegeben von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Mit diesem neuen Bildkalender legt der Bärenreiter-Verlag eine sehr geschmackvolle, auch die Forschung interessierende Veröffentlichung vor. Unter den 27 teils farbigen Kunstdruck- und Offsetblättern, die Musizierdarstellungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart gewidmet sind, ragt das farbige Titelbild *Musizierende Mädchen* eines unbekanntes Niederländers in Betracht des zwingend dargestellten Motivs und der besonders gelungenen Farbproduktion hervor. Man fühlt sich geradezu in die Musizieratmosphäre miteinbezogen. Ist der *Laute spielende Engel* von Luca Signorelli vor allem in der Kunstgeschichte ziemlich bekannt, so übt die Darstellung *Musizierende Männer* von dem Kupferstecher und Bildmedailleur Georg Pfründt aus Flachslanden/Mittelfranken stärker den Reiz des bisher noch zu wenig Erschlossenen aus. Zu den Reliefbildern gehören ferner Giottos Arbeiten am Dom zu Florenz, von denen die *Entstehung der Musik* geschichtlich besonderes Interesse beansprucht. Die *beckenschlagenden Erwachsenen und tanzenden Kinder* sind einem Kreis von 10 Tafeln des Meisters Luca della Robbia entnommen. Von den übrigen Bildern des Kalenders bestehen neben bekannteren Abbildungen wie *Johannes Ockeghem im Kreise seiner Sängerkapelle*, oder der *Ballettszene* von J. Calot insbesondere ein japanischer Holzschnitt *Musikstunde am Koto*, sowie von Feuerbach die *Kleine Lautenspielerin*. Von zeitgenössischen Bildnissen sei Willi Heiners *Sergiu Celibidache spielt Tschairowsky* genannt (es muß aber besser heißen: *dirigiert Tschairowsky*). Eine wohl kaum bekannte Handzeichnung *Der Dudelsackpfeifer* stammt aus

dem lange Zeit fälschlich Raffael zugeschriebenen Skizzenbuch (neuerdings Bernardo Betti zugewiesen). Im Farbdruck kommt das unvollendete Mozart-Bild von Joseph Lange vorteilhaft zur Geltung. C. M. von Webers *Totenmaske* bildet den tief beeindruckenden Beschluß des Kalenders. Die Beschriftungen auf der Rückseite der Bilder geben kurze Hinweise zu den Darstellungen. Unter der Vielzahl von Bildkalendern dürfte Musica die Benutzer mit einem großen Maß an Beschaulichkeit und innerer Anteilnahme erfüllen.

Richard Schaal, Schliersee

Mitteilungen

Dozent Dr. Hellmuth Christian Wolff wurde mit Wirkung vom 1. September 1953 zum Professor mit Lehrauftrag an der Universität Leipzig ernannt.

Dem um die Lübecker Musikgeschichte sehr verdienten Rat Johann Hennings, Lübeck, der auch zur Erforschung der allgemeinen lübeckischen Stadtgeschichte wesentlich beigetragen hat, wurde am 17. Oktober 1953 von der philosophischen Fakultät der Universität Kiel der Dr. h. c. verliehen.

Professor Dr. Adam Adrio ist mit Wirkung vom 1. September 1953 zum Direktor des Instituts für Musikforschung Berlin ernannt worden.

Professor Dr. Heinrich Humann hielt am 17. Oktober 1953 vor der Société Belge de Musicologie in Brüssel und am 29. Oktober 1953 im Institut de musicologie der Universität Paris Vorträge über „L'art musical des troubadours et des troubères“.

Dr. Bruno Stäblein hat in den Ortsgruppen Basel, Bern-Solothurn und Zürich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Vorträge über „Das neue Bild der musikalischen Mittelalter-Forschung“ gehalten.

Die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich beging am 27. Oktober 1953 die Feier ihres 60-jährigen Bestehens mit einem Festakt, bei dem u. a. der Leiter der Publikationen, Professor Dr. Erich Schenk, Wien, einen Bericht erstattete.