

Besprechungen

Aron Marko Rothmüller: Die Musik der Juden. Versuch einer geschichtlichen Darstellung ihrer Entwicklung und ihres Wesens, Pan-Verlag, Zürich 1951, 194 S.

Die jüdische Musik hat von jeher für die Musikwissenschaft ein hohes Interesse besessen. Einmal ist sie wie jede antike orientalische Kultur schon allein für sich genommen besonderer Teilnahme wert, zumal sie den Vorteil besitzt, vor allem in den Nachrichten der Bibel eine reiche Fülle von exakten Tatsachen überliefert zu besitzen. Zweitens aber ist der christliche Gottesdienst in engem Zusammenhang mit dem jüdischen Synagogengottesdienst entstanden, und man darf die Hoffnung haben, manche seiner alten Formen besser aus dem jüdischen Kult zu verstehen (was freilich zu meist einseitig übertrieben wird; denn der andere Faktor, das Heidenchristentum, hat ebenso entscheidend mitgewirkt, ja ist vielleicht sogar viel bedeutungsvoller, ganz abgesehen von der Frage, wieweit auch der jüdische Gottesdienst der Zeit Christi hellenisiert gewesen sein könnte). Aber jüdische Musik ist noch etwas anderes als Musik der Juden, setzt uns der Verfasser auseinander. In der Zeit der Zerstreuung des jüdischen Volkes nach der Tempelzerstörung haben sich seine Mitglieder dem Charakter der Gastvölker weitgehend angeglichen. Ihre Musik bezeichnet Rothmüller nicht als jüdische Musik, sondern z. B. als europäische Musik, wobei etwa Arnold Schönberg „zum deutschen, oder jedenfalls zum nichtjüdischen Kulturkreis“ gezählt wird. Die Dinge lassen sich eben auch von dieser anderen Seite aus ansehen. So wird freilich mancher von beiden Seiten ausgestoßen, — man denkt etwa zurück an den tragischen Tod Robert Lachmanns.

Rothmüller, Sänger und Komponist, liefert seine Biographie S. 158 des Buches im Kapitel „Die jüdische Musik“, — aber er ist in Jugoslawien geboren, studierte in Wien und überstand die europäischen Erschütterungen in der Schweiz. Er rechnet sich S. 139 zur 3. Phase der neuen „jüdischen“ Musik. Was ist denn dann nun eigentlich „jüdische Musik“? Nun, es ist die Musik derer, die (S. 139, Charakteristik dieser neuen jüdischen Musik der 3. Phase) „in Erez Israël geboren, aufgewachsen oder dorthin ausgewandert sind, und schließlich aus solchen, die

mit Erez Israël ideell verbunden sind“. Ihr Streben ist „eine vollwertige Musikkultur, die man künstlerisch auch vor der nichtjüdischen Umwelt zu verantworten vermag“. Ihre Vertreter „wachsen in der geistigen ideologischen Welt der jüdischen Erneuerung, des modernen Zionismus“. So wird hier von einem Vertreter eines international verbreiteten Volkes eine nationale Anschauung herausgearbeitet in einer Zeit, die sich darüber klarzuwerden beginnt, daß sie von nationalen Voreingenommenheiten zu internationaler Verständigung durchzudringen hat, — weil offenbar internationale Haltung nur über die Achtung der Nationalität zu erreichen ist.

Dieses Buch ist also eine markante Neuerscheinung (anerkanntenswert auch in der freimütigen, sehr objektiven und überlegenen Diskussion entgegenarbeitender Bestrebungen, etwa der Ideen R. Wagners, usw.). So wertvoll und entscheidend auch diese zweite Hälfte des Buches ist, so ist sie doch nicht das einzige Verdienst des Buches, wenn es auch wohl sein Hauptanliegen sein dürfte (die Geschichte pflegt man ja auch nur zur Erkenntnis des Wesens zu studieren). Der Verfasser gibt uns zuvor im ersten Teil des Buches eine Darstellung der Entwicklung der „jüdischen Musik“ (insbesondere im biblischen Zeitalter, — sehr schön auch die ausführliche Darlegung der „Akzente“) wie auch der „Musik der Juden“ in der Zeit ihrer Zerstreuung. Diese Dinge sind ebenfalls alle sehr lebendig und anschaulich dargestellt. Das Buch, das sich an die weiten Kreise der Gebildeten wendet, verrät überhaupt eine geschickte Feder, die seine Lektüre jedem zu einer eindringlichen Mahnung macht, selbst über alle modernen Probleme nachzudenken, wie es ihm in der entgegenkommendsten Weise das Verstehen und die Geschichte der Probleme vor Augen führt.

Heinrich Husmann, Hamburg

I r m g a r d B e c k e r - G l a u c h : Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hofeste bis in die Zeit Augusts des Starken (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung, Bd. X). Kassel 1951, Bärenreiter-Verlag, 124 S. Mit der Vernichtung nahezu aller Dresdener Kulturstätten in den letzten Kriegswochen sind die Voraussetzungen einer Forschungsarbeit, wie sie Kretzschmar, Gurlitt, Moser und Richard Engländer geleistet haben, kaum mehr gegeben. Etwas günstiger, als allgemein

angenommen wird, ist jedoch die Quellenlage insofern, als das urkundliche Material im Sächsischen Landeshauptarchiv, in der Landesbibliothek und in den Staatlichen Sammlungen, die auch Reste des ehemaligen Staatlichen Kupferstichkabinetts beherbergen, ausreichend erscheint, um in einem zu erhoffenden Dokumentenband inventarisiert bzw. faksimiliert zu werden; es wird sich dann zeigen, daß zum Beispiel die wichtigen Akten und Bilderrollen des Oberhofmarschallamtes im ehemaligen Hauptstaatsarchiv keineswegs so „lückenhaft“ erhalten sind, wie bei Anfragen bekanntgegeben worden ist. Verglichen mit der Materialvernichtung im Jahre 1760 (Handschriften von Schütz und Hasse!), stellen sich also die Verluste aus jüngster Zeit eher als bedauerlicher Substanzschwund zweiter und dritter Ordnung heraus.

Auch die Urkunden, die I. Becker-Glauch verwertet hat, sind glücklicherweise wohl sämtlich unversehrt. Die Verf. beschließt mit dieser höchst verdienstvollen, umfangreichen und den Forschungsgegenstand erschöpfenden Studie die Reihe musikgeschichtlicher Arbeiten, die sich unmittelbar von Fürstenau Arbeiten herleiten. Fürstenaus Schriften haben ihren Wert behalten — freilich einen Zweitwert und eine wissenschaftlich nur bedingte Gültigkeit. B.-Gl. sagt dazu im Beginn ihrer Schrift, es müsse einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben, das in den Arbeiten von Fürstenau bekanntgegebene Material in allen Einzelheiten einem nachprüfenden Vergleich zwischen Original und Veröffentlichung zu unterwerfen und in einer den Anforderungen der heutigen Wissenschaft entsprechenden Weise darzustellen. „Gelegentliche neue Funde und einzelne Quellennachweise zu dem schon bekannten Stoff“ hat sie in ihre Schrift eingearbeitet. Wir nennen hier insbesondere ein in der Collection Schmidt, Amt Dresden, Vol. X, Hof-Sachen, Nr. 284, des Landeshauptarchivs erhaltenes Schriftstück, das der Schütz-Forschung bisher entgangen war: „Vorzeichnus aller vndt jeden Knaben groß vntz klein, die sich in der Churf. Capell an itzo sub dato den 17 Decembris A^o 1625“ befanden. Es handelt sich um eines jener Memorale, die Schützens väterliche Sorge für die ihm anvertrauten Kapellmitglieder mit aller erdenklichen organisatorischen Präzision zum Ausdruck bringen; B.-Gl. weist auch „geschickte Schwadzüge“ in diesem „Zeugnis Schützscher

Diplomatie“ dem Kurfürsten gegenüber nach. Eine weitere urkundliche Ergänzung über Fürstenau hinaus sind die von der Verf. gefundenen „Anordnungen, für allerhand Festlichkeiten von König August II. eigener Hand aufgezeichnet“, die, in überaus ungeschicktem Französisch geschrieben (infolgedessen dankenswerterweise in moderne Rechtschreibung übertragen), in die Beziehungen des Kurfürsten-Königs zu seinem Sohne hineinleuchten. Hier wäre bereits die Feststellung der Verf. zu unterstreichen, daß August der Starke die italienische Oper als „eine allerdings bedeutende Komponente in der Festfolge von 1719“ (= Vermählung des Kurprinzen mit der Habsburgerin Maria Josepha, mit Einweihung des Zwingers und des Pöppelmann-Mauroschen Opernhauses) „betrachtete, daß jedoch von einer einseitigen Überschätzung dieses Kunstzweiges, wie sie für die Zeit Augusts III. gilt, noch nicht die Rede sein kann“. Zu den Entdeckungen B.-Gl.s zählt ferner die Hs. Landesbibliothek Mscr. Dresd. J 307 m: ein „Tabulatur Buch auff dem Instrument. Christianaus Hertzogk zu Sachssen“ (Ende des 16. Jh.), das geistliche und weltliche Lied- und Tanzsätze usw. enthält, deren Veröffentlichung sich die Verf. vorbehält (Beispiele auf Tafel 5).

Mit diesen Hinweisen ist nun aber keineswegs auch nur andeutungsweise ein Begriff von der Fülle forschersicher Kleinarbeit gegeben, die in dem Buch zu einem Gesamtbild dresdnerischer Festkultur zusammengefaßt wurde. Das höfische Festwesen in der sächsischen Residenz im Zeitraum etwa vom letzten Viertel des 16. bis ins erste Viertel des 18. Jh. ist nie zuvor Gegenstand einer gründlichen Untersuchung unter musikgeschichtlichem Aspekt gewesen. G. Pietzsch hat zwar in der Seiffert-Festschrift 1938 das Thema vielversprechend angesprochen, hat auch hier und an anderem Ort bereits wertvolle Einzelheiten mitgeteilt, aber erst die aus Besslers Schule kommende Verf. hat in jahrelangen Mühn die Grundlage einer zuverlässigen Beurteilung des Dresdner musikalischen Festwesens erarbeitet. Auf über hundert Seiten breitet sie den Extrakt ihrer Erkenntnisse aus, die wesentlich vom Optischen her bestimmt sind; von einer sehr detaillierten Analyse des Instrumentenwesens innerhalb der bunten Phänomene der „Inventionen“ und ihrer Verdichtungen zum regelrechten Theaterbetrieb. Es geht ihr um den Nachweis der urkundlichen Treue jener Instrumentendarstellungen, die sich in

anonymen oder bezeichneten Darstellungen von Ringrennen, Fußturnieren, Leichenprozessen, Karnevalsuzügen, Tauf- und Hochzeitsfestlichkeiten, kurzum von all jenen renaissancemäßig-barocken Lustbarkeiten finden, die das Thema der Volksfeste oder besser gesagt: der volkstümlich-zirkensischen Schaustellungen fürstlicher Macht ausmachen. Seit Burckhardt war dieses Thema ja hauptsächlich von Nicht-Musikern behandelt worden, immerhin hat schon Sponel in seinem Prachtwerk über den „Zwinger, die Hoffeste und die Schloß-Baupläne zu Dresden“ (1924) den vollen Zauber des musikalischen Schabernacks, der instrumentalen Phantastereien erkannt und gewürdigt, mag ihm dabei auch mancher kleine sachliche Irrtum unterlaufen sein. B.-Gl. läßt diesen geistreichen Präudien nun die strenge und bewußt nüchterne methodische Arbeit folgen. In loser Anlehnung an Fürstenaus Arbeiten untersucht sie — auch tabellarisch — „das Musikleben des Dresdner Hofes in seiner organisatorischen Gliederung von 1548 bis 1733“ (1. Kapitel) mit den Untergliederungen „Entwicklung der Hofkapelle von ihrer Gründung bis zum Regierungsantritt Augusts des Starken (1548—1694)“, „Musikalische Einrichtungen am Hofe Augusts des Starken (1694—1733)“ — „Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste des 16. und 17. Jahrhunderts“ (2. Kapitel) mit den Untergliederungen „Die Bedeutung der Musik bei den Dresdener Festaufzügen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts“, „Die musikalischen Aufführungen bei den Dresdener Hoffesten des 17. Jahrhunderts“ — „Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste Augusts des Starken“ (3. Kapitel). Eine Chronologie und ein Register der 17 bildlichen Darstellungen, sowie ein (nicht ganz vollständiges) Verzeichnis der einschlägigen Literatur erleichtern die Übersicht. Das hier erarbeitete Bild des festlichen Dresden der Zeit etwa seit Johannes Walters Tode, der Zeit der geschäftstüchtigen und phantasiebegabten italienischen „Festajuoli“ vom Schlage Nosseni, der Zeit Scandellos und Rogier Michaels sowie aller späteren Epochen, einschließlich der Kriegs- und Notjahre, die eine kaum merkliche Zäsur in der Kulturentwicklung zur Oper hin bedeuten — dieses Bild wurde mit beispielhafter Sorgfalt in den Rahmen der allgemeinen musik- und kulturwissenschaftlichen Beziehungen gestellt. In ihrem Beitrag zur musikalischen Frühgeschichte Dresdens in

MGG hat die Verf. das Wesentliche ihrer Forschungen zusammengefaßt. Hier wäre mit besonderem Bezug auf das Inventionswesen die Vermutung auszusprechen, daß zwischen den höfischen Manifestationen unter „Vater August“ und denen unter August dem Starken doch wohl keineswegs nur erhebliche entwicklungsmäßig bedingte Unterschiede bestehen, sondern auch solche individueller und sozialer Art, hervorgerufen durch die gänzlich veränderte politische Zielsetzung der wettinischen Machtdemonstrationen und durch die sehr differenzierte Ausprägung der landesväterlichen Autorität. In den Anfängen des sächsischen Festwesens herrscht eine ausgesprochen patriotische, bodenständig-„sächsische“ Note vor (trotz der ausländischen Einflüsse!) — bei August dem Starken greift die staatspolitische Repräsentation nach internationalen Maßstäben, insbesondere ist das französische Vorbild unverkennbar. So hat man denn auch beim Betrachten der originalen Bildschilderungen von Daniel Bretschneiders köstlichen Malereien (1591, 1609) über die anonymen Illustratoren des frühen 17. Jahrhunderts bis hin zu den Deckfarbenblättern Moritz Bodenehrs u. a. aus der frühesten Herrscherperiode Augusts des Starken und bis zur Krönung all dieser Darstellungen im Kupferstichwerk von 1719 den Eindruck einer grundlegenden Sinnwandlung des Festwesens: die ungeheuer bunte Phantasie der frühen Inventionsprodukte ernüchert sich zu organisierter Meisterschaft — der Künstler-König bestimmt den Gang der Ereignisse; er führt Regie im Ganzen wie im Einzelnen, er duldet nicht mehr die Naivität der Erfindung, die unter „Vater August“ die herrlichsten, lustigsten Blüten trieb, sondern er maßregelt die Phantasie. Vielleicht ungewollt, jedenfalls deutlich spürbar, geht auch durch die Betrachtungen der „Riß“ der Epochen. Es ist das Erfreuliche und Beglückende, daß ein intensives Beobachtungsvermögen, das keinen kleinen künstlerischen oder technischen Zug der Bild-dokumente unbeachtet ließ, die fesselnde Einheit dieser wertvollen Schrift über das dahingegangene „barocke Dresden“ vermochte; daß es einen höchst bemerkenswerten Beitrag zum Thema „Musik und Bild“ lieferte. Die Musikwissenschaft wird davon dankbar zu profitieren wissen.

Hans Schnoor, Bielefeld

Arnold Geering: Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 1, Paul Haupt, Bern 1952, 100 S., davon 16 S. Notenbeispiele. Die Organa und Motetten des Notre-Dame-Kreises sind 1910 durch Ludwigs *Reperitorium* ein für allemal erschöpfend behandelt worden. Für die Konduktus hat dann E. Gröninger in seinen „*Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*“ Konkordanztabellen gegeben. Während aber in Frankreich die Musik sich im 13. und 14. Jh. außerordentlich schnell weiterentwickelte und veränderte, hat man in den germanischen Ländern konservativer auch an satztechnisch viel einfacheren Praktiken festgehalten. So will es denn die herkömmliche Anschauung, daß diese Kompositionen als Organa frühesten Stils erscheinen, — etwa als Relikte aus der organalen Steinzeit Guido von Arezzos. Diese Ansicht ist nur zum Teil richtig. Wenn diese Kompositionen auch wesentlich einfacher sind als die Spitzenkompositionen des 14. oder 15. Jh., so zeigen sie doch auf Schritt und Tritt immer wieder auch neue und neueste Züge, und ihre stilistische Einordnung, insbesondere aber theoretische Rückdatierung ist sehr unsicher. Vor allem ist es ganz abzulehnen, wenn auf Grund dieser vorgefaßten Meinung dann gar strittige Fragen der Musik des 14.—16. Jh. entschieden werden. So scheint es mir ungünstig, in der — vollkommenen offenen — rhythmischen Frage die Anwendung der modalen Rhythmik (wie es G., von Handschin beeindruckt, S. 53/54 tut) zu erwägen. Wenn man diese tatsächlich in mensuralen Aufzeichnungen findet (dann aber durch das Medium der ars nova gegangen), so ist das noch kein Grund, sie auch dort hineinzuinterpretieren, wo rein gregorianisch notiert wird und wo in erster Linie dann an mehrstimmige Gregorianik zu denken ist, — die Anwendung der in Frankreich um 1300 bereits nicht mehr verstandenen Regeln der modalen Rhythmik scheint in Deutschland auch in der klassischen Zeit nicht so unumschränkt in Schwang gewesen zu sein und ist für die späteren Jahrhunderte erst recht nicht anzunehmen.

So hat G. sich mit Recht die eines Wissenschaftlers würdige Aufgabe gestellt, in ein besonders kompliziertes, aber auch beson-

ders reizvolles Problem, besser gesagt Vakuum, einzugreifen. Er hat dabei die Erleichterung gehabt, einmal schon rein praktisch die sehr schöne und wertvolle Mikrofotografische Sammlung des Baseler Instituts zur Verfügung zu haben und zweitens wissenschaftlich auf dem bearbeiteten Gebiet an die vielfachen Bemühungen vor allem Handschins anknüpfen zu können. Aber auch das einbezogen, blieb noch immer eine immense Arbeit zu leisten, und man darf voll anerkennen, daß G. eine, wie mir scheint, erschöpfende Durchforschung des Materials gelungen ist. Er beschreibt zuerst die Handschriften (in der Literatur wäre zu *Berl A H. Halbig* anzugeben gewesen, — der übrigens Kustoden für Noten hält!); sodann bringt er eine Liste der Stücke, nach Gattungen geordnet (*Berl B 82* ist dieselbe Komposition wie *Berl B 1*, — in *82* ist vergessen worden, die Oberstimme von *christo facto* ab einen Ton tiefer zu transponieren), zu der im Anhang eine Fülle reicher Bemerkungen gegeben wird. Endlich enthält das Buch eine sehr schöne stilistische Aufbereitung, die durch die mitgeteilten Beispiele ihre anschauliche Realisierung erhält. Alles in allem ist es eine Arbeit, die ein Gebiet, in dem bisher alles außergewöhnlich verstreut war, zum ersten Mal sammelt und geschlossen der Öffentlichkeit unterbreitet, das Material mit einer echten Gründlichkeit klarlegt und erforscht (allein die Identifikation der Texte ist eine Leistung) und die daher mit vollem Recht die Ehre genießt, die neue Publikationsserie der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft eröffnen zu dürfen.

Heinrich Husmann, Hamburg

Aribo Scholasticus: De Musica, edidit Joseph Smits van Waesberghe, Corpus Scriptorum de Musica, Band II, Rom 1951, XXX und 74 S., 5 Reproduktionen. Langjährige Spezialstudien auf dem Gebiet der Musiktheorie namentlich des 11. und 12. Jahrhunderts haben es dem leitenden Hrsg. der Veröffentlichungsreihe, Smits van Waesberghe, ermöglicht, binnen Jahresfrist der Textedition des Traktats des Johannes Affligemensis (Corpus Scriptorum de Musica, Band I, Rom 1950, vgl. Die Musikforschung VI, 1953, 62) die Textedition des Traktats des Aribo Scholasticus folgen zu lassen und mit dieser Veröffentlichung den Mitarbeitern der Reihe ein weiteres nachahmenswertes Beispiel zielbewußter Wirksamkeit zu geben. Neben Johannes Afflige-

ensis gehört vor allem Aribo Scholasticus zu den Musiktheoretikern des Mittelalters, deren Herkunft und Lebensdaten von der musikgeschichtlichen Forschung bis in die Gegenwart noch nicht mit letztgültiger Gewißheit ermittelt worden sind und denen aus diesem Grunde S. v. W. bereits in früheren Untersuchungen seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat (vgl. *Musikgeschichte der Mitteleeuwen I*, Tilburg 1936 bis 1939, 23 ff. und *Some Music Treatises and their Interrelation. A School of Liege c. 1050—1200?*, *Musica disciplina III*, 1949, 95 ff.).

Im ersten Abschnitt der Einleitung (S. I ff.) gibt S. v. W. eine Übersicht über den ehemaligen und gegenwärtigen Standort der insgesamt 17 teils vollständig, teils bruchstückhaft überlieferten Handschriften des Traktats, der bislang nur zwei Druckausgaben erlebt hat, eine erste bei Gerbert, *Scriptores II*, 197—230 und, in engstem Anschluß an diese, eine zweite bei Migne, *Patrologia latina CL*, 1307—1346. Die Handschriften stammen mit wenigen Ausnahmen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, sind einstmals in den Klosterbibliotheken Admont, Salzburg (St. Peter), Augsburg (St. Ulrich), Regensburg (St. Emmeram), Benediktbeuren, Tegernsee und Lüttich (St. Jakob) aufbewahrt worden und befinden sich heute in den Bibliotheken zu Wien (3), Salzburg, München (5), Darmstadt (2), Wolfenbüttel, Brüssel (2), Leiden, Kopenhagen und Rochester (USA). Als die besterhaltenen Handschriften, auf die der Hrsg. bei der textkritischen Neuausgabe des Traktats hauptsächlich zurückgreift, gelten der Kodex Admont 494 (aus dem 12. Jahrhundert, heute in der Bibliothek der Eastman School of Music in Rochester) und der Kodex Salzburg V 2 (gleichfalls aus dem 12. Jahrhundert, heute in der Bibliothek der Abtei St. Peter in Salzburg).

Im zweiten Abschnitt der Einleitung (S. XXV f.) erörtert S. v. W. unter Bezugnahme auf seine vorgenannten früheren Untersuchungen die Frage nach der Herkunft und nach den Lebensdaten des Autors, indem er die unterschiedlichen Vermutungen einander gegenüberstellt, die von der musikgeschichtlichen Forschung der letzten hundert Jahre ausgesprochen worden sind und die sich im wesentlichen in drei Richtungen bewegen. So haben Fétis (*Biographie universelle I*, 132) und Mendel (*Musikal. Konversationslexikon I*, 285) die Niederlande als

Heimat Aribos angenommen, Eitner (*Quellenlexikon I*, 191), Kornmüller (*Die alten Musiktheoretiker*, Kirchenmusikal. Jahrbuch II, 1887, 18 ff.) und Vivell (*Die Quaestiones in musica, ihre handschriftlichen Quellen und ihr mutmaßlicher Verfasser*, *Gregoriusblatt XXXVIII*, 1913, 56 ff. und 70 ff. und XXXIX, 1914, 51 ff.) hingegen Nordfrankreich. Demgegenüber sehen Ursprung (*Freising's mittelalterliche Musikgeschichte*, Festgabe zum 1200-jährigen Jubiläum des hl. Korbinian, hrsg. von J. Schlecht, München 1924, 244 ff.), Bronarski (*Die Quadripartita figura in der mittelalterlichen Musiktheorie*, Festschrift für P. Wagner, Leipzig 1926, 27 ff.) und Fellerer (*Beiträge zur Musikgeschichte Freising's*, Freising 1926, 26 ff.) Süddeutschland als Heimat Aribos an, letzterer unter Hinweis auf die Widmung des Traktats an Bischof Ellenhard von Freising (1052—1078) und auf das häufige Vorkommen des Namens Aribo im süddeutschen Raum (Bischof Aribo von Freising, 8. Jh., Erzbischof Aribo von Mainz, 11. Jh.). Die Quellenunterlagen, aus denen sich diese Vermutungen herleiten, können nun keineswegs immer Anspruch auf unbedingte Glaubwürdigkeit erheben, wie am Beispiel einer Mitteilung des Musikschriftstellers Engelbert von Admont (1250—1331) deutlich wird, der in tract. I cap. 2 seiner bei Gerbert, *Scriptores II*, 287—369 abgedruckten Musikabhandlung von „Aribo Aurelianensis“ = Aribo von Orléans spricht, in tract. I cap. 13 jedoch in offensichtlichem Irrtum von „Guido Cantuariensis“ = Guido von Canterbury berichtet. Der Mangel an Quellenunterlagen von zwingender und unumstößlicher Beweiskraft läßt fest eingebürgerte Herkunftsbezeichnungen wie „Aribo von Freising“, „Aribo von Orléans“ oder „Aribo von Lüttich“ so lange nicht begründet und gerechtfertigt erscheinen, als die Herkunftsfrage nicht eine endgültige und eindeutige Klärung erfahren hat. S. v. W. behandelt denn auch bei der textkritischen Neuausgabe des Traktats die Herkunftsfrage mit äußerster Vorsicht und Zurückhaltung, indem er keiner der vorerwähnten Mutmaßungen den Vorzug gibt, sondern sich mit einer Darlegung der für die fragliche Zeit nachweisbaren regen kulturellen Beziehungen zwischen Freising, Orléans und Lüttich und also mit einer Andeutung des möglichen Lebenskreises Aribos begnügt. Es ist bemerkenswert, daß der Hrsg. im biographischen Teil seine bei anderer Gelegenheit ge-

äußerte Ansicht, Aribo habe etwa 1050 bis 1060 Musikstudien in Rom, Monte Cassino und Arezzo betrieben und sei etwa 1060 bis 1070 Magister an der Domschule in Lüttich sowie seit etwa 1070 Scholasticus in Orléans gewesen, nicht mit gleicher Ausführlichkeit zum Ausdruck bringt und nicht mit gleicher Entschiedenheit aufrecht erhält.

Dem Textteil sind 5 Reproduktionen beige-fügt, die zur Veranschaulichung der in den Handschriften enthaltenen tabellarischen Darstellungen der Tonskala, des Tetrachordsystems, der Tonabstände und der Tonarten und ihrer Zuordnung zu den bekannten vier Kreisen dienen. Eine Übersicht über die benutzte Literatur (S. XXVII f.) und über die herangezogenen Handschriften (S. XXIX f.) sowie ein Verzeichnis der im Text genannten liturgischen Gesänge (S. 73) und der im Text erwähnten Musikschriftsteller (S. 74) vervollständigen die Ausgabe, deren Vorbildlichkeit in die Fortführung der Reihe beste Hoffnungen setzen und an die angekündigten weiteren Bände hohe Erwartungen stellen läßt. Es mag an dieser Stelle dem Wunsch Ausdruck verliehen werden, daß alle weiteren Bände der Reihe ein einheitliches Buchformat erhalten, ein Grundsatz, der bei der Herausgabe der bislang vorliegenden ersten beiden Bände leider unberücksichtigt geblieben ist.

Heinrich Hüschen, Köln

Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328–1408, eingeleitet und herausgegeben von Heinrich H ü s c h e n , Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Köln-Krefeld, Staufenerverlag, 1952, 68 S. und 1 Tafel.

Heinrich Eger ist im Geistesleben des 14. Jh. eine bekannte Persönlichkeit, sowohl durch seine literarische Tätigkeit, besonders seine Geschichte des Karthäuserordens, wie durch seine vor allem ordenspolitische Bedeutung. Als Ergänzung seiner Schrift über Rhetorik, des „*Loquagium*“, verfaßte er diese Darstellung der Musik, das „*Cantuagium*“. Es behandelt in seinen 6 Kapiteln die Geschichte der Musik, das Monochord, die Intervalle, Konsonanz und Dissonanz sowie die Notenformen, die Bestimmungsstücke der Kirchen-tonarten (eine logisch hervorragend angeordnete und durchgearbeitete Darstellung der bekannten Materie) und gibt endlich kurze Kompositionsratschläge. Das Ganze ist außerordentlich komprimiert, kommt der Traktat doch in der Neuauflage mit 33 S. Din A 5 aus. Da auch das Latein des Verf.

sehr klar und einfach ist, seine Darstellung weiter sehr lebendig, sogar mit Erwähnung persönlicher Erlebnisse (seiner Pariser Studenten- bzw. Dozentenzeit, wo er bei Johannes de Muris war), scheint mir das Buchlein ganz besonders geeignet, in unseren akademischen Übungen in die mittelalterliche Musikanschauung einzuführen. Heinrich Hüschen hat aufs beste alles Notwendige hinzugefügt: eine sehr ansprechende Einleitung, die Lebensweg und Werke Egers schildert und kurz in den Traktat einführt. So möchte man der hübschen Publikation eine weite Verbreitung wünschen und der die neue Serie musikwissenschaftlicher Arbeiten herausgebenden „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Geschichte“ zu dieser einerseits so praktischen, andererseits wissenschaftlich so interessanten Publikation (Kölner Geistesgeschichte des noch so un-bearbeiteten 14. Jh.) herzlich gratulieren.

Heinrich Husmann, Hamburg

Bert Nagel: Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger. F. H. Kerle, Heidelberg 1952, 228 S.

Ein Buch über den Meistersang darf auf das größte Interesse stoßen, — der Meistersang ist nur zu lange mißachtet und verkannt worden, und die Wissenschaft hat längst das Gefühl, daß hier eines ihrer größten Desiderata liegt. Wenn es nun gar ein Buch ist, das sich nicht mehr und nicht weniger zum Ziel gesetzt hat als eine „*Wesensbestimmung des Meistersangs*“, dann wird die Hoffnung erst recht genährt, daß es sich vielleicht endlich um den großen Wurf handeln könne, der uns den echten Zugang zu einer verschütteten Kunst öffnet. Das Buch beschäftigt sich zunächst mit der „*äußeren Form*“. Darunter befaßt sich ein erster Abschnitt mit „*meistersanglicher und höfischer Formkunst*“, ein zweiter mit der „*Poetik der Meistersinger (Tabulatur)*“, der dritte mit der „*Metrik des Meistersangs*“ und der letzte mit der „*Musik des Meistersangs*“. Die zweite, etwas größere Hälfte des Buches behandelt die „*innere Form*“. Die Abschnitte dieses Teils sind überschrieben: „*Stilistische Einzelbeobachtungen*“, „*Sprache der Meistersinger im Aufriß*“, „*Stilerscheinungen unbewußt-drangvoller Herkunft*“ (diese drangvollen Psychoanalytische sind der „*Zug zur Bildgebung*“, der „*Zug zur Stofflichkeit*“, die „*einzelstützige Darstellungsweise*“ und endlich der „*Spiel-*

trieb der Sprache“), „Planvoll bewußte Sprachprägung: Lehrhaftigkeit“ (und zwar „die lehrhafte Sentenz“, „der lehrhafte Imperativ“ und die „Lehrgewichtigkeit“) und eine „Gesamtkennzeichnung des meistersänglichen Stils“.

Referent ist kein Philosoph, der über innere und äußere Form diskutieren könnte, er ist auch kein Psychologe, der zu untersuchen hätte, worin sich die Sprache bewußt und unbewußt und wo drangvoll und wo nicht äußert bzw. prägt. Er möchte nur über die in sein eigenes, musikwissenschaftliches Gebiet fallenden Abschnitte des Buches sein Urteil abgeben. Das ist in einem germanistischen Werk freilich nicht das Wesentliche, — aber zu einer Wesensschau, die ja das Ganze umfassen muß, gehört es hinzu, — und man muß mit Befriedigung feststellen, daß der Verf. sich auch alle Mühe gegeben hat, hier zum Licht durchzudringen. Aber leider ist gerade auf diesem Felde der Musikwissenschaft nur schwer zu ernten. Der Meistersang hängt musikalisch sowohl mit dem Minnesang (und dieser wieder mit dem Troubadour- und Trouvèresang) wie mit der Gregorianik zusammen. Schon in der Musikwissenschaft ist die gleichzeitige Beherrschung stilistisch so verschiedener Gebiete etwas nicht so leicht zu Erreichendes, — das zeigt sich eben darin, daß in den meisten musikwissenschaftlichen Publikationen nur eine dieser verschiedenen Seiten zum Vergleich herangezogen wird, so daß von derselben Erscheinung dann scheinbar so Entgegengesetztes ausgesagt wird. Verf. hat es sich mit bemerkenswertem Schneid zugetraut, auch die Erarbeitung dieser Dinge zu bewältigen. Romanosbuchstaben, Guido von Arezzo, ja Aribio von Freising werden zitiert, — aber sie sollen beweisen, daß der gregorianische Choral ursprünglich rhythmisch war, daß überhaupt alles rhythmisch ist und daß infolgedessen (!) auch der Meistersang rhythmisch ist. Gewiß, „Rhythmus ist jeglicher Musik immanent“, darin hat der Verf. recht, — aber es gibt auch noch anderen Rhythmus als $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt, z. B. den äqualen Rhythmus des mittelalterlichen gregorianischen Chorals (und den müßte man doch wohl beim Meistersang hinzuziehen und nicht den angeblich rhythmischen des 6. oder 7. Jh.), und, — nun z. B. den des Meistersangs. So hat sich der Verf. hier, wie mir scheint, auf die falsche Seite geschlagen. Besser gelungen sind die Abschnitte über die „Musikalische

Formenlehre“ und über „Tonalität“, die Richtiges und Wesentliches vermitteln. Es ist eben unmöglich, nur aus Sekundärquellen etwas primär Wertvolles zusammenbauen zu wollen.

Auch die Metrik entwirft ein schiefes Bild. Hier werden wieder Puschmanns Verse als Kronzeugen aufgeführt und man liest, daß „Puschmanns eigene Verse über die Skansion der deutschen Verse es unzweifelhaft machen, daß für den Meistersang die feste Silbenzahl der Verse und ein betonungswidriger streng alternierender Rhythmus entscheidend war“. Als Beispiel folgen die bekannten Verse, „Die Skánsión der deut-schen Vérsen“ etc., und „Ein stümpfer Skándiertér Vers féin“ usw. So ist Meistersang natürlich unausstehlich. Aber dies sind gar nicht die skandierten Verse, sondern, wie die Überschriften ausdrücklich besagen, „gewöhnliche“ Verse! Die skandierten Verse folgen darnach, ebenfalls mit Überschriften versehen. So beginnen die „4 klingenden skandierten Verse“ (noch genauer konnte Puschmann es doch wohl nicht ausdrücken!): „Die Déutschen recht Vérsen skandieren“ (Daktylen) und die „4 stumpfen skandierten Verse“ „Gleich wie man rétt, auch ságt und sprícht“ (Jamben). Das sind Verse, die auch tatsächlich keine Skansionsfehler zeigen. Der Meistersängers vers skandiert eben nicht, und von einem „betonungswidrigen streng alternierenden Rhythmus“ ist keine Rede. Nur der Versschluß ist in der Betonung festgelegt, alle vorhergehenden Silben sind in der Betonung frei, sozusagen „anceps“.

So ist diese Arbeit ein großangelegtes Beginnen, das freilich zeigt, wie betrüblich weit wir von einer wirklichen Wesensbestimmung des Meistersangs noch entfernt sind. Heinrich Husmann, Hamburg

Wilfried Brennecke: Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. I.) Bärenreiter-Verlag Kassel 1953. 150 S. nebst Noten-
anhang.

Ein sehr respektables Opus, eines, dem ähnlich wertvolle Folgearbeiten zu erhoffen stehen, da hier offenbar nicht nur jemand „seinen Doctor gebaut“ hat, sondern eine echte Kraft des Forschernachwuchses sich regt. Die Proske-Hs., die ich vor mehr als

25 Jahren als eine der sekundären Hofhaimerquellen in der Hand gehabt, wird hier als Wittenberger Studenten-Denkmal des Regensburgers Wolfgang Küffer 1552—1560 (vielleicht auch einiges 1553—1557 in Heidelberg eingetragen) nachgewiesen. Zu den aus ähnlicher Freundesübung entstandenen Sammlungen des 15. Jh. — für das 16. stehen Küffers Stimmbücher dieserhalb allein —, wie Glogau und Hartmann Schedel, hätte als älteste noch (allerdings einstimmig) der Sanctblasianus 77 des Heinrich Otter mit Bologneser Studienkameraden um 1440 genannt werden können. Zum Umgang Küffers haben Hermann Finck und jener mit Othmair zusammenhängende Johs. Bucherus (Buchmayer) gehört, dessen Ansbacher, Nürnberger und Regensburger Lebensgeschichte weitgehend geklärt zu haben, mit zu den Verdiensten von Brennecks Untersuchung zählt. Die Sammlung lateinischer Kirchenstücke, deutscher Lieder (von Heinr. Finck bis Keitzenhoff, also aus mehr als drei Generationen), französischer Chansons und italienischer Madrigale um Arcadelt und Ruffo, beide letztgenannten Gruppen textlos zu instrumentalem *Delicium*, werden mit schöner Erudition und breiter Kenntnis nach ihren Parallelquellen ausgeschöpft und bestimmt, die anonymen *Unica* aber nach Anfängen zu weiterer Forschung bereitgestellt. Auch die liturgischen und literarischen Quellenherkünfte sind erfreulich weit nachgewiesen (letzteres betrifft auch die im *Vagans* reichlich eingetragenen Dichtungen und Zitate zum Lobe der Musik). Vielleicht hätte sich noch einiges herausholen lassen zu der sich aufdrängenden Frage nach dem Verhältnis solch rein musikalischer Stoffhaltung zum Gottesdienstlerlebnis — es ist immerhin doch bemerkenswert, wie eine ganze Messe, acht Evangelia und noch mehr stoffverwandte Responsorien mit Juxliedchen und Weinflecken wechseln, Verliebtes mit Gelehrtem, eine Davidsklage von Lupus Hellinck mit einem Bauerntänzelein Othmairs, ein Psalmlied Hemmels und Motetten von Clemens non Papa mit einem Buchstabienspaß à la Lasso (Nr. 171). So bunt gerieht die vor der Hs. liegenden Quellen (Ms. oder gedruckt) wirken, so ungewiß erscheint doch die Möglichkeit, aus dem Codex die Geschmacks- und Interessengrenzen jenes Freundeskreises exakt abmessen zu wollen, wenn sich nicht klar ausschließen läßt, daß nicht außerdem gewisse gedruckte Sammlungen — hier besonders Rhaw — musiziert

worden sind. Sehr wertvoll sind B.s Ausführungen über die sich (jenseits des internationalen Niederländerstils der Kirchenmusik) seit 1520 regenden Nationalismen (S. 78 ff.). Coclicos Wittenberger Episode von 1545 hat vielleicht im Nachklang mitbewirkt, daß ein „*In te Domine*“ aus der Nürnberger *Musica reservata* hier auftaucht. Der Verf. stellt S. 115 etwas grimmig zum Problem der „Kleinmeister“ fest, es ergebe sich, „wenn dabei nur von der kleinen Quantität des Überlieferten ausgegangen wird, ein völlig schiefes Bild“; dem kann ich als derjenige, der diesen Begriff wohl als erster von der Kunstwissenschaft auf die Musikforschung reichlicher übertragen hat, nur lebhaft beipflichten (z. B. Heinr. Finck trotz wenig Erhaltenem unzweifelhaft ein Großmeister!) — da hätte B. mit einem umfassenden Überblick über gedrücktes Wesen und geringes Originalitätsformat geborener Kleinmeister ein wunderschönes Thema für eine Habilitationsschrift, Gegenstück zu A. Einsteins *Greatness in music* . . . So kommt — über die dankenswert fleißigen Register nach Anfängen, Autoren, Gattungen hinaus — vielerlei Allgemeinfaßendes bei dieser Spezialuntersuchung heraus, das dies Buch neben seinem bibliographischen Detail für jeden Lesenswert macht, den nicht nur der studentische Hausmusikhorizont Wittenbergs kurz nach Luthers Tode fesselt, sondern den auch die Frage beschäftigt, wie weit und inwiefern man aus solcher Stimmheftgruppe eine ganze musiksoziologische Situation wieder aufzubauen vermag. B. erweist in dieser schweren Kunst ein sicheres Handwerk und bemerkenswerte Hellsicht, deren jeder wahre Historiker bedarf.

Hans Joachim Moser, Berlin

Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben, zugleich der Bericht über die Tagung in Ochsenhausen 1951, herausgegeben von Walter Supper. Verlag Carl Merseburger Berlin-Darmstadt 1952. Erste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.

Die oberschwäbische Barockorgel nimmt eine besondere Stellung in der Geschichte des Orgelbaus ein, was bisher noch nicht in vollem Maße beachtet worden ist. Daher ist es sehr anerkennenswert, daß Supper die herrlichen Barockorgeln Oberschwabens in diesem Tagungsbericht eingehend gewürdigt hat. Die Fülle des Materials hat S. wie folgt gegliedert: Über das Gesamtprogramm

und die Einteilung der Tagung wird im 1. Teil berichtet. Der 2. Teil bringt dann die kulturgeschichtlichen Referate über den oberschwäbischen Barock, seine Musik und seine Orgeln. W. S i e g e l e weist nach, daß in der Musik oberschwäbischer Benediktiner Salzburger Einfluß, von Mozart und M. Haydn herkommend, zu spüren ist und daß in den Kompositionen oberschwäbischer Prämonstratenser französische Vorbilder, z. B. Couperin, enthalten sind. R. Q u o i k a räumt der oberschwäbischen Barockorgel einen bedeutenden Platz in der Geistesgeschichte ein, was er in seinem Referat über die österreichische und schwäbische Orgel darlegt. In seiner Führung durch die Wallfahrtskirche zu Steinhausen läßt A. S c h a h l zum Ausdruck kommen, daß dem Barock in Oberschwaben die besten Voraussetzungen gegeben waren. Interessant sind die Ausführungen G. R e i c h e r t s, der nachweisen konnte, daß direkte Beziehungen württembergischer Musiker des 17. Jahrhunderts zum Hamburger Organistenkreis bestehen, wodurch die Trennung zwischen Nord und Süd nicht mehr so stark ist, wie bisher angenommen wurde.

Der 3. Teil enthält die auf den süddeutschen und oberschwäbischen Orgelbau bezugnehmenden Referate organologischer Art. Demnach ist die süddeutsche Barockorgel durch folgende Merkmale gekennzeichnet: gegenseitiges Ordnungsprinzip der einzelnen Klaviere, Maßeinheit der Disposition, an keine starre Form gebunden, sondern dem stetigen Fortschritt unterworfen, was aus Q u o i k a s bedeutsamen Ausführungen über die Technologie der süddeutschen Barockorgel hervorgeht. Der mittelrheinische Orgelbau z. Zt. des Aufenthalts Gablers in Mainz wird von Fr. B ö s k e n behandelt, wobei besonders herausgehoben wird, daß im Orgelbau wie in der Kulturgeschichte die verschiedenartigsten Einflüsse miteinander verschmelzen. Neue Forschungen über den Aufenthalt J. Gablers in Mainz bringt A. G o t t r o n. Einen wichtigen Beitrag zur Restauration berühmter Orgeln liefert C. G i n d e l e in seinem Vortrag über Beurons Anteil an der Rettung der Ottoberner Orgeln, der zugleich ein klassisches Lehrstück für Orgelbauer und Regierungsstellen ist. Den Abschluß dieses Teiles bildet ein Referat über die Barockorgeln in Frankreich von F. R a u g e l. Klarheit, Glanz und Präzision waren das Klangideal dieser Orgeln.

Der 4. Teil ist der oberschwäbischen Barockorgel auf württembergischem Boden gewidmet und bringt eine Übersicht über den Gabler- und Holzhaykreis. Durch die modernen elektroakustischen Meßverfahren sind objektive Grundlagen für die Klangschönheit der oberschwäbischen Barockorgel gegeben, was W. L o t t e r m o s e r in seinen Versuchen über die Akustik dieser Orgeln nachweist.

Der 5. Teil enthält eine Zusammenstellung von Dispositionen württembergischer Barockorgeln, die auf die oberschwäbische Barockorgel Bezug nehmen.

Es ist beachtlich, daß neben der oberschwäbischen Barockorgel auch das heutige Orgelschaffen berücksichtigt wurde. So bringt der 6. Teil einen guten Überblick über den Orgelbau der Gegenwart, wobei besonders die mit der Tagung verbundene Ausstellung von Kleinorgeln, Portativen und Positiven zu erwähnen ist. R. K o p p berichtet über eine neue Form des Portativs, das besonders für zeitgemäßes Schulsingen und als Haus- und Kammermusikinstrument Verwendung findet. Daß die neuzeitliche Kleinorgel in der Schweiz deutschen Einfluß zeigt, weist O. S p ö r r i in seinen interessanten Ausführungen über diesen Orgeltyp nach. Sehr aufschlußreich ist ferner H. B ö h r i n g e r s Referat über das Spezifische des katholischen Orgelbaus. Heute, nachdem das deutsche Kirchenlied auch Eingang in den katholischen Gottesdienst gefunden hat, sind die Unterschiede in der Bauweise nicht mehr so stark wie früher. Einen kurzen Bericht über die Aussprache und die Entschliefungen bringt dann der 7. Teil. Beachtenswert ist, daß auf das Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Orgelbauer und Orgelfachberater hingewiesen wurde. Als wichtiger Beschluß der Tagungsteilnehmer wäre noch zu erwähnen die Gründung der *Gesellschaft der Orgelfreunde*, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, einen *Deutschen Orgelatlas* herauszugeben.

Der 8. Teil schließlich enthält das vollständige Teilnehmerverzeichnis und ein Namen- und Sachregister.

So gibt dieser Bericht, der auch mit guten Abbildungen und Zeichnungen versehen ist, einen umfassenden Eindruck von dem Verlauf der Tagung. Er bildet mit Recht eine Bereicherung der gesamten Orgelliteratur und bringt viele gute und wertvolle Anregungen für das Orgelschaffen der Gegenwart. Wünschenswert wäre es jedoch, daß

bei Tagungen ähnlicher Art die Orgel nicht nur stilgeschichtlich, sondern auch von ihrer kultischen Aufgabe her behandelt würde, so daß man ein noch klareres Bild von ihrem wahren Wesen erhielt.

Thekla Schneider, Berlin

Kurt von Fischer: C. Ph. E. Bachs Variationenwerke. Sonderdruck aus Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, Vol. VI fasc. 4, 1952.

Die eingehende Behandlung der Variationenwerke C. Ph. E. Bachs ist sehr zu begrüßen, gibt sie doch zum ersten Male einen klaren Überblick der Tätigkeit Bachs auf diesem Gebiete. Den Beginn der Arbeit macht eine sorgfältige Tabelle der in Betracht kommenden Werke mit allen notwendigen Angaben der Fundorte, Neudrucke usw. Ähnlich wie ich in der Besprechung des Buches „*The technique of variation*“ von Nelson (Musikforschung, Jahrg. 3) angedeutet habe, gliedert v. Fischer seinen Aufsatz in eine Behandlung der „*Thementypen*“, der „*Variationstechnik*“ und der „*formalen Gestaltung der Variationsreihen*“. In den 11 (vielleicht 12 je nach der Echtheit eines Werkes) vorliegenden Variationszyklen vermag F. drei zeitliche Gruppen zu unterscheiden: 1735–1750, 1752–1766, 1770 bis 1781, die sich durch fortschreitende Variationstechnik und stärkeres Eindringen der thematischen Arbeit einerseits, andererseits in der Entwicklung zu einer Großformung voneinander abheben. Im Gegensatz zu einer Bemerkung Müller-Blattaus sieht F. hierin das „*Neue*“ in Bachs Variationswerken. Besonders lehrreich ist dabei, daß Bach zu früheren Zyklen später Nachtragsvariationen verfaßte.

Trotz Nelsons Buch ist die Terminologie auf dem Gebiete der Variationenform noch wenig durchgebildet und vereinheitlicht. F.s Vorschlag, den im 18. Jahrhundert so häufigen Variationentyp mit gleichbleibendem Baß, der im Baßinstrument auch nur einmal geschrieben wird (z. B. in der Kammermusik bei J. Haydn), zum Unterschied von den Ostinatobaß-Variationstypen als Generalbaß-Variationen zu bezeichnen (S. 12), halte ich für gut. Der Name trifft einen wichtigen Punkt dieser Gattung.

Nicht stimme ich mit dem Verf. in der Ansicht überein, daß die „*sukzessive rhythmische Verkleinerung der Notenwerte von Variation zu Variation*“ ein mehr reichendes als entwickelndes oder gar die einzelnen

Variationen überbrückendes Formprinzip sei (S. 24). Ich habe („*W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formung*“ AfMf II) diese Erscheinung kurz „*Bewegungszug*“ genannt und sie mit andern („*Bewegungsspiegelung*“, „*Doppelvariiierung*“ usw.), auch der von F. genannten formalen Abänderung einzelner Variationen gegenüber dem Thema und der Gestaltung der Schlußvariation (S. 23) als wichtiges Element der Großform erweisen können. F. hebt Bachs letzten Zyklus für Cembalo und Violine von 1781 als besonderen Vorstoß zur entwickelnden Großform hervor. Tatsächlich hat Mozart schon vor 1781 Variationszyklen deutlicher Großform geschrieben; er hat sogar bestimmte Großformen, die er nur in zyklischen Werken (Sonaten usw.) anwendet. Die meisten dieser Werke werden allerdings erst nach 1781 erschienen sein. Paul Mies

Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie — Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge. Deuerliche Verlagbuchhandlung Göttingen 1953. 39 S.

Es geschieht nicht eben häufig, daß ein selbst schöpferisch tätiger Musiker sich mit den Werken eines anderen Komponisten theoretisch befaßt und das Ergebnis seiner Studien in Buchform veröffentlicht. Um so größeres Interesse darf daher das Büchlein J. N. Davids beanspruchen.

Angeregt von Kroyers Entdeckung offener und geheimer Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen dieser Symphonie Mozarts, geht der Verfasser diesen Beziehungen nach und kommt zu der erstaunlichen Feststellung eines allen Themen und bedeutungsvollen Motiven gleichsam als Urthema zugrunde liegenden cantus firmus von zehn Tönen (*c-d-f-e-a-g-f-e-d-c*). Die Herkunft des thematischen und motivischen Materials aller vier Sätze von diesem cantus firmus wird an zahlreichen Beispielen belegt. Dabei fallen die *c-f*-Noten auf ihrem musikalischen Gewicht nach sehr unterschiedliche Noten, harmonietragende erste Taktnoten, motivische Haupt- und melodische Spitzentöne im Taktinnern, Durchgangsnoten in kleinen und kleinsten Werten (Achtel, Sechzehntel, Sechzehntel-Triolen und Zweiuunddreißigstel) an beliebiger, auch letzter Stelle im Takt, bald im Abstand von einem Takt und mehr, bald in unmittelbarer Nachbarschaft; oder es werden einzelne Noten eines profilierten, motivischen Linien-

zuges bzw. auch einer in gleichförmigen Werten verlaufenden Tonreihe, weil sie nicht zu dem c. f. passen, unberücksichtigt gelassen; oder es wird umgekehrt eine einzelne in der Oberstimme fehlende Note aus einer Mittelstimme ergänzt; oder es werden schließlich andere als auf der Tonika ruhende Hexachordausschnitte unter Mißachtung der gegebenen Vorzeichen stillschweigend dem des c. f. gleichgesetzt.

Sehr überzeugend vermag ein solches Verfahren kaum zu wirken, grenzt es doch oft bedenklich an reine Willkür. Was bedeutet es, wenn man in den Tönen *e-f-d* einen retrograden Verlauf aus einem Teil des c. f. erblickt, diese Krebsform aber erst durch eine Auswahl ad hoc zustande kommen läßt, wenn man — um ein anderes Beispiel zu nennen — das Auftreten des Themakopfes behauptet, dieser aber, in keiner Stimme auch nur andeutungsweise vorkommend, nur als eine in die Harmonie passende, frei hinzugefügte Erfindung existiert? Mit Hilfe einer solchen Methode ließen sich außer dem angenommenen c. f. (aus dem übrigens auch, wie interessanterweise vermerkt wird, das Thema der C-dur-Fuge aus dem I. Teile von Joh. Seb. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* entsprungen ist) etliche andere c. f. mit ähnlichem Rechte zugrunde legen, zumal ein Tonleiterausschnitt sowieso kein übermäßig hervorstechendes Charakteristikum darstellt. So sehr man auch den Scharfblick des Verf. im Erkennen thematischer Zusammenhänge in vielen Fällen bewundern mag, so muß man sich dennoch fragen, ob der Verf. in seinem Eifer, musikalischen Beziehungen nachzuspüren, nicht manchmal ein wenig zu weit gegangen ist. Vielleicht lassen sich diese Dinge eher intuitiv erleben als rational demonstrieren, womit zugleich das Hauptanliegen der Schrift, die Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Intuition und bewußtem Planen im schöpferischen Akt, berührt wird, nun aber gewissermaßen aus dem Aspekt des Hörenden und Nachschaffenden.

Um dieselbe bedeutsame Frage geht es im Grunde auch bei der im Anhang mitgeteilten großzügigen Analyse von Anton Bruckners nach dem 37. Psalm, Vers 30—31, komponierter Motette „*Os iusti*“ vom Jahre 1879. Der Verf. zeigt, wie der biblische Text in seiner klaren Gliederung mit seinen einzelnen Teilen zu bestimmten Komponenten musikalischer Komposition förmlich hindrängt: „*os*“ und „*lingua*“, Mund und Zunge

als Vermittler der Gedanken des Geistes zu Melodie und Kontrapunkt, „*cor*“, das Herz, als metaphorischer Träger des Fühlens der Seele zu Klang und Harmonie, schließlich „*gressus*“, das Schreiten der Füße, zu Gliederung und Rhythmus. Bruckner hat — bewußt oder unbewußt — dieser immanenten Tendenz des Textes in seiner Vertonung durch eine entsprechende Akzentuierung Ausdruck verliehen und durch eine kunstvolle innermusikalische Struktur (Anordnung der Tonarten, Auswahl der die herrschende mixolydische Tonart umfassenden Töne als Einsätze des Fugenthemas) eine ungewöhnlich enge Anpassung der Musik an den Text erreicht.

Die tiefgreifenden Beobachtungen und feinsinnigen Bemerkungen des Verf. münden in die ewige Frage nach dem Rätsel des Schöpferischen, auf die eine Antwort zu geben — und wäre diese, da subjektiv, auch noch so einseitig — keiner berufener sein dürfte als eben ein schöpferischer Mensch selbst. So gehören diese Betrachtungen auch zu den größten Bereicherungen, die das anregende Büchlein dem aufmerksamen Leser zu vermitteln vermag. Die Lektüre würde freilich erleichtert werden, wenn manche nicht ganz klaren Formulierungen und Bezugnahmen (wie kann etwas Gewesenes seine Formung etwas Späterem entnehmen?) sowie zahlreiche falsche, z. T. ganz erheblich abweichende Angaben der Taktzahlen bei einer Neuauflage korrigiert würden.

Gerd Sievers, Hamburg

Karl Kobald: Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. (33.—40. Taus. Neubearb.) Mit 100 Textill., Bildtafeln u. 35 Vignetten. Zürich, Leipzig, Wien. Amalthea-Verlag (1953). 381 S.

Als dieses Buch im Beethovenjahr 1927 zuerst erschien, wurde es als „*das Wiener Beethoven-Buch*“ — so wird es auch im Vorwort der neuen Bearbeitung vom Verlag gekennzeichnet — freudig aufgenommen, als ein Buch, das Leben und Persönlichkeit des Künstlers mit den Stimmen der Zeitgenossen auf eine neue Art aus der Umwelt heraus zu schildern wußte. Was hier beabsichtigt war, lassen Kapitelüberschriften wie „*Kunst und Kultur der Wiener Beethovenzeit*“, „*Hof und Adel*“, „*Der Wiener Kongreß*“ oder „*Die Wiener Landschaft*“ zur Genüge erkennen. Um drei Kapitel vermehrt, wahr auch die Neubearbeitung diesen Grundzug

der ersten Auflage. Sie besticht, wie das Buch von 1927, wiederum durch reiche und z. T. seltene Bildbeigaben, vermehrt um eine Anzahl reizvoller Vignetten im Text von O. Larsen. Dem Wunsch eines früheren Referenten (A. Schnerich, *ZfMw.* IX, 1927, S. 376) nach Quellenhinweisen für das Bildmaterial wurde jetzt entsprochen, außerdem ein vordem vermißtes Namen- und ein Ortsregister beigelegt.

Kobald hat nicht nur hier seine glückliche Art bewiesen, den „Genius loci“ lebendig werden zu lassen. Man kennt sein Buch „Altwiener Musikstätten“ (1919, 1929 umgearbeitet als „Klassische Musikstätten“) und vor allem „Franz Schubert und seine Zeit“, und gerade dieses ist das genaue Gegenstück zum vorliegenden Beethovenbuch, im Guten wie — es darf nicht verschwiegen werden — im Schlechten. Gewiß, das sprachliche Gewand der Darstellung ist, verglichen mit dem Phrasenschwall des Schubertbuches (vgl. seine Besprechung durch H. Költzsch, *ZfM* 95, 1928, S. 635 f.) maßvoller und sachlicher. Es hätte der „captatio benevolentiae“ für diesen „besonderen Vorzug von Kobalds Beethoven-Buch“ im Vorwort des Verlegers vielleicht gar nicht einmal bedurft. Gleichwohl begegnet man einer Überschrift „Prometheus' Leidensweg“, aber der breite Fluß der zeitgenössischen Stimmen drängt die im Schubertbuch reichlich entfesselte Neigung des Verf. zu billigem Überschwang hier doch sichtlich zurück. Man hätte der Neubearbeitung des Beethovenbuches jedoch noch wünschen mögen, sie hätte, mehr als geschehen, mit den Ergebnissen der neueren Beethovenforschung Schritt gehalten. Wie sehr geht doch das „weinlaubbekränzte Bacchanale“ des Finales der 7. Sinfonie, auch „*Dionysos Vindobonensis*“ genannt (S. 24), an dem vorbei, was uns A. Schmitz (Das romantische Beethovenbild, 1927, S. 175) über die heroischen, aktivistischen Züge des Werkes und seine Verbundenheit mit der französischen Musik der Zeit gelehrt hat! Für die höchst ungeredertigten Anspielungen auf Rousseau-Jüngerschaft und Pantheismus im Abschnitt „*Beethovens Naturbegeisterung*“ (S. 292 f.) darf ich auf die Ergebnisse meiner Arbeit „Zu Beethovens Naturauffassung“ (Beethoven und die Gegenwart, 1937, S. 220 ff.) verweisen. Unter den im 2. Kapitel behandelten Literaten der Wiener Beethovenzeit hätte vielleicht auch jener J. B. Rupprecht einen Platz finden dürfen, dessen Lied „Merkenstein“

Beethoven vertonte. Er spielt auch in der Geschichte der Schottischen Lieder eine Rolle und arbeitete 1814–1820 an einem Operntext „Pennsylvania“ für Beethoven (vgl. M. Unger, Beethoven und J. B. Rupprecht, Neue Zürcher Zeitung, 19. 11. 1920, Nr. 209, neuerdings auch P. Frehn, Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im XIX. Jahrhundert, Diss. Köln, 1938, S. 142 f.). Die Dürftigkeit des Literaturnachweises war bereits Schnerich in der ersten Auflage aufgefallen.

Willi Kahl, Köln

Will y H e s s : Le opere di Beethoven e la loro edizione completa. Trad. di G. Biamonti. Roma 1953. Mezzetti. 72 S. Aus: Annuario dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. 1951/52.

Daß Gesamtausgaben, deren Erscheinen sich über lange Jahre erstreckt, zuletzt nicht ohne einen ergänzenden Supplementband auskommen, ist uns ebenso geläufig wie die Unzulänglichkeit einer solchen Maßnahme, wenn nun das Verlangen nach einem zweiten Supplementband auftaucht, um alles unterzubringen, was sich in Jahrzehnten nach Abschluß einer Gesamtausgabe noch weiter an bisher Unbekanntem angesammelt hat. Im Falle Beethovens würde zur Vervollständigung der Gesamtausgabe heute ein einzelner nachträglicher Ergänzungsband schon nicht mehr genügen. Um so dankbarer muß man denen sein, die eine solche notwendige Editionsarbeit heute schon bibliographisch vorbereiten helfen. Die Verdienste des Beethovenforschers W. Hess auf diesem Gebiete sind hinreichend bekannt. Was er für die Erfassung aller in der Gesamtausgabe noch fehlenden Werke Beethovens seit über 20 Jahren mit immer wieder erweiterten und verbesserten Katalogen geleistet hat (Schweizerisches Jahrbuch f. Musikwiss., 1931, Neues Beethovenjahrbuch 7, 1937, und 9, 1939), erfährt jetzt in engem Anschluß an das Verzeichnis von 1937 eine gründliche Neubearbeitung mit nunmehr schon 286 statt zuletzt 265 Nummern. So wird man über die Frage der noch unveröffentlichten Werke Beethovens bis in alle erreichbaren Einzelheiten nach dem neuesten Stand der Forschung unterrichtet. Eine größere Zahl von Hilfsnummern zu der beibehaltenen Zählung des Verzeichnisses von 1937 zeigt uns, was an Unbekanntem hinzugekommen ist, manche Notiz führt uns aber auch zu Veröffentlichungen der letzten

Jahre, die dem unbekanntem Beethoven dienen wollen. So kann O. v. Irmers Urtextausgabe der Klavierstücke bei G. Henle mehr als einmal herangezogen werden. Dem Zuwachs an neuen Werken (allein 52 Volkslieder!) stehen natürlich auch einige Fälle gegenüber, in denen Beethoven nicht mehr als Autor anerkannt werden kann. Für den GA 25, 311 mitgeteilten Konzertsatz hatte H. Engel schon 1925 J. Rösler als Komponisten ermittelt, jetzt kann H. weiterhin nach O. E. Deutschs Feststellung (Schweizer Musikztg., Jan. 1952) für die von G. de Saint-Foix herausgegebenen frühen vierhändigen Stücke L. Kozeluch als Autor namhaft machen. Unter den mitgeteilten Stücken verdient vorzüglich der Anfang des Originals der „Schlacht von Vittoria“ als Partitur für Mälzels „Panharmonikon“ genannt zu werden. Anzumerken wäre, daß es sich bei den als verschiedene Besitzer von Nr. 95 (S. 38) genannten Wilhelm und Eduard Speyer um Vater und Sohn handelt. Ferner zu S. 64: Der Name des von W. W. (nicht N. W.) Cobbett, Cyclopedic Survey of Chamber Music, zitierten Herausgebers ist Viktor Patrik Vretblad. In der „Musica“ 7, 1953, S. 535 ff. glaubt H. (nach Erscheinen des vorliegenden Katalogs) den s. Zt. von F. Stein herausgegebenen Satz des „Duetts mit zwei obligaten Augengläsern“ auf Grund zweier Entdeckungen zu einer dreißigtigen Sonate erweitern zu können. So findet die Bibliographie der unveröffentlichten Werke Beethovens immer wieder neuen Stoff.

Willi Kahl, Köln

Anna Gertrud Huber: Ludwig van Beethoven. Seine Schüler, seine Interpreten. Wien. Bad Bocklet, Zürich. Krieg 1953. 88 S.

An Hand von zumeist bekannten Briefen und Berichten wird hier Beethoven als Pädagoge geschildert. Hinzu kommen Bemerkungen über die Interpretation seiner Werke zu seinen Lebzeiten und später. Es mag dankenswert sein, den Spuren von Beethovens pädagogischem Erbe — es sind ja vielfach nur vereinzelte Spuren — bei einer Reihe von Persönlichkeiten nachzugehen. Wir begegnen u. a. Ries, Czerny, Dorothea von Ertmann, Marie Bigot, dazu manchen Geigern, Sängern und Sängerinnen. Von einer Geschichte der Beethoveninterpretation bleibt die Darstellung freilich weit entfernt. Eine solche war auch wohl nicht beabsichtigt, aber schon im Rahmen des mehr zufällig Zusammengetragenen vermißt man Wichti-

ges, wie etwa ein näheres Eingehen auf die Pioniere für Beethovens letztes Quartett-schaffen, das ohne Namensnennung nur eben (S. 76) gestreifte Pariser Quartett Maurin-Chevillard oder für Deutschland das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller. Hier greift man zur Orientierung schon besser zu A. Sandbergers Beitrag „Zur Geschichte der Beethovenforschung und des Beethovenverständnisses“ im 2. Band seiner „Ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte“, 1924, den Verf. in ihrem vielfach sehr unordentlichen Literaturnachweis übersehen hat. Es gibt des Unvollkommenen genug auch in den fortlaufenden Zitaten der Darstellung, dazu mancherlei Überflüssiges oder allzu weit Hergeholt. Daß mit diesem Buch eine fühlbare Lücke in der Beethovenliteratur ausgefüllt werde, wird wohl niemand behaupten wollen. Willi Kahl, Köln

Walther Vetter: Der Klassiker Schubert. 2 Bde. C. F. Peters, Leipzig 1953. 447 u. 418 S.

Gegenüber Veters „Schubert“ (Athenaion 1934), den der Verf. im jetzigen Vorwort als genau vorherbestimmte „Maßarbeit“ bezeichnet, konnte er sich im diesmaligen, völlig neuen Werk um amore ergehen. Er läßt sich Freiheit, was ihm wichtig und bezeichnend erscheint, rhapsodisch unter steter Vermischung von Leben und Werk bis ins einzelne zu erläutern, andererseits Randbezirke (wie die Bühnenwerke) nur eben zu streifen. Obwohl er hier nicht als Musikphilologe betrachtet werden möchte, muß doch die souveräne Beherrschung des gesamten Schrifttums und der Tonwerke nicht nur seines Helden — wie zahlreiche, drastisch gewählte Notenbeispiele belegen — bezeugt werden, ebenso ein umfangreicher Anmerkungsbeitrag von meisterlicher Akribie. Dabei liest sich das Buch leicht für den Laien wie für den Kenner, da die Technik einer reich verzweigten Disposition lauter kurze und stofflich gegensätzliche Kapitel ermöglicht, die nie Ermüdung aufkommen lassen. Es ist erstaunlich, wie dem Autor ungefähr zu jedem Notenzitat aus Schubert ein „vergleichbares“ von anderer Hand verfügbar ist; hatten solche scheinbaren Ähnlichkeiten von Tappert bis Seiffert meist dazu dienen müssen, Wandermotive als Einflüsse und Abhängigkeiten zu erweisen, so helfen sie hier, gerade das Anderssein von Schuberts Denkart und Schreibweise feinspürig aufzuzeigen, also eine höchst schätzbare Methodenverfeinerung. O. E. Deutsch hat dem Verf.

so gut wie nichts Neues an biographischem „Material“ beizubringen übrig gelassen. Wenn also hier ein weiteres Schubertbuch, über A. Einstein hinaus, seine Existenzberechtigung nachweisen wollte, mußte es durch eine neue Schau geschehen.

Das dankenswert Neue von V.s „ *Schubert* “ 1934 war der geglückte Nachweis, daß der Meister keineswegs als innerösterreichischer Provinzieller zu erfassen sei, sondern aus gesamtdeutscher Zusammenfassungskraft geschaffen habe und entsprechend gesehen werden müsse. Der Titel des Buchs von 1953 ließ erwarten, daß der Verf. das „Klassische“ an seines Heros Weltgefühl und Schaffensweise auf unterschiedene Art in den Vordergrund stellen werde. Ich war gerade darauf gespannt, hatte ich doch in einem noch ungedruckten Skizzenbuch „*Musikalische Paradoxe* “ ein Kapitel „*Beethoven der Romantiker und Schubert der Klassiker* “ überschrieben, um das etwas abgebrauchte Gegenteil durch Verkreuzung zu gerechtem Ausgleich zu ergänzen. Die Erwartung wird insofern nicht ganz erfüllt, als V. zwar gewiß allenthalben zeigt, daß Schubert dem Range nach ein „Klassiker“ sei; der andere Wortinhalt jedoch als Antiromantiker ist nur insoweit zu seinem Recht gelangt, als der Nachweis gelingt, Schubert sei der Art nach ein „*mehr als nur — Romantiker* “ (was ja z. B. auch für C. M. v. Weber jenseits der reifsten Bühnenwerke gilt und ihm neuerdings die Bewunderung Strawinskys und Hindemiths eingetragen hat). Ich möchte für alle Großmeister der Zeit 1750—1950 sagen: wo sie gestalten, werden sie weitgehend Klassiker, wo sie empfinden, ebensoweit Romantiker. Freilich kommt es da stets auf die Definition an, und wir wünschten uns in einer gewiß zu erhoffenden zweiten Fassung des Buchs, daß V.s Einleitung, statt ein Kapitel über den völlig schubertfernen Hegel, über die so doppelsinnig gewordenen Termini Realismus und Bürgerlichkeit, vor allem aber (I 47) über den Nutzen körperlicher Arbeit im Schubertlied zu bringen, sich auf dem diesem Forscher entsprechenden hohen Niveau über das Verhältnis zwischen klassischer und romantischer Schau, ermaßen an Schubert, mit bleibender Gültigkeit auslassen möchte. Dabei würde nicht nur, wie bei Költzsch, Schuberts geistige Umwerbung Beethovens, sondern umgekehrt auch die unbewußte, ja vorzeitige Schubertannäherung bei Beethoven um op. 31 herum als Zeit-

und Personalstilproblem zu untersuchen sein, die diesem Meister in seinem mittleren Schaffen jene bezeichnend schlechte Zensur Busonis eingetragen hat.

Nun, auch schon ohne diese Gabe bietet das Werk eine Fülle des Lesens- und Wissenswerten, das man anderswo kaum so prächtig formuliert finden wird: etwa statt Schnierichs engem Standpunkt eine Analyse von Schuberts josephinischer Religiosität, abgelesen an den vielbesagenden Freiheiten gegenüber dem Messenstext und Klopstocks Hymnik, wobei mir V.s Formulierung, Mirjams Siegesgesang sei eine „*mosaische* “ Kantate, ebensowenig den Kern zu treffen scheint, wie die Auffassung, Schubert habe sich damit in bewußten Gegensatz zu Bachs „*christlichen* “ Kantaten stellen wollen. (Ob Schubert von deren Existenz irgendetwas gewußt hat?) Auch scheint mir die Aufgabe des Biographen — alle wissenschaftliche Objektivität in Ehren — nicht ganz die zu sein, ein künstlerisches Wunderwerk wie „*An meiner Wiege* “ als textlich unerträglich sentimental und daher auch musikalisch nicht vollwertig oder ein viele beglückendes Werk wie die Arpeggionesonate als nur mittelmäßig herunterzuschrauben. Ich finde, da sollte unsere Musikphilologie über ihre Zuständigkeitsgrenzen nachdenken. Sonst leitet V. mit schönem Gelingen viele Herrlichkeiten der Schubertschen Muse aus der Begegnung mit Dichtern und Malern ab, deren Persönlichkeiten — mit Ausnahme des m. E. allzu streng beurteilten M. v. Schwind — ebenso warmherzig einfühlend geschildert werden wie die seiner frühesten Gesangsinterpreten. Ausgezeichnet werden Schuberts briefliche Äußerungen charakterologisch (bis in Handschrift und Verschießel hinein ausgewertet, vor allem hinsichtlich des Verhältnisses von Einfall und Kunstverstand, wo sich in der Tat die Pole Romantik-Klassik fast entscheidend begegnen. V. selbst mahnt einmal, man solle seinen Werktitel nicht als Schlagwort mißbrauchen; zweifellos liegt hier alles an der Nuance, den feinsten Mischungsanteilen, und er hat hierzu mehr als irgendeiner seiner Vorläufer an Fülle des Details geliefert — es bedarf hieraus nur noch der letzten Synthese. Gewiß wird es ihm nicht schwerfallen, durch solche geringe Ergänzung dem Schubertschrifttum auf Jahrzehnte hinaus den krönenden Abschluß zu schenken. Auch so schon gebührt ihm für das Geleistete wärmster Dank und herzliche Bewunderung. Hans Joachim Moser, Berlin

Richard Wagner: Briefe. Die Sammlung Burell. Herausgegeben und kommentiert von John N. Burk. S. Fischers Verlag, Frankfurt a. M. 1953. 828 S.

Drei Jahre nach der englischen Ausgabe kommt nun die durch Karl und Irene Geiringer besorgte Übersetzung des Buches heraus. Die ursprünglich deutschen Briefe erscheinen nun in der Originalsprache. Trotz der vorherigen, sicher ausgezeichneten Übersetzung ins Englische bedeutet dies einen entschiedenen Gewinn. Vieles, vertraute familiäre Bezeichnungen, unparlamentarische Ausdrücke, war eben nicht übersetzbar und besonders komisch wirkten in der englischen Ausgabe die mit den originalen Anfangs- und Schlußbuchstaben wiedergegebenen deutschen nicht gesellschaftsfähigen Ausdrücke Wagners — an denen es nicht mangelt; Wagner drückte sich im vertraulichen Umgang nicht immer sehr fein aus. Aber auch von diesen Belanglosigkeiten abgesehen, bedeutet die nunmehrige Wiedergabe in der ursprünglichen Sprache einen Gewinn. Gerade die intimen Briefe bereichern unsere Kenntnisse des Briefschreibers und Stilisten Wagners.

Die Sammlung Burell umfaßt 840 Stücke, hauptsächlich Briefe, welche Mrs. Burell, eine alte und reiche englische Dame, zusammengetragen hat, mit der Zähigkeit ihrer Rasse, getrieben von fanatischem Sammeleifer. Sie war mißtrauisch geworden gegenüber den Biographien des Meisters und wollte eine eigene Biographie schreiben, die sie bei ihrem 1898 erfolgten Tode kaum über Wagners Schulzeit hinaus vollendet hatte. 1929 wurde ihre Sammlung katalogisiert. 1931 wurde sie von Louise Curtis Bok, in zweiter Ehe verheiratet mit dem Geiger Efrem Zimbalist, erworben, welche die Sammlung dem von ihr gegründeten „Curtis Institute of Music“ schenkte. 25 weitere Dokumente wurden von ihr hinzugekauft.

Mrs. Burell hat mit gutem Instinkt ihre Nachforschungen nicht im Freundeskreis des Hauses Wagner begonnen, sondern bei der Tochter von Wagners erster Frau Minna Planer, Natalie Bilz-Planer, die von Minna als ihre Schwester ausgegeben worden war (und sich selbst dafür hielt). Von ihr erhielt Mrs. Burell die zahlreichen Briefe Wagners an Minna, welche seine innere Beziehung zu Minna doch in ganz anderem Lichte erscheinen lassen als in der früheren Wagner-Literatur. (Schon Friedrich Herzfeld hat

in einer romanhaften Biographie 1938 die Ehe Wagners und ihr Scheitern dargestellt und dabei der unglücklichen Frau Gerechtigkeit widerfahren lassen.) Die Briefe zeigen nun Wagner als stürmischen Liebhaber, der Minna mit (ungeheuer redseligen) Briefen überschüttet und auch nach Minnas Flucht 1837 nicht ernstlich an Scheidung gedacht hat. In der Bindung an Minna herrscht die Leidenschaft vor. Geistig hat Minna Wagner nicht verstanden, das zeigen in trauriger Weise die Zeilen in einem Brief (von 1864) an den alten Freund Kietz, dem sie über die übertriebene alberne Eitelkeit klagt, welche die erbärmlichen, liederlichen Frauenzimmer in ihm (Wagner) geweckt hätten: *„Leider geht er als Künstler unter, denn seit er sich von mir getrennt, hat er auch nichts mehr geschaffen, sein ganzes Leben löst sich in abgeschmackte unwürdige äußerliche Erbärmlichkeiten auf.“*

Neugierde, welche Schlafzimmergeheimnisse immer erwecken, besonders aber wenn es sich um große Männer handelt, wird durch die Lektüre dieser Briefe angenehme Stille erfahrung! Romanciers werden sie mit psychoanalytischer Sauce übergießen. Schon nennt Thomas Mann die Veröffentlichung *„ein wahres Gottesgeschenk nicht nur für die Wagner-Philologie“*. Auch dieser Teil ist zweifellos für Wagners Biographie von Interesse, für die Deutung des Künstlers, wenn auch nicht des Kunstwerkes; denn Richard Wagners Frauengestalten sind Senta, Elisabeth, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Kundry, und die Frauen, die ihm in Wirklichkeit begegnet sind, weit entfernt davon, diesen Träumen und Wünschen zu entsprechen, nicht nur Minna, die kleinbürgerliche Schauspielerin mit dem hübschen Puppen Gesicht, welches das 1836 von Otterstedt gemalte Porträt (S. 40) zeigt — der Maler war wohl der „junge Adelige“ auf den Wagner eifersüchtig war —, nicht Mathilde; denn auch sie war nur die verwöhnte, gepflegte Frau eines reich gewordenen Seidenhändlers, die schwache Verse machte und das Spiel mit dem Feuer als reizvoll empfand. Wenn sie Wagner mehr als ihren Gatten geliebt hätte, hätte sie mit Wagner fortgehen können. Doch davon ist nie die Rede: ohne das viele Geld Wesendoncks wäre Mathilde auch für Wagner von geringerem Wert gewesen. Man kann es Minna nicht verdenken, als sie 1862 in Biebrich, wohin sie törichterweise zu Wagner gekommen war, empört an Cornelius

schreibt, sie habe ein Kistchen geöffnet in der Meinung, daß es Noten wären: „da war es aber wieder von diesem Mistweib ein gesticktes Kissen, Thee, Eau de Cälange (!), eingewickelte Veilchen“. Isolde ist nicht ein idealisiertes Abbild Mathildens, sondern Mathilde eine Frau, welche der von Isolde erfüllte Wagner getroffen und ein wenig idealisiert hat. Nichts von der Todesbereitschaft Tristans und Isoldens, ihrem Verfallensein: Richard fand sehr bald andere Frauen, Mathilde schickte ihm Parfüm und eingewickelte Veilchen. Sie blieb gerne bei König Marke. Auch Jessie Lausott, das 19-jährige hübsche Weibchen eines reichen Weinhändlers, entsprach keiner Wagnerschen Frauengestalt. Jessie bekam vor ihrem eigenen Mut Angst und plauderte den Fluchtplan ihrer Mutter aus. Diese ganze Episode, eine Don-Quichotterie, wird in der neuen Beleuchtung noch komischer. Köstlich ist der Brief, in dem Wagner seiner „lieben, armen Frau“ die Geschichte, nachdem sie schief gegangen, verharmlosen und entschuldigen will (403 ff.). So war nichts aus der Schiffsreise nach Malta „— um von da nach Griechenland weiter zu reisen —“ geworden, die Wagner Kietz angekündigt hatte (386).

Unter den vielen, durch die Veröffentlichung der Briefe aus der Sammlung jetzt bekannt gewordenen Einzelheiten interessieren aber noch mehr als die persönlichen, den Menschen betreffenden Dinge — z. B. die Tatsache, daß Wagner Oktober und November 1840 im Pariser Schuldgefängnis saß (123) — Dokumente, die mit dem Werk in Zusammenhang stehen. Zu ihnen müssen die Briefe gerechnet werden, die Wagners politische Anschauungen erkennen lassen. Mit Recht schreibt der Herausgeber: „Ausgelassene Stellen (in dem durch Cosima veröffentlichten Briefwechsel) bezeugen Wagners damalige, höchst radikale Einstellung in Fragen der Religion und Politik. Bis 1852 —53 ist Wagner ein Revolutionär und Sozialist der extremen Art. Er will die ganze kapitalistische Gesellschaft zerstört sehen und glaubt, daß ihr Ende ganz nahe ist. Er ist der Ansicht, daß die Revolution in das Jahr 1852 fallen wird.“ Die kommende Revolution werde viel radikaler werden. Paris werde verbrannt werden: „wenn der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmeidbaren Augiasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen?“ Am 18. Dezem-

ber 1851 schreibt Wagner: „Zwischen mir und Herwegh ist gestern im Beisein und unter Teilnahme Karls (Ritter) ein Entschluß gefaßt worden, der — so denke ich — der Ausgangspunkt einer neuen Wendung der Weltgeschichte werden kann . . . zu wirken, daß der Entschluß in immer weitere Kreise sich verbreitet, um endlich . . . zur Ausführung zu kommen. Hierauf verwende ich — außer wenn ich dichte und komponiere — fortan einzig meine literarische Tätigkeit, deren Ziel . . . ein Zweck, den keine reaktionäre Macht der Welt zu hindern vermögen wird“ (784). Liszt, der ihm bei seiner Flucht geholfen hatte, hatte er brieflich am 5. Juni 1849 versprochen, die Politik möglichst bei Seite zu lassen (304). Innerlich beschäftigt hat sie ihn weiter! Diese Ergänzungen ausgelassener Stellen lassen eindeutig erkennen, daß Wagner nicht durch halben Zufall, sondern aus Überzeugung Revolutionär war. Alle die Autoren, welche dies zu leugnen oder zu vertuschen suchen, erhalten Unrecht (wie Grisson u. v. a., neuerdings Loos). Noch 1871 war Wagner begeistert über Bakunin, den Bären, der aus dem Gefängnis entflohen war, wie Felix Mottls Erinnerungen mitteilen. Damals äußerte Wagner auch seine Überzeugung, daß das russische Volk Deutschland und den Westen überrennen würde!

Mehrfach tauchen in diesen Jahren Pläne auf, nach Amerika auszuwandern. „Idi denke jetzt viel an Amerika! Nicht als ob ich das Rechte dort finden würde, sondern weil dort leichter zu pflanzen ist —“ (1851. 257). „Amerika kann für mich jetzt und für alle Zeiten nur von Geldinteresse sein“ (1849. 357). Diese Teile der Veröffentlichung tragen insofern zur Erkenntnis des Werkes bei, als sie die These zu stärken geeignet sind, dem „Ring des Nibelungen“ liege eine Symbolik zugrunde. Gemeint sei mit dem Gold das Geld, die Geldwirtschaft des Kapitalismus, eine Deutung, die Moritz Wirth 1888 in einem Vortrag „Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus“, versucht und die G. B. Shaw ähnlich unternommen hat. Auch behält Nietzsche teilweise Recht, der den Wandel in Wagners Gesinnung vom „Siegfried“ zur „Götterdämmerung“ feststellte, einen Wandel nicht nur vom Optimismus zum Pessimismus, sondern auch vom Sozialismus zum Konservatismus. (Vgl. Engel, R. Wagners Ring des Nibelungen und Versuche seiner Sinndeutung. Geistige Arbeit. 8. Jg. 1941.)

Die Ausgabe setzt uns in den Stand, die Auslassungen und Streichungen zu vergleichen, die Cosima bei der Herausgabe der Briefe Wagners vorgenommen hat. Der Hrsg. weiß hiezu treffende Bemerkungen zu machen. „Die Tilgung der noch immer vehement revolutionären Bemerkungen Wagners bezeugen Cosimas ständiges Bestreben, seine Rolle im Dresdener Aufstand geringfügig erscheinen zu lassen“ (764). Weitere Kürzungen und Auslassungen betreffen Bemerkungen abfälliger oder kompromittierender Art über damals noch lebende Personen und Unterdrückung nicht gesellschafts- und druckfähiger Ausdrücke Wagners oder Schimpfwörter. Cosimas „Zensur“ erscheint durchaus nicht mehr willkürlich, sondern begrifflich. — Für ernsthafte Wagnerfreunde ist das Buch von hohem Wert. Die Ausgabe durch den Verlag ist prächtig.

Hans Engel, Marburg

Antoine-E. Cherbuliez: Tschai-kowsky und die russische Musik. Rüschiikon-Zürich, A. Müller Verlag, 1948. 208 S.

Franz Zagiba: Tschai-kowsky. Leben und Werk. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea-Verlag, 1953. 455 S.

Kurt v. Wolfurt: Peter I. Tschai-kowsky, Bildnis des Menschen und Musikers. Zürich, Atlantis-Verlag, 1952. 295 S.

Immer noch bildet die dreibändige Tschai-kowskybiographie seines Bruders Modest (deutsch von P. Juon 1903) die Grundlage aller Darstellungen, unter denen in Deutschland diejenige von R. H. Stein (1927) hervorragt. Seit Ende der 20er Jahre setzte, entsprechend dem Wechsel in der Beurteilung dieses Komponisten, besonders in Rußland wieder eine intensivere Beschäftigung ein, die in steigender Fülle bis heute anhält. So erschien 1934/35 der dreibändige Briefwechsel mit Frau v. Meck, der in zwei Ausgaben auch in Deutschland ein Bucherfolg wurde; 1935 kam heraus die „musikalische Erbschaft“, 1940 „Tage und Jahre, Annalen seines Lebens“, damals begann auch die Gesamtausgabe zu erscheinen. Alle diese Veröffentlichungen, kaum erreichbar und unübersetzt, mußten der deutschen Forschung entgehen, nur Gilse v. d. Pals (1940) konnte sie, wenigstens z. T., verwerten. Die vorliegenden Bücher kennzeichnen schon durch die näheren Titelbezeichnungen die verschiedene Einstellung der Verf.

Cherbuliez legt Wert auf den Zusammenhang der Kunst Tschai-kowskys mit der gan-

zen russischen Musik. Daher geht eine sehr gehaltvolle Einführung in deren Entwicklung voraus, die über ein Drittel des konzentriert gefaßten Buches ausmacht. Ein weiteres Drittel unterrichtet über des Komponisten Herkunft und Leben, Charakter und Anlagen, Umwelt und musikalische Erlebnisse. Auf solcher Basis können die „Grundlagen des Tschai-kowskystyles“, unter gelegentlicher Betonung des soziologischen Moments, dargestellt werden. Die bei dem Tondichter besonders engen Beziehungen zwischen Leben und Werk werden nicht verkannt, die primär melodische Begabung hervorgehoben, seine „Russizität, der russische Grundstrom“, wird als „psydische und psychologische Anlage“ gekennzeichnet, die sonstigen werkbedingenden Faktoren werden auseinandergesetzt. Die stilkritisch bestimmte Behandlung der Werke ist, vielleicht aus äußeren Gründen, etwas zu kurz geraten, hebt aber das Bezeichnende heraus und betont seine Mittlerstellung zwischen Ost und West.

Hatte Cherbuliez sich für die Gliederung in Leben und Werk entschieden, so sagt Zagiba im Nachwort seiner wesentlich umfangreicheren Arbeit, daß hier „zum ersten Male versucht werde, Leben und Werk als Ganzheit zu erfassen und darzustellen“. Ihm stand ein bedeutend größeres originales, unauffällig und unpolemisch, wenn auch kritisch verarbeitetes Schrifttum zur Verfügung. Das Leben wird breit und anschaulich erzählt, ausführliche Briefstellen, dankenswerterweise nicht nur dem Briefwechsel mit Frau v. Meck entnommen, sowie Kritiken und Besprechungen, zum größten Teil russischen Ursprungs, erläutern und beleben den Fortgang. Daß die detaillierte Darstellung aller Stadien des bunten Reiselebens den Leser manchmal ermüden könnte, liegt nicht am Verf., dessen sachliche Art sich den Gefahren anekdotischer Vereinzelung und belletristischer Verschönerung (einer Klippe, gerade für den Tschai-kowskybiographen!) zu entziehen weiß. Z. nimmt affektbedingten Freitod bei Tschai-kowsky an, doch scheint die Begründung (der auch Wolfurt beipflichtet), er habe in der Erkenntnis der völligen Erschöpfung seiner Inspirationsquellen jenes fatale Glas Newawasser getrunken, nicht beweiskräftig genug, denn der Meister hatte solche Krisen mehrfach überstanden, und schon drei Jahre lag der Bruch der schicksalhaften Beziehungen zu Frau v. Meck zurück, die im Gegensatz zu der russischen (zeitpolitisch gefärbten?) Auffas-

sung nicht als herrische Aristokratin, sondern als liebend besorgte Frau erscheint. Der Verdacht der Homosexualität wird nach genauer Prüfung abgewiesen. — Wenn Z. auf eine „*Gestaltanalyse der Werke besonderer Wert legt*“, so bezieht sich das kaum auf die einzelnen Kompositionen, von denen viele, besonders die Opern, leider kurz abgetan werden. Doch treten im Verlauf dieser Beschreibungen wertvolle stilkritische Erkenntnisse (Verwandtschaft mit Bruckner S. 75, Einheit des Thematischen S. 60, spätromantische Formung S. 124) zutage. Erst im Kapitel „*Mensch und Künstler*“ S. 339 ff. kommt Z. zu einer gelungenen Synthese aller maßgebenden Faktoren. Werkverzeichnis (leider fehlen Seitenhinweise) und Bibliographie sind mustergültig, die Auswahl der zahlreichen Bild- und sonstigen Beigaben in dem hervorragend ausgestatteten Buch ist vorzüglich. Einige Irrtümer: Laroche * 1845, Döör und Diemer † 1919.

Wolfurt endlich beabsichtigt „*keine Biographie im üblichen Sinne, sondern eine psychologische Studie*“. So zieht das Leben in bewußter Betonung der bezeichnenden Stationen unter Heranziehung vieler, gut übersetzter Briefstellen am Leser vorüber; die russische Umwelt wird aus genauer Kenntnis — Verf., Deutschbalte, bewährter Komponist und Lehrer, lebte die ersten 20 Jahre in Rußland — in allen bezeichnenden Zügen herausgearbeitet (dankenswert die Schreibung und Akzentuierung der russischen Eigennamen!). Dem Auswahlprinzip entsprechend werden nur die wichtigsten Kompositionen näher betrachtet. Für W., dem auch eine Mussorgskybiographie zu verdanken ist, ist Tschaiakowsky, im Gegensatz zu den beiden anderen Autoren, nur ein großes Talent „*ohne einheitlichen Stil großen Formats*“, Parallelerscheinung zu Turgenjew, doch wird den Gipfelleistungen Allgemeingültigkeit und längere Lebensdauer zugesprochen.

Die drei Bücher, die vom Standort des Stilkritikers bzw. Gestaltpsychologen bzw. Künstlers aus das schwierige Thema Tschaiakowsky vielseitig behandeln, bilden eine Bereicherung der Literatur über den Meister.

Reinhold Sietz, Köln

Mary Grierson: Donald Francis Tovey, a Biography based on letters. 1952 Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press.

D. F. Tovey (1875—1940) ist in Deutschland weniger bekannt. In früheren Zeiten

sind Werke von ihm gelegentlich in Deutschland aufgeführt worden. Sein Auftreten in der Öffentlichkeit wurde von keinem geringeren als J. Joachim gefördert; mit vielen der bedeutendsten Musiker wie Pablo Casals, Albert Schweitzer, Fritz und Adolf Busch verband ihn enge Freundschaft.

Wie sehr er in England geschätzt wird, beweist diese umfangreiche, mit sehr interessantem Bildmaterial ausgestattete Biographie, deren Lebendigkeit auch durch starke und geschickte Verwendung des Briefwechsels bedingt ist. Sie gibt einen guten Begriff des reichen Lebenswerkes dieses Klavierspielers, Komponisten, Orchestergründers und -leiters, Musikwissenschaftlers, von dem Joachim sagte, daß er zwar mit Brahms und den Schumanns über Musik diskutieren könne, aber nicht mit diesem jungen Engländer: „Er weiß zu viel“.

Das Buch gibt in der Schilderung des Lebensablaufes zugleich einen guten Begriff von dem musikalischen Leben und der Stellung der Musik an der Universität vor allem in Edinburgh, an der Tovey zuletzt tätig war und an der er 1917 das eng mit der Universität zusammenhängende Reid-Orchester gründete, das bis zu seinem Tode unter seiner Leitung stand.

Ich habe in dieser Zeitschrift (Jahrg. 4) den letzten Band von Toveys „*Essays and lectures on Music*“ besprochen, der als 17. Band der Schriften nach seinem Tode erschien. Ich habe dort darauf hingewiesen, wie Tovey versucht, nicht wissenschaftlich gebildeten Musikern und Musikliebhabern tiefere Einblicke in Werden und Sinn der Werke zu geben, ohne allzu eingehende fachliche musikwissenschaftliche Systematik, aber auch ohne oberflächliche Hermeneutik. Die Lebensbeschreibung zeigt deutlich, wie Toveys schriftstellerische Arbeiten, auch seine zuerst vielfach beanstandeten Programmerrläuterungen immer wieder von der praktischen Seite her angeregt wurden, sei es des Instrumentalisten, Komponisten, Dirigenten. So erklärt sich das nicht immer Systematische, das manchmal Sprunghafte, so aber auch das Ideenreiche, das Aspekte und Wege findet, die sonst nicht begangen werden. In dieser Hinsicht ist das Buch schließlich lehrreich zur psychologischen Grundlegung musikliterarischer und musikwissenschaftlicher Betätigung.

Paul Mies, Köln

Anuario Musical: Vol. III und IV. Barcelona 1948 und 1949.

Die Musikwissenschaft hat in Spanien in

den letzten Jahrzehnten einen ungewöhnlich schnellen Aufschwung genommen, der, wie bekannt, in erster Linie ein Verdienst von Higinio Anglés ist. Unter seiner Leitung legte nun das *Instituto Español de Musicología* seit dem Ende des zweiten Weltkrieges eine Reihe von Publikationen vor, deren Bedeutung über die nationalen Belange einer spanischen Lokalforschung weit hinausgreifen.

Wenn wir uns über die bereits vorliegenden Arbeiten einen Überblick verschaffen, oder wenn wir ihre verkleinerten Abbilder in den vorliegenden Jahrgängen des *Anuario Musical* durchsehen, so fällt uns auf, daß sich die Aktivität der spanischen Musikforscher nicht — oder noch nicht — in unzählige Spezialgebiete verliert, sondern daß sie sich, auf Grund der allgemeinen Gegenwartssituation der spanischen Musikwissenschaft, im allgemeinen auf zwei Hauptgebiete konzentriert. Das ist einmal die Sichtung und Durcharbeitung noch unveröffentlichter musikalischer Bestände spanischer Archive und Bibliotheken und zum anderen die Sammlung und Durchforschung musikalischer Volkstraditionen. Große und kleine, staatliche und kirchliche Archive bergen eine Unmenge Material, das nicht nur für die spanische Musikgeschichte von Wichtigkeit ist. Viele nichtspanische Komponisten, Musiker und Sänger hat im Laufe der Jahrhunderte der spanische Hof angezogen, und ihre Biographien erfahren aus dem vorhandenen Aktenmaterial wertvolle Ergänzungen. Auf der anderen Seite ist das musikfolkloristische Material der iberischen Halbinsel im Vergleich zu dem mancher anderer Länder in Europa noch wenig in kritischer Weise gesammelt und publiziert. Gerade hier dürfen wir für die vergleichende Forschung viel erhoffen, da, wie ja auch sonst in den europäischen Rand- und den okzidentalisch-orientalischen Übergangszonen, geschichtliche und frühgeschichtliche Dokumente von großer Wichtigkeit erhalten sind.

Aus dieser Situation heraus können wir es begreifen, warum der Inhalt des *Anuario* in mancher Beziehung von dem mitteleuropäischen Fachzeitschriften abweicht. So beschränkt sich z. B. ein Teil der musikgeschichtlichen Beiträge im wesentlichen auf die Vorlage von Archivbeständen, denen teilweise nur knappe quellenkritische Belegzitate beigegeben sind. José M.^a Madurell bringt (III, S. 213 ff. und IV,

S. 193 ff.) zahlreiche Dokumente zur Geschichte der Musiker, Sänger, der Musik, des Tanzes und der Musikinstrumente in Barcelona aus der Zeit vom 14. bis 18. Jahrhundert, die hauptsächlich aus dem *Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona* stammen; so auch Anglés über die Orgel der Kathedrale von Lérida aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (III, S. 205 ff.) und Francisco Baldelló über die Orgeln der *Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes* in Barcelona (IV, S. 155 ff.), einer Kirche, die auf eine tausendjährige Geschichte zurückblickt und deren Musikpflege durch die Jahrhunderte eine Monographie wohl wert wäre. Die Schicksale der Orgeln werden vom 15. bis zum 19. Jahrhundert verfolgt, da deutsche Orgelbaumeister herangezogen wurden, die auch über Barcelona hinaus auf den Orgelbau in Spanien Einfluß hatten. — Der Musik des 18. Jahrhunderts sind drei Beiträge gewidmet: Einer von José Subirá über das langjährige Wirken des Jaime (Giacomo) Facco in Madrid und speziell über sein „*Amor es todo imbecion: Jupiter y Anfition*“ vom Jahre 1721 (III, S. 109 ff.). Verschiedene Dokumente geben Aufschluß über sein Leben zwischen 1720 und seinem Tode (1757). Weiterhin berichtet Nicolás A. Solar Quintes über den Sänger Carlo Broschi (Farinelli) und sein Wirken am spanischen Hofe während der Regierungszeit des gemütskranken Philipp V. und Ferdinands VI. (III, S. 187 ff.). Schließlich stammen Beiträge zur Genealogie der Familie Scarlatti von demselben Verf. (IV, S. 137 ff.). Die Nachkommen des berühmten Neapolitaners, ihre Beziehung zur Musik und ihr Wirken in Spanien sind bis in die jüngste Vergangenheit verfolgt. — Weitere Archivarbeiten befassen sich mit einem Manuskript des 18. Jahrhunderts aus dem *Archivo de la Congregación de nuestra Señora de la Novena*, das bisher nur auszugsweise beschrieben worden war (Subirá, IV, S. 181 ff.), und schließlich mit den Musikbeständen des *Archivo Musical de la Catedral* von Valladolid, eines durch Jahrhunderte bedeutenden Zentrums religiöser Kunst in Spanien (Anglés, III, S. 59 ff.). Die noch vorhandenen Bestände sind nur ein kleiner Rest ehemaliger Reichtümer, sie zeigen aber deutlich die Bedeutung und das Repertoire der Musikpflege in den vornehmen Häusern und der Kathedrale. Den Übergang zur musikalischen Folklore bildet Besslers Aufsatz über die

Cobla Catalana und die Danza „alta“ (IV, S. 93 ff.), der dem deutschen Leser aus dem Bericht zum Baseler Kongreß von 1949 (S. 59 ff.) bekannt ist. Die übrigen Arbeiten spiegeln deutlich die umfangreiche Arbeit des Instituto Español wider, das sich neben der Musikgeschichte auch der Sammlung, Sichtung und vergleichenden und typologischen Forschung auf dem Gebiet der spanischen und baskischen Volksmusik widmet. Speziell um die Volks poesie aus den Cancioneros Musicales des 15. und 16. Jahrhunderts geht es in dem Beitrag von José R o m e u F i g u e r a s (IV, S. 57 ff.), der nebenbei noch einmal das Problem des Terminus „Volkslied“ (*Poesía popular estricto*) aufreißt und ihn in Gegensatz stellt zur *Poesía anónimotradicional*. — Während auch J. R o m e u in seinem Beitrag über den *Canto dialogado* (III, S. 133 ff.) sich mit der Herkunft und typologischen Ordnung von Volksliedtexten, bzw. ihrem dialogisierenden Prinzip befaßt, bezieht sich P. José Antonio de D o n o s t i a, der sich in jüngster Zeit auch in Deutschland durch seinen Beitrag in MGG I Sp. 1366 ff. als hervorragender Kenner der baskischen Musikfolklore bekannt gemacht hat, in seinem Beitrag über baskische Arbeitslieder (III, S. 163 ff.) auch auf die musikalische Seite dieses Gebiets und bringt eine Reihe von Notenbeispielen. Weit über den Rahmen einer nur spanischen Musikforschung hinaus sieht schließlich Marius S c h n e i d e r mit seinen beiden Aufsätzen über die spanischen Wiegen- und Regenlieder (III, S. 3 ff. und IV, S. 3 ff.) spanisches Sammelgut in einem weltweiten Zusammenhang, Bezug nehmend vor allem immer wieder auf die altindische Philosophie und ihre Parallelen in dem Glauben vieler Primitivvölker. Die Grundlagen für diese Sicht hatte er früher in seinen Büchern über die *Animales simbólicos* (1946) und den *Schwerttanz* (1948) dargelegt. Sie wären, wie mir scheint, auch für die Wiederbelebung der vergleichenden Musikwissenschaft in Deutschland von großer Bedeutung und sollten den deutschen Kollegen nähergebracht werden (vergl. hierzu Die Musikforschung IV, S. 113 ff.). Auch Arcadio de L a r r e a bezieht sich in seinem Beitrag über die *Saeta*, einen für die Passionszeit in Andalusien charakteristischen Gesang, auf M. Schneider (IV, S. 105 ff.). „*La Saeta*“ heißt zu deutsch „der Pfeil“. Der Pfeil aber ist nach vedischer Tradition ein Symbol des Opfers.

So läßt die Gesamtheit der vorliegenden Arbeiten eine beachtliche Aktivität erkennen, die, von A n g l è s ausgehend, doch auch das Verdienst von einer stattlichen Reihe von Mitarbeitern ist, deren Namen wir in der im Anhang gegebenen Chronik finden und über deren Arbeit wir hier im einzelnen Bericht erhalten. Der frische Wind, der hier weht, kommt aber vielleicht nicht zuletzt in der gleichmäßigen Verteilung der Arbeit auf historische und folkloristische Themen und in der befruchtenden Zusammenarbeit der beiden Zweige der Musikwissenschaft deutlich zum Ausdruck, wie wir das ja überall dort finden, wo in unserer Zeit die Musikwissenschaft einen neuen Anfang gemacht hat.

Felix Hoerburger, Regensburg

H e r b e r t S c h ö n f e l d : Hundert Jahre Musikleben in Lüdenscheid. Chronik zur Hundertjahrfeier der Lüdenscheider Musikvereinigung, Lüdenscheid 1953, Auslieferung durch die Buchhandlung Max Eckardt, 50 S. Die kleine Schrift vermittelt einen Einblick in die 100jährige Geschichte der für das Lüdenscheider Musikleben wichtigen Institutionen. Vom *Männergesangsverein* des Jahres 1847 ausgehend, berichtet der Chronist über das im Laufe der Jahre anwachsende Interesse an musikalischen Darbietungen bei Ausführenden und Hörern. Der heutige Ruf Lüdenscheids als Stätte ausgezeichnete Musikpflege ist Konrad Ameln und seiner 1934 begründeten *Lüdenscheider Musikvereinigung e. V.* zu danken. Ameln führte 1936 das Spiel auf alten Instrumenten ein, um 1938 mit dem ersten *Kleinen Musikfest* die systematische Pflege der alten Meister in festlichem Rahmen zu eröffnen. Lüdenscheids Händel- und Schützauufführungen seien an dieser Stelle besonders erwähnt.

Richard Schaal, Schliersee

A l o i s M e l i c h a r : Die unteilbare Musik. Betrachtungen zur Problematik des modernen Musiklebens. Wien und London (1952), Weinberger. 131 S.

Von den 15 zum größten Teil nach 1945 entstandenen Aufsätzen sind fünf dem Thema Musik, Film, Schallplatte und Rundfunk gewidmet, Gebieten, in denen Verf. längere Zeit mit Erfolg tätig war und über die er Lesenswertes vorzubringen weiß. Sein Hauptanliegen ist die atonale („atomale“) Musik. Die Ähnlichkeit der heutigen musikalischen Weltlage mit der um 1920, als M.

in Wien bei J. Marx, F. Schreker und Fr. Schmidt studierte, wird betont. Im Vergleich mit der gleichzeitigen Malerei werden die Atonalisten und „Dodekakophonisten“, die „die freie Atonalität reglementiert haben“, als „entschlüpfte Akademiker... und Manieristen“ bezeichnet, von denen viele das Handwerk nicht beherrschten. M. sieht die atonale Musik nicht als Ausdruck unserer Zeit an, wie überhaupt „das Tempo der technisch-wissenschaftlichen von dem der künstlerisch-kulturellen Entwicklung verschieden ist“. Sie ist ein völlig veralteter „Rückstand aus der dekadenten Jahrhundertwende... gemanaged von Leuten, die den Mangel an echter Emotion und an wahrem Talent durch revolutionäre Attitüden und marktschreierisches Renommistmentum zu ersetzen suchen“; ihr Ahnherr sei Nietzsche. Da die Idee unserer Zeit die soziale sei, seien diese Musiker in ihrer hochmütigen Ablehnung des Publikums geschmacks unschöpferisch und ohne Resonanz. Trotzdem solle man diese Musik nicht verbieten, wohl aber den Kritikern mißtrauen. Diese „Kritikerkastraten“ loben alles, weil sie fürchten, ein Genie zu übersehen („Hanslickkomplex“); sie sind verkalkte Avantgardisten; sie sind eitel und geltungssüchtig; sie entbehren häufig der Fachbildung und -bewährung. Die atonale Musik ist positivistisch und konstruktiv, nicht vitalistisch und organisch. Grundproblem ist die Dissonanz: Ihre dauernde Beanspruchung, ohne den Kontrast zur Konsonanz, ermüdet und macht unsicher. Die „Entledie“ der musikgeschichtlichen Entwicklung ist die Tonalität, sie ist „das Gewissen der Musik“, während die atonalen Klänge „ohne hochwirksames Steuerungszenrum... weder Gedächtnis noch Rück Erinnerung haben... kein ‚Ich‘, sondern amorphes ‚Es‘ sind.“ M., der immer betont, daß er kein Reaktionär sei, erstrebt die „Neotonalität“, die „zwar bedingungslos und uneingeschränkt an der Funktions-theorie festhält, die aber die souveräne Herrschaft über das Zwölftonmaterial gewonnen hat, die jederzeit... die kühnsten, phantastischsten harmonischen Bildungen bei voller Legitimität und Logizität zu erstellen vermag...“. Als die wahren Träger, mindestens Vorläufer, dieser Richtung, deren erster Brahms gewesen sei, werden benannt: Strawinsky, Prokofieff, Janaček, Franz Schmidt, Kodály, J. N. David und Egk; dagegen werden Hindemith und Bartók, „der allerdings eine späte vitalistische Ent-

wicklung durchmachte“, zu den Positivisten gestellt. Die Vorarbeit Schönbergs wird als bedeutsam hervorgehoben, so sehr er später „auf einem offenkundigen Irrtum verharrete“. Abgelehnt werden auch die Neoklassizisten, deren Musik wie „verschmutzter Bach“ klingt, auch jene, die zwei Sprachen sprechen, eine für die Gebrauchs-, eine andere für die Kunstmusik; denn Musik sei unteilbar, nicht tonal oder atonal, nicht Kunst- oder Gebrauchsmusik, die beide infolge „des Auseinanderfallens unserer Musikkultur... zur Zerebral- bzw. Fäkalmusik“ herabgesunken sind. M. erhofft „eine verantwortungsbewußte Musikkulturführung“, die die jungen Komponisten „in ungestörtem Reifenlassen“ erst später „an die Erarbeitung eines persönlichen Stiles denken läßt“. Einer Auseinandersetzung mit diesen mit hoher polemischer Schärfe und schneidendem Sarkasmus vorgetragenen Gedanken ist die Kritik vorerst entzogen, da Verf. mehrfach den Vorsitz ausspricht, „die ödematösen Madriwerke aus der internationalen Retortenwelt betriebsamer Komponisteriunculi einer exakten kritisch-analytischen Prüfung zu unterziehen.“ Er bringt für dies Vorhaben Belesenheit, kompositorische Bewährung, Fachkenntnisse, Aufrichtigkeit und — Mut mit, auch hält er sich von persönlichen Verdächtigungen frei. Hoffentlich überprüft er seinen nicht leicht lesbaren, überkompensierten Stil auf entbehrlche Fremdwörter, auch die zahlreichen Wortspiele, die glückliche Prägungen (Tonalität = das Formende; Atonalität = das Form-Ende) mit vorwärtlichen Geziertheiten (Pfitzner, der Bukoleriker; Reger, der Koloß auf tönenden Füßen [16 und 32 Fuß]) abwechseln lassen, sollten sich sachlichem Maß anbequemen. Ebenso ist zu erwarten, daß die Untersuchung, die vorwiegend auf österreichische Verhältnisse zu zielen scheint, mindestens auf das Gesamtdeutsche ausgedehnt werde. Das Wichtigste indes ist die angekündigte „exakte kritisch-analytische Prüfung“, die angesichts der Verpflichtung zu einwandfreier historischer Grundlegung und zu wirklich ausreichenden, unpolemischen Definitionen eine schwere Aufgabe darstellt, auf deren Lösung man gespannt sein darf.

Reinhold Sietz, Köln

J. Murray Barbour: Tuning and temperament, a historical survey, Michigan State College Press, East Lansing, 1951, 228 S.

Vor mehr als 20 Jahren (1932) hat der Verf. über die gleichschwebenden Temperaturen promoviert, — die Arbeit, „*Equal temperament, its history from Ramis (1482) to Rameau (1737)*“, blieb ungedruckt. In der Zwischenzeit hat er sich dann in Aufsätzen mehrfach mit Fragen der europäischen Temperaturen beschäftigt und nunmehr alles zu einer Gesamtdarstellung zusammengefügt. Dabei hat er sogar einige orientalische Leitern in die Betrachtung mit einbezogen. Mir scheint — dies einmal nebenbei bemerkt —, daß das Vorgehen Barbours überhaupt das richtige Verfahren ist, eine Dissertation zu drucken, — wir alle finden im weiteren Verlauf unseres Lebens immer noch vieles, was sie zu einem größeren, bedeutungsvolleren Ganzen abrundet. Die Gesamtgeschichte der europäischen Stimmungen und Temperaturen ist ein Gegenstand, an dem 20 Jahre zu arbeiten sich schon lohnt, und des Verf. Arbeit ist wirklich nicht umsonst gewesen. Es gibt auf dem europäischen Gebiet kaum etwas, was er übersehen hat, gewiß nichts Wichtiges (die Darstellung der 53-tönigen Temperatur hätte vielleicht noch erweitert werden können, vor allem durch Einbeziehung der Werke A. v. Oettingens). So ist das Werk — außerordentlich konzentriert geschrieben in der typischen Sprache des mathematisch Geschulten, der nicht viel Worte macht — eine glänzende Zusammenfassung alles dessen, was Europa, von Pythagoras angefangen, auf dem Gebiet der Stimmungen bis heute gedacht, versucht und getan hat. Das 1. Kapitel gibt als Einleitung eine Übersicht „*History of tuning and temperament*“ von den Griechen bis Werckmeister und Bach. Die folgenden Kapitel behandeln dann „Griechische Stimmungen“ (sehr summarisch und lediglich das Ptolemäische System berücksichtigend ohne irgendwelches Eingehen auf die größeren Zusammenhänge, in denen die griechische Musik stand), „Mitteltontemperaturen“, „Gleichschwebende Temperaturen“, „Reine Intonation“, mehrals-zwölf-tönige Systeme (worunter neben ungleichen Stimmungen die gleichschwebenden Temperaturen von 17, 19, 22, 24, 31, 41, 43 und 53 Tönen behandelt werden; hier fielen mir einige nicht ganz richtig abgerundete Centszahlen auf, — in der 17-tönigen Temperatur 70 C für 70,59, 423 C für 423,53), endlich „irreguläre Systeme“ (modifizierte Mitteltontemperaturen wie Mersenne, Rameau, Schlick, usw.; dies Kapitel auch über das bisher Geleistete weiter-

führend und in der systematischen Durchdringung besonders gut gelungen) und, mehr ein Anhang, einige Bemerkungen zur praktischen Musikausübung. So ist das Ganze glänzend durchgearbeitet und das Werk wird sich — insbesondere durch die vollständige und exakte Behandlung der ganzen Materie — sehr bald als unentbehrlich erweisen. Heinrich Husmann, Hamburg

Collection Phonotèque Nationale (Paris). Unesco Paris 1952. 254 S.

Mit diesem Katalog legt die UNESCO ein Werk vor, das die gesamten Schallaufnahmen, sofern es sich um Volksmusik handelt, enthält, die in der *Phonotèque nationale* und im *Musée de la parole* vorhanden und registriert sind. (Die Schallaufnahmen des *Musée de l'homme* sind in einem gesonderten Katalog, ebenfalls von der UNESCO herausgegeben, unter dem Titel „*Collection Musée de l'homme*“, Paris, erschienen.) Damit dürfte für den auf dem Gebiete der musikalischen Völkerkunde arbeitenden Musikforscher zum ersten Male ein Überblick über alles entsprechende Material möglich sein, sofern es in den drei Institutionen vorhanden ist. Unter den 4564 registrierten Schallaufnahmen befinden sich solche aus den verschiedensten afrikanischen Territorien, aus Nordamerika, Südamerika, den verschiedenen Gebieten Asiens, dem ganzen europäischen Raum und solche aus Ozeanien. Dabei handelt es sich nicht nur um eine schematische Aufzählung des vorhandenen Materials, sondern es sind — und das ist von besonderer Wichtigkeit — zu jeder Schallaufnahme die für jede ethnologische Forschung so wichtigen Angaben über Jahr der Aufnahme, Art der Musik (Ritualgesänge usw.), Name und Alter, Religion, Beruf usw. des Ausführenden gemacht. Auch sind für jede Aufnahme linguistische Angaben vorhanden. Für jede Aufnahme ist die Aufnahmetechnik angegeben, ob auf Band, Draht, Platte aufgenommen wurde, bei Plattenaufnahmen auch die Art der Aufnahme mit Angabe der Umdrehungszahl und des Durchmessers der Platte. Selbst über die wissenschaftliche Bedeutung der einzelnen Aufnahmen sind kurze Anmerkungen, soweit sie im Rahmen eines Katalogs möglich sind, ohne die Übersichtlichkeit zu gefährden, vorhanden. Soweit die Platten auch im Repertoire der Schallplattenindustrie vorhanden sind, ist auch dieses angegeben. Hier hätte man allerdings gern noch gewußt,

unter welcher Nummer diese Platten bei den verschiedenen Firmen erhältlich sind. Vor allem durch die schon erwähnten, in knapper Form gehaltenen wichtigen Details und durch seine übersichtliche Anordnung des Materials, die noch durch einen Länderindex vervollständigt wird, zeichnet sich dieser Katalog aus. Es ist ein für jeden Musikethnologen wichtiges Nachschlagewerk und wird im erheblichen Maße die Schwierigkeiten der Materialbeschaffung in dieser Disziplin beseitigen helfen.

Friedrich Hornburg, Hannover

Nicolaus Zangius: Geistliche und weltliche Gesänge, bearb. von Hans Sachs, Textrevision von Anton Pfalz. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 87, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1951. XXIV u. 92 S.

Der musikgeschichtliche Ruf des Komponisten Nicolaus Zangius, bisher lediglich durch ein paar deutsche Liedsätze verschiedener Neuausgaben¹ bekannt, geht vornehmlich auf die beiden bedeutenden Ämter zurück, die er als Kapellmeister der Danziger Marienkirche und am Berliner kurfürstlichen Hofe, hier als Nachfolger Johannes Eccards, bekleidet hat. In der Einleitung des vorliegenden Denkmalbandes geht der Hrsg. (S. V—XI) gewissenhaft den verschiedenen Stationen des unruhigen, vielleicht sogar abenteuerlichen Lebens nach, das den Musiker Zangius allein nach den Druckorten seiner musikalischen Werke mit Frankfurt a. O., Breslau, Prag, Wien, Bautzen, Köln und Berlin in Verbindung gebracht hat. Vermutlich um 1570 in Woltersdorf bei Königswusterhausen geboren, gab Zange als „*Musicus*“ und „*Poeticus*“ seine erste Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder (Tricinen) 1594 in Frankfurt a. d. Oder heraus; ein Studium an der Viadrina ist in der Frankfurter Universitätsmatrikel nicht bezeugt. 1597 wirkt Zange als bischöflich-fürstlicher Kapellmeister von Braunschweig am Hofe Sigismunds in Iburg; schon zwei Jahre später steht er neben dem kränkelnden Marien-Kapellmeister Johann Wanning im Dienste Danzigs. Auf der Flucht vor der Pest verläßt er im Jahre 1602 Danzig, ohne sein dortiges Amt aufzugeben, weilt im Winter 1602—1603

in Prag, wo er ungeachtet seiner Danziger Verpflichtungen vom 1. Oktober 1602 bis zum 15. Dezember 1605 als „*Röm. Kay. May. Hoffdiener*“ fest besoldet wurde. Im Frühjahr 1603 reist er nach Venedig. Näheres über die örtliche und zeitliche Ausdehnung seiner Italienreise ist bisher nicht ermittelt worden. 1607 erscheint er vorübergehend in Danzig, dann in Stettin; 1611 hält er sich in Wien auf, wo er den „*Anderen Teil*“ seiner 3st. weltlichen Lieder und (1612) seine „*Cantiones sacrae*“ bei Ludwig Bonnoberger erscheinen läßt. Pfingsten 1612 berief ihn Kurfürst Johann Sigismund als brandenburgischen Hofkapellmeister nach Berlin, wo er vor 1620 gestorben sein muß, wie aus der posthumen Sammlung „*Lustiger neuer deutscher Lieder und Quodlibeten*“ hervorgeht, die der brandenburgische Musiker Jacob Schmidt von dem „*weiland gewesenen Churf. Brandenburg. Capellmeister*“ in diesem Jahre bei Georg Runge in Berlin herausgegeben hat.

Außer einigen Gelegenheitskompositionen hat Zangius selbst nur eine dreiteilige Sammlung deutscher Tricinen, ferner je eine Sammlung 4- und 5stimmiger deutscher Lieder und seine lateinischen „*Cantiones sacrae*“ veröffentlicht. Beschränkt auf die beiden Gattungen des deutschen Liedes und der lateinischen Motette, ist Z., am allerwenigsten auf dem Felde der Motette, kaum ein sehr fruchtbarer Komponist gewesen; vielmehr scheint die jetzt von Sachs vorgelegte Wiener Sammlung von 1612 (eine 2. Auflage erschien 1613 in Leipzig) fast sein gesamtes einschlägiges Schaffen darzustellen. Sie umfaßt 20 Gst. „*Cantiones*“, deren Zusammenstellung weder eine liturgisch-gottesdienstliche noch sonst eine bestimmte Anordnung erkennen läßt. Außer einem vollständigen Psalm (Nr. V, Ps. 130) komponiert Zangius Psalmen- und Evangelienverse (je 5), Texte aus dem Hohenlied, einen Hymnus, eine Sequenz, ein 6teiliges *Magnificat I. Toni*; die Herkunft einiger Texte ist nicht zu ermitteln gewesen; ein *Pater noster* für 6 Männerstimmen beschließt die Sammlung.

Neben die Motettensammlung stellt der Hrsg. den ebenfalls in Wien (1611) veröffentlichten „*Ander Teil deutscher Lieder mit drey Stimmen*“, der außer der zweiten Leipziger Auflage (1613) noch zwei Berliner Auflagen (1617 u. 1621) erlebte. Mit beiden Wiener Sammlungen befaßt sich der zweite Teil der Einleitung, in der sich der

¹ Proben in: Curt Sachs, Musik am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910 u. bei Walther Vetter, Das frühdeutsche Lied, Münster i. W. 1928; Staatl. Jugendliederbch., Bd. II; F. Jöde, Chorbuch, IV. u. VI. Teil.

Hrsg. vermutlich (ein wenig zu) eng an seine dem Referenten nicht zugängliche Dissertation über Zanges weltliche Lieder (Wien 1934) anschließt und daher wohl die Tricinien auch weit ausführlicher (S. XIV bis XXIV) als die *Cantiones sacrae* (S. XI—XIV) behandelt, deren Problemen er kaum gerecht wird. Liedhafte Züge lassen sich zwar an diesen Motetten aufzeigen; man kann jedoch aus der traditionellen Titelwendung „*quas vulgo motetas vocant*“ weder auf „*motettenhaften Einfluß*“ schließen noch „*von Liedformen mit stark motettischem Einschlag und umgekehrt sprechen*“ und noch viel weniger die einzelnen Stücke dieser Sammlung, wie der Hrsg., unbedenklich mit der Gattungsbezeichnung „Lied“ versehen. Denn diese *Cantiones* sind Motetten und tragen als Vertreter dieser Gattung die Züge ihrer Zeit. Ihre stilistische Vielfalt geht aus der im Dienste des Textes stehenden Verwendung aller satztechnischen Möglichkeiten einer gärenden Übergangszeit hervor. Die traditionelle polyphone Grundhaltung ist der gesamten Motettenproduktion der Zeit eigen; geöffnet aber der klanglich-harmonisch orientierten Homophonie, durchdringen madrigalische und liedhafte Elemente die motettische Melodik; ein neues Formgefühl gelangt mit den verschiedenen Textgattungen zu neuen und individuellen Formprägungen. Deutlich spürbar ist Zangius in seinen Motetten von den drängenden Kräften des neuen Ausdruckswillens be-seelt, stärker vielleicht als etwa der dem motettischen Stil verhaftete Dulichius oder der dem Liedhaften zuneigende Johannes Eccard. Wie diese und mancher andere Meister seiner Generation bleibt er befangen in der Tradition, wenn er auf die im Solostil und Generalbaß sich manifestierenden stilistischen und formalen Konsequenzen einer jüngeren Generation verzichtet, seinem individuellen Ausdruckswillen vielmehr innerhalb der übernommenen motettischen Gestaltungsweise Raum gibt.

Für den persönlichen Ausdruckswillen des Komponisten Zangius bietet sein Motettenband eine Reihe charakteristischer Belege, die hier zu behandeln zu weit führen würde. Erwähnt sei nur die Geschichte von der Heilung des Blinden (Nr. XI, nach Lukas 18, 35 ff.), die zu einer beinahe realistischen Szene gestaltet wird, indem die Bitte des Blinden als *Ostinato*-Ruf im Tenor erklingt, während die übrigen Stimmen den Bericht des Evangelisten vortragen, oder das drei-

teilige Weihnachtsstück² „*Congratulamini nunc omnes*“ (Nr. XVI), das als *secunda* und *tertia pars* volkstümlich-liedhafte deutsche Texte innerhalb der Struktur der Motette zu dramatischer Wirkung führt. Den zweiten Teil der Neuausgabe bilden die 18 Tricinien des „*Ander Teil deutscher Lieder*“. Ob es sinnvoll ist, innerhalb eines Denkmalbandes nur einen Teil einer dreiteiligen Liedersammlung vorzulegen, sei dahingestellt. Offenbar hat der Hrsg. das Mißliche einer solchen Beschränkung selbst empfunden und daher in seiner umständlichen Behandlung dieser 18 Notenseiten des Bandes gelegentlich auch aus anderen Sammlungen stammende Kompositionen des Meisters ausführlich herangezogen. Ein Drittel der Stücke verwendet die 2teilige, zwei Drittel die 3teilige Canzonetten-Form, wie sie u. v. a. von Haßler her bekannt ist. In der Mehrzahl der Fälle (16 von 18 Stücken) bilden zwei Soprane die Oberstimmen; als dritte Stimme dient einmal eine „gleiche“, je fünfmal eine Alt-, Tenor- oder Baßstimme, d. h. der im 17. Jh. zur Norm gelangende Satz „*a due canti*“ oder „*a tre*“ ist auch die bevorzugte Klanggestalt des Tricinienkomponisten Zangius.

Daß diese diskantbetonten Sätze, wie es schon Vetter getan hat³, zum Teil als latente Monodien angesehen werden können, weist auf ihre zeitbedingte Mittlerstellung zwischen mehr- und einstimmigem (generalbaßbegleitetem) Lied hin. Wie weit französischer Einfluß hier wirksam gewesen, wie Rudolf Velten ihn bei den unbeholfenen, möglicherweise von Zangius selbst gedichteten, lehrhaften Liebesliedertexten festgestellt hat⁴, und der Hrsg. ihn auch in ihrer musikalischen Struktur als über das Italienische hinausgehend bemerken möchte, kann m. E. an Hand dieser 18 Stücke kaum erkannt, viel weniger gar bewiesen werden.

Bei der Wiedergabe des Notentextes hat der Hrsg. die originalen Notenwerte und Taktvorzeichnungen beibehalten; er verwendet durchgezogene Taktstriche, weicht aber insofern von der früheren Gepflogenheit der DTÖ ab, als er moderne Schlüssel verwendet. Durch „ij“-Zeichen geforderte Textwiederholungen sind durch runde, „*fehlende*

² Veröffentlicht bereits von Hermann Rauschnig in seiner „Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig“, Danzig 1931.

³ Das frühdeutsche Lied, Münster i. W. 1928.

⁴ Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik, Heidelberg 1914.

und vom Hrsg. ergänzte Textteile“ durch eckige Klammern kenntlich gemacht. „Die stellenweise problematische Textierung der Tonsätze in den Originalausgaben“ hat den Hrsg. zu mancherlei Entscheidungen oder Änderungen gezwungen, wobei einiges Fragliche entweder übernommen wurde oder mit der Neuausgabe erst entstanden ist. So muß z. B. S. 17, Takt 23–24 „*super me*“ statt „*suus*“ unterlegt werden, wie in der 6^a Vox und im Altus; S. 23, T. 37 muß 2. bis 5. Note mit „*ibi eum*“, nicht mit „*videbitis*“ verbunden werden; auch S. 47, T. 31–34 ist die Textlegung zweifellos fehlerhaft: zu T. 31–32 gehört die 2. Zeile der 2. Hymnenstrophe, zu T. 32–34 deren 3. Zeile, die hier ganz weggefallen ist, merkwürdigerweise auch in der Parallelstelle S. 48, T. 45–48, abgesehen davon, daß hier bei der 2. Zeile der Hymnenstrophe wieder anders textiert wird als beim ersten Male (vgl. die T. 31–32 und 45–46). Daß dem Bande nicht die letzte Sorgfalt zuteil geworden, belegen ferner nicht nur einige, in einem leider etwas mageren Revisionsbericht (S. 90/91) nicht diskutierte unklare Fälle, sondern auch einige Stellen mit nicht richtig untereinanderstehenden Noten (S. 13, T. 37; S. 48, T. 51; S. 67, T. 48) sowie eine Reihe stehengebliebener Druckfehler: S. 4, Tenor, T. 32, 3. und T. 33, 1. Note muß *d'* heißen, nicht *c'*; S. 23, Altus, T. 44, 5. Note kann nicht *f'* lauten, vielleicht *e'* oder *g'* (?); S. 30, Tenor, T. 60, 1. Note muß *g*, nicht *f*, heißen; S. 32, T. 18 unklar, vermutlich Altus, 1. Note *g'* statt *a'*; S. 41, Tenor, T. 42, 5. Note wohl *f*, sicher nicht *g*; S. 46, 5^a Vox, T. 11, 1. Note muß *d*, nicht *c*, stehen; S. 47, 6^a Vox, T. 33, 7. Note muß *f'*, nicht *g'*, heißen, wie Parallelstelle, T. 47, 3. Note; S. 66, Bassus, T. 45, 2. Note heißt *d*, nicht *c*. Daß der dem angeblich so amüsischen Boden der Mark Brandenburg entstammende „*Mardiacus*“ Nicolaus Zangius nunmehr nicht nur als Schöpfer deutscher Lieder, sondern auch als charakteristischer Motettenkomponist seiner Zeit studiert werden kann, ist das dankenswerte Verdienst dieser Neuausgabe in der stolzen Reihe der vor 60 Jahren ins Leben getretenen Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Adam Adrio, Berlin

Georg Reutter der Jüngere (1708 bis 1772): Kirchenwerke ... bearb. von P. Norbert Hofer †. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 88. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1952, XIV und 102 S.

Der vorliegende Band schöpft dankenswerterweise aus einem Bereich, der mancherlei Gründen zufolge bisher etwas stiefmütterlich mit Neuausgaben bedacht wurde: katholische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts vor Haydn und Mozart. Nur von den beiden um 1720/30 auf diesem Gebiet in Wien führenden Meistern, Fux und Caldara, sind in der gleichen Reihe schöne Auswahlbände erschienen (Jg. I/1 und Jg. XIII/1). Mit Georg Reutter dem Jüngeren (zur Unterscheidung vom gleichnamigen Vater) kommt nun die nächste Generation zu Wort, und zwar zunächst mit einem Schüler Caldaras. Gegen mancherlei Widerstände von seiten Fuxens wurde er 1731 Wiener Hofkomponist, 1738 erster Kapellmeister am St. Stephansdom (als solcher bekanntlich jahrelang Vorgesetzter des Domsängerknaben Joseph Haydn), 1747 zweiter, 1751 erster Kapellmeister. Aus seinem kirchenmusikalischen Schaffen, das über 500 Werke umfaßt und das einer ebenfalls umfangreichen Produktion an Opern, Oratorien, Sinfonien, Cembalowerken usw. gegenübersteht, bringt unser Band eine sehr kleine, aber repräsentative Auswahl: eine Messe, ein Requiem, eine Solokantate und eine a-cappella-Motette.

Die „*Missa S. Caroli*“ (1734) gehört nach Besetzung, Formanlage und Ausdehnung zum Typus der „*Missa solemnis*“. Schon die Trompeten und Pauken weisen in diese Richtung. Bemerkenswert erscheint, daß bei den polyphonen Chorsätzen (2. *Kyrie*, *Cum sancto spiritu*, *Et vitam venturi*, *Dona nobis pacem*) auf die mitspielenden Bläser verzichtet wird: der in Wien weitaus vorherrschende Besetzungsgebrauch (F. Tuma, J. G. Reinhardt, G. Chr. Wagenseil, G. M. Monn u. a.) läßt die Chorstimmen in der Regel durch Zink, 2 Posaunen und Fagott unterstützen, was freilich vor allem im erhaltenen Stimmenmaterial zum Ausdruck kommt, während die vorliegende Ausgabe auf der autographen Partitur beruht. Da aber in den erwähnten Chorsätzen die Posaunen zusammen mit Trompeten und Pauken zu fanfarenartigen, die formale Gliederung unterstreichenden, kurzen Einwürfen benutzt sind, ist es doch sehr zweifelhaft, ob man darüber hinaus noch an eine (in der Partitur nicht vermerkte) „*colla-voce*“-Verwendung denken darf. Die Anlage im ganzen hält sich an den italienischen Typus, der nach Kantatenart die einzelnen Meßteile in selbständige Sätze gliedert, wobei ausführliche Solostücke, Arien, Duette (in der Regel mit

obligaten Violinen oder Posaunen), von wichtigen Chorsätzen als Eckpfeilern getragen werden. Reutter gibt sich darin sehr deutlich als Caldaraschüler zu erkennen: bei Fux und dessen Schülern (besonders Wagen-seil) wirkt doch noch kräftiger die ältere, motettisch fortschreitende Art nach, die einen allzu üppigen Eigenwuchs der Binnenglieder vermeidet.

Das *Requiem*, dessen Stimmen das Datum 1753 tragen, gehört spürbar einer neuen Epoche an. Empfindsame Melodieführung im Sinn der Neapolitaner, Seufzerfloskeln, übermäßige Intervalle, häufige Verwendung verminderter Septakkorde, ausgedehnte Chorp-artien mit stark modulatorischem Wesen, sowie überhaupt ein deutliches Vordringen des homophonen Chorsatzes, der die Führung dem vierstimmigen Streichorchester (mit Bratschen!) überläßt, und endlich ausgiebiger Gebrauch dynamischer Effekte (etwa Anschwellen vom piano zum forte auf jedem Akkord im Anfangschor): alles das zeigt, daß der in dieser Beziehung dankbare Requiemtext sehr stark auf seine Ausdruckselemente hin vertont ist. — „Modern“ wirkt auch die völlig auf Instrumente verzichtende Motette „*Ecce quomodo moritur justus*“; ihr Satz ist ganz homophon, zudem weisen ihre Harmonik und Dynamik sie der Epoche Haydn zu, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß gerade bei diesem Text Homophonie und Ausdrucksbetonung alte Tradition darstellen. — Die marianische Antiphon „*Salve regina*“ schließlich (zu der Stimmen schon von 1738 erhalten sind) ist als mehrteilige Solokantate (Baß-Solo, 2 Violinen und Continuo) gestaltet.

Der Bearbeiter des Bandes, schon auf Grund seiner Wiener Dissertation über „Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten“ fraglos der zuständige Sachkenner, besaß eine weitere günstige Vorbedingung für die Erfüllung der Aufgabe in der Tatsache, daß das Musikarchiv seiner Ordensheimat, des Zisterzienserstifts Heiligenkreuz bei Wien, viele Autographe des jüngeren Reutter enthält. Die Auswahl ist also gewiß gut begründet; wir bedauern nur, daß nicht wenigstens noch die „*Missa brevis*“, die auf Trompetenglanz verzichtende kleinere Messe, mit einem Werk darin vertreten ist, zumal dieser Typus der heutigen kirchenmusikalischen Praxis mehr zu sagen hat als die sehr ausgedehnte „Kantatenmesse“. Die Edition im Ganzen ist vorzüglich; der Haupttext enthält nur wenig Druckfehler

(u. a.: S. 7, Takt 134, Viol. I: *f* statt *a*!; S. 45, T. 134, Tenor: *b* statt *as*; S. 53—57 fehlt die Taktzählung; S. 82, T. 38—59 / *Quam olim Abrahæ*: soll der sonst den Chorsopran stützende Cornetto hier tatsächlich schweigen? S. 101, T. 69, Alt: *des*! statt *c*!?) bzw. nicht revidierte Fehler des Originals (wie wohl S. 97, T. 125, Baß: *ggh* statt *gah*, bestätigt durch die Parallelstellen T. 137 und T. 145/146). Die Generalbaßausführung ist im allgemeinen sauber und gefällig, nur sind vielleicht etwas zu häufig Dominantseptakkorde statt reiner Dreiklänge, bzw. Terzquartakkorde statt Sextakkorde gebraucht, ebenso wären manche Chromatismen besser weggeblieben, wie z. B. S. 19, T. 58/59 oder S. 25 T. 172. Unrichtig ausgeführt sind wohl die folgenden Stellen: S. 21, T. 88 und T. 93, je letztes Viertel: Tonika statt Dominante (vgl. die Parallelstellen T. 102, T. 120 und T. 136); S. 22, T. 111: Terzquartakkord auf *g* statt *g-moll*-Dreiklang; S. 25, T. 171 fehlt der durch die Bezifferung geforderte Quartvorhalt (vgl. Parallelstelle T. 185).

Auch die gut orientierende biographische Einleitung und Werkübersicht stammt vom Bearbeiter. Da derselbe jedoch kurz vor Beendigung der Ausgabe verstorben ist, hat Leopold Nowak die Quellenbeschreibung und den knappen, auf entbehrliches Beiwerk verzichtenden, Revisionsbericht verfaßt. — Im ganzen bildet der Band eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis der Wiener Messenkomposition vor Haydn, zumal der italienisch orientierten. Es wäre nun zu wünschen, daß ein ähnlicher Band auch die Fux-Schule (etwa mit Wagen-seil) zu Wort kommen ließe.

Georg Reichert, Tübingen

Anthologie de la Chanson Parisienne au XVII^e siècle réunie par François Lesure avec la collaboration de N. Bridgman, I. Cazeaux, M. Levin, K. J. Lévy et D. P. Walker. Monaco (1953). Editions de l'Oiseau-Lyre. XI u. 146 S.

Die in neuerer Zeit wieder rege gewordene französische Chanson-Forschung legt mit diesem schönen Bande eine Auswahl von mehrstimmigen „Pariser“ Chansons vor und gibt damit einen Querschnitt durch die Geschichte einer Gattung, deren Herkunft noch dunkel ist und über deren Besonderheiten die Meinungen bisher auseinandergegangen sind. Der Hrsg. der Anthologie, François Lesure, der sich mit der Geschichte der fran-

zösischen Musik des 16. Jahrhunderts eingehend beschäftigt und von dem außer dem Vorwort auch die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken stammen, hat die Edition selbst auf sechs Spezialisten verteilt, so daß von den insgesamt 48 Stücken nur sechs von ihm selber übertragen worden sind.

In seinem Vorwort begründet er Titel und Auswahlprinzip der Ausgabe. Der Begriff der „*chanson Parisienne*“ deckt sich für ihn offenbar nicht ganz mit dem, was man, sozusagen als Notbehelf, bisher darunter verstanden hat, der pointiert deklamierenden, stark zum Akkordischen tendierenden, straff gegliederten Chanson um Janequin. Vielmehr werden aus Pariser Drucken zwischen 1528 und 1612 Stücke mitgeteilt, die zwar hauptsächlich von Pariser Meistern stammen, die aber doch nicht zu einer so eng begrenzten Stilepoche gehören, wie es die Pariser Chanson der Claudin de Sermisy, Jancquin, Certon u. a. tut. Was L. als Pariser Chanson ansieht, ist nach seinen Ausführungen kein künstlich aus dem Chansonschaffen des 16. Jahrhunderts herausgeschnittenes Gebiet. Vielmehr hebt L. hervor, daß die Chanson, wie sie in Löwen, Antwerpen oder Lyon im Schwange war, sich sehr deutlich von der Pariser unterscheidet. Mit anderen Worten, was Phalèse, Susato und Moderne an Chansons herausgebracht haben, gehört, soweit es lokale Tradition oder Eigenart berücksichtigt und nicht etwa überregionalen Beziehungen zu Paris gehorcht, offenbar schon eo ipso nicht in den Bereich der Pariser Chanson. Diese ist also kein Stilbegriff, der über Paris hinaus gültig wäre. Damit wird die Auffassung, sie sei zwar pariserischer Herkunft, aber doch auch französisches Gemeingut, bestritten. Wir werden uns zunächst dieser Meinung unserer französischen Kollegen anschließen müssen, warten aber noch auf eine detaillierte Darlegung dessen, was denn nun eigentlich Pariser Chanson als Stilbegriff alles umfaßt und enthält. Daß eine Chanson von Janequin aus den 1530er Jahren mit einer solchen von Du Caurroy aus dem Jahre 1583 gewisse Stilmerkmale gemeinsam haben muß, wenn beide als Pariser Chansons angesprochen werden, versteht sich von selbst, es sei denn, man betrachte „*Chanson Parisienne*“ als reine Herkunftsbezeichnung. Das aber tut L. ja nicht. Im Gegenteil, er beruft sich darauf, daß einige Komponisten sich der Unterschiede im „*goût musical*“ zwischen den einzelnen Landschaften vollkommen bewußt

gewesen seien. Hier bedarf es also noch der notwendigen Begriffsklärung, die sicherlich nicht ganz leicht zu finden sein wird. Nimmt man die Frucht der französischen Forschungsarbeiten aber einmal entgegen, wie sie die vorliegende Auswahl uns bietet, so kann man sich nur über das Material freuen, das uns zugänglich gemacht wird. Die Umsicht, mit der aus den etwa 4000 in Paris gedruckten Stücken 48 ausgearbeitet worden sind, zeugt von einer überdurchschnittlichen Kenntnis des Stoffes. L. hat mehrere Gesichtspunkte gleichzeitig berücksichtigt. Er hat möglichst nur bisher unveröffentlichte Chansons ausgesucht, hat sich bemüht, die verschiedenen poetischen Formen, wie Quatrain, Octain, Sonnet, Rondeau, zu berücksichtigen, ist den musikalischen Eigenarten (syllabische oder polyphone Chanson usw.) gerecht geworden und hat die Stadien der Entwicklung mit möglichst bezeichnenden Beispielen erhellt. Dabei sind einzelne Komponisten überhaupt zum ersten Male mit Übertragungen in moderne Notation vertreten.

Die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken stellen zwar keinen Revisionsbericht im eigentlichen Sinne dar, sind aber von vorbildlicher Präzision. Biographische Skizzen, die z. T. neue Tatsachen vermitteln, sind mit das Wertvollste an L.s Herausgeber-Arbeit. Es ist leider unmöglich, alle die neuen Daten hier hervorzuheben. Es sei daher nur auf die recht einleuchtende Hypothese verwiesen, daß Jacotin mit dem Sänger und Kanonikus Jacques oder „Jacotin“ Le Bel identisch sei, der 1532–1555 in der kgl. Kapelle nachweisbar ist. Ebenso erwägenswert ist L.s Vorschlag, Hesdin mit Nicolle des Celliers dit Hesdin zu identifizieren statt mit Pierre Hesdin. Diese beiden Beispiele zeigen schon, mit welcher souveränen Beherrschung der Materie L. an die Arbeit gegangen ist. Auch die Notiz zu der anonymen „*Fricassée*“ verrät den versierten Sachkenner. Eine kleine Nebenbemerkung über den Begriff „*Quodlibet*“ hätte die Sachlage vielleicht klären helfen. Alles in allem bietet dieser Einführungsteil schon so viel, daß man sich eine Gesamtdarstellung der Pariser Chanson aus L.s Feder wünschen möchte. Zu jedem Stück werden überdies die Quellen und die Textkonkordanzen mitgeteilt, so daß man ein zuverlässiges bio- und bibliographisches Material in die Hand bekommt. Die 48 Stücke selbst sind alle sehr interessant, wenn auch natürlich nicht alle von

gleichem künstlerischen Wert. Von den fünf Chansons Claude de Sermisys ist gleich die erste ein Musterbeispiel für den zwar aufgelockerten, jedoch noch wesentlich aus imitierender Polyphonie lebenden Satz der frühen Pariser Chanson. Wie viele ihrer Altersgenossinnen, so zeigt auch sie noch den Einfluß der Josquinschen Biciniertechnik: Discantus-Altus und Tenor-Bassus in den ersten Takten. Doch ist dieser Einfluß offenbar nicht mehr gravierend, denn das spezifisch Liedmäßige drängt das „mottetisch“ Polyphone allerorten in den Hintergrund. So ist denn auch die zweite Chanson desselben Meisters, besonders nach dem noch leicht „gedehnten“ Initium, straff deklamiert und streckenweise kurzgliedrig, beides für den mehrstimmigen Liedsatz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wegweisend. In voller Reife ist diese Satzweise im 5. Stück Sermisys zu erkennen, während im 4. besonders die Verlagerung der Syllabik auf die Semiminima bemerkenswert ist. Die beiden Chansons von Passereau wirken dagegen trotz aller stellenweise scharf pointierten Deklamation im ganzen Satz polyphoner (Durchimitation). Über Janequins Eigenart, die in den fünf neu veröffentlichten Stücken aufs beste zur Geltung kommt, braucht hier nichts gesagt zu werden. Ihm am nächsten scheint Boyvins Vertonung einer Marotschen Petrarca-Übersetzung zu stehen, während eine Chanson von De Bussy, wenigstens auf den ersten Blick, ältere Gliederungsmittel verwendet (imitatorische Zeileninitien). Daß Certon mit drei satztechnisch sehr voneinander abweichenden Stücken vertreten ist, erhöht den Wert der Auswahl für das Studium sehr. Mit Sandrin, de Rore und Goudimel ist die „mittlere“ Schicht der Chansonmeister des 16. Jahrhunderts bezeichnend vertreten. Zu ihnen kommt noch Costeley mit zwei wertvollen Beispielen, von denen vor allem das erste die chromatisierenden Tendenzen der drei erwähnten Komponisten aufnimmt. Von den späten Meistern ist Le Jeune allgemein bekannt, dennoch durfte er hier natürlich nicht fehlen, zumal die von ihm mitgeteilten Kompositionen, vor allem auch als Vertreter der „*musique mesurée*“, die letzte „Glättung“ einer aus der niederländischen Polyphonie geborenen und ursprünglich noch dem Leben der Einzelstimme Raum gebenden Form zeigen. Weniger bedeutend scheint J. Plançon zu sein, dessen „Schleifer“-Melodik

etwas monoton wirkt. Dagegen überraschen die beiden Stücke von G. Boni; sie sind lebendig im Ausdruck und satztechnisch abwechslungsreicher, auch als das kurze Strophenlied von Courville. Im ganzen bietet sich uns eine Fülle charakteristischer und auch künstlerisch wertvoller Stücke aus etwa sieben Jahrzehnten.

In der Editionstechnik hat L. seinen Mitarbeitern freie Hand gelassen. Daher geht es etwas bunt zu. Unverkürzte Notenwerte, Verkürzungen auf die Hälfte, Semibrevis-takte usw. kommen vor. Einige Kompositionen späterer Meister sind ohne Takteinteilung wiedergegeben. Nur der Taktstrich durch die ganze Akkolade wird von allen Editoren angewandt. Da L. selbst, soviel ich sehe, in seinen Übertragungen die Teilung der Brevismensur, sogar im tempus imperfectum diminutum bei Janequin, in Semibrevis-takte vornimmt, ist es wohl verständlich, daß er seine Methode seinen Mitarbeitern nicht aufdrängen wollte. Es ergeben sich durch die „einfache“ Teilung der Mensur in zwei Takte bei unverkürzten Notenwerten $\frac{1}{4}$ -Takte, die verdächtig modern aussehen. Denkt man daran, daß im tempus diminutum auf eine Semibrevis aber nie zwei Schläge gekommen sind, dann sieht man, daß die Teilung der Mensur außer der Verlangsamung des Tempos auch eine rhythmische Veränderung zur Folge hat. Es wäre interessant, einmal die historische Begründung für diese Methode kennenzulernen und zu erfahren, ob etwa die „Tactus“-Auffassung Tirabassis und Audas hier wieder einen Adepten gefunden hat.

Es sei nochmals betont, daß die Anthologie eine hochwertige Neuausgabe französischer Chansons bringt und daß ihr dokumentarischer Wert nicht leicht zu überschätzen ist. Schließlich warten noch viele Fragen, die mit der Chanson zusammenhängen, auf Beantwortung, und die Herausgabe neuen und bisher unbekanntem Materials kann hier sehr willkommene Aufschlüsse geben. Der Verlag hat die Ausgabe opulent stechen lassen. Man berechnet mit Bedauern, daß bei etwas weniger üppigem Stich bequem 60 statt 48 Chansons auf den 146 Notenseiten hätten untergebracht werden können. Aber das ist wohl ungerecht angesichts der hervorragenden Ausstattung und des ohnehin schon sehr wertvollen Inhalts.

Hans Albrecht, Kiel

Hans Engel: Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und England. Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer. Arno Volk-Verlag Köln, De Toorts, Heemstede/Holland o. J. (1952?). 60 S.

In Fellerers Beispielsammlung ist ein neues, dem italienischen, französischen und englischen Lied des 16. Jahrhunderts gewidmetes, von H. Engel bearbeitetes Heft erschienen. Sein Inhalt ist reich und interessant, allein schon durch die Anzahl an neuveröffentlichten oder schwer zugänglichen Stücken, womit es andere Sammlungen gut ergänzt. Das Schwergewicht liegt auf dem italienischen Lied, und hier auf dessen frühen bzw. mehr volkstümlichen Formen. Damit sind die Eigenart und der besondere Reiz der Zusammenstellung bezeichnet, zugleich aber auch ihre schwache Stelle. Betrachtet man sie nämlich unter dem doch maßgeblichen Gesichtspunkt, daß sie Studierenden oder geschichtlich interessierten Musikliebhabern von einem klar begrenzten Musikbereich Überblickhafte Anschauung vermitteln soll, so muß man bedauern, daß darin kein einziges Stück etwa von Josquin, O. di Lasso oder P. de Monte vorkommt. Ist das immerhin begründbar durch die Verweisung auf die vorhandenen Gesamtausgaben, so wiegt das Bedenken schwerer, daß die Aufnahme von nur drei französischen gegenüber zwölf italienischen Stücken unrichtige Verhältnisse zeigen könnte. Selbst bei Einrechnung des weit größeren Typenreichtums des italienischen Liedes scheint mir das französische Schaffen mit den drei Stücken nicht genügend charakterisiert zu sein: die leichte, vielleicht „echtste“ Chanson der Gruppe um Claudin de Sermisy dürfte nicht fehlen, wenn man schon die „*chanson mesurée*“ als eine mehr gelehrte Humanistenangelegenheit entbehren kann. Mangelte der Raum, so hätte man u. U. statt Jannequins „*La guerre*“ ein anderes Stück wählen müssen, da sie allein fast ein Drittel des gesamten Notenteils einnimmt (15 gegenüber 52 Seiten); in einer auf 19 Nummern beschränkten Beispielsammlung ist das kein gesundes Verhältnis.

Freilich wird man in jeder Auswahl das und jenes vermissen; wichtiger ist jedoch, daß das Vorhandene charakteristisch und wertvoll ist, sogar nicht nur im engeren Sinn einer historischen Anthologie, sondern ebenso durch die beachtenswerte Qualität der

veröffentlichten Stücke. Das gilt auch für die Texte, denen im Anhang eine deutsche Prosauübersetzung beigegeben ist — leider fehlt darin das Madrigal von Marenzio, wodurch außerdem die Numerierung in Unordnung geraten ist.

Die den Beispielen vorausgehende „Geschichtliche Einführung“ gibt einen klaren Überblick über die Hauptlinie der Entwicklung in den einzelnen Ländern, darüber hinaus enthält sie eine Fülle von Einzelheiten: alle Komponistennamen von Belang (viele mit biographischen Angaben), die Titel wichtiger zeitgenössischer Drucke und Kennzeichnung ihres Inhalts, knappe, aber ausreichende Erörterung der jeweiligen literarischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, Hinweise auf die den Kompositionen zugrundeliegenden dichterischen Formen, sowie endlich manche Einzelanalyse der abgedruckten Beispiele. Daß das Heft im Gegensatz etwa zu Scherings Sammlung auf einen Revisionsbericht verzichtet, ist durch seine Zweckbestimmung vielleicht erklärbar, im Hinblick auf seinen zusätzlichen Charakter als Erstveröffentlichung unbekannter Werke aber doch bedauerlich, zumal der geringe Mehraufwand an Raum eine vollwertige wissenschaftliche Quellenpublikation ergeben hätte.

Hinsichtlich der Satzbildgestaltung ist nicht recht verständlich, warum das frottolistische Madrigal von S. Festa oder das englische Lied von J. Dowland in stimmenweise getrennter Partitur gedruckt, in dem gewiß nicht weniger komplizierten Madrigal von L. Marenzio aber je zwei Stimmen auf einem System zusammengezogen wurden, was bei über 30 Silben das bekannte unübersichtliche Satzbild (zweiter Tenor über dem ersten) ergab und offensichtlich auch den Setzer irritierte: bei sechs Silben fehlen die Noten für den zweiten Tenor! Im Notenteil kommen sonst nicht viele (6) Druckfehler vor, um so mehr im Vorwort und Literaturteil (über 30). Sinnstörend ist nur die Bezeichnung der Harmoniefolge in T. 33/34 des Stückes Nr. 9 mit „As-g“ statt „f-g“. Unschön sind kleine Inkonssequenzen der Schreibung: *Petrarchisten* — *Petrarkisten*, *Canzonet* — *Canconet*, *des Prez* — *des Près*, *Philipp de Monte* — *Fil. de Monte*, *Baif* — *Bäif*, *Barre* — *Barré*; natürlich kann man sich hierbei immer auf Originalschreibung berufen. Im Interesse einer einfacheren alphabetischen Einreihung in Katalogen und Bibliographien wäre heute jedenfalls Ein-

heitlichkeit wünschenswert, so auch durch Annahme der Schreibung *Attaignant* (statt der hier konsequent gebrauchten Form *Atteignant*). Endlich sollte im Literaturverzeichnis nicht bei manchen Verf. die Angabe des Vornamens fehlen.

Es bedarf keiner Betonung, daß derlei (vielleicht nur dem zur Aufmerksamkeit verpflichteten Rezensenten auffallende) kleine Schönheitsfehler des äußern Bildes den sachlichen Wert der Publikation keineswegs schmälern: die Zusammenstellung der Sammlung läßt auf den ersten Blick erkennen, daß sie von einem das Sachgebiet völlig beherrschenden Forscher stammt, und daß dabei — was wir besonders schätzen — auch der künstlerische Wert der Lieder bedacht wurde. Georg Reichert, Tübingen

Ludwig van Beethoven: Klavier-sonaten Bd. II. Urtext. Nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von B. A. Wallner, Fingersätze von Conrad Hansen. G. Henle-Verlag Duisburg-München.

Mit dem II. Band liegt jetzt das gesamte Schaffen Beethovens auf dem Gebiete der Klaviersonate in der neuen Ausgabe des Henle-Verlages vor. (Siehe meine Besprechung des I. Bandes, Jahrgang VI, Heft 2). Die Ausgabe bietet wieder ein sehr klares Bild; auch das Schriftbild Beethovens wird in der Anordnung und in den Typen, z. B. der Vorschlagsarten, weitgehend beibehalten. Zusätze in der dynamischen Bezeichnung und der Bogenstellung werden vermieden, wenn es sich nicht um offensichtliche Flüchtigkeiten der Vorlagen handelt. Es werden so wieder die Noten und nicht die Überfülle der Bezeichnungen die Hauptsache.

Außergewöhnliche Mühewaltung wird der Feststellung eines einwandfreien Textes gewidmet, und ich möchte hier einmal andeuten, welche Wege die Textrevision eingeschlagen hat, um dorthin zu gelangen. In einem Aufsatz „Die Bedeutung musikalischer Faksimile-Ausgaben“ (Der Musikhandel 1953, Heft 7 ff.) habe ich darauf hingewiesen, wie fast jede derartige Ausgabe neue wissenschaftliche Erkenntnisse bringt. Die Mitarbeiter der Henle-Ausgabe arbeiten in stärkstem Maße mit Eigenschriften und Originalausgaben. Es ist manchmal geradezu verblüffend, wie aus diesem Material heraus neue Texterkennnisse entstehen, die Irrtümer fast aller bisherigen Drucke und sich von Ausgabe zu Ausgabe vererbende Fehler

und Unklarheiten beseitigen. Davon seien aus diesem Sonatenbände einige belangreiche Beispiele gebracht.

Seit der Originalausgabe steht im III. Satz der Waldstein-Sonate op. 53 in Takt 259 ein „*espressivo*“. Dabei ist die Stelle von Takt 250—268 völlig gleichmäßig; die Takte 250 und 263 weisen die Bezeichnung „*sempre pp*“ auf. Der Vergleich mit der Eigenschrift, die noch nicht einmal schwer zu entziffern ist, zeigt in Takt 259 ebenfalls ein deutliches „*sempre pp*“, wie es dem Verlauf der ganzen Stelle entspricht, die keinerlei besondere expressive Elemente enthält. Es handelt sich ganz deutlich um einen Lesefehler der Originalausgabe, der bei ihrer Korrektur nicht bemerkt wurde und sich nun, manchmal mit langen Erläuterungen, durch die weiteren Ausgaben hindurchzieht.

Der gleiche Satz enthält noch einen ähnlichen Fall. Viele Pianisten werden das „*pp*“ in Takt 321, das der Entwicklung der ganzen Stelle widerspricht, unangenehm empfunden haben. Weder Eigenschrift noch Originalausgabe zeigen dies *pp*. Wann es in den Drucken zum ersten Male erscheint, ist nicht ohne weiteres festzustellen; aber fast alle neueren enthalten es. Die Dynamik dieser Stelle ab Takt 313 hat Beethoven Schwierigkeiten gemacht; das zeigen zwei eigene handschriftliche Entwürfe und die dritte Lesart der Originalausgabe. Eines aber ist sicher: Beethoven wollte die Stelle von Takt 313—323, im Gegensatz zu dem übrigen Auftreten des Themas, im „*ff*“ gehalten haben; er schwankte lediglich, ob er durch *sf*-Zeichen noch schärfere Lichter aufsetzen solle oder nicht.

Zwei Beispiele aus der Klaviersonate op. 90 mögen zeigen, welch verschiedenartige Hilfsmittel hinzugezogen werden können und müssen, um Unklarheiten zu beseitigen. Neben der Eigenschrift gibt es zu dieser Sonate eine fast diplomatisch genaue Abschrift des Erzherzogs Rudolf, der allerdings alle Abkürzungen Beethovens ausschreibt und undeutliche Stellen lesbar wiedergibt. So beginnt seit der Originalausgabe der Takt 61 des ersten Satzes überall mit einer Achtelpause; die Eigenschrift hat hier eine Radierung. Die Abschrift zeigt, daß dieser Takt genau der Parallelstelle Takt 204 entspricht und mit der Note *h*¹ beginnt. Das ist ein leicht zu entscheidender Fall. Schwieriger, in manchem erstaunlicher ist der Reprisesbeginn. Er hat mir persönlich vom Klavieristischen aus gesehen immer etwas Schwierig-

keiten gemacht. Die Eigenschrift zeigt von Takt 144 ab eine abgekürzte Schreibart des Anfanges (nur die Melodiestimme und für das übrige „*come sopra*“). Vom letzten Viertel *g* des Taktes 143 — und darauf kommt es an — ist nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen, ob für diesen Ton schon die Abkürzung gilt oder nicht. Es scheint mir da gewischt zu sein. Die Abschrift des Erzherzogs, der als langjähriger Schüler und Freund Beethovens eng mit dessen Eigentümlichkeiten vertraut war, bringt nun hier den vollen Anfangsakkord. Mir scheint das sehr einleuchtend. Der Reprisesbeginn, den Beethoven immer betont, wird so viel deutlicher. Eine eindeutige Entscheidung ist nicht zu treffen. Es ist aber sehr zu begrüßen, daß die Ausgabe diese Lesart in einer Anmerkung zu Kenntnis bringt.

Wieder andere Hilfsmittel müssen benutzt werden, um die Lesart des Taktes 76 im langsamen Satz der Sonate op. 106 sicher zu stellen. Richtig muß es hier heißen:



Schon die Originalausgabe läßt den Verlängerungspunkt bei *h¹* aus, und zahlreiche spätere Ausgaben haben ohne rechte Begründung daraus geschlossen, daß der Baßschlüssel der rechten Hand schon zwei Sechzehntel früher eintreten müsse. Ein Korrekturblatt Beethovens (aus der Sammlung Dr. Bodmer, Zürich), das wohl an F. Ries, den Herausgeber der englischen Ausgabe gerichtet war, zeigt, daß die oben gegebene Lesart eindeutig richtig ist.

Ein letztes Beispiel aus der Klaviersonate op. 31 II möge zu erkennen geben, daß endgültige Sicherheit nicht immer erreicht werden kann. Im Rezitativ des I. Satzes heißt in Eigenschrift und Originalausgabe der Takt 155:



Der um die Textkritik bei Beethoven so verdiente H. Schenker hat darauf hingewiesen, daß in einem aus dem Besitz des Erzherzogs Rudolf stammenden Druckexemplar sich eine Bleistiftkorrektur findet, die statt des Sechzehntels *des¹* schon das *c¹* vorausnimmt. Möglicherweise geht die Korrektur auf Beet-

hoven selbst zurück (nach einem Vermerk auf dem Titelblatt). Aus dem einen Buchstaben *c* auf seine Handschrift zu schließen, ist schwierig; das Aussehen einiger ebenfalls nachgezogener Portamentobögen widerspricht Beethovens Schrift nicht. Der Takt 145 enthält ja eine ähnliche Voraussetzung. Es wäre durchaus möglich, daß Beethoven später seine Auffassung dieser Stelle geändert hat; aber fest beweisbar ist das nicht. Es bleibt der Ausgabe natürlich nichts anderes übrig, als diese Lesart in einer Anmerkung zu geben und dem Spieler die Auswahl zu überlassen.

Die angeführten sind Beispiele für zahlreiche weitere Fälle. Sie zeigen, wie sorgsames Studium aller Quellen, auch manchmal unscheinbarer, heute noch manche vererbte Fehler des Beethovenextextes klarstellen kann. Neben dem schönen und klaren Außen muß man der Ausgabe für diese Textkritik besonders dankbar sein.

Paul Mies, Köln

Louis Spohr: Doppel-Quartett Nr. 1 d-moll für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli, op. 65. Nach dem Neudruck von 1845 rev. u. hrsg. v. Eugen Schmitz. Bärenreiter-Verlag Kassel u. Basel (1951). (L. Spohr: Ausgewählte Werke. Im Auftr. d. Stadt Kassel u. d. Niedersächs. Musikges. hrsg. v. Fr. O. Leinert.)

Man kann mit H. Mersmann (Die Kammermusik, 3, 1930, S. 57) der Meinung sein, daß sich bei Spohr der in der Geschichte der Kammermusik mit der Romantik einsetzende „allmähliche stilistische Auflösungsprozess in einer Übersteigerung der Mittel auswirkt“. Gleichwohl können wir die reich besetzten Kammermusikwerke Spohrs, die ja bis zum Nonett reichen und auch viermal das Streichquartett verdoppeln, nur freudig begrüßen, wenn sie uns einmal, und das geschieht leider selten genug, im Konzertsaal oder Rundfunk begegnen. Spohrs Doppelquartette sind dazu fast Unika ihrer Gattung. Nicht mehr als ein rundes halbes Dutzend solcher Doppelquartette weiß der Herausgeber des vorliegenden Werkes in der Nachfolge Spohrs namhaft zu machen. Dazu haben sie kaum eine Vorgeschichte. J. G. Albrechtsberger veröffentlichte 1803 spätbarocke Kirchensonaten, aus einem Adagio und einer Fuge bestehend, fern dem klassischen Quartettstil, aber immerhin die ersten Versuche, 2 Quartette antiphonisch, also nicht in einem geschlossenen achtstimmigen Satz, mitein-

ander zu verbinden. Daß A. Romberg sich lange mit demselben Gedanken trug, wußte Spohr gesprächsweise von ihm, nicht aber, daß dieser ein solches Doppelquartett mit zwei Sätzen bereits begonnen hatte. Die Sätze sind heute verschollen. Jedenfalls hat Spohr die von Romberg empfangene Anregung erstmalig in dem nun in einer höchst dankenswerten Neuausgabe vorliegenden d-moll-Doppelquartett im März 1823 verwirklicht. Es zeigt gleich die reichen Möglichkeiten, die sich dem Komponisten mit der neuen Aufgabe darboten. Hier ließ sich — Mersmann hat schon darauf hingewiesen — im Gegenüberstellen der beiden Klangkörper wie mit Streichern und Bläsern eines Orchesters instrumentieren. In der Reprise des ersten Satzes erfolgt nach wenigen Takten eine völlige Uminstrumentierung der Exposition. Das sind Kunstgriffe, die natürlich über das dem einfachen Quartettgesetz Gegebene weit hinausgehen. Bei all dem werden die Grenzen des Kammermusikalischen höchstens mit vereinzelt orchestral wirkendem Anschwellen des Klanges überschritten, nie aber in Richtung auf das Konzertante hin, und das will bei einem Quartettkomponisten, der von der Geige her kam und oft genug solchen Neigungen zum „Quatuor brillant“ nachgab, besonders betont werden. Auf der anderen Seite kommt der Geiger Spohr im Notenbild dem Spieler in weitestem Umfang entgegen. Er wußte zu genau, wie oft es die meisten Quartettkomponisten, eben weil sie keine Geiger oder doch nicht ausreichend spieltechnisch unterrichtet waren, daran fehlen ließen. Was Spohr dem Spieler an Anweisungen zum richtigen Vortrag im Druck mitgegeben hat, wird im kritischen Bericht, einem Muster seiner Art, von Eugen Schmitz genauestens nachgewiesen. Möge die vortreffliche Ausgabe dazu beitragen, Spohrs Kammermusik wieder zu verdienten Ehren zu bringen!

Willi Kahl, Köln

L. van Beethoven: Ecosaisens und Deutsche Tänze für Klavier zu zwei Händen, herausgegeben nach den Urtexten von Walter Niemann. C. F. Peters, Corporation New York-London-Frankfurt.

Es handelt sich wohl um die Neuausgabe eines 1931 erstmalig erschienenen Heftes. Es ist erfreulich, daß die Tänze, die in der Ausgabe der „Klavierstücke“ meist nicht enthalten sind, so zugänglich werden. Vor allem die Ecosaisens waren zeitweise in

starken Bearbeitungen verbreitet. Zu Bemerkungen und Bedenken gibt die Bezeichnung „Nach dem Urtext“ Anlaß. Bei den Deutschen Tänzen mag sie noch angehen; denn gemäß dem thematischen Verzeichnis von Nottebohm soll der Klavierauszug dieser Orchestertänze „vom Verfasser selbst verfertigt sein“. Verschiedenheiten der Phrasierung bei Niemann und bei Nottebohm könnten aus der Besetzung erklärt werden. Die Ecosaisens sind zum ersten Male gedruckt worden in dem 1888 erschienenen Supplementband zur Gesamtausgabe. Der Herausgeber E. Mandyczewski bemerkt dazu: „Vorlage: Abschrift Nottebohms, dem eine Abschrift L. v. Sonnleitners vorlag.“ Meines Wissens ist eine weitere Quelle auch nicht bekannt; N. hätte sie unbedingt anführen müssen. Der Liebenswürdige von H. Halm, München, verdanke ich die Mitteilung, daß es sich vielleicht in diesen Ecosaisens auch um Klavierübertragungen verschollener Ecosaisens für Orchester handeln könne, von denen sonst weder Stimmen noch Partitur noch Klavierauszug erhalten sind. Hat N. nichts anderes als der Supplementband vorgelegen, dann läßt sich wirklich nicht von einem „Urtext“ reden. Von dieser Quelle unterscheidet sich die Ausgabe in zahlreichen Phrasierungsangaben.

Paul Mies, Köln

Carl Stamitz: Concerto in A für Violoncell und kleines Orchester, hrsg. von Walter U p m e y e r, Kassel und Basel 1951, Bärenreiter (Hortus musicus 79).

Die Konzertliteratur für das Violoncell wird durch diese Veröffentlichung um ein wertvolles Werk bereichert. Carl Stamitz, der älteste Sohn des Mannheimer Sinfonikers, hat es im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen komponiert, für den bekanntlich auch Haydn, Mozart und Beethoven eine Reihe von Werken geschrieben haben. Das Orchester umfaßt je 2 Flöten und Hörner sowie die übliche Streicherbesetzung, die bei Aufführungen in kleinerem Kreise ohne Einbuße auf ein einfaches Quintett reduziert werden kann. Stilistisch steht das für den Solisten sehr dankbare Werk etwa zwischen Joh. Seb. Bach und Mozart und erinnert im Finale sogar ein wenig an das bekannte D-dur-Konzert von Haydn. Die sparsamen Bezeichnungen (crescendo tritt im ganzen Konzert nur viermal auf) zeigen, daß Carl Stamitz mit der Zeit gegangen ist und sich weitgehend von den dyna-

mischen Eigenarten der Mannheimer Schule gelöst hat. Die Blasinstrumente, die übrigens im langsamen Satz, einer melodisch eingängigen Romanze in der Art Mozarts, schweigen, sind im wesentlichen als Tuttiverstärkung anzusehen. Cellisten, die ihre Kenntnisse erweitern wollen und vielleicht sogar Beziehungen zu Kammerorchestern haben, sollten an diesem wirklich lohnenden Konzert nicht vorbeigehen.

Helmut Wirth, Hamburg

Carl Philipp Emanuel Bach: 6 Trios für Klavier, Violine und Violoncello, Heft I (Nr. 1—3), herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1952).

Mit der Veröffentlichung der Trios, deren erstes Heft hier vorliegt, wird das Augenmerk auf eine Kompositionsgattung des Meisters gelenkt, die in der Praxis bisher nie so recht gewürdigt wurde. In seinem ausführlichen Vorlagenbericht erläutert der Herausgeber die Entstehungsgeschichte dieser etwa 1776 komponierten „Sonaten“, wie Bach selbst sie genannt hat, und wir erfahren, daß der Komponist „Sachen fürs Clavier“ machen wollte, „die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violine und einem Violoncello begleitet bloß spielen kann und auch leicht sind“. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe von Bremner waren die Begleitinstrumente nicht erwähnt. — Der sehr feine, dünnstimmige Satz ist zwar nicht so kompliziert wie in den „Sonaten für Kenner und Liebhaber“, zeigt aber stets die reife Meisterschaft eines Komponisten, der den musikalischen Forderungen seiner Zeit nicht gleichgültig gegenüberstand. Der bedeutende Einfluß, den C. Ph. E. Bach als Sonatenkomponist auf Haydn genommen hatte, scheint nun aus dem Süden zurückzustrahlen, denn sowohl die langsamen Sätze in ihrer knappen, lyrischen Ausdrucksform als auch die unmittelbar anschließenden Finali in ihrer spielerisch aufgelockerten Satzweise könnten von Haydn, dessen Kompositionen Bach im übrigen kannte und sehr zu schätzen wußte, oder sogar von der Wiener Schule Wagenseils inspiriert worden sein. Möglicherweise hat gerade dieser Umstand zu manchen ablehnenden Urteilen norddeutscher Zeitgenossen geführt, deren härtestes von Joh. Friedrich Reichardt stammt. Es heißt da, Bach habe sich „zur Bequemlichkeit und dem Unvermögen des Volks“ herabgelassen. Zweifel-

los hat Bach in den Trios dem Zeitgeschmack einige Konzessionen gemacht, besonders im langsamen Satz, „weil das Ding nicht mehr Mode ist“, doch die Frische der Erfindung und der dankbare, verhältnismäßig einfache Klaviersatz verweisen so nachdrücklich auf die Kompositionen der jüngeren Generation, daß die Verbindungslinie sich mühelos erkennen läßt. Noch hält das Klavier in seiner Baßführung an der Continuo-Praxis fest, nur selten entwickeln die Begleitinstrumente eine bescheidene Selbständigkeit, auch ist das III. Trio in der Erfindung schwächer als die beiden anderen, aber die unbeschwerte Musizierfreude macht diese Kompositionen zu einem prächtigen Geschenk für die Freunde der Hausmusik und den Rundfunk, der sich ja gern solcher Seltenheiten annimmt.

Helmut Wirth, Hamburg

C. Ph. E. Bach: Sonatine d-moll für Cembalo (Klavier), 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß (1764). Sonatine Es-dur für Cembalo (Klavier), 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß (1766). Hrsg. von Fritz Oberdorffer, je Part. u. 6 Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1951).

In seinen zwölf Sonatinen, von denen drei, darunter die hier vorgelegten, 1764—66 auch im Druck erschienen, hat Ph. E. Bach Reize der Konzert-, Suiten- und Sonatenform so miteinander verbunden, daß Spieler, die nicht eben Virtuosen sind und sich doch auch an konzertierender Musik versuchen wollen, sich mit Vergnügen als Teilhaber einer ansehnlichen Musikergesellschaft betätigen können. Wohl eben um den Liebhabern entgegenzukommen und nicht etwa als Fortschrittsmann hat er im Druck der Stimme des Cembalo concertato (im Nachlaßverzeichnis heißt es einfach „Clavier“) an den Tuttistellen die instrumentalen Oberstimmen in der Hauptsache mitgegeben; denn in der für Kenner ungewohnten handschriftlichen Fassung ist der Baß wieder beziffert. Auch die beiden Hörner sind im Druck weggelassen. So gehören diese Stücke mehr zu denen, von denen er sagte, er habe sie nicht für sich selbst geschrieben, sondern „für gewisse Personen machen müssen“, mehr zu denen, die musikalisch-gesellschaftliche Konversation sind, als zu seinen eigentlichen „Originalwerken“, trotz des originellen und feinsinnig durchgeführten Formversuchs. Deshalb wohl hat er sie mit dem Diminutiv Sonatine benannt. Damals hat ihm Agricola auch deutlich gesagt, es fehle diesem Sona-

tinen-Konzertieren die planvolle Form (Allg. deutsche Bibl. V, 2, 268 ff.). Andererseits hat ihm Hiller artige neue Klangwirkungen. z. B. Oktavierungen nachgerühmt (Wöch. Nachr. Leipzig 1766, 35). Emanuel selbst hat sich freilich auf die Dauer nicht mit der Druckfassung begnügt. Die Witwe schreibt an Sara Levi über diese Sonatinen, es seien „*zwar 3 ehemals gedruckt gewesen, aber nachhero umgearbeitet worden*“. Und im Nachlaßverzeichnis heißt es: diese drei seien nach dem Druck „*ganz verändert worden*“. Das betrifft vor allem den melodischen Bereich, zumal die Erweiterung durch veränderte Reprisen. Vgl. die Notenbeispiele 151–154 in E. F. Schmid, C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, und das Es-dur-Thema Nr. 105 in Wotquennes Thematischem Katalog. Allerdings führt Wotquenne insofern irre (auch den Herausgeber), als er die gedruckte Fassung für die spätere erklärt. Der Kenntnis des Originalgenies Philipp Emanuel wäre also eine Veröffentlichung der umgearbeiteten Fassung dienlicher gewesen. Dagegen macht Oberdörffer mit seiner der einfacheren Druckfassung getreu folgenden Neuausgabe, abgesehen davon, daß sie auch für den Historiker bedeutsam ist, den musizierenden Liebhabern ein besonderes Geschenk. Rudolf Steglich, Erlangen

Giuseppe Torelli: Sonate in G-dur für Violoncello und Klavier (Cembalo). Herausgegeben von Franz Giegling (Hortus musicus 69). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1950).

Ein gründlicher Kenner Torellis hat hier gewiß ein besonders lohnendes und bezeichnendes Werk des berühmten Italieners und dazu einen verhältnismäßig frühen Beitrag zur Violoncellomusik der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die notwendigsten Vortragszeichen sind zugesetzt, die Generalbaßaussetzung ist flüssig; im Schlußsatz scheint die Aussetzung in Achteln mit folgenden Achtelpausen unnötig — offenbar ist beabsichtigt, dadurch einen Quasi-Cembalo-Effekt auf dem Pianoforte zu erreichen.

Den dritten Satz möchte ich nicht „*quasi Recitativo*“ (so der Herausgeber), sondern als regelrechte Sarabande auffassen. Er bedarf demzufolge der Auszierung durch „*willkürliche Manieren*“, für deren Ausführung man angesichts der allgemeinen Ratlosigkeit unserer Streicher in der Verzierungspraxis einen Vorschlag hätte begeben können, zu-

mal da die technische Einfachheit dieses Werkes seine Verwendung im Unterricht nahelegt. Alfred Dürr, Göttingen

Johann Theodor Römhild: Das neue Jahr ist kommen. Solokantate für Baß, zwei Violinen, Oboe (ad lib.) und Basso continuo. Herausgegeben von Hans Römhild. Hortus musicus 89. Kassel und Basel 1951. Bärenreiter-Verlag.

Seitdem es Karl Paulke in AfMw I, 372 ff. gelungen ist, an Stelle der einen Eitner bekannten Kantate Römhilds deren ca. 250 nachzuweisen, ist noch keine von ihnen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, obgleich Römhild der Forschung als beachtlicher Kantatenmeister der Bachgeneration bekannt ist (vgl. Treiber in AfMf II, 129 ff.) und seine Matthäuspasion von 1752 (hrsg. 1921 von Paulke) neben vielen konventionellen auch bereits ganz antibarocke, frühklassische Züge aufweist. Die vorliegende, nur 8 Jahre vorher entstandene Neujahrskantate, ein solides Gebrauchsstück, besticht durch ihre schlichte Gesanglichkeit und die Einfachheit der Besetzung, die eine Aufführung auch unter eingeschränkten Verhältnissen möglich macht.

Die vorliegende Neuausgabe ist bemüht, diese Möglichkeiten zu unterstützen, indem sie Anweisungen zum Weglassen der Oboe gibt. Immerhin ist in der Einbeziehung des Bläserklanges durch den Komponisten ein Stück deutscher Kantorentradition zu sehen, das man nicht ohne Not verleugnen sollte: man nimmt so z. B. den Takten 9 ff. und 25 ff. der Schlußarie ihre auf instrumentales Alternieren angelegte Farbigkeit. Ist keine Oboe zu beschaffen, so scheint mir der Ersatz durch eine Flöte (oder Blockflöte in 4'-Lage?) immer noch ratsamer.

Die Generalbaßaussetzung ist „*im Sinne der freier gestaltenden Manier des ausgehenden Barock behandelt*“; doch hätte auf sie mehr Sorgfalt verwendet werden sollen. Freie Gestaltung entbindet nicht von der Verpflichtung, einen für sich spielbaren Satz mit logischer Stimmführung zu bieten, also z. B. nicht allzuoft auf die füllende Terz zu verzichten, auch wenn sie in einer der Obligatstimmen auftritt (1. Arie, Takt 3 und häufig) und erst recht nicht, wenn sie auch dort fehlt (Takt 42, 64 u. 69), ferner abspringende Leitöne wenigstens in der Oberstimme in extremer Lage (Takt 24 u. 69) zu vermeiden oder Dissonanzen nicht

regelwridiger zu behandeln, als sich den Umständen nach einrichten läßt (Takt 18 f. u. 30). Alfred Dürr, Göttingen

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, zu der diesjährigen Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung einzuladen, die am Sonntag, 24. Oktober 1954, 10 Uhr, im Gebäude der Universität Köln stattfinden wird. Die Mitgliederversammlung wird verbunden werden mit einer am Sonnabend, 23. Oktober, stattfindenden ganztägigen Arbeitssitzung „Probleme der Aufführungspraxis“, zu der der Nordwestdeutsche Rundfunk Köln die Gesellschaft freundlichweise eingeladen hat. Weitere musikalische und gesellschaftliche Veranstaltungen werden mit der Mitgliederversammlung verbunden werden. Genaueres Programm und Tagesordnung werden zu gegebener Zeit allen Mitgliedern zugestellt werden. Blume

Am 27. Januar 1954 verschied im Alter von 71 Jahren zu Paris der langjährige Vertreter der Musikwissenschaft an der Sorbonne, Professor Paul-Marie Masson. Auch die deutsche Musikwissenschaft betrauert den Heimgang des verdienten Forschers. Unsere Zeitschrift wird in Kürze eine ausführliche Würdigung des Verstorbenen bringen.

Am 7. März 1954 verstarb Prof. Dr. Hanns Niedecken-Gebhard im Alter von 64 Jahren. Die Musikforschung betrauert den Tod dieses verdienstvollen Theaterwissenschaftlers, der in Verbindung mit Oskar Hagen die Händel-Renaissance ins Leben gerufen hat und dessen Inszenierungen älterer Opern sich durch die aus der Musik entwickelte Regie besonders auszeichneten.

Anfang 1954 verstarb in Örebro/Schweden Dr. Albert Mayer-Reinach. In dem Verstorbenen verliert die Musikwissenschaft einen hervorragenden Vertreter der älteren Generation, der sich durch seine Tätigkeit in Königsberg und Kiel besonders verdient gemacht hat.

Die Philosophische Fakultät der Universität Mainz hat Professor D Friedrich S m e n d von der Evangelischen Kirchlichen Hochschule Berlin in Anerkennung seiner musikwissenschaftlichen Forschungen die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Dr. Hans Hickmann, Kairo, ist auf Grund seiner Verdienste um die Erforschung der pharaonischen Musik zum Mitglied des „Institut d’Egypte“ ernannt worden.

Das Instituto Pontificio di Musica Sacra in Rom (Präsident Mgr. H. Anglès) hat anlässlich des 50jährigen Gedenktages an das Motu Proprio Papst Pius’ X. am 22. November 1953 den Titel eines Dr. h. c. verliehen an: Professor Joseph Haas (München) für Komposition, Marcel Dupré (Paris) für Orgel, den Direktor des Institut Grégorien L. Guennant (Paris) für Musikpädagogik und Professor Joseph Smitsev van Waesberghe (Amsterdam) für Musikwissenschaft.

Bei dem anlässlich des 400. Geburtstages von Luca Marenzio in Rom veranstalteten Festival Internazionale di Polifonia vocale classica (23. bis 29. Oktober 1953) war Prof. Dr. Hans Engel (Marburg) Präsident der Kommission für Madrigalchöre.

Die Leitende Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich hat Dr. Bruno Stäblein, Regensburg, zu ihrem Wirkenden Mitglied ernannt.

Die im 26. Jahrgang erscheinenden Acta Musicologica werden vom Jahrgang 1954 an durch Dr. Albert Van der Linden, Brüssel, redigiert und erscheinen nunmehr im Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Association Internationale des Bibliothèques Musicales erweitert ihr bisheriges „Bulletin d’information“ zu einer internationalen Zeitschrift für den Gesamtbereich Musikbibliotheken (einschließlich Volksmusikbibliotheken), Schallplatten-Archive und Band-Archive. Diese erscheint unter dem Titel „Fontes Artis Musicae“ im Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Schriftleitung bittet die Mitarbeiter, Notenbeispiele und Zeichnungen zu Artikeln auf besondere Blätter zu schreiben. Die Herstellung wird dadurch wesentlich erleichtert und beschleunigt.