

Besprechungen

Claudio Sartori: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*. Con prefazione di Alfred Einstein (Biblioteca di bibliografia italiana, XXIII). Firenze, Leo S. Olschki, 1952. XXIV, 652 S.

Mit vorliegendem Werk erhält die Forschung nach Vogels von Einstein ergänztem Buch nunmehr eine bibliographische Basis für die italienische Instrumentalmusik des 16. und 17. Jh. Die Tatsache, daß eine Autorität wie Einstein dem Verf. Assistenz geleistet hat (ohne jedoch als Mithrsg. genannt werden zu wollen), beweist zur Genüge das Gewicht der Arbeit. Leider ist der Titel nicht ganz eindeutig. Man erwartet eine Bibliographie der in Italien gedruckten Werke italienischer Komponisten; tatsächlich aber bietet der Verf. auch Werke nichtitalienischer Autoren und Drucker (Sammelwerke), soweit diese Kompositionen italienischer Künstler enthalten. Als Beispiel sei genannt 1622 (Sammelwerk *Amoenitatum musicalium hortulus* mit Werken von Antegnati, Haßler, Posch, Schein usw.). So bietet das Buch auch eine willkommene Ergänzung zu Eitners *Bibliographie der Musiksammlerwerke*, wo zahlreiche Werke, die bei Sartori angeführt sind, fehlen. Von grundlegender Bedeutung ist die Beschränkung der Bibliographie auf reine Instrumentalmusik unter Ausschluß aller Literatur für Lauten und ähnliche Instrumente, handelt es sich bei Werken dieser Gattung doch vielfach um Transkriptionen von Vokalmusik. Allerdings hat der Verf. letztere insofern nicht gänzlich aus seiner Bibliographie verbannt, als Sammlerwerke mit instrumentalen und vokalen Stücken Aufnahme gefunden haben. Diese Methode erscheint mir durchaus gerechtfertigt, da manche Instrumentalmusik nur in solchen „gemischten“ Sammlerwerken überliefert ist. Inkonsequent bleibt allerdings die Verzeichnung der *Frottole intabulate da sonare organi* (Antico, 1517), handelt es sich hier doch um Transkriptionen von Vokalstücken (Frottolen von Tromboncino und Cara). Wie weit der Verf. bei der Heranziehung der Quellenwerke geht, beweist die Aufnahme des *Il Desiderio* (1594 b, 1599 b) von Bottrigari (Benelli), einer rein theoretischen Schrift ohne Musikbeigaben, für die Geschichte der Instrumentalmusik zweifellos von Bedeutung, in der vorliegenden Bibliographie jedoch kaum gerechtfertigt.

Würde allein schon die Sammlung und übersichtliche, nach Erscheinungsjahren geordnete Titeldarbietung des ungeheuer umfangreichen Quellenmaterials für die Forschung eine wesentliche Erleichterung ihrer Arbeiten sein, so gewinnt Sartoris Bibliographie noch an Gewicht durch originalgetreue Inhaltsverzeichnis der betreffenden Quelle und durch ausführliche Wiedergabe der wichtigen Dedikationen. Ein nicht zu unterschätzendes Charakteristikum bilden die äußerst nützlichen Nachweise über die Fundstellen der verzeichneten Werke. Jeder Forscher hat wohl mehr oder weniger stark die Mängel empfunden, die in dieser Beziehung Eitners Quellenlexikon und Bibliographie anhaften. Um so dankenswerter ist Sartoris Tat, nicht nur die italienischen Besitzer, sondern darüber hinaus auch diejenigen im übrigen Europa nachzuweisen (von amerikanischen Bibliotheken ist lediglich die Kongreßbibliothek in Washington berücksichtigt). Da der Verf., der sich bei seinen Angaben auf eine umfangreiche Korrespondenz mit den betreffenden Instituten stützt (vgl. Nachweis im Vorwort), die Kriegsverluste der Bibliotheken bereits berücksichtigen konnte (von ostdeutschen Instituten waren zuverlässige Angaben nicht zu erhalten), so stellt die Publikation ein *up-to-date*-Repertoire ersten Ranges dar. Bemerkenswert ist, daß auch bedeutende Privatbibliotheken (z. B. Gaspari, Strahl, Borghese) registriert wurden. Außerdem zitiert der Verf. mehrfach in alten Katalogen und literarischen Werken genannte Musikalien, auch wenn diese heute verschollen sind.

Das von S. gebotene Material reizt zweifellos zu Sonderstudien, zumal sorgfältig bearbeitete Register (Autoren, Widmungsträger, Verleger und Drucker) den Zugang wesentlich erleichtern. Neues Material dürfte nicht nur für die allgemeine italienische Musikgeschichte, sondern auch für die spezielle Geschichte des Musikdrucks zu Tage gefördert sein. Nach Konzeption und Ausführung gehört das sehr solide gedruckte und ausgestattete Buch zu den bedeutendsten musikbibliographischen Leistungen unserer Zeit.

Richard Schaal, Schliersee

Ralph Kirkpatrick: Domenico Scarlatti. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1953. XIX und 473 S.

Domenico Scarlatti vertritt in der Fülle überragender Musikerpersönlichkeiten seines Jahrhunderts hinreichend deutlich einen

Typus, dessen Größe und Bedeutung weniger in unmittelbarer geschichtlicher Ausstrahlungskraft als in strenger Konzentration auf eine selbstgewählte künstlerische Aufgabe besteht. Es ist anregend, solcherart die verwirrende Vielfalt der Musiker-Erscheinungen auf gewisse Grundzüge zurückzuführen, die ihrerseits ebenso sehr auf historische Konstellationen wie auf individuelle Charakteranlagen hinweisen. So beruht Scarlatti's Ruhm durchaus und einzig auf seiner Klaviermusik; diese wiederum kreist um ein einziges künstlerisches Problem, nämlich um die Sonate (*sui generis*). Weiterhin offenbart ihre Größe sich auch darin, daß sie, bei aller Mannigfaltigkeit der Ausprägung im einzelnen, diesen ihr vorgezeichneten Typus mit aller Schärfe und Bestimmtheit entwickelt hat: eigentümlich genug verbindet sich ihm eine stark strömende Individualität, die Nachahmungen und Fälschungen, wie sie im 18. Jahrhundert mehrfach begegnen, mühelos als solche erkennen läßt. Dieser Charakter des unverwechselbar Einmaligen hat, so sehr ihm also unmittelbare Nachfolge versagt ist, gleichwohl seinen historischen Wirkungsraum: wir finden ihn in Tugenden Scarlattischer Musik, die man mit Recht spezifisch romanisch wird nennen dürfen. In Rom ist Scarlatti, der Neapolitaner, aufgewachsen, in Madrid hat er eine zweite Heimat gefunden: etwas von der Sicherheit und der Spiritualität romanischer Formkunst wird in seiner Musik Gestalt, wie sie sichtbar ist in Sparsamkeit und Diskretion der Kunstmittel und in einer unbedingten, virtuosen Präzision, sie anzuwenden.

Ein Musiker dieser Art fordert zu monographischer Interpretation geradezu auf, wenn dabei die Gefahr vermieden wird, die geschichtliche Wirklichkeit zugunsten des „Helden“ zu glätten und zu vereinfachen. Über die engere Familie Scarlattis, seine Eigenart und seine Lebensverhältnisse lagen bisher nur spärliche Informationen vor, aristokratisches Dunkel umgab sie. Ralph Kirkpatrick, der auch in Deutschland wohlbekannte amerikanische Cembalist, hat, laut Aussage im Vorwort seines Buches, viele Jahre dem Studium Scarlattis gewidmet. Sein Blick umfaßt den Menschen wie den Musiker, die künstlerische und die soziale Umwelt, in der er lebte und wirkte; immanentes Ziel der Darstellung aber bilden die mehr als 550 Sonaten, die uns überkommen sind, im besonderen Fragen ihrer Spieltech-

nik und Wiedergabe, weiter solche der Harmonik und Form. K. tritt an sein großes Thema wohlgerüstet heran und erweist sich als hervorragender Kenner spezieller Musikverhältnisse im Zeitalter Scarlattis. Darüber hinaus verrät er echten historischen Spürsinn und ist den europäischen Lebenswegen Scarlattis an Ort und Stelle nachgegangen. Die Art und Weise, mit Hilfe des Madrider Telephonbuches dort lebende Nachkommen Domenico's zu ermitteln und alsbald eine fruchtbare Verbindung mit ihnen aufzunehmen, kennzeichnet die unbeschwertere Unbefangenheit seines Vorgehens. Ähnlich ist es wohl zu erklären, daß der Verf. zahlreiche Ergebnisse der jüngeren deutschen Scarlattiforschung übernommen hat, ohne im einzelnen, wie es wissenschaftlichem Brauch entspricht, darüber Rechenschaft abzulegen. Keinesfalls aber durfte der Name Max Seifferts unerwähnt bleiben, der doch zuerst Scarlatti musikgeschichtlich eingehend gewürdigt und eingeordnet hat.

In zwölf, z. T. umfangreichen Kapiteln gliedert sich K.s Buch; es folgen sieben, besonders wertvolle „Appendices“ — u. a. Dokumente zur Familiengeschichte, zum Instrumententypus Scarlattis, ferner minutiöse Untersuchungen zur Ornamentik und Werkverzeichnisse verschiedener Art —, eine Bibliographie und chronologisch angelegte Konkordanztabellen der handschriftlichen und gedruckten Quellen für Scarlattis Sonaten. K. selbst ist sich klar darüber, daß seine chronologische Zählung der Sonaten nur ein Versuch sein kann; und, fügen wir hinzu, vielleicht gar nur ein solcher mit unzureichenden Mitteln. Gehört es doch zu jenen Geheimnissen Scarlattischen Künstleriums, welche zu enträtseln auch K. versagt geblieben ist, daß die gesamte uns bekannte Klaviermusik anscheinend erst im fortgeschrittenen Alter des Komponisten entstanden ist. 1738, beim Erscheinen der „*Essercizi*“ — ein früheres Datum besitzen wir nicht —, stand Scarlatti immerhin im 54. Lebensjahr. Damals aber hatte er seinen Ruhm als Cembalovirtuose längst begründet. Nach Brauch der Zeit dürfen wir als sicher annehmen, daß Scarlatti als Spieler eigener Musik, weiterhin aber auch als Improvisator aufgetreten ist. Müssen wir wirklich und endgültig damit rechnen, daß die Produktion von ungefähr 30 Jahren verloren gegangen ist? Im Jahre 1709 hatte ja Domenico's bekannter Wettstreit mit Händel im Palast des Kardinals Ottoboni in

Rom stattgefunden, aus dem er ehrenvoll hervorgegangen war. Oder sind die Hauptquellen in Venedig und in Parma, entgegen der Annahme K.s, vielleicht doch Sammel-Hss. der Art, daß sie einen, wenn auch inkompletten Überblick über das Gesamtschaffen, also über das Ganze seiner Klaviermusik geben? Es wären somit die hier verzeichneten Daten (1742—1757, in welchem Jahr Scarlatti gestorben ist) lediglich ein Anhalt für die Zeit der Kopie, nicht aber für die Entstehung dieser Musik? Der Prunkcharakter der Hss. scheint darauf hinzuweisen, wie es denn auch bisher nicht gelungen ist, auch nur ein einziges autographes Klavierstück aufzufinden. So ergeben sich Fragen über Fragen, die offen bleiben müssen, es aber jedenfalls unzulässig erscheinen lassen, heute schon eine chronologische Zählung der Sonaten vorzunehmen, wie K. es tut. Hinzu kommt, daß die zur Verfügung stehenden Daten einander teilweise widersprechen, sich also keinesfalls zu einem lückenlos tragenden Ganzen zusammenfügen. Jeder kritische Leser von K.s „Catalogue“ (S. 442 ff.) wird hierauf aufmerksam werden.

Eigentümlich starr und unlebendig ist ein Kap. geraten, das XI. des Buches, welches sich mit der spezifisch geistigen Seite von Scarlattis Kunst beschäftigt, nämlich mit ihrer Form und ihren Formgesetzen. Bedenklich ist schon die Kap.-Überschrift „*The Anatomy of the Scarlatti Sonata*“: der Verf. sieht offensichtlich in der Form viel weniger etwas lebensvoll Fließendes, sich kraft eigener Dynamik Entwickelndes als ein totes Objekt für sein Seziersmesser. Wer bereit ist, sich solcher Führung anzuvertrauen, hat es wahrhaft nicht leicht; der Autor setzt einen neugeprägten terminologischen Apparat ins Werk (*The Crux; the Opening; the Continuation; the Transition; the Pre-Crux; the Post-Crux; the Closing; the Further Closing; the Final Closing; the Excursion; the Restatement* etc.) und macht mit seiner Hilfe doch nur deutlich, daß auch Scarlattis Formbau unter dem Doppelgesetz von Fortspinnung und Entwicklung steht, daß Kontrast und Korrespondenz den scheinbar improvisatorisch lockeren Verlauf dieser Musik bestimmen.

Diese unsere Einwände wollen keineswegs das große Verdienst schmälern, das sich K. um Domenico Scarlatti erworben hat. Fülle des Materials hat dem Verf. neue Ansätze und tiefere Einblicke ermöglicht, kritischer

Scharfblick und schöner Enthusiasmus halten einander die Waage. Das Buch empfiehlt sich auch äußerlich, es ist hervorragend gedruckt und verschwenderisch mit Noten- und Bildtafeln ausgestattet. Noch immer ist das Ansehen Scarlattis im Wachsen: K.s Werk bezeugt dies und repräsentiert insofern einen modernen Typus der Monographie, als es aus doppeltem Antrieb entstanden ist — Historiker und Künstler haben sich darin zu neuem, fruchtbarem Bunde die Hand gereicht.

Wir schließen mit einer Reihe von Quellen-Korrekturen und Ergänzungen zum Werk-katalog, bedienen uns dabei lediglich der schnellen Verständigung halber K.s uneingeführter Zählung der Sonaten:

- Nr. 3: Wien G 57
 9: Münster V 45
 16: Wien G 58
 26: Wien A 37
 27: Wien A 33
 41: Wien G 50 und G 56
 97: Mus. Incipit s. W. Gerstenberg, Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis, (1933), S. 153, Nr. 4
 154: Wien A 8
 155: Münster V 54, Wien A 39
 162/163: in der Spalte „Notes“ ist das Fragezeichen zu streichen
 172: Wien A 21
 175: Wien E 10
 190: Wien A 19
 234: Wien B 50
 235: Wien E 5
 240: Münster II 21; zu streichen: „Vienna?“
 244: Wien G 33
 261: Wien B 49 (nicht B 9)
 264: in der Spalte „Notes“ ist das Fragezeichen zu streichen
 266: weitere Quelle: Wien B 9
 468: weitere Quelle: Wien G 29
 469: weitere Quelle: Wien G 10

Endlich äußern wir starke Zweifel an der Echtheit der Sonaten Nr. 142—144 (Edition Newton): keine der Hauptquellen überliefert sie, musikalisch aber sind sie ungleichen Wertes, satztechnisch und harmonisch von anderer, fremder Diktion.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1954). 301 S.

Vorliegendes Buch ist aus einer Art Selbsthilfe erwachsen. Es geht auf Aufzeichnungen zurück, die sich der Verf. 1946 für seine musikgeschichtlichen Vorlesungen an der Heidelberger Hochschule für Musik machen mußte, als es in der Not der ersten Nachkriegsjahre noch kaum wieder Hilfsmittel für den Unterricht gab. Erst 1950 erschien eine neue Auflage des vielbenutzten „Lehrbuchs der Musikgeschichte“ von H. J. Moser, 1951 eine weitere. Der Bedarf an solchen Kompendien ist immer noch groß genug, so daß beide Werke, wie zu erwarten ist, erfolgreich nebeneinander werden bestehen können. Allerdings kommt das Charakteristische des Wörnerschen Buches als „Studien- und Nachschlagebuch“ — ausdrücklich nicht nur für den Unterricht, sondern auch für Musiker und Musikliebhaber bestimmt — auf dem Titelblatt nicht genügend zur Geltung. Als Zusatz zum Sachtitel in kleinerer Type wird diese notwendige Kennzeichnung bei Zitaten oft verloren gehen und der Sachtitel allein dann falsche Vorstellungen von der Absicht des Verf. erwecken.

Aber es sei auch von vornherein festgestellt, daß dieses „Studien- und Nachschlagebuch“ sich nicht an ein trockenes Registrieren verliert, einen reichen Stoff nicht anhäuft, sondern gründlich im Rahmen des hier Möglichen verarbeitet. Das geschieht vor allem durch übersichtliche und im ganzen wohl auch sinnvolle Gliederung nach Epochen, Schulen, namentlich aber nach Gattungen. Auch im kleineren Rahmen der Unterabschnitte wird straff disponiert — musterhaft etwa im Kapitel „Das Oratorium“ —, das Wesentliche herausgehoben und jede nur irgendwie gesicherte Erkenntnis der neuesten Forschung zur Geltung gebracht, ohne daß Spezialprobleme die Darstellung unnötig belasten. Sie verläuft, abschnittsweise von den zugehörigen Literaturangaben begleitet, ansprechend und auf zumeist recht glückliche, gelegentlich auch neuartige Formulierungen gestützt (z. B. S. 269 „Pseudoimpressionismus“), immer wieder auch mit Hinweisen auf die allgemeine Geschichte belebt.

Irgendwie ist natürlich in diesem Buch die Wendung wirksam, die Riemann der neueren Musikgeschichtsschreibung gab, als er mit seinem „Handbuch der Musikgeschichte“, wie er im Vorwort zum Schlußbande sagt, den Versuch unternahm, „das Interesse von der Lebensgeschichte der großen Meister auf die Entwicklung der Ton-

formen und Stilarten überzuleiten“. Aber während Riemann unter diesen Umständen nur noch anhangsweise eine „tabellarische Übersicht über die bedeutenderen Tonkünstler“ bieten konnte, hat W. an entsprechenden Stellen des Textes immerhin brauchbare Kurzbiographien eingebaut. Was im übrigen über Bedeutung und Schaffen der Komponisten zu sagen ist, muß sich, der Stoffeinteilung entsprechend, jeweils auf verschiedene Abschnitte der Darstellung verteilen. Aber hier hilft ein umfassendes Sach- und ein Personenregister nach, dem man sich vielleicht noch ein Autorenregister angehängt wünschen möchte. Es ist freilich auch möglich, daß ein Komponist nur an einer Stelle untergebracht ist und dann nicht in der ganzen Breite seiner Bedeutung zur Geltung kommt, was man etwa für J. Haas bedauern mag, dessen nur ganz kurz S. 82 als Kirchenkomponist gedacht wird.

In diesem Zusammenhang ein Wort über vermißte Komponistennamen. Man wird zunächst feststellen dürfen, daß der Kreis der besprochenen, in sehr vielen Fällen aber auch nur eben registrierten Künstler ungewöhnlich weit gezogen ist, wenn man sich den gedachten Benutzerkreis des Buches vorstellt. Es begegnen da, insbesondere aus dem Ausland, zahlreiche Namen, die im allgemeinen nur einem Spezialkenner gewisser Gebiete vertraut sein dürften (z. B. die Meister der französischen Chanson S. 103). Hier hätte wohl mancher eingespart werden können zugunsten jetzt fehlender Namen wie J. Weismann, Ph. Jarnach, A. Reicha, aus älterer Zeit auch der Hildegard von Bingen. Es fehlt weiterhin nicht nur der Name des Fr. von Spee, sondern überhaupt jede Würdigung der gegenreformatischen Kirchenliedbewegung.

Mehr als manche andere Erscheinung darf wohl solch ein „Studien- und Nachschlagebuch“ mit Neuauflagen rechnen. Deshalb soll die erste Anzeige mit Ergänzungs- und Verbesserungsvorschlägen im Sinne einer helfenden Kritik nicht zurückhalten. Vorab aber sei das hervorgehoben, was W.s Arbeit von manchen anderen gleichgerichteten Werken vorteilhaft unterscheidet: Der bibliographische Apparat zeugt von ebensoviel Fleiß wie Gewissenhaftigkeit, d. h. in diesem Falle Verantwortungsgefühl dem Benutzer gegenüber, der nur durch vollständige und in allen Einzelheiten stichhaltige Zitate aus dem Nachschlagewerk Gewinn zie-

hen und an die ihm in Aussicht gestellte Literatur herangeführt werden kann. So bleibt dem Referenten, der ein Nachschlagbuch nach dieser Seite hin zu überprüfen sich verpflichtet sehen muß, nicht mehr allzu viel zu tun. Gleichwohl seien einige Anmerkungen zum Text und den Literaturangaben gestattet:

S. 20: Man kann das griechische Wort für die Tongeschlechter nicht gut „*géné*“ transkribieren. — S. 25: Karl von Jan sollte mit seinen „*Musici Scriptores Graeci*“ am wenigsten in einem solchen Buch als „*Carolus Janus*“ erscheinen. — S. 35: Zur Sequenz G. Reichert, Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch., 23, 1949, S. 227 ff. — S. 37: Zu den Geißlerliedern J. Müller-Blattau, Ztschr. f. Musikwiss., 17, 1935, S. 6 ff. — S. 60: „*Der*“ statt „*Das*“ Kopenhagener Chansonnier. — S. 70: Zu Zarlino H. Zenck, Ztschr. f. Musikwiss., 12, 1930, S. 540 ff. — S. 74: „*H.*“ statt „*H. H.*“ Lemacher. — S. 80: *Nützlader* statt *Stützlader*. — S. 82: Die Darstellung der Renaissancebewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts übersieht München mit Ett und Aiblinger. — S. 105: Zur Literatur über das Volkslied noch H. Mersmann, Arch. f. Mkwiss., 4–6, 1922 bis 1924. — S. 124: „*B.*“ statt „*W.*“ Paumgartner. — S. 124: Die amerikanische Ausgabe von Einsteins Bearbeitung des Köchel von 1947 ist nicht 4., sondern immer noch 3. Auflage, aber mit einem Supplement. — S. 151: Werlés Ausgabe von Schuberts Briefen und Aufzeichnungen in 3. Aufl. 1952. — S. 176: Bruchs Bedeutung für das weltliche Oratorium wäre noch etwas stärker als nur mit dem „*Odysseus*“ zu unterstreichen gewesen. — S. 196: v. Hobokens Thematischer Katalog der Werke Haydns („*seit 1951*“) hat noch nicht zu erscheinen begonnen. — S. 198: Die Kölner Diss. über Wanhal von G. Wolters ist nie erschienen. Zuletzt noch eine Anregung: Es ist für die biographische Literatur gelegentlich auf Artikel der MGG Bezug genommen. Das hätte, um den Benutzer mit den neuesten Forschungsergebnissen und vor allem mit der Fülle der dort ausgebreiteten Literaturangaben vertraut zu machen, noch öfters geschehen können.

Willi Kahl, Köln

Hans Schnoor: Geschichte der Musik, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1953. 750 S., 268 Abb.

Von Seiten des Verlages — um diesen Punkt kurz vorwegzunehmen — ist für den Erfolg

des Buches alles Notwendige getan. Der schlichte, solide Ganzleinenband umschließt gutes Papier; Satz und Druck des Textes und der Notenbeispiele sind tadellos, ebenso die erfreulich zahlreichen Bildreproduktionen und Facsimilia. Die Anzahl der Druckfehler nähert sich dem Grenzwert Null. Nicht zuletzt: das Buch ist angesichts des Umfangs und der Ausstattung ausgesprochen preiswert (17.80 DM). — Der Verf. versteht unter „Geschichte“ „*nichts Anderes als ein Sichtbarmachen des Geschehens für solche Menschen, die sich ihres Standortes in der Welt bewußt werden möchten*“. Sein Buch soll also ein Sichtbarmachen des Geschehens auf dem Gebiete der Musik sein und zwar, wie er erklärt, unter besonderer Berücksichtigung der Interessen und Erwartungen des musikinteressierten Laien. Ist der kritische Leser willens — und er sollte es sein —, die natürliche Subjektivität des Verf. und sein Bemühen um Allgemeinverständlichkeit zu berücksichtigen, so wird er das Buch gern als eine über weite Strecken hin glückhafte Arbeitsleistung bezeichnen, ja er wird mit Freude feststellen, daß die Kapitel über Weber und Verdi zu dem Vernünftigsten gehören, das volkstümliche Musikgeschichten bisher geboten haben. Es gelingen Sch. nicht selten Formulierungen — so z. B. die über die Bedeutung der Musik Bachs und Mozarts in der abendländischen Musikgeschichte (S. 215) oder die über den Jazz (S. 697) —, zu denen er bestens beglückwünscht werden darf. Sein Buch zeugt von Erfahrung, Fleiß und oft detailliertem Wissen. Die Entwicklungsgeschichte des Oratoriums (S. 158 ff.), die Abhandlung über das Wesen der Romantik (S. 324), die Charakterisierung der Lisztschen Tondichtungen (S. 363), die Beschwörung der Pariser Atmosphäre um die Mitte des 19. Jh., nicht zuletzt das instrumentenkundliche Kapitel (S. 23 ff.), all das bietet dem Leser viel Gutes. Die Beschreibung oder Wertung so mancher Komposition — es sei hier nur auf die Zeilen über „*Aida*“ und „*Bohème*“ hingewiesen — trifft sozusagen den Nagel auf den Kopf. Kurz, das Buch hat viele gute, im Bereich des 19. Jh. sogar vorzügliche Stellen, um derentwillen man ihm viele aufmerksame Leser wünschen möchte.

Gleichwohl können neben diesen Vorzügen einige Schattenseiten nicht unerörtert bleiben. Auf insgesamt 680 Seiten behandelt Sch. die Musikgeschichte von der Antike bis zum Sommer 1953. Dabei sind den rund 2300

Jahren von Pythagoras bis zu Wagner ebensoviel Seiten des Buches gewidmet wie den rund 140 Jahren von Wagners Geburt bis zur Premiere des „Prozeß“. Antike, Mittelalter und Renaissance werden — in einem Kapitel — auf insgesamt 18! Seiten behandelt, der „Praeceptor Germaniae“, Hans Pfitzner, dafür auf 12. Dunstable, Binchois, Dufay, Ockeghem, Obrecht und Josquin werden in dem 1^{1/2}seitigen Abschnitt über die Meister der niederländischen Schule nicht mehr als erwähnt. Keine einzige Komposition der Niederländer wird einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Dasselbe Schicksal trifft die isorhythmische Motette; Vitry wird als „Erfinder neuer rhythmischer Schemata“ vorgestellt, doch kann die Erklärung des Begriffs „Isorhythmie“ („mit der rhythmische Wiederholungen veränderlicher Tonschritte bezeichnet werden“, S. 56) dem unvorgebildeten Leser kaum etwas sagen. Der — ausgezeichneten — Behandlung Webers ist mehr Raum gegeben als der Bachs, der universale Mozart wird von Verdi um 9 Seitenlängen übertroffen. So ließen sich noch an mehreren Beispielen Proportionen aufzeigen, deren Sinnfälligkeit fragwürdig erscheint.

Sch. bekennt sich am Ende des 1. Kapitels zu einer Musikgeschichtsschreibung, die „auf der Verehrung der großen menschlichen Persönlichkeiten“ beruht. Damit ist gesagt, daß die Gestaltung des Buches prinzipiell durch das „Männer machen Geschichte“ bestimmt ist. Tatsächlich handelt es sich von dem Kapitel über Heinrich Schütz an vorwiegend um „Heroengeschichte“. Dagegen brauchte man nicht unbedingt etwas einzuwenden, wenn nicht durch die Stoffeinteilung der Eindruck entstünde, Josquin etwa habe erheblich weniger „Geschichte gemacht“ als Pfitzner oder Paul Lincke. Es ist auch zu bedenken, ob nicht durch diese Stoffeinteilung dem bekanntlich in Liebhaberkreisen nicht seltenen Glauben Vorschub geleistet wird, die Musikgeschichte werde mit dem Fortschreiten der Jahrhunderte „immer besser“ oder „immer bedeutender“. Der Verf. wird entgegen, daß sich sein Buch „bewußt dem Heute und dem Morgen“ zuwende (S. 11) und daß es ja gerade in seiner Absicht gelegen habe, den Erwartungen des Musikliebhabers entgegenzukommen, der über Erscheinungen, „die ein völlig aktuelles Interesse beanspruchen“, unterrichtet zu werden wünscht. Sch.s Methode, diese an sich respektable Absicht zu verwirklichen, kann

jedoch schwerlich als gut bezeichnet werden; sie hat nämlich dazu geführt, daß diese „Geschichte der Musik“ etwa von der Mitte an, besonders aber im letzten Drittel, zu einem Zwitterding zwischen einer wirklichen Darstellung der musikhistorischen Prozesse und einem (lückenhaften und unsystematischen) Nachschlagewerk geworden ist. Wenn der Verlag das Buch gerade wegen dieser Doppelgesichtigkeit glaubt loben zu sollen („ein Werk für den, der große Zusammenhänge aus moderner Schau überblicken möchte, aber auch ein Nachschlagewerk für den Rundfunk-, Konzert- und Opernhörer“), so verkennt er, daß das Lexikalische — insbesondere bei der Behandlung der letzten 70 Jahre — dem Geistigen, an das der Verf. so oft appelliert, arg das Wasser abgegraben hat. Je mehr das Buch sich dem Ende nähert, umso mehr wird der Leser durch eingeklammert in die Sätze eingefügte Daten- und Ortsangaben, oft auch durch mehrere Zeilen lange Parenthesen, derartig belastet und vom Textzusammenhang abgelenkt (S. 672!), daß eine zusammenhängende Lektüre praktisch kaum noch möglich ist. Seitenweise wird nicht viel mehr geboten als eine Aneinanderreihung von Namen und Daten mit verbindendem Zwischentext. Es kommen auch viel zu oft Fachausdrücke vor, die in einem Buch für Laien unbedingt präzise hätten erklärt werden müssen, so z. B. Dur-Moll-System, Tonalität, Opéra comique, Vaudeville-Komödie, Reprise, Liedform, Sequenz, Secco- und Accompagnato-Rezitativ, Folklore u. v. a. Es genügt nicht, etwa über die Zwölftönemusik mit Furtwängler die Schale der Verachtung auszuschütten, ohne vorher anhand von wenigstens einem Notenbeispiel gezeigt zu haben, worum es sich eigentlich handelt. Bedauerlich ist ferner, daß auf die vielen guten Notenbeispiele im Text nie Bezug genommen wird. So wie sie jetzt dastehen, zieren sie das Buch, ohne den Text zu veranschaulichen. Bei der Behandlung der griechischen Tonarten wird die Identität von „Tetrachord“ und „Viertongruppe“ als bekannt vorausgesetzt. Lernen kann der Leser dagegen — er sollte es besser nicht —, die „zentrale Viertongruppe“ des Dorischen sei e-f-g-a, die des Phrygischen e-fis-g-a, die des Lydischen e-fis-gis-a. Von Transposition ist nicht die Rede, so daß der Leser glauben muß, diese Tonarten hätten denselben Ambitus, nur verschiedene „Vorzeichen“. Die Namen der griechischen Tonarten werden alle nacheinander aufgezählt;

das nützt dem Leser nichts, selbst wenn er „hypó“ und „hypér“ übersetzen kann. Daß die griechische Tonleiter „abwärts“ geht und daß es vor allen Dingen drei Genera gegeben hat, wird gar nicht erwähnt, ebenso wenig die eminente Bedeutung des „Rhythmos“. Sokrates und Platon als Zeugen der musikalischen Kultur der Griechen zu nennen, könnte ebenso leicht zu argen Mißverständnissen führen wie die Verknüpfung der Ethoslehre mit dem heute ja an R. Steiner und die Anthroposophie gebundenen Begriff „Eurhythmie“ (S. 43).

Ernste Bedenken müssen gegen die Formulierung einiger musikgeschichtlicher Aspekte des Verf. erhoben werden. Die Zeit Perotins wird auf S. 54 als die Zeit bezeichnet, „die dem Lied einen sicheren, bis zum heutigen Tage dauernden Halt im Dur-Moll-System oder besser gesagt: im Tonalitätsempfinden gibt“. Bei den Organa der Notre-Dame-Schule von Tonalitätsempfinden zu sprechen, ist wohl berechtigt; in einem Buch für Laien müßte allerdings klipp und klar gesagt werden, was man mit diesem Begriff meint. Das Dur-Moll-System aber in diesem Zusammenhang zu beschwören, ist unbedingt irreführend. (Durch seine „Verbesserung“ zeigt Sch. ja auch, daß ihm selbst nicht ganz wohl bei diesem Verfahren ist.) Auf S. 55 ist zu lesen, als „ars nova“ habe sich die italienische Musik der Frührenaissance selber bezeichnet, im Gegensatz zur „ars antiqua“ der Notre-Dame-Schule. In einer Musikgeschichte, mag sie noch so sehr „auf das Heute und auf das Morgen“ gerichtet sein, dürfen auch die neueren Forschungen über ältere Epochen nicht unausgewertet bleiben. Seine Kenntnisse über die Begriffe „ars nova“ und „ars antiqua“ hätte Sch. durch die Lektüre der so leicht zugänglichen Artikel Besslers in MGG I dem gegenwärtigen Stand der Forschung anpassen müssen.

Auf S. 58 schreibt Sch.: „Die niederländische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ist ihrem Wesen nach A-Cappella-Musik, ihre artgemäßeste künstlerische Form, ihr ‚Gefäß‘ ist das Madrigal.“ Mit dieser Meinung wird der Verf. von fachlicher Seite her kaum Gegenliebe finden. Der vertrauensvolle Laie sieht Ockeghem, Obrecht, Marenzio und Monteverdi im Madrigalismus friedlich vereint.

Recht ungewöhnlich ist die Behandlung der Erfindung des Notendrucks. Nach Sch. eigentlich ein bedauerliches Ereignis, das zu „würdigen“ ihm ganze 4 Zeilen ausreichend

zu sein scheinen (S. 59). Auch der Musikliebhaber erfürhe sicher gern etwas mehr über diese Erfindung, die doch wirklich zu dem „Geschehen“ gehört, das „sichtbar zu machen“ sich lohnt. Aber der — im Namensregister auch unerwähnte — Petrucci ist wohl nicht genügend „große menschliche Persönlichkeit“ gewesen.

Natürlich kann die Besprechung eines 750-seitigen Buches nicht auf alle die Punkte eingehen, die an sich in positiver oder negativer Hinsicht zur Erörterung Anreiz bieten. Wenn in diesen Zeilen den kritischen Bemerkungen mehr Raum gegeben wird, so nicht in der Absicht, die positiven Seiten des Buches zu verdecken, sondern aus der Überlegung heraus, daß der Charakter dieser Zeitschrift es fordert, auch auf solche Gesichtspunkte einzugehen, zu denen in bisher erschienen Rezensionen der Presse gar nicht oder — wohl aus Rummangel — ungenügend Stellung genommen wurde. Nicht ganz unberücksichtigt kann ferner Sch.s eigener, anspruchsvoller Ausspruch (S. 719) bleiben, ein Buch sei schlecht, wenn es auf der letzten Seite versage. Wollte man ihn unerbittlich beim Wort nehmen, so wären zur Bildung eines abschließenden Urteils bereits genügend Unterlagen beigebracht. Das Buch versagt auf mehr als einer Seite, aber es hat andererseits — vornehmlich in den Kapiteln über das 18. und 19. Jh. — zu viel Positives, als daß man den Verf. mit seiner eigenen, glänzenden Klinge schlagen möchte.

Die Kapitel über Bach und Händel mögen auf der Aktivseite verbucht werden, wiewohl auch zu ihnen einige kritische Anmerkungen geboten sind. Nach der Feststellung, daß über Bachs Köthener Jahren eine Reihe ungelöster Fragen schwebt, fährt Sch. fort: „Nur über eines gibt es keinen Zweifel: als Bach nach Ablauf dieser Jahre, die alles in allem als friedliche Glückszeiten anzusehen sind, die Möglichkeit fand, das Leipziger Thomaskantorat zu übernehmen, da zögerte er nicht einen Augenblick, die Vorzüge des Hofkapellmeisteramtes aufzugeben“ (S. 126). Das trifft schwerlich den Sachverhalt. (Vgl. F. Blume, *J. S. Bach*, MGG I, Sp. 983.) Daß „das religiöse Anliegen, der aus der inneren Sendung empfangene Auftrag, durch Form und Inhalt der ‚regulierten Kirchenmusik‘ seinem Wirken ein weitgestecktes überpersönliches Ziel zu setzen“, für Bachs Umzug von Köthen nach Leipzig entscheidend gewesen sei (Schnoor,

S. 130), mag zwar der Wunsch manches Bachfreundes sein, doch hat ja Smend (*Bach in Köthen*, S. 169 u. 171) mit Zustimmung seines Rezensenten A. Dürr (Musikforschung VI, S. 383) festgestellt, daß Bachs Satz vom „Endzweck“ einer „regulierten Kirchenmusik“ historisch-philologisch nur auf seine Tätigkeit in Mülhausen anzuwenden ist. Bachs Äußerung in dem Erdmannbrief, er habe den Schritt nach Leipzig „in des Höchsten Namen“ gewagt, kommt nicht die Bedeutung zu, die Sch. ihr gibt; sie beweist nicht, daß „für Bach das religiöse Anliegen entscheidend blieb“.

Andererseits räumt Sch. bei der Behandlung Beethovens in erfrischender und verdienstvoller Weise mit einigen frommen Wünschen auf, die „altmodische Damen“ an manche Äußerungen des Meisters noch heute gern knüpfen. Das ganze Beethovenkapitel ist überhaupt gut gelungen, noch besser, wie schon gesagt, das über Weber, wenn auch die apodiktische Behauptung, ein Nebeneinander von Unterwertigkeit und höchster Qualität sei „undenkbar“ („es wäre gegen die Natur“), schon mit Rücksicht auf das Gesamtwerk etwa Schuberts, Tschaikowskys oder Bizets nicht akzeptabel erscheint. (Schs. These zu widerlegen, genügt allein der Hinweis auf das Gesamtwerk A. Rodins.) Auch Pfitzner ließe sich als Zeuge gegen diese Auffassung anführen; man denke nur an das Nebeneinander des genialen Orchester-Scherzos und des magersüchtigen Cellokonzerts. Aber was den „Praeceptor Germaniae“ anbetrifft, so wird Sch. kaum mit sich reden lassen. Sein Pfitznerkult ist stellenweise ebenso wunderlich wie seine Behauptung, Furtwängler habe sich als Komponist von Kammer- und großer Konzertmusik in die vorderste Reihe der Schaffenden gestellt (S. 714). Überhaupt ist Schs. Furtwänglerproskynese zuweilen etwas peinlich und verträgt sich nicht recht mit seiner Forderung nach einer Unabhängigkeit des Denkens, die von keiner Prominenzmache berührt werden dürfe (S. 704/705).

Damit wären wir bei den Kapiteln über das 20. Jh. angelangt. Grundsätzliche Bedenken gegen die Methode (Kompromiß zwischen „Geschichte“ und „Nachschlagewerk“) wurden bereits erhoben. Gleichwohl sei nicht bestritten, daß der Musikliebhaber auf den Seiten über Reger, Puccini und R. Strauß sehr viel Wissenswertes lesen kann. Wenn Sch. allerdings auf S. 565 die kühne Behauptung aufstellt, die Kunst von R. Strauß sei

„das letzte musikalische Ereignis europäischer Kultur“ gewesen, wem das unbequem scheine, der treibe aus irgendeinem Grunde geschichtliche Vogel-Strauß-Politik, so ist das doch wohl etwas voreilig. Es wäre für den Leser weit nützlicher, wenn Sch. an Stelle dieser allein schon wegen des Mangels an zeitlicher Distanz ungerechtfertigten Bankrotterklärung über die europäische Musikkultur eine eingehendere Darstellung dessen gegeben hätte, was im 20. Jh. war und ist. Da steht z. B. in dem Kapitel „Zur Betrachtung der Gegenwart“ der absolut treffende Satz: „Das Interessante aber ist in der Tat die Grundgefahr der Epoche.“ Aber was nützt dem Laien eine so schwerwiegende Behauptung, wenn sie nicht ausführlich bewiesen wird, was ja anhand einiger Notenbeispiele auch in einer volkstümlichen Musikgeschichte möglich gewesen wäre. Sch. hätte sich nicht scheuen sollen, einmal ein oder zwei Werke, die er scharf ablehnt (vielleicht ein Klavierstück aus op. 23 oder den 1. Satz aus dem 4. Streichquartett von Schönberg?) so genau zu beschreiben, daß der Leser verstehen kann, was gemeint ist, wenn von „biologisch insuffizient“ oder von einem „Experiment mit der Form“ gesprochen wird. Man kann die Zwölftontechnik nicht ad absurdum führen, ohne sie zunächst sachlich zu beschreiben und ohne den, der sie verfidt, genau so zu Worte kommen zu lassen wie den, der sie verurteilt. Auch wenn man sich noch so sehr über sie ärgert, wird man als „Sichtbarmacher des musikalischen Geschehens“ den ästhetisch-theoretischen Abhandlungen Strawinskys und Schönbergs nicht weniger Raum geben dürfen als denen Pfitzners und Furtwänglers. Der für die junge Komponistengeneration so einflußreiche A. von Webern wird auf ein paar Zeilen — immerhin als „einer der feinsten und besten Schönbergianer“ — abgefertigt. Über Albans Bergs „Wozzek“ lediglich zu sagen, er habe sich nach 1945 unerwartet wieder durchgesetzt, ist reichlich wenig. Der Leser erfährt nicht einmal, daß es sich um ein Bühnenwerk handelt. Wenn ein Werk sich „unerwartet“ durchsetzt, so sollte das ein Grund sein, es dem Leser etwas näher vorzustellen. Kurz, die ganze Behandlung der „sogenannten musikalischen Moderne“ ist methodisch unglücklich, viel zu einseitig und im Verhältnis zum Umfang des ganzen Buches entschieden zu kurz. Gerade bei einer volkstümlichen Musikgeschichte empfiehlt sich abschließend ein

Wort zum Sprachstil. Er ist recht unterschiedlich. Seitenweise liest sich das Buch blendend. Man spürt immer wieder, daß ein routinierter Journalist die Feder geführt hat. Manchmal allerdings schießt der Journalismus etwas ins Kraut; dann liest man Wortbildungen, wie sie die superlativ-süchtige Kriegs- und Nachkriegszeit hervorgebracht hat. Wer denkt bei Worten wie „Letztbarock“, „Höchstregionen“, „Großorchester“, „Großschöpfung“, „Größtbesetzung“, „Volloratorium“ oder „Eigensprache“ nicht an Ausgeburten wie „Kleinstheringe“, „Vollverpflegung“, „Boxgroßveranstaltung“ oder „Welturaufführung“? Worte wie „Ersterer“ und „Letzterer“ sind zwar leider gebräuchlich, aber deshalb doch nicht weniger pleonastisch. Auch kann man schlecht sagen, das Horn sei „ventiliert“ worden. Gelegentlich sind dem Verf. Satzmonstren unterlaufen, die der Musikliebhaber sich erst wird sezieren müssen, um sie dann hoffentlich zu verstehen (z. B. S. 10, Z. 14 von unten ff.; S. 11, Z. 3–10; S. 384, Z. 3–9). Auf die oft viel zu langen Parenthesen und eingeklammerten Zusätze wurde ja schon verwiesen. — Zu verbessern wäre schließlich: S. 18 unten: *αισθάνεσθαι* statt *αισθάνεσται*; S. 40: „die“ nicht „der clavis“; S. 52: „per“ statt „in tonos“; S. 443, Z. 7 von unten: „Ersten“ statt „Zweiten“.

Friedrich Baake, Kiel

Musikgeschichte Lübecks. Bd. 1. Weltliche Musik, von Johann Hennings. Bd. 2. Geistliche Musik, von Wilhelm Stahl. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951/52.

Lübeck hat zu allen Zeiten eine stark aus eigener Wesensart genährte Musikkultur hervorgebracht, deren Höhepunkte in der allgemeinen deutschen Entwicklung hervorleuchten. Wie bei den hansischen Schwesterstädten Hamburg und Bremen, haben bürgerlicher Gemeinsinn und Aufgeschlossenheit für die lebenswichtige Funktion der Tonkunst im treu behüteten Gemeinwesen eine Kontinuität der Musikpflege ermöglicht, die mancher Residenz versagt blieb. Das Material für eine „Musikgeschichte Lübecks“ ist daher von fast beklemmendem Reichtum, sobald sie, wie hier, alle tonkünstlerischen Erscheinungen zu umfassen versucht: das Schaffen und die Biographie, das Auf und Ab der Praxis in amtlicher Ausübung und im Vereinswesen, die Musikfeste und die häusliche Resonanz, die baulichen und soziologischen Gegebenheiten, den Instrumentenbau, die pädagogischen Einrichtungen und

das musikalische Schrifttum. Da werden zähes, archivalisches Bemühen und vieljähriges Sammeln, die hier, wie es scheint, auch die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft haben, zur Gefahr, daß die Häufung von Daten und Namen zur Last wird.

Der Einheimische freut sich, in der vertrauten vaterstädtischen Musikgeschichte den Widerschein größeren Kulturgeschehens zu besitzen — der Außenstehende sieht die ihm bekannten „großen Linien“ neu bestätigt und reizvoll lokalisiert. Beide aber möchten den örtlichen Ablauf außerdem recht weit und tief in die politische und Kunstgeschichte eingebettet sehen: das ist die bleibende Problematik aller dieser Monographien, deren Lösung immer nur gradweiser (weitgehend z. B. im Falle Leipzig) erreicht worden ist. Für Lübeck hätte wohl die kräftigere Betonung von Querverbindungen zur hamburgischen Parallele manche Einsichten vertiefen können. Doch mochte man sich diesmal an der Trave auf einen Kanal zur Elbe nicht sonderlich angewiesen fühlen — eine eigenständige lübeckische Musikforschung ist schon seit 80 Jahren mit guten Ergebnissen am Werke. Ihr Begründer, Carl Stiehl, Organist, Dirigent, Kritiker und Bibliothekar zugleich, 1911 in hohem Alter verstorben, hat neben vielseitigen Spezialstudien schon 1891 eine „Musikgeschichte der Stadt Lübeck“ vorgelegt. Unter seinen Nachfolgern traten J. Hennings und W. Stahl mit zahlreichen Arbeiten über Einzelgebiete hervor. Beide sind, wie dieser, als Praktiker und als Forscher mit der lübeckischen Musikpflege durch Jahrzehnte verwachsen und haben nun mit der zweibändigen Gesamtdarstellung zugleich das Fazit eigener reicher Lebensarbeit gezogen.

Die Verteilung der Aufgabe auf zwei Köpfe sowie der Trennungsstrich zwischen einem „weltlichen“ und einem „geistlichen“ Zweig mögen ihre Bedenklichkeiten haben. Der ungewöhnliche Versuch hat jedoch auch Vorteile bestätigt: das vergrößerte Blickfeld und die verdoppelte Kraft in der Bewältigung des Stoffes. Zudem haben sich die beiden Verf. sehr genau aufeinander abgestimmt. Hennings verfolgt den Weg von den „Fahrenden“ über die seßhaft gewordenen Spielleute — Spielgrafen und Ratsmusikanten, Türmer und Feldtrompeter (Gabriel Voigtländer) — zur ersten Blüte eigenständigen Konzertierens der Tunder-Buxtehude-Zeit und weiter zum Erstarken der Liebhaber-Konzerte, unter deren För-

derern der dänische Ministerresident und Dichter Wilh. von Gerstenberg hervortritt, — er hat „kreisbildend“ gewirkt wie Büsch in Hamburg. Man hat im deutschen Nordwesten sehr zäh an überlieferten Einrichtungen festgehalten, noch 1815 veröffentlicht der Lübecker Senat eine neue Ordnung für die privilegierten Musici — auch dies weist hinüber auf Hamburg, wo der Schauspieldirektor Fr. Ludw. Schröder gegen die zum künstlerischen Hemmschuh gewordenen Vorrechte der Zunft seinen vergeblichen Kampf führte. Die Konsolidierung der öffentlichen Musikpflege in der organisierten Privathand kommt 1844 mit der Gründung des „Lübeckischen Musikvereins“ zum Ausdruck, und dann geht das Konzertleben (auch die Oper) mit allen Kennzeichen des 19. Jahrhunderts in die Breite. Die neueste Zeit steht infolge allzu schnellen Wechsels in der musikalischen Führung (Afferni, Abendroth, Furtwängler, Göhler, von Hoeßlin, Mannstaedt, Edwin Fischer, Eugen Jochum, Leschetitzky, Dressel, Lehmann, Schulz-Dornburg, G. E. Lessing) zwar im Zeichen reicher Anregungen, doch auch mangelnder Stetigkeit: Lübeck als Sprungbrett im Rahmen glanzvollerer Großstadtkonkurrenz. Hennings gibt über die Lübecker Instrumentenmacher ebenso zuverlässige Auskunft wie über die Männergesangsvereine (Sing-Akademie), über die Lübeckische Singschule, Konservatorium und Landesmusikschule und fügt noch sehr instruktive Listen über Leben und Wirken der einheimischen Komponisten und Musikschriftsteller an.

Stahl beginnt mit einer summarischen Zusammenstellung dessen, was die Quellen zur Kirchenmusik in vorreformatorischer Zeit hergeben, entwirft dann ein eingehenderes Bild vom 16. Jahrhundert und der für Lübeck fruchtbaren Zeit des frühen evangelischen Kirchenliedes. Aufschlußreiche Notizen zum bodenständigen Orgelbau begleiten diesen wie alle folgenden Abschnitte. Früh- und Mittelbarock zeigen das große Crescendo der norddeutschen Musica sacra, ihm folgt das Decrescendo beim Übergang der Führung auf den mitteldeutschen Raum im Hochbarock. Die große Stilwende um die Mitte des Jahrhunderts, auf Grund derer Schering für Leipzig eine Epoche Seb. Bachs gegen eine Epoche J. A. Hillers abgrenzen konnte, kommt in der Darstellung Stahls nicht mit gleicher Deutlichkeit heraus — er sieht das Jh. für Lübeck als weitgehende Einheit. Ebenso faßt er die folgende Zeit bis etwa

zum ersten Viertel des 20. Jh. zusammen und datiert die neueste Entwicklung vom Einsetzen der „Orgelbewegung“ und kirchenmusikalischen Erneuerung ab (Kraft, Zillinger, Distler u. a.). Er bringt viel schönes und lehrreiches Bildmaterial bei und vereinigt in einem Anhang mancherlei lezenswerte Dokumente mit einem für den Forscher wichtigen Verzeichnis dessen, was in der Lübecker Stadtbibliothek an alter Kirchenmusik vorhanden geblieben ist, und mit Proben aus dem Melodienschatz alter hansischer Chorchoralbücher.

Man darf in dem Doppelwerk wohl nicht nur eine universal angelegte historische Darstellung erblicken, sondern auch ein Zeugnis dafür, daß jene verhängnisvolle Bombenacht im März des Jahres 1942 den alten, kraftvoll behaupteten Kulturwillen des Gemeinwesens nicht mitzerstört hat.

Kurt Stephenson, Bonn

Willi Kahl: Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (Universität-Tricornatum). Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. v. d. Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 3. Staufen-Verlag, Köln und Krefeld 1953, 64 S.

Köln hat mit anderen bedeutenden deutschen Städten gemeinsam, daß seine Musikgeschichte noch keine Gesamtdarstellung gefunden hat. Die beiden Studien, die W. Kahl in dem vorliegenden Heft zusammenfaßt, ergänzen und bereichern unsere bisher (vor allem aus den Arbeiten von H. J. Moser und A. Schmitz) gewonnenen Kenntnisse. In einem älteren, hier völlig neu bearbeiteten Aufsatz über „Die Musik an der alten Kölner Universität um 1500“ geht der Verf. in die Blütezeit des kölnischen Humanismus zurück, in der Männer wie Hermann von dem Busche an der Kölner Universität wirkten. Viel ist über Musikvorlesungen aus dieser Zeit zwar nicht überliefert, aber Namen wie Adam Folkmar, Nicolaus Wollick, Cochläus und Glarean verraten doch etwas vom Hochstand der Musiklehre in Köln. K. geht vor allem der Frage nach, was Männer wie Cochläus und Glarean aus Köln an Anregungen und Kenntnissen mitgenommen haben mögen. Sehr aufschlußreich sind dann seine Untersuchungen über die Stellung der Kölner Humanisten zur mehrstimmigen Ode. Es stellt sich dabei heraus, daß Glareans kritische Beurteilung dieser Gattung in Köln

allgemein war. Man findet dort statt der homophonen und homorhythmischen Ode eine stärker an niederländische Vorbilder angelehnte Satztechnik, wie sie etwa in den von Glarean in sein *Dodekachordon* aufgenommenen Sätzen der Aachener Adam Luyt und Thomas Tzamen gepflegt wird. Bezeichnend ist auch, daß des Cochläus humanistische Odenkompositionen nicht von seiner Kölner Tätigkeit, sondern von seiner Nürnberger Chorpraxis beeinflusst sind. Wesentlich ist aber, daß man in Köln die einstimmige Musik zur Verdeutlichung antiker Metren für geeigneter hielt, wie ja auch Glarean den „*phonascus*“ über den „*symphoneta*“ stellt. K. erinnert daran, daß Hermann von dem Busche 1508 ein Elogium auf Köln in lateinischen Hexametern öffentlich gesungen hat, so wie Glarean 1512 ein ähnliches *Carmen panegyricum* auf Maximilian I. und noch in Freiburg 1553 „*Odas und Carmina*“ des Horaz, 1558 eine Selbstbiographie in Hexametern in seinen Vorlesungen vorgesungen hat. Die Frage, auf welchem Instrument man sich begleitet habe, möchte K. zugunsten der Laute beantworten. Darin daß man in Köln die antike Lyrik und die neulateinischen Panegyrici als „*lautebegleitete Monodie*“ vortrug und sich der Mode der vierstimmigen humanistischen Odenvertonung nicht anschloß, muß man mit K. das Besondere der Kölner humanistischen Musikpflege sehen. Mit Recht lehnt der Verf. eine Gleichsetzung dieser „*primären Fassungen für Gesang und Laute*“ mit Judenkunigs dreistimmigen Lautensätzen der Horazoden des Tritonius ab. Zwei für die Musiklehre an der Kölner Universität bedeutsame Lehrer (Agrippa von Nettesheim und Ortwin Graes) und zwei aus der Universität hervorgegangene Theoretiker (Bernhard Bogentanz und Georg Libanus) werden kurz charakterisiert. Das lateinische Schuldrama scheint durchaus eifrig gepflegt worden zu sein, wie sich aus der Produktion des Druckers Johann Gymnich erschließen läßt. Auf diesem Gebiet ist offenbar dann (mit der „*Andrisca*“ des Macropedius 1539) auch der humanistische Odenstil in Köln eingedrungen. Zum Schluß seiner Studie, die sich durch umfangreiche Literaturkenntnis und durch mancherlei Hinweise auf interessante Seitengebiete auszeichnet, untersucht der Verf. mit aller Sorgfalt die Frage des Liederbuches des Arnt von Aich. Er kommt zu der klaren Feststellung, daß es sich nur um den Nachdruck einer oberdeutschen Vor-

lage handeln könne, der um 1520 erschienen sein müsse, während das „*Augsburger Original*“ wohl zehn Jahre vorher gedruckt worden sein könne. Da es das humanistische Gesellschaftslied bevorzugt, deutet der Kölner Nachdruck nochmals auf die Rolle des Humanismus an der Kölner Hochschule hin.

Die zweite Studie über „*Die Musikpflege am Kölner Tricoronatum*“ greift nicht so weit auf allgemein-musikgeschichtliche Fakten über. Über die Musikpflege am Kölner Jesuitengymnasium ist erst seit dem 17. Jahrhundert Material vorhanden. Der Verf. gibt einen lebendigen Überblick über die wechselnden Verhältnisse im 16.—18. Jahrhundert und berührt vor allem auch die Entwicklung des katholischen Gesangbuchs im Rheinland, die erst merkwürdig spät einsetzt. Zu den Dichtungen Friedrich Spees hat nach K.s Meinung der Chorpräfekt am Seminarium musicum des Kölner Tricoronatum, Jakob Gippenbusch, die Weisen geschaffen. Wenn das richtig ist — und Gippenbusch ist durch sein *Psalterium harmonicum* von 1642 als Komponist ausgewiesen —, dann hat das Kölner Jesuitenkolleg einen beachtlichen Liedmeister des Barock hervorgebracht.

Das schmale Heft bringt eine solche Fülle von bemerkenswerten Einzelheiten, daß es unmöglich ist, sie hier alle zu behandeln. Für die Kölner Musikgeschichte und die rheinische im allgemeinen liefert es wichtige Bausteine. Daß es sich nirgends in unkontrollierbare Hypothesen verliert, bedarf bei dem Namen des Verf. keiner besonderen Betonung. Leider sind einige häßliche Druckfehler stehen geblieben, wie die ganze drucktechnische Ausstattung überhaupt nicht sehr ansprechend ist. Hans Albrecht, Kiel

Fritz Rothschild: *The lost tradition in Music. Rhythm and Tempo in J. S. Bach's time.* London. Adam and Charles Black. 1953. 325 S.

Der Verf., schon lange in den Vereinigten Staaten beheimatet, doch dem Referenten als ausgezeichnete Geiger, Sekundarius des ersten Kolisch-Quartetts wie auch als Konzertmeister des Wiener Symphonieorchesters noch in angenehmster Jugenderinnerung, hat hier an der Schwelle der Sechziger ein beachtliches musikwissenschaftliches Gesellenstück geliefert. Das Buch und seine Haupterkenntnis, daß Rhythmus und Tempogestaltung älterer, d. h. vor 1750 geschriebene, Musik aus dem Verhältnis ihrer je-

weiligen Taktvorzeichnungen zu den im Takt selbst gebrauchten Notenwerten abzuleiten sind, hat speziell in England unnötig viel Staub aufgewirbelt und zu heftiger Polemik in Presse und Rundfunk geführt. R.s Bach-Interpretation (der ein Großteil des Buches gewidmet ist und die in minutiös gearbeiteten Tabellen — Kap. VIII, S. 213 ff. — Tempo, Rhythmus und Zeitdauer jeder wichtigen Komposition von J. S. Bach zu bestimmen sucht) beruht auf seiner Theorie der „structural beats“ (konstruktiver Taktakzente), die sich aus den jeweiligen prolationes des Taktes ablesen lassen und deren strikte Beobachtung zuweilen zu ungewohnten praktischen Resultaten führt, wie etwa im Falle der bekannten f-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers II, No. 12, deren Taktvorzeichnung $\frac{2}{4}$ — nach dem von R. erarbeiteten Gesetz der Akzent-Diminution — nur einen „structural beat“ erlaubt und daher zu der folgenden Tempoauffassung führen muß, die zu der landläufigen Interpretation von zwei Taktakzenten im Gegensatz steht:

R. ist der Meinung, daß J. S. Bachs Tempo-Auffassung noch von den Konventionen der „Old Tradition“ bestimmt wird, die bald nach seinem Tode der Vergessenheit anheimfällt und die R. aus musikalischen Traktaten des 17. und 18. Jhs. (von Morley und Playford bis Brossard, Quantz und Marpurg) zu rekonstruieren sucht. Eine Fülle von Zitaten aus diesen älteren Theoretikern wie eine scharfe kritische Auseinandersetzung mit den Herausgebern und Biographen J. S. Bachs von Forkel bis Schweitzer machen das Buch zur äußerst anregenden, aber manchmal auch verwirrenden Lektüre. Zweifellos enthalten die alten Taktvorzeichen und die seltenen Tempovorschriften älterer Musik in ihrer Beziehung zum jeweils kleinsten Notenwert eines Stückes aufführungspraktische Hinweise. Das hat schon Schünemann in seiner „Geschichte des Dirigierens“ (Leipzig, 1913), vor allem in den Kapiteln „Taktlehre und Taktzeichen im 18. Jh.“ und „Tempobestimmung nach dem Notenbild“ (a. a. O., S. 117 ff., S. 220 ff.) hervorgehoben. Um hier aber zu hieb- und stichfesten wissenschaftlichen Ergebnissen zu gelangen, die die moderne Bach-Interpretation refor-

mierend beeinflussen könnten, müßte man erst alle Theoretiker, die sich mit dem Problem von Takt und Tempo beschäftigt haben (etwa von Gaforis *De proportionibus musicis* über M. Praetorius' *Syntagma Musicum III*, um nur zwei wichtige Quellen zu nennen, die der Verf. offenbar übersehen hat, bis hin zum 18. Jh.) genau studieren und ihre Definitionen gegeneinander abwägen. R.s umfangreiches, aber nicht immer übersichtlich gegliedertes Buch ist von einer solchen enzyklopädischen Materialbeherrschung noch weit entfernt. Auch sind die von R. benutzten Quellenvorlagen nicht immer einwandfrei (vgl. die sinnwidrigen Zitate aus Th. Morleys „Introduction“, 1597, S. 105 und 111, die aus dem Harman'schen Neudruck des Werkes (1952) leicht zu verbessern sind), und seine Interpretation Bachscher Autographen leidet zugestandenermaßen an Schwierigkeiten der Materialbeschaffung, die von einem zünftigen Musikwissenschaftler vielleicht leichter überwunden worden wären.

Auch macht sich der Mangel eines Sach- und

Personenregisters beim Studium dieses allgemein anregenden, aber nicht immer professionell geschriebenen Buches empfindlich fühlbar. Es enthält zweifellos genügend wertvollen Stoff auch für den deutschen Leser und Bach-Kenner, um eine wesentlich kondensierte, konzentrierte und quellenmäßig besser belegte Kurz-Ausgabe in deutscher Sprache zu rechtfertigen.

Hans F. Redlich, Letchworth

Lexikon der Symphonie, hrsg. von Kurt Blaukopf, Köln o. J., Kiepenheuer & Witsch.

Der Gedanke, ein Handbuch der Symphonie herauszugeben, ist wirklich sehr begrüßenswert. Dirigenten, Konzertgesellschaften und Rundfunk brauchen solches Material sehr dringend. Das vorliegende, schön ausgestattete Lexikon „berücksichtigt die Erfordernisse der Praxis und richtet sich vor allem nach dem Repertoire in den deutschsprachigen Ländern“. Immerhin sind es 333 Symphonien von 42 Komponisten, die hier versammelt sind. (Wenn man die Werke herauszieht, die nun tatsächlich aufgeführt werden, dann merkt man erst, was alles noch

getan werden könnte!) Die Wahl aus der Fülle zeigt eine verantwortungsvolle Auslese. Natürlich sind in einzelnen Fällen „Fehlslüsse möglich“, und mit Recht verweist Blaukopf auf den „Führer durch den Konzertsaal“ von Kretzschmar, der schließlich auch Werke enthält, die dem Sturm der Zeit nicht standhalten konnten. Die Programmmusik wurde hier nicht aufgenommen. Auch die Sinfonietta ist nur gelegentlich erwähnt. (Gern hätte der Referent die *Sinfonietta* op. 90 von Reger entdeckt, obwohl sie nur selten im Konzertprogramm erscheint.) In der ausführlichen Einleitung behandelt der Hrsg. die Geschichte der Symphonie und Fragen der Instrumentalbesetzung im Wandel der Zeiten. Ihnen folgt eine kurze Abhandlung von Rudolf Hanzl, dem Vorstand der Wiener Philharmoniker, über Klangcharakter und Tradition, die dem Laien das Verständnis der symphonischen Literatur durchaus erleichtert. Die Symphonien selbst werden in alphabetischer Reihenfolge ihrer Komponisten besprochen. Kurze Charakteristiken der Tonkünstler stehen an der Spitze jedes Abschnitts. Erfreulicherweise sind die Kapitel Haydn und Mozart sehr ausgiebig behandelt. Eine tabellarische Übersicht gibt die Entstehungszeiten der zahlreichen Symphonien dieser Meister nach dem heutigen Stande der Forschung wieder. Auch die bisher so unübersichtliche Numerierung der Symphonien von Schubert und Dvořák wird klargestellt, und doch bleibt es fraglich, ob sich dadurch eine Änderung alter Gewohnheiten herbeiführen läßt. Soweit möglich, sind von jedem Werk Daten der Entstehung und Uraufführung, Orchesterbesetzung, Satzbezeichnungen und Spieldauer angegeben. Bei aller Anerkennung der schönen und fleißigen Arbeit: im Falle Jos. Haydns scheint der Hrsg. nicht immer zutreffende Angaben über die Ausführungsdauer erhalten zu haben. So dauert die *Oxford-Symphonie* (Nr. 92) nicht 18, sondern 25 Minuten, und auch bei anderen Symphonien (45, 55, 82, 86, 93, 94, 98, 99 u. a.) hat die Praxis abweichende Ergebnisse gezeitigt. Damit freilich wird ein trübes Kapitel der Aufführungsweise angeschnitten, denn die meisten Dirigenten haben sich daran gewöhnt, die formal doch so wichtigen Wiederholungen fortzulassen. Doch selbst bei Berücksichtigung dieses Umstandes sind die Abweichungen oft noch beträchtlich. Der allgemeine Eindruck dieses Buches jedoch ist sehr gut. Es enthält in

knapper Darstellung sehr viel Wissenswertes, und die kleine Schlußfrage soll keine Minderung dieser Meinung sein: Wäre es nicht ganz schön gewesen, den Symphonien die Opuszahlen, soweit vorhanden, mitzugeben? Helmut Wirth, Hamburg

Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern 1952 (Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 11/3). Verlag Paul Haupt, Bern 1953. 72 S.

Dieser Bericht ist technisch dadurch bemerkenswert, daß er — von wenigen Hauptreferaten abgesehen — meist nur Zusammenfassungen gibt, die im allgemeinen die vertretenen Thesen um so plastischer hervortreten lassen. Manchmal freilich gehen die Kürzungen anscheinend etwas weit: so, wenn in dem Referat des Altmeisters I. Krohn „*Errungenschaften und Aussichten der finnischen Kirchenmusik*“ von den „Aussichten“ rein gar nichts mehr übrig blieb. Daß die konfessionelle Parität z. T. ein frommer Wunsch geblieben ist, läßt trotz des einleitenden Una-sancta-Bekenntnisses von J. Handschin hinsichtlich der Ost- und Westkirche ein kleiner Seufzer im Nachwort des Pfarrers W. Matter ahnen, die katholischen Beträge hätten sich „*diesmal noch*“ etwas zurückgehalten. Das wird wohl bei bikonfessionellen Veranstaltungen dieser Art immer so bleiben (beim Kirchenmusik-Kongreß Berlin 1927 war es nicht anders), da die römische Kirche eine Vereinigung immer nur als reuige Heimkehr des verlorenen Sohnes wird betrachten können. Um so erfreulicher, daß z. B. Fellerer über Pa-lestrina sprach, wobei er besonders das interessante Problem der nicht choralgebundenen Messen beleuchtete. Susi Jeans behandelte die anglikanische, Rimbault die hugenottische, Raugel die Kirchenmusik in der Kapelle der französischen Könige — das Resumé des Letztgenannten vermehrt den Wunsch, Schletterers magere Skizze durch ein modernes Quellenwerk ersetzt zu sehen. Von der evangelischen Kirchenmusik berichtete Blankenburg zumal in Hinsicht auf die neue liturgische Bewegung, während Edw. Nievergelt das junge Schaffen aus schweizerischer Schau musterte. Vl. Iljine (Paris) betont am altrussischen Neuen-gesang entgegen dem vielberufenen orientalischen Einschlag die Gemeinsamkeiten mit der Gregorianik, während der Holländer A. van der Horst über moderne Chorerziehung referiert. Drei Berichte über die Orgel:

der Däne S. Zachariassen und der Berner E. Schief erörtern die aktuellen Baufragen, vor allem aber gibt W. Gurlitt einen Vortrag „Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart“, der meisterlich den jüngsten Kenntnisstand über Instrument und Kompositionsentwicklung zusammenfaßt.

Also in aller Knappheit ein schließlich doch wohl ausgewogenes und weit umfassendes Kompendium durch die heutigen Musikbestrebungen der gesamten Christenheit hin.

Hans Joachim Moser, Berlin

Herbert Decker: Dramaturgie und Szene der „Zauberflöte“. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1949.

Wer in den letzten 30 Jahren die Art und Weise, wie Opern inszeniert werden, im In- und Ausland beachtet hat, der wird festgestellt haben, daß in Deutschland Szene und Spiel unter dramaturgischen und schauspielerischen Gesichtspunkten weit reicher gestaltet wurden als im Ausland, wo im allgemeinen die Inszenierung bis in die neuere Zeit traditioneller blieb und das Hauptgewicht auf die Musik und den Gesang gelegt wurde. Man darf sogar sagen, daß dem Regisseur bei uns ein zu weiter Spielraum gelassen wurde, was dazu führte, daß oft in einer Weise experimentiert wurde, welche dem Geist und dem Stil der Musik widersprachen. Es kann deshalb nur begrüßt werden, wenn ein Mann der Praxis, wie der Verf. als Regisseur, es unternimmt, das Problem der Inszenierung der *Zauberflöte* mit wissenschaftlichen Mitteln zu ergründen. Dabei wird mehrfach die Bedeutung der Theaterwissenschaft hervorgehoben. Die Berechtigung einer Theaterwissenschaft wird bekanntlich nicht durchweg anerkannt. Das Objekt reiche nicht aus zur Begründung einer selbständigen Wissenschaft, da es in erster Linie der Literaturgeschichte, daneben der Musikwissenschaft, der Kunstwissenschaft, der Kulturgeschichte und Soziologie zugehöre. Ob die vorliegende Schrift, in fremden Vor- und Nachworten gepriesen als theaterwissenschaftliche Leistung, geeignet ist, die Existenzberechtigung einer Theaterwissenschaft zu stützen, scheint indes zweifelhaft. Der Verf. sucht den Kreis seiner Untersuchung und Erkenntnis so weit wie möglich zu ziehen, entgeht dabei aber nicht immer der Gefahr verschwommener, historisch unklarer Kennzeichnungen und sogar der Phrase: „Was bei *Calderon* und *Shakespeare* aus ungeheurer Fülle barocker Vi-

sionen zur Form gewachsen und gefüllte Form geblieben war, in der tragédie *Cornelles* und *Voltaires* kluge klassizistische Theatergeste und Maske, bei *Lessing* in beiden Komponenten zu überlegener Verstandes- und Gefühlsdurchdringung heranreichte (immer mit der Gefahr des überwiegenden kühlen Intellekts im Sinne blutmäßiger *theatralischer Gebundenheit*), mußte der Dichterkomponist mit seinem Librettisten — und über diesen hinausgehend — trotz Beibehaltung der im Grunde herkömmlichen Formen, in der Transsubstantiation des Wortes durch den Geist der Musik manifestieren: die deutsche Oper als Musikdrama war so geboren“ (19). Dichterkomponist? das war Mozart nicht. Der Verf. bestimmt Mozarts Oper als ein „*musikalisch-dramatisches Gesamtkunstwerk höherer Ordnung*“. Ziemlich anspruchsvoll tut der Verf. die Musikwissenschaft ab: „Daß man die *Königin nach einem ursprünglichen Plan Mozarts* und *Schikaneders* als *Vertreterin des ‚guten Prinzips‘* im ersten Akt bezeichnet und behauptet hat, während der Arbeit an der Oper habe man dann einen neuen Gedanken verfolgt und plötzlich *Sarastro* zum guten und die *nächtliche Königin* zum negativen Element geprägt, ist deshalb merkwürdig, weil es zunächst auf einer völligen Verkennerung der märchenhaften Wesensart des Stoffes beruht, sodann aber eine laienhafte Unterstellung von Biographen und Musikhistorikern, denen trotz geisteswissenschaftlicher und musikwissenschaftlicher Schulung (!) dramaturgische Fähigkeiten und Fachwissen nicht immer zuzusprechen sind.“ Das geht in erster Linie gegen Hermann Abert, der (II. 758 ff.) allerdings den Märchencharakter sehr deutlich hervorhebt. Sein Satz „*Indessen wird dabei meist viel zu viel in die Oper hineingeheimnist*“ hätte dem Verf. eine gute Warnung sein sollen! Der Verf. führt (91) Einstein an, der nicht den geringsten Beweis finden kann, daß Tendenz und Charakter des Libretto verändert worden seien. Es ist merkwürdig, dies zu leugnen: allein die drei Knäblein sind der Beweis. Aber auch die erste Szene: Wer hat die Schlange gesendet? Die gute Partei, *Sarastro*? Diese bedient sich nicht solcher Mittel! Wohl aber die böse Partei, und die gute besiegt die Schlange. Die drei Damen erscheinen überhaupt bis zur letzten Szene nicht als Vertreterinnen einer bösen Partei. Noch viel weniger die drei Knaben. Sie sind Lichtgestalten, Genien, entsprungen klassi-

zistisch-griechischen Erinnerungen. Sie tun nur das Gute, geben nur moralische Lehren, führen Tamino in den Tempel Sarastros, retten Pamina usw. Wie können sie von Anfang an der Partei der Nacht, der Partei des Bösen zugeordnet gewesen sein? So kategorisch, wie der Verf., kann man den Gedanken, daß die Tendenz des Textbuches geändert worden sei, nicht ablehnen, wenn man nicht Beweise hat. Abert hatte gute Gründe angeführt.

Wenn nur die philosophischen und historischen Fundamente des Verf. dieselbe Widerstandskraft hätten wie Aberts „laienhafte“, musikhistorische Behauptungen! Nach ihm gehört die „Entführung“ äußerlich ganz dem Rokoko und der Empfindsamkeit an. Beides schließt sich fast kontradiktorisch aus. Mit Rokoko hat Mozart nichts zu tun. Nicht viele werden dem Verf. folgen, wenn er meint, bei der Höllenfahrt des Don Juan tauche Rubens' Jüngstes Gericht vor dem geistigen Auge auf (6). In keiner Weise rechtfertigen läßt sich aber die Behauptung, Mozarts männliche Lebenskraft, seine produktive Phantasie aus der Fülle heraus wären barocker Natur! Ebensovienig hat Mozart die „Ornamente des Rokoko oft äußerlich assimiliert“. Ist Così eine „Faschingoper“? Sie werde heute noch „musikalisch oberflächlich in Bezug auf Melodisches, Harmonisches oder Formales, aber nicht in ihrem eigentümlichen Wesenskern der musikgeborenen ironischen Tragikomödie menschlicher Hybris erfaßt“. Blind vertrauende Liebhaber werden getäuscht. Wo ist da die „Hybris“? Mit Vorliebe konstruiert der Verf. weitgespannte Beziehungen. „Die unsichtbare Gottheit des spanischen Barockdramas Calderons als über den Menschen waltende Bestimmung thronend, scheint allegorisch, wenn auch nicht im christlichen Sinne durchzuleuchten. Eine Reminiscenz etwa ist der Choral“ (Ach Gott . . .). Mit Calderon hat dies wohl wenig zu tun. Auch ist wohl die „kanonische Polyphonie mit dem Cantus firmus der Geharnischten“ kaum „ein Sinnbild der Integration“ (Taminos). Wo der Verf. auf musikalische Fragen eingeht, ist man oft zu erheblichem Widerspruch gereizt. So spricht er von den „kontrapunktischen Kämpfen zwischen Tag und Nacht im Fugato der Ouvertüre“ (32). Ein Fugato ist an sich noch kein Kampf (wenn auch Getümmel der Schlacht gelegentlich mit einem Fugato nachgebildet ist, z. B. in Verdis *Macbeth*: Das Durch-

einanderlaufen, das die Themen und Gegen-
themen hervorbringen, der Zusammenprall
der Dissonanzen, der Lärm usw. können
wohl hinreichend den Eindruck einer Schlacht
vermitteln, schreibt Verdi an den Textver-
fasser Escudier). Wohl hat man Themen als
Symbole feindlicher Gruppen kontrapunk-
tisch miteinander ringen lassen (Tschai-
kowsky, 1812, Reger, *Vaterländische Ouver-
türe* u. a.), doch kann hier keine Rede davon
sein, da nur ein Thema fugiert wird. Der
dramatische Charakter liegt nicht oder nicht
ausschließlich im Fugato, sondern in den
dramatischen Momenten der Durchführung
der Ouvertüre.

Es ist erstaunlich, wie sehr der Verf. S. 35
den Charakter der Arie Nr. 13 des Mono-
statos verkennt, wenn er sagt: „*Harm'os*
*volksliedartig erscheint gleich der naive An-
fang von der ‚Liebe Freuden‘, obwohl die*
musikalische Faktur deutlich von dem Feuer
. . . spricht.“ Mit Volkslied, d. h. deutschem
Volkslied, hat der Anfang nichts gemein. Im
Gegenteil, die dreimalige Wiederholung des
kurzen Motives *d-h-c*, dazu die Instrumen-
tation mit Piccolo, Flöte, Klarinetten, die
grelle Farbe, das Tempo Allegro und die
Tonstärke pianissimo geben den exotisch-
unheimlichen Charakter. Das Thema ist
„*alla turca*“ (wobei das klassische „*Alla*
turca“ mehr ungarisch-slawisch als türkisch
ist). Dämonie und Ironie sind bevorzugte
Kennzeichnungen des Verf. Aber kaum paßt
„*dämonische Ironie*“ für das Abschiedslied
des Papageno („*Diesen Baum da will ich zie-
ren*“). Mit Dämonie hat es überhaupt nichts
zu tun. Es ist ein wenig Galgenhumor des
so ganz und gar nicht dämonischen Natur-
burschen, gepaart mit der Komik des Sing-
spielkomikers, der nebenbei mit dem Publi-
kum kokettiert („*Schöne Mädchen, denkt an*
mich“). Zu den musikalischen Analysen des
Buches muß gesagt werden, daß sie nicht
immer einen laienhaften Anstrich vermei-
den. Was ist z. B. eine „*harmonische Baß-
stütze*“? Es handelt sich um Paminas Stelle:
„*Ich möcht ihn sehen*“, wo der „*eigentüm-
liche Halbtonschritt b-ces im Fagott als har-
monische Baßstütze der Septime (b-f-as) hin-
zutritt*“ (f' - - - - -)
(as' - - - - -)
(b - ces' - b)

Daß die beiden Finale sonatenmäßig seien,
etwa vier Sätzen einer Sonate entsprechend
(39), läßt sich nicht bestätigen. Das Bar-
Form-Prinzip soll dem 2. Finale zugrunde
liegen. Die drei Abschnitte (Nr. 21. T

1—45. 2. 45—94. 3. 94—183) sind weder zusammen, noch in sich barförmig. Der Verf. hält A-B-C für eine Barform! Als solche benennt er schon den ersten Teil A B C. In Wirklichkeit ist die Form hier a (Vorspiel) a, b-c, a, also vielleicht doch als Reprisenbar zu bezeichnen. „Der dritte Abschnitt ist strenger nach dem Bar-Schema A, B, C, geteilt“, sagt der Verf. Diese Form ist keine Bar-Form. Der dritte Teil ist aber auch nicht nach der Form A B C geteilt. Er besteht aus den Teilen:

(94).	1-13 Knaben	A	
	14-25 Pamina	B	Do
	26-28 Knaben	A	Do
	40-52 Knaben und Pamina	A	T
	54-63 Knaben und Pamina	C	T
	66-75 Knaben und Pamina	D	T
	77-89 Knaben und Pamina	E (eff)	T
	-96 Nachspiel	g	T

Es ließen sich noch viele solche Zweifel erweckende Stellen anführen.

S. 56—82 behandelt der Verf. die Inszenierung. Hier spricht der Fachmann, der vieles Treffende zu sagen hat. Es würde zu weit gehen, auch hier gelegentlich auftauchende Zweifel zu äußern, die immer wieder auf das „Zu-vieles-,Hineingeheimnissen“ gehen, vor dem Abert mit Recht gewarnt hat! Es wäre aber doch eine Verwechslung der Grundbegriffe, wollte man solche Regieanweisungen, und wären sie noch so brauchbar und sinnvoll begründet, als Wissenschaft im Sinne der in Vor- und Nachwort des Buches und mancher gelegentlich fallender eigener Bemerkung des Verf. ansprechen.

Enttäuschend wirkt der Schlußabschnitt: *Zur Mozart-Nachfolge*. Unter Nachfolge versteht man schlechthin eine mit dem Vorgänger innerlich verbundene Nachfolge, nicht bloße Zeitfolge. Hier wird eine zeitliche Aufzählung aller bedeutenden Opernkomponisten nach Mozart geboten, die mit sehr allgemeinen Begriffen mit Mozart im Zusammenhang gebracht werden. „In Verdi kulminiert die schöpferische Mozart-Nachfolge“, heißt es da (84). Gewiß, zeitlich ist das nicht unrichtig. Ob aber zwischen Mozart und Verdi überhaupt eine engere sachliche Beziehung besteht, darüber wird nichts gesagt. Es muß auch bezweifelt werden. *Rigoletto*, *Troubadour*, *Trivata* werden „Jugendopern“ benannt: Verdi schrieb sie als Nr. 18—20 unter seinen Opern mit 30 bis 40 Jahren! *Aida* wird zur mittleren Epoche gerechnet, Verdi begann sie mit 56 Jahren! Was soll man aber zur Fest-

stellung sagen, daß Mussorgsky, Rimsky-Korsakow und Borodin „in erster Linie in lyrischen und komischen Partien das geistige Erbe (Mozarts) antraten“!! Mozarts Gesamtkunstwerk werde sich in seiner symbolischen Dämonie als hohes Welttheater bewähren. Wir teilen des Verf. Zuversicht, wenn auch nicht diese Formulierung, mit ihm.

Hans Engel, Marburg

Ernst Fritz Schmid: Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1720—1750). Mainfränkische Hefte (Nr. 16) der „Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte“ e. V., Würzburg 1953, 69 S. u. 4 Abb.

Mit dem südwestlichen Teil Mainfrankens, dem ehemaligen Gebiet der Fürstenhäuser Löwenstein, Hohenlohe und Leiningen, hat sich die musikalische Landschaftsforschung, abgesehen von Amorbach, bisher kaum befaßt. Wenn auch dieser Bereich keine bedeutenden Ereignisse und Persönlichkeiten aufweist, so ist gleichwohl der regionale Anteil am Musikgeschehen auch hier der Untersuchung wert. Das beweist die vorliegende ausgezeichnete Studie, die einen reizvollen Ausschnitt hochbarocker Hofmusikpflege kleinen Formats beleuchtet. Was sich an den beiden Fürstlich Löwensteinschen Residenzen Wertheim und Klein-Heubach in bescheidenem Rahmen abgespielt hat, diente weniger glanzvoller Repräsentation als fürstlicher Liebhaberei in ihrem Bestreben, die geselligen Freuden des Hoflebens durch Kammer-, Tafel- und Jagdmusik zu bereichern und der *Musica sacra* durch Oratorien-Aufführungen ein würdiges Ansehen zu geben. Dazu verhalf eine zwölf Mann starke Kapelle im Verein mit tüchtigen Schulmeistern, die sich an beiden Orten um die Kirchenmusik verdient machten. Das Überwiegen des böhmischen Elements in der Kapelle beweist, daß jene Wanderung von Osten her mit dem Ziel Mannheim, die schon unterwegs an kleineren Plätzen Musikanten absetzte, auch hier Fuß faßte und den Musizierstil bestimmte. Wie enge Grenzen immer der Löwensteiner Hofmusik während ihrer kurzen Blüte gezogen waren, sie führte trotzdem kein abseitiges Dasein, denn ihre Schirmherren hielten Verbindung mit der musikalischen Außenwelt durch rege Beziehungen zu Würzburg, Mannheim, Mainz usw. Über all das weiß der Verf. ebenso aufschlußreich zu berichten wie über die Wechselwirkung höfischer, bürgerlicher und

klösterlicher Musikpflege im näheren Umkreise. Eine Fülle sorgsam und gründlich verfolgter Einzelheiten steht ihm zu Gebot, und da er sie zu einem bewegten und farbigen Bilde verdichtet, ist dieser vortreffliche Beitrag zur mainfränkischen Musikgeschichte um so dankenswerter.

Oskar Kaul, Unterwössen (Obb.)

Paul Nettel: Der kleine Prophet von Böhmisch-Brod. Mozart und Grimm, Eßlingen 1953, Bechtle. 94 S.

Aus dem Leben Mozarts ist der Baron Melchior Grimm nicht wegzudenken, der als arbiter artium in Paris eine entscheidende Rolle im Kampf um die Durchsetzung des neuen Stils in der Musik des 18. Jhs. gespielt hat. Der 1723 in Regensburg Geborene, in Leipzig Student bei Ernesti und bei dem von ihm hochverehrten Gottsched, seit 1748 in Paris ansässig, war Sekretär des Herzogs von Orléans. Als Mitarbeiter der Enzyklopädie mit Rousseau, Diderot und vielen anderen geistigen Größen Frankreichs bekannt, wurde er als bissiger Kritiker einer der Vorkämpfer in dem berühmten Buffonistenstreit. Seine 1753 veröffentlichte „*Vision du petit prophète de Boehmisch-Broda*“, nur ein Teil seiner schriftstellerischen Produktion, ist eine Satire schärfster Prägung, die um so bemerkenswerter ist, als Grimm, der übrigens 1777 von Joseph II. geadelt wurde, keine außergewöhnliche musikalische Bildung besessen hat. Er hatte freilich eine vortreffliche Witterung für die kommenden Dinge, soweit sie eine Sensation versprachen. So galt auch sein vielbesprochenes Interesse für den jungen Mozart nur dem Wunderkinde. Der spätere Meister, der weit über seinen Horizont ging, ließ ihn völlig gleichgültig. Nettel hat die Streitschrift, die bei einer früheren Veröffentlichung sogar Rousseau zugeschrieben worden war, in einem schmalen Bändchen neu vorgelegt und in einleitenden Kapiteln die Persönlichkeit Grimms eingehender gewürdigt, als es in den bisher erschienenen Mozartbiographien der Fall sein konnte. Er gibt ein fesselndes und quellenmäßig gut fundiertes Abbild jener Zeit des Aufbruchs, die die Musik und die Kunst überhaupt aus den Fesseln des ancien régime befreite. Grimm hat sein Pamphlet, in dessen Mittelpunkt der namentlich nicht genannte Joh. Stamitz als Meister des neuen Stils steht, in „*biblischem Stil*“ (Abert) oder in „*alt-testamentarischem Prophetentum*“ (Nettl)

verfaßt, der ihn keineswegs daran hinderte, die alte französische Oper äußerst feindselig anzugreifen, um an ihrer Stelle sowohl die italienische opera buffa Pergolesis als auch die neue deutsche Instrumentalmusik auf den Schild zu heben. Man liest diese Schrift mit Vergnügen und ist oft genug erstaunt über die schonungslose Angriffsweise eines Literaten, der ja immerhin noch dem absolutistischen Zeitalter angehörte.

Helmut Wirth, Hamburg

Georg Kinsky: Manuskripte, Briefe. Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch. Beschrieben u. erläutert. Stuttgart 1953: Kraus. XXII, 360 S.

Es war Ende der 20er Jahre, als mich eines Tages Georg Kinsky besuchte und mir das Autograph der Schubertschen „*Winterreise*“ auf den Tisch legte: Eine einzigartige und unvergeßliche Begegnung mit einem Meisterwerk der Musik, wie sie einem nur selten zuteil werden mag. K. litt damals wohl noch unter der Enttäuschung, die ihm die Auflösung der von ihm lange Zeit betreuten Heyerschen Sammlungen gebracht hatte, aber schon hatte ihn eine neue und, wie ihm wohl anzumerken war, beglückende Aufgabe ganz erfüllt, die Katalogisierung eben der Sammlung, aus der er mir eines der wertvollsten Stücke vorlegen konnte. Mit dem Tode des Sammlers L. Koch 1930 war die Hauptarbeit am Katalog abgeschlossen, aber der 1951 verstorbene Verf. hat die Vollendung und Veröffentlichung seines Werks nicht mehr erlebt. Die Herausgabe besorgte dann mit Umsicht und der dem K.schen Vermächtnis gegenüber gebotenen Zurückhaltung Marc André Souchay. Ein Beitrag K.s zum Neuen Beethovenjahrbuch 5, 1953, hatte übrigens schon einmal auf die Beethoven-Handschriften der Kochschen Sammlung hingewiesen.

Louis Koch war ein Frankfurter Juwelier mit vielseitigen Sammelinteressen. Sie galten Ringen, Goldschmiedevorlagen, Fayencen und Bildern, erregten aber vor allem im Bereich der Musikerautographen die höchste Bewunderung der Fachleute. So hatte die Handschriftensammlung, in der fast alle bedeutenden Musiker aus zwei Jahrhunderten vertreten sind und die ein Sachverständiger ersten Ranges wie Stefan Zweig einmal „*eine europäische Angelegenheit*“ genannt hat, längst ihren Katalog verdient.

Er schließt sich, nicht zuletzt auch in der stattlichen, durch 21 Faksimiles belebten äußeren Aufmachung K.s bis dahin größter Leistung, seinem Katalog der Sammlung Heyer, insbesondere dessen viertem Band (Autographen) würdig an. Die Beschreibung der einzelnen Stücke bleibt dem Benutzer nichts schuldig. Und welcher Reichtum an Manuskripten, Briefen und Dokumenten breitet der Katalog vor uns aus! Da ist, um nur ganz wenig zu nennen, der einzige Brief Händels in deutscher Sprache, Bachs Kantate „Gott, wie dein Name“ aus dem einstigen Besitz von Siegfried Ochs, die dritte der Pariser Sinfonien Haydns, die Partitur von Mozarts „Schauspieldirektor“, eine Fülle von Beethoveniana, darunter auch wichtige Dokumente zur Vormundschaft über den Neffen, zum Tod und zum Nachlaß, dann aus der Romantik vor allem der Anteil Schuberts, außer der „Winterreise“ die drei letzten Klaviersonaten von 1828 sowie Entwürfe zur vierhändigen f-moll-Fantasie op. 103 und schließlich, um das Neuzzeitliche nur noch mit zwei Stücken anzudeuten, die Partitur des Straußchen „Till Eulenspiegel“ und Stravinskys „Petruschka“ in vereinfachter Fassung. Reiche Aufgaben bieten sich der Forschung an, vor allem aus vielen unbekannteren Skizzen und Entwürfen. Den Erläuterungen ist nur wenig hinzuzufügen. S. 86, Anm. 1 wäre noch auf J. Schmidt-Görigs Beitrag „Beethoven' oder Beethoven“, Dt. Musikkultur, 2, 1937, S. 108 ff. hinzuweisen, der sich mit Beethovens Namenszug beschäftigt, S. 328 zu Schuberts „Die Forelle“ auf A. Orel, Kleine Schubertstudien, AfMf., 2, 1937, S. 299 ff. Unter den Quellenwerken zum Abschnitt „Franz Schubert“ erscheint Deutschs Dokumentenwerk noch nicht in der neuen englischen und um vieles erweiterten Ausgabe. Somit mußte der dort (S. 280, unter Nr. 279) erstmals, wenn auch englisch veröffentlichte Brief Schuberts an A. Diabelli, wahrscheinlich vom April 1822, in unserem Katalog noch als „bisher ungedruckt“ bezeichnet werden.

Willi Kahl, Köln

G ü n t e r H a u ß w a l d : Das neue Opernbuch. VEB Verlag der Kunst, Dresden, in Arbeitsgemeinschaft mit dem Dresdner Verlag, 1952.

Für „Freunde des musikalischen Theaters gedacht“, ist die Werkauswahl nach den Spielplänen der deutschen Theater gerichtet, ein Opernführer, der auch als ein Beitrag

zu den Problemen des musikalischen Theaters gewertet werden und Ehrfurcht vor wahrer künstlerischer Leistung und kritischer Einsicht erwecken will. Populäre Darstellungen auf wissenschaftlicher Grundlage sind nicht nur verdienstlich, sondern auch sehr schwierig. Nicht weniger als 156 Opern von Händel bis zu Dessaus „Verurteilung des Lucullus“, 1951, werden besprochen, ihr Inhalt angegeben, das Leben der Komponisten und ihre Bedeutung geschildert und dann noch kurz die Musik gekennzeichnet. Letzteres ist natürlich die problematischste Seite des Unternehmens. Jacob Burckhardt hat einmal gesagt, beschriebene Musik sei wie ein gemaltes Mittagessen. Satt kann man freilich nicht von einem solchen werden, aber es kann den Appetit anregen. Dies versucht der Autor auch für seine Musik. Nicht immer sind die raumbedingt sehr kurzen Schilderungen sehr appetitanregend, nicht immer sind sie stichhaltig. Don Giovanni: „Eine Schlussszene gibt im großen Sextett die Moral der Oper. Keck rauscht die Musik auf, sprühend, tänzelnd die Gaukeleien des Übermenschen Don Giovanni umspielend.“ Ist das wirklich der Sinn dieser Musik? Fugato und Chromatik der „antichissima canzon“, in der die unerbittliche Wahrheit gesungen wird „Questo è il fin di di fa mal“, lehnen sich eher an den „strengen Stil der Kirche“ an (Abert). So könnte noch in manchem Punkt mit dem Verf. gestritten werden. Jedoch hängen solche Formulierungen auch mit dem Zwang zur Kürze zusammen, mit der Unmöglichkeit, ohne Notenbeispiele mehr als allgemeine gefühlsmäßige oder lobende Kennzeichnungen zu geben. Das ganze Buch aber bietet zweifellos dem Leser eine sichere Führung durch die Welt der Repertoire-Oper, womit der Zweck des Werkes bestens erfüllt ist!

Hans Engel, Marburg

Handbuch des Opern-Repertoires. Hrsg. Gotth. E. Lessing. London, Boosey & Hawkes Ltd. Druck Bonn 1952.

Die völlige Neubearbeitung dieses längst als praktisch erkannten Opern-Handbuchs ist für alle Theater- und Konzertunternehmungen von hohem Nutzen. 335 Opern werden aufgezählt, Titel, Personen und ihre Besetzung, Orchester, Instrumente, Spieldauer, Erstaufführung und Verleger angegeben. In einer beigegebenen Tabelle werden bei 89 Opern die Besetzungsmöglichkeiten der Partien zusammengestellt. Ein Hand-

buch, dessen Wert in der vortrefflichen Zusammenstellung des Materials liegt.

Hans Engel, Marburg

Friedrich Leopoldt: Leipoldt-Musik-Lexikon. Teil I. Fach- und Fremdwörterbuch. — II. Musiker-Biographien. — III. Von Wem und Was ist das? Ein neuartiges Nachschlage-ABC mit über 3500 Titeln, Stichworten und Hinweisen auf und über Werke aller Gebiete der Tonkunst. — Friedrich M. Hörhold Verlag KG. Hildesheim.

Drei Bändchen in Klein-Format (8 × 12 cm) in Kasette gliedern den Stoff neuartig auf. Bändchen 3 enthält sowohl Namen wie Titel von Musikstücken, Opern, auch Textdichter, auch sonstige selten zu findende Schlagworte: Lodron-Konzert, Polykrates, Sommernachtstraum, mit Opern, Bühnenmusiken, Ouvertüren, Orchesterwerken, Operetten, aber auch Literaturnennung für die einzelnen Instrumente. Es steckt eine große Arbeit in diesem Bändchen, die dem Benutzer dienlich ist. Auch die beiden anderen, im obigen Titel charakterisierten Bändchen sind für nicht sehr weitreichende Zwecke mit ihren sehr knappen Angaben nützlich. Hans Engel, Marburg

Joseph Haydn. Dokumente seines Lebens und Schaffens, Auswahl und verbindender Text von Hans Rutz., München 1953, C. H. Beck. 159 S.

Es ist nicht zu leugnen, daß Joseph Haydn in den letzten Jahren wieder mehr in den Vordergrund gerückt ist, sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der praktischen Pflege seiner Werke. Endlich hat man mit der freilich nur sehr langsam fortschreitenden Gesamt-Ausgabe seines Schaffens begonnen, und nicht weniger wichtig ist das Wiederaufleben der Biographik. Freilich ist noch kein Werk dabei von dem Ausmaß der dreibändigen Biographie von Pohl/Botstiber, aber manche der neuen Veröffentlichungen zeigen das starke Interesse unserer Zeit für den Vater der Wiener Klassik. In der Reihe „Meister der Musik“, die mit Beethoven, Mozart und Schubert begann, legt Rutz nun als 4. Band eine vorzügliche Auswahl von Lebens- und Schaffensdokumenten Haydns vor, die durch einen klugen verbindenden Text zusammengehalten wird. Die Absicht des Hrsg. zielt auf eine möglichst umfassende Darstellung Haydns und seiner Zeit. Sie beschränkt sich

nicht etwa nur auf Selbstzeugnisse, sondern zieht auch zeitgenössische Beobachtungen, Briefe und Kritiken sowie Auszüge aus den frühen Biographien herbei. Besonders schön der Brief C. F. Zelters! Haydns langer und oft beschwerlicher Weg zur großen Meisterschaft wird eindringlich nachgezeichnet. Und was eigentlich wohl noch mehr bedeutet: der Mensch Haydn in der seltenen Verbindung von höchstem Kunstverstand und schlichter Herzensgüte, von starkem Selbstbewußtsein und neidloser Freundschaft steht im Mittelpunkt. In erster Linie wendet sich das auch mit guten Bildern ausgestattete Büchlein an den Musikfreund, aber auch der tätige Musiker wird daraus vieles entnehmen können, um seinen Haydn besser zu verstehen. Überhaupt wird gerade durch die knappe Zusammenfassung das epochale Wirken Haydns hervorgehoben, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß der Hrsg. selbst sich nachdrücklich zu dem Meister bekennt. (Nur ein kleiner Druckfehler! Auf S. 152 muß es natürlich heißen: „und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen“.) Helmut Wirth, Hamburg

Anton Bruckner — ein Bild seiner Persönlichkeit. Auswahl und Einleitung von Willi Reich. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1953. 115 S.

Dies Büchlein stellt nach den Worten R.s einen Versuch dar, vor allem das Wesen Bruckners demjenigen nahe zu bringen, dem der Meister zwar verehrungswürdig, aber doch ein „Armer im Geiste“ ist — eine ja auch heute noch weitverbreitete Ansicht. Aus den zahlreichen authentisch überlieferten und zum größten Teil in den verschiedenen Bruckner-Biographien veröffentlichten Selbstzeugnissen Bruckners hat R. mit kluger Hand das ausgewählt, was seinem Vorhaben dienlich sein kann, immer bemüht, den lauterer Menschen und Künstler vor der durch die chronologische Anordnung der Briefe etc. sich ergebenden Schilderung des Werdens in den Vordergrund zu stellen. Daß z. T. ganze Abschnitte aus der bekannten Bruckner-Literatur (vor allem Göllerich-Auer) und einzelne „Erinnerungen an Bruckner“ (Eckstein, Hruby, Klose) übernommen worden sind, gereicht dem Büchlein nur zum Vorteil und läßt es zu einem lesenswerten „Brevier“ für den Musikfreund und -liebhaber werden.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Günter Haußwald: Richard Strauß. Ein Beitrag zur Dresdner Operngeschichte seit 1945 (Verlag Staatsoper Dresden 1953).

Das Bändchen verfolgt den Zweck, die Bindungen des Meisters zur Dresdner Staatsoper aufzuzeigen. Sind doch von 15 Opern 9 in Dresden uraufgeführt worden. Mit reizvollen Bildern ausgestattet, werden die Opern, mit Angabe der Dresdener Besetzung, kurz aber kenntnisreich besprochen. Die Schrift kündigt nicht nur vom Ruhm des Meisters, sondern auch von der großartigen künstlerischen Leistung dieser Bühne für den Komponisten. Hans Engel, Marburg

Franz Brenn: Form in der Musik. 1953, Universitätsverlag, Freiburg in der Schweiz. 54 S.

Es handelt sich um die Wiedergabe einer Antrittsvorlesung an der Universität Freiburg in der Schweiz, der für den Druck eine größere Anzahl Anmerkungen, Literaturnachweise usw. beigegeben sind. In einer dieser Anmerkungen (S. 38) unterscheidet Brenn im Anschluß an das Harvard Dictionary of Music zwischen „form in music“ und „form (s) of music“. Das zweite ist im Grunde die geläufige Formenlehre, während „form in music“ sich mit der Aufstellung der grundlegenden Begriffe eines Systems der Musiktheorie beschäftigt. Hier zeigt sich das eine Anliegen der Schrift: terminologisch einmal Festsetzungen zu treffen, daß beim „Reden über Musik“ „die Eigenart des musik-ästhetischen Grundfaktums soweit in Methoden, Terminologie und Darstellung angepaßt wird“.

Ein weiterer Gesichtspunkt scheint mir von zwei zunächst gegensätzlichen Gedanken auszugehen. S. 36, Anm. 4, sagt B., meiner Ansicht nach völlig zu Recht: „In der Musik kann legitimerweise nur vom Formalen her zum ‚Geist‘ und ‚Gehalt‘ vorgeschritten werden“. Dem steht in Gewissem entgegen: „Alle Formelemente sind eben deshalb etwas Beseeltes und Repräsentationen seelischen Lebens, innerer Form“ (S. 28/29), oder „endlich ist die musikalische Form auch selbst Objektivierung und Repräsentation seelischen Lebens“ (S. 26). Diese Zweiseitigkeit macht im Grunde die Schwierigkeit des Problems aus.

B. beginnt mit einer Stufenreihe von Definitionen: „Form meint immer irgendwelche Organisation, Gestaltung und Gestaltetsein eines Stoffes“ (S. 7); „der musikalische Stoff ist die in der Zeiteinheit sich entfal-

tende Klangsinnlichkeit“ (S. 8); „die jeweilige Organisation der Klangsinnlichkeit ist auch für die innere Dynamik und ihre Grade verantwortlich“ (S. 9). Als Felder elementarer musikalischer Gestaltung nennt er Melos, Metrum, Klangstärke, Kolorit; weiter Teil-Ganzes-Beziehung oder Tektonik (das was gemeinhin „Formenlehre“ heißt). Von da steigt er über Behandlung von Begriffen wie Gliederung, Distanz, Sonanz, Zentrierung weiter auf. Das Ganze faßt B. schließlich in zwölf Thesen zusammen, die mit den Begriffen „Idealtypik“ und „Motus“ schließen. Der erste wird in etwa festgelegt durch einen Satz wie: „Schon mit wenigen Tönen wird in der Musik durch die Anlage von Rhythmus, Tektonik, Metrum, Takt, Tonalität und ev. Harmonik der Plan zu solchen Idealtypen mit außerordentlicher Einprägsamkeit und Plastik entworfen“ (S. 27). Motus ist „die Ganzstruktur unter dem Aspekte der Innendynamik“, ist „die Zusammenfassung aller Qualitäten (sinnlichen, strukturellen, systematischen etc.) am musikalischen Gebilde, soweit sie als Repräsentationen innerer Bewegtheit gelten können“ (S. 29).

Rede und Anmerkungen sind naturgemäß kurz gehalten. Sie werden an einigen Stellen praktisch belichtet durch eine Darstellung der verschiedenen Gesichtspunkte in der Beurteilung Bruckners, die auf B.s Definitionen beruht. Wie er selbst sich gelegentlich mit anderen Definitionen z. B. vom Metrum, Rhythmus, Typus auseinandersetzt, wird auch eine Auseinandersetzung mit seinen Gedanken die Auffassung der „Formen der Musik“ vorwärtsbringen.

Paul Mies, Köln

Joachim Herrmann: Schlesiens Stellung innerhalb der deutschen Musikkultur. Holzner-Verlag, Kitzingen/Main. Der Göttinger Arbeitskreis, Schriftenreihe, Heft 38 (o. J.) 40 S.

Während heute die detaillierte Weiterforschung ostdeutscher Musikgeschichte darniederliegen muß, wenn und weil sie meist auf heimatliche Quellen angewiesen ist, so regt sich andererseits das Bemühen, wenigstens das Vorhandene zusammenzufassen. Zur wissenschaftlichen Fragestellung kommt dabei die Pflege des Heimatgedankens und -gedenkens als eine neue Aufgabenstellung, die sich an den großen Kreis Heimatvertreiber richtet, hinzu. Dies gilt auch für Herrmanns Büchlein.

Es ist das Verdienst des Verf., auf dieser Basis eine Gesamtdarstellung der schlesischen Musikgeschichte in engstem Rahmen versucht zu haben. Daß hierbei auch die Schrifttums-Aufzählung besonders knapp ausfiel, mag verständlich sein, für die wissenschaftliche Genauigkeit bleibt sie bedauerlich; gerade darum, weil viele Literatur schwer erreichbar ist, sollte der Kontakt mit früheren Forschungsarbeiten gewahrt werden. Arbeiten wie die von Sander über die Breslauer Barockmesse, Hampel über die prot. Kirchenmusik in Schlesien, Max Schneiders Archivaufsatz (1. Jg.) usw. verdienen, wenigstens genannt zu werden. Von diesen das Literaturverzeichnis betreffenden Wünschen abgesehen, enthalten die 7 Kapitel „Die Musik des Mittelalters bis zur Reformation, Die ev. Kirchenmusik vom 16. bis 18. Jh., Die Musik der adligen Hofhaltungen, Das musikalische Theater, Die kath. Kirchenmusik seit der Gegenreformation, Das Musikleben der Neuzeit, Die schöpferische Musikalität Schlesiens“ reichhaltigen Stoff in angenehm lesbarer Form. Ob in dieser Gliederung die Trennung der beiden konfessionellen Kirchenmusik-Kapitel 2 und 4 glücklich ist, bleibe dahingestellt, vor allem, weil nach der spätbarocken Operngeschichte erst die viel ältere Persönlichkeit des Nucius erscheint. Die mit Recht unterstrichene Bedeutung dieses Meisters wäre noch nach der Seite der „Klangrede“ zu ergänzen, in der Nucius als einer der ersten Systematiker zu würdigen ist. Aus diesen 7 Kapiteln kann nun das erste auf einer relativ breiteren Literaturgrundlage fußen, auch in der Frage nach „landschaftlichen Eigenarten“ im einstimmigen Choral. Es befremdet, hier von dem Fehlen „greifbarer Ergebnisse“ zu lesen. Referent glaubt auf dem Gebiet der schlesischen Sequenzen-Varianten sowie der Alleluja-Gesänge in der vom Verf. sogar zitierten Schrift (S. 40 ff., 47 ff.) einiges beigetragen zu haben. Zur ältesten Orgelmusik müssen weiterhin die neuen Perspektiven, die Plamenacs Forschungen über den Faënza-Codex (Utrecht 1952) ergaben und die eine Brücke von neu entdeckter italienischer Orgelmusik zu der ältesten Schlesiens schlugen, ergänzend erwähnt werden. (Herrmanns Satz „Der blinde Paumann in Nürnberg hatte 1452 sein System der Orgelhandschrift erfunden“ ist übrigens in dieser Formulierung unglücklich. Man fragt sich, welche „Erfindung“ gemeint ist). Schlesiens

größte Musikerpersönlichkeit der älteren Zeit, Stoltzer, wird erfreulich und gebührend hervorgehoben, freilich vermißt man unter den „Historischen Musikalien in Neuausgaben“ (S. 40) u. a. den Albrecht-Gombosischen Denkmälerband. Das Kapitel vom musikalischen Theater bringt verdienstvolle Hinweise auf Stölzel und A. A. Koch und hinsichtlich der Opernperiode 1725–1733 eine durchaus zu unterschreibende Stellungnahme gegen Borchardt (S. 22.) Daß diese Epoche der Breslauer Oper sich nur auf den kath. Adel stützte, von protestantisch-bürgerlicher Seite gleichsam sabotiert wurde und darum scheitern mußte, wünschte man sich genauer belegt. Gewiß ist an der Initiative des Fürsterzbischofs nicht zu zweifeln. Wenn aber neben Treu der spätere Breslauer Magdalenen-Oberorganist Hoffmann und dann der älteste Sohn des Christophori-Musikdirektors Gebel als Cembalist der Oper mitwirkten (s. „Treu“ in Matthesons „Ehrenpforte“), so dürfte die Frage des damaligen Endes der Breslauer Oper nicht allein auf den Gegensatz Katholisch-Protestantisch zurückzuführen sein. Nicht zu vergessen ist, daß der große Händel etwa zur gleichen Zeit mit der italienischen Oper scheiterte und daß des Italieners Bioni musikalische Diktatur (nach Treus Weggang) den Breslauern vielleicht auch nicht sympathisch war. Gegenüber der durchaus berechtigten breiten Würdigung Schnabels (6. Kapitel) fällt die allzu kurze Behandlung des Elisabeth-Oberorganisten Berner auf, dessen Bedeutung von Eschenbach in seiner Dissertation herausgearbeitet wurde; nannten die Zeitgenossen doch gern den Domkapellmeister Schnabel und Berner in friedlich-konfessioneller Einheit das „Dioskurenpaar“!

Die bunte Fülle und Vielfalt des schlesischen Musiklebens wird dem Leser der H.schen Arbeit in hohem Maße deutlich; manche vergessene Persönlichkeit verdiente noch nähere Beleuchtung; so werden künftige Arbeiten u. a. den begabten Mendelssohn-Schüler Ed. Franck und den vielgeriesten Dirigenten und Musikschriftsteller Koßmaly zu betrachten haben. Doch sind dies Zukunftswünsche; stärker fällt in H.s Arbeit das Fehlen des neueren schlesischen Volksliedes auf. Sind doch die schlesischen Sammler Jacob, Richter, Amft usw. aus dem Gesamtbilde des deutschen Volksliedes nicht wegzudenken, und in dem Literatur-Verzeichnis hätte man G. Streckes verdienst-

volle Sammlung „*Lieder der Schilesier*“ — als Neuerscheinung im Tonger-Verlag bequem zugänglich — ganz besonders erwartet. Unter den Druckfehlern seien „Frisch“ (statt Fritsch S. 14), „Filko“ (Filke S. 28) und (häufiger) „Poliphonie“ angeführt.

Fritz Feldmann, Hamburg

Robert Simpson: Carl Nielsen — Symphonist (1865—1931). London, 1952. J. M. Dent & sons Ltd. 236 S. Simpson, Komponist, Musikschriftsteller und augenblicklich Mitglied der Musikabteilung der BBC, legt hier dankenswerterweise das erste größer angelegte Buch in englischer Sprache über den großen dänischen Komponisten vor. Die zunehmende Popularität des Symphonikers Nielsen in England (die der Sibelius-Begeisterung allmählich gefährlich zu werden droht) hat die im begrenzenden Untertitel ausgedrückte Anlage des Buches bestimmt, das zum weitestgehenden Teil einer genauen thematischen Analyse der sechs Symphonien gewidmet ist. Konzertante Werke, Klaviermusik und vor allem Niensens Opern- und Liedschaffen kommen dabei naturgemäß etwas zu kurz, was im Hinblick auf Großleistungen wie das Bläserquintett, das Orgelwerk „*Com-motio*“ und die Oper „*Maskerade*“ besonders zu bedauern ist. S. s. Vorliebe für analytisches Detail hat ihm leider den Weg zu einer breiteren stilgeschichtlichen Erfassung und Einordnung Niensens verstellt, der — speziell mit seiner Doppelseitigkeit zu melodischer Volkstümlichkeit und kontrapunktischer Verknötung — an seinen Zeitgenossen Gustav Mahler erinnert, mit dem er auch die psychologische Verwurzelung in der Romantik teilt. Es wäre wichtig gewesen, den Hintergrund älterer skandinavischer Musik (von Gade und Kjerulf bis Grieg und Sibelius) klarer zu zeichnen, um Niensens schöpferische Sonderleistung zu begreifen. Ein Ansatz dazu findet sich jedoch im I. Kapitel (*The growth of the Artist*). Auf der anderen Seite verhindert des Verf. Vorurteil gegen Arnold Schönberg und seine Schule eine wissenschaftlich fundierte Abschätzung des Einflusses, den Schönbergs und Bartóks Musik auf den späten Nielsen der VI. Symphonie zweifellos ausgeübt hat. S. s. Buch ist mit schöner Begeisterung und genauer Kenntnis der Partituren geschrieben und enthält manche feine Beobachtung, die zu tieferem Verständnis des Menschen und Künstlers führen kann. Einen recht

mageren, viel zu unbestimmt gehaltenen biographischen Abriss und ein (zugestandenmaßen unvollständiges) chronologisches Werkverzeichnis hat Torben Meyer beige-steuert. Zuverlässiger gearbeitet ist S. s. Schallplattenverzeichnis. Unbegreiflicherweise fehlt in allen Tabellen Niensens eigene Buchveröffentlichung „*Levende Musik*“ (1925) und die Selbstbiographie „*Min fynske barndom*“ (1928). Das mit vielen Notenbeispielen, Porträts und Faksimilies ausgestattete Buch (dessen Übersetzung ins Deutsche nach inhaltlicher Überarbeitung hiermit angeregt sei) ist vom dänischen Botschafter in London, Graf Reventlow, mit einem Geleitwort versehen worden.

Hans F. Redlich, Lettsworth

Gerhard Heilfurth: Das Bergmannslied. Wesen / Leben / Funktion. Ein Beitrag zur Erhellung von Bestand und Wandlung der sozial-kulturellen Elemente im Aufbau der industriellen Gesellschaft. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954. 790 S., 32 Bildtafeln.

Zu den in der Musikgeschichtsschreibung bisher am wenigsten bearbeiteten Gebieten gehören die Standesgeschichte und die der Stilgemeinschaften. Lokalgeschichte, Stil- und Formenentwicklung, Biographie u. a. sind mit Vorzug behandelt worden, die über weite Räume und Zeiten ausgebreiteten Stilgemeinschaften und Stände wie die Ritter und Ritter, Hirten, Studenten, Seeleute jedoch wurden nur in Teilaspekten oder anderweitigen Zusammenhängen abgehandelt und so noch nicht in ihrer Bedeutung und ihren Eigenzügen für die gesamte Kultur-entwicklung musikgeschichtlich voll erkannt. Standesgeschichte ist mehr als Gattungsgeschichte. Ein Stand kann Gattungen als historisch lebendige Typen hoher Ordnung hervorbringen und zum Eigenbesitz entwickeln, er kann aber auch künstlerisch weniger fruchtbar, rezeptiv-kompilierend sich lediglich durch das besondere Teilhaben am allgemeinen Besitz vokal oder instrumental auszeichnen. Nur auf dem Boden einer intensiv und nicht nur als schmückendes Beiwerk angesehenen Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte lassen sich auf diesem weiten Gebiete befriedigende Ergebnisse erzielen. Eine bis in die Frühzeit zurückreichende und heute noch lebendige Gesellenseinheit stellen Bergwerk und Knappschafswesen dar. Es ist ein Zweckgebilde, eine Produktionsvereinigung von Männern,

die weniger organisch wächst als etwa das Bauerntum, sondern in ständiger sozialer Bewegung, vom Glück und Unglück des Schürfens abhängig, das älteste Kernstück der industriellen Gesellschaft bildet. Eigene Sprache, Brauchtum, Tanz und Lied entwickelten sich in dieser mannschaftlich strukturierten, einst geschlosseneren Gemeinschaft, die bis in die Neuzeit hinein ein durch die Arbeit geformtes, patriarchalisch gegliedertes, exklusives Eigenleben führte. Das umfang- und inhaltreiche Buch von Heilfurth bietet einen Einblick in die letzten Jahrhunderte dieser Lebenswelt und besonders in deren Lied. H.'s Buch ist „*Denen vor Ort*“ gewidmet, womit das echte sozial-fürsorgliche Anliegen des Verf. unterstrichen wird, das ihn zu dieser langjährige Vorarbeiten benötigenden Studie veranlaßte. Selbst aus einer sächsischen Bergmannsfamilie stammend, vermochte er aus enger Beziehung zur Sache heraus diesen Stand und sein Lied gerecht zu würdigen. H. untersucht vor allem textlich das deutschsprachige Singgut des Bergmanns von den ersten schriftlichen Niederlegungen im 16. Jahrhundert an bis zur Gegenwart. Diese räumliche wie zeitliche Begrenzung des behandelten Gegenstands ist Mangel und Vorzug zugleich. Der Vorzug liegt in der nur so möglichen Vollständigkeit der Quellensammlung und ihrer wenigstens literarisch erschöpfenden Auswertung, der Mangel in der fehlenden Tiefe sowohl in die Zeiten schriftloser Tradition als auch in die Europas hinein; er kann und muß nur mittels der vergleichenden Lied- und Musikforschung behoben werden. Das von H. zusammengetragene und erläuterte Material legt es dringend nahe, das wegen seiner geschichtlichen wie auch vor allem gegenwartskundlichen Aspekte bald zu tun. So läßt sich z. B. in der Frage nach dem einstigen, aus spätmittelalterlich-städtischen Quellen nicht mehr erschließbaren Charakter der Bergreihen nur im Rahmen einer Europa und sein Bergwerkswesen im Ganzen berücksichtigenden vergleichenden Frühgeschichte ein endgültig befriedigendes Ergebnis erhoffen und auf den wahrscheinlichen Sinn- und Formwandel dieser Gattung schließen, wobei etwa an die parallele Entwicklung des Kuhreihens zu denken wäre. Die quellenmäßigen, teilweise jedoch behebbaren Schwierigkeiten sind die gleichen wie bei der Erforschung des älteren Volksgesanges überhaupt.

H. leitet sein Buch mit einer knapp gefaßten soziographisch-sozialgeschichtlichen Analyse des Bergwerks ein. Diese darf als vorbildlich für weitere Arbeiten zur Ständeschichte angesehen werden. Darüber hinaus ist H.'s Schrift musikgeschichtlich schätzenswert wegen seiner im ersten Teil fast vollständig gebotenen Mitteilung der über Singen, Spielen und Tanzen des Bergmanns berichtenden Quellen und Bilder sowie einer Zusammenstellung der Überlieferung an Bergmannsmusik (S. 35—58), der Sichtung des Quellenwerts und des Inhalts der erhaltenen Drucke und Aufzeichnungen seit etwa 1530. Hierzu dürfte sich kaum noch neues Material von Belang finden lassen, so daß man insonderheit über den bis 1800 hervortretenden Schwerpunkt der Überlieferung im sächsisch-böhmischen Erzgebirge bestens informiert wird. Nach 1800 verlagert sich die Dichte der Sammlungen mehr und mehr an die Ruhr, wozu außerdem saarländische, steiermärkische, oberschlesische und wenige andere Aufzeichnungen und Liederbücher kommen. Dieser das Material vorstellenden Einführung schließt sich S. 58—74 eine Geschichte des deutschen Bergmannsliedes an, in der H., stets im Gesamtzusammenhang des Bergwerks und seiner Geselligkeit gesehen, das schichthafte Gefüge des sich im Laufe von 4 Jahrhunderten inhaltlich erheblich wandelnden Bestandes und das hier besondere Verhältnis von Kunst- und Volkslied überzeugend herausarbeitet. Da die Vorstudien bereits vor dem Kriege begonnen worden waren, konnte zum Glück noch das gesamte ostdeutsche Liedgut mit verarbeitet werden, was besonders der musikalischen Ostforschung in ihrer augenblicklichen prekären Quellenlage zugute kommt. Die Hauptkapitel des Buches handeln über Stil, Gehalt und Entwicklung des Bergmannsliedes. In langen, das gesamte Material heranziehenden Analysen gelingt es dem Autor, tiefe Einsichten in die religiöse, geistige und soziale Situation des seit dem 16. Jahrhundert betont standesstolz auftretenden Bergmanns zu vermitteln. Sein Gesang kreist, soweit das verfolgbare ist, aus einem im wesentlichen unverändert bleibenden Lebensgefühl und, den übrigen Ständen weit voraus, vor allem um die Eigenart und Bedeutung seines Berufs. Die Bedrohtheit der Arbeit wie auch die Gewißheit des göttlichen Schutzes bilden den Kern (S. 84). H. gruppiert (S. 75 ff.) den Liedschatz nach den geistlichen und profanen Hauptthemen

und unterscheidet zwischen einer „Kernschicht“, einer Sekundärschicht und einer Randgruppe, womit er vom Text her den Entwurf zu einer umfassenderen Systematik des Ständeliedes liefert. Besonders aufschlußreich sind die Ausführungen über die auf die Gegenwart hinsteuern den Entwicklungstendenzen des Niederganges, des Verlustes an innerem, „männerbündischem“ Halt, der Profanisierung der Arbeit und des Verlustes religiöser Substanz. Das „scharf durchkalkulierte Produktions- und Funktionsgefüge mit all seinen Zwangsläufigkeiten“ steht nach H. namentlich dem geselligen Singen seit dem 19. Jahrhundert hemmend und verdrängend im Wege, indes, der geistigen Enteignung entgegenarbeitend, mehr und mehr Kräfte von Oben falsches Pathos, unechte pseudo-religiöse Weihestimmung in „Gesinnungsliedern“ (S. 135) zu verbreiten und ein organisiertes Gemeinschaftsbewußtsein zu steuern suchen. Zweckerschöpfungen (S. 294 ff.) mit lehrhafter Tendenz füllen die neueren Gesangbücher, indes das Ständesechte mehr und mehr schwindet.

Da das Leben und die den Bergmann umgebende Wirklichkeit die Basis für H.s verständnisvolle Untersuchungen abgeben, stehen weitere, auch für die musikalische Volkskunde im allgemeinen zentrale Themen im Vordergrund, so die Frage des Angebots von geschaffenen Liedern durch Dichter, Herausgeber von Liederbüchern, Beamte, Geistliche und die Möglichkeiten der Volksläufigkeit (S. 249 ff.), das Problem, was wurzelecht ist, im Gegensatz zu dem, was pflegerisch erhalten wird, oder die in vielen Graden mögliche berufsständische Aneignung von Liedern allgemeinen Inhalts (S. 270 ff.), die Anpassung von Kunstliedern in den Bereich der eigenen Sprache, Denkformen und Modelle durch Vereinfachung, Umprägung und Umfärbung, die Herausarbeitung von Gerüststrophen, Formeln und des Grundbestandes, der verbindend und einheitlich prägend die Geschichte des Bergmannsliedes durchzieht. H. zeigt an einer Reihe namhafter Dichter, Kantoren und Beamten, mit dem rührigen und im Volke nachhaltig wirksamen Joachimsthaler Kantor Nikolaus Hermann beginnend, wie weit diese aus dem Fundus des bergmännischen Berufserlebnisses heraus für diesen Stand schufen, wie weit sie innerlich teil hatten an dessen Lebenswandel und wie weit durch diese Einzelnen eine grundmenschliche Be-

gegnung von Ober- und Grundschichten vorhanden war. Die Frage des Gewachsenen und Gemachten, die Einwirkung der Zeitstile (S. 310 ff.), die nur z. T. und in verschiedenem Ausmaß auf das Bergmannslied Einfluß übten, wird ebenfalls eingehend erörtert. Prozesse des Umsingens und Anwachsens landschaftlicher Eigentönungen und Sonderzüge werden namentlich am Beispiel des verbreitetsten Liedes „Glückauf, glückauf, der Steiger kommt“ (S. 210 bis 218) verdeutlicht, das sich in den Kernzeilen durch vier Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt. Schließlich geht H. auf die grundsätzlich wichtige Frage nach der Artung des Bergmannsliedes ein, das, zwischen Land- und Stadtlid lavierend und vorwiegend von namhaften Dichtern stammend, dennoch zum größten Teil kein „Individualgut und noch nicht Volksbesitz“ (S. 354) ist. Hier entscheidet nicht die anonyme oder namhafte Herkunft, sondern allein, wie weit ein Lied vom Grunde aus echt und auf dem Wurzelboden des Volkes und des einzelnen Standes gewachsen ist.

S. 359—577 gibt H. dankenswert, leider jedoch in alphabetischer Ordnung, eine Auslese des kennzeichnendsten und geläufigsten bergmännischen Liedgutes sowohl aus alten Quellen wie aus neuen Sammlungen. Diese Zusammenstellung bildete ein komplettes Liederbuch, wenn man es sachgemäß ordnen würde. Zu wünschen wäre außerdem, daß in der Melodie S. 467 durch Mensurstriche sinnvolle Gestalten herausgestellt worden wären und S. 511 der vollständige Männerchorsatz mitgeteilt wäre, da diese Melodie auf den Zusammenklang mehrerer Stimmen hin angelegt ist. S. 477 f. würde man besser $\frac{4}{4}$ -Takt notieren und S. 404 die b-Vorzeichnung ergänzen. Der Wert dieses Buches wird noch dadurch erhöht, daß erstmals die, wenn auch nur noch in Resten, erhaltenen Bergmannsmärsche und -tänze (S. 559 ff.) zusammengestellt sind. S. 581—731 folgt ein Gesamtverzeichnis des Liedschatzes mit Angabe sämtlicher Abdrucke und handschriftlichen Notierungen nebst einer Aufstellung der Lieder nach Sachgruppen, einem alphabetischen Register der Dichter und einer nahezu vollständigen Bibliographie. An allem zeigt sich der große, geduldige Fleiß des auf diesem Gebiete spezialisierten Autors.

Musikwissenschaftlich harret das Buch noch der Auswertung und Vertiefung. Zwar ist das Bergmannslied textlich eigentümlicher

und stilistisch einheitlicher als melodisch, dennoch würde es sich verlohnen, etwa den vielen Tonangaben nachzugehen, aus denen etwas über die Volklässigkeit einzelner Melodien in bestimmten Zeitabschnitten und insbesondere unter Bergleuten geschlossen werden könnte. Da, wo man eigens Melodien schuf, wurden überwiegend Typen und Stile aus anderen Bereichen des Liedes übernommen, womit Beziehungen auftauchen, die textlich weniger klar in Erscheinung treten; so gehört die Melodie S. 392 aus dem böhmischen Erzgebirge einem frühzeitlichen, aus zwei Langzeilen bestehenden Typus an, der „Bergwalzer“ S. 395 zeigt Einschläge bajuvarischer Jodlermelodik des 19. Jahrhunderts und damit einen Einwirkungsbereich, dem man hier textlich nicht begegnet, die Weise S. 422 zeigt die Merkmale des allgemeinen Männerchorliedes, diejenige auf S. 470 weist deutlich auf den Bänkelsang hin, S. 492 auf das empfindsame Liebeslied des späten 18. Jahrhunderts u. a. Zu klären bleibt, wie weit gewisse fanfarenartige Rufformeln im Bergmannslied besonders verbreitet sind, oder wie weit etwa das Standespreislied in seiner liedhaft-verbürgerlichten Form mit dem älteren heldischen Preislied in genetischem Zusammenhang steht. Auffällig nach den beigegebenen Abbildungen ist auch die Zusammensetzung der instrumentalen Musiziergruppen und Kapellen im 17. und 18. Jahrhundert sowie die Art ihrer Instrumente. Die stoffliche Ausweitung auf Europa und die Zeit schriftloser Tradition sowie die vielfältigen Fragenkomplexe der vergleichenden Melodienforschung vermöchten zudem das von H. vornehmlich literarisch und sozialgeschichtlich Erarbeitete in größerem Ausmaße für die Liedforschung und Volkskunde fruchtbar zu machen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Arno Schönstedt: Alte westfälische Orgeln. Heft Nr. 5 der Schriftenreihe der Westfälischen Landeskirchenmusikschule, Rufer-Verlag, Gütersloh. 52 S., 11 Abbildungen.

Der Verf. beschreibt hier sechs Orgeln aus dem westfälischen Gebiet. Es handelt sich dabei um kleinere Werke, die mehr oder weniger in Verfall gerieten und wovon dann der Prospekt noch das am besten erhaltene Stück war, während das Innere durch den Verfall fast unbrauchbar war oder durch spätere Um- bzw. Ergänzungsbauten eine

Dispositionsänderung erfuhr. Die Werke genügen in ihrer Größe auch nicht mehr den gestellten Anforderungen, weshalb eine Erweiterung notwendig wurde. Somit sind lediglich nur noch die Prospekte dieser Orgeln erhalten, teilweise noch mit den in standgesetzten alten Pfeifen, während das eigentliche Werk eine völlige Neugestaltung erfuhr. Man kann hier wohl nicht mehr gut von alten, restaurierten Orgeln sprechen, sondern es handelt sich um Werke, die unter Verwendung des Prospektes und weniger alter Teile neu gestaltet wurden. Dabei ist es auch abwegig, von einer Erweiterung im Sinne der alten Meister zu sprechen. In keinem Falle handelt es sich um das ursprüngliche Werk. Somit ist also nur eine Beschreibung von Orgelbauten gegeben, die, unter Verwendung vorhandener Teile, eine völlig neue Gestalt erhielten. Anhand einer Beschreibung ist es nicht gut möglich, den Klang der Werke zu beurteilen. Erfreulich wäre es, wenn das in Ostönnen stehende Orgelwerk eine echte Restauration erfahren würde. In diesem Falle könnte dann von einem originalen alten Orgelwerk gesprochen werden.

Thekla Schneider, Berlin

Heinz Tiessen: Musik der Natur. Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges. Atlantis-Verlag, o. J. (1953). 107 S.

„Musik der Natur“, nicht „die“, sondern eine unter vielen, aber eine besonders ausgeprägte, ist hier Gegenstand einer Untersuchung, die als Frucht längerer Beobachtungen die Arbeiten von B. Hoffmann, George u. a. erweitert. Es ist das Besondere des schön ausgestatteten Büchleins, daß hier ein angesehener Komponist die Amsel als die Komponistin unter den Singvögeln herausstellt. Die bisherige einschlägige Literatur, die vom Verf. mit aller Gründlichkeit und vorsichtiger Stellungnahme herangezogen wird, brachte diese Voraussetzungen nicht im gleichen Maße mit; denn das „Abhören des Amselgesanges erfordert die Feinhörigkeit eines Ohrs, das mit den Tonbeziehungen der neuen Musik umzugehen gewohnt ist“. Damit wird zugleich die Aktualität des Themas deutlich: der an eine „romantische Umwelt gebundene virtuose Klangzauber“ der Nachtigall erfährt vom Standpunkt sachlicher Substanzprüfung her eine kühlere Bewertung zugunsten des er-

findungsreichen, vom Milieu weniger abhängigen, gleichsam mehr objektiven Amselgesanges.

Die Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft (bes. die Tonhöhenangabe in Cents), die die Gefahr vorschneller Angleichung des Gehörten an unser übliches Tonssystem am besten ausschalten, vor allem die phonographischen Möglichkeiten, sind benutzt nicht angewendet; denn „es gehört schon besonderes Glück dazu, wirklich ‚Autoren von Rang‘ vor das Mikrophon zu bekommen“, — kurz, nicht die quantitativ sammelnde, sondern die qualitativ wertende Methode ist die Grundlage (ähnlich wie Brahms die Volkslied-Sammelmethode Erks verwarf). „Auswahlklasse“ heißt darum bezeichnenderweise das 6. (letzte) Kapitel, gemessen nach menschlichem Maßstab, aber auch erfüllt von der Ehrfurcht des Selbstschaffenden gegenüber den Leistungen der kleinen schwarzen Sänger aus der nicht-menschlichen Naturwelt.

Mit diesen Einbeziehungen einer „Melodik und Harmonik außerhalb des Menschenwerks“, deren Existenz Hanslick noch bestritt, gehört Tiessen der heute immer mehr zunehmenden Geistesströmung an, die all-gemeingültige Natur und Menschenwelt verbindende Urgesetze sieht oder ahnt, eine Richtung, in der vor allem Hans Kayser ein Vorkämpfer ist. Daß der Verf. dabei auf die gemeinsame Unbewußtheit im kompositorischen Einfall bei Mensch und Vogel hinweist, hilft diese Brücke schlagen. Aber auch Grenzen werden anerkannt: „Unsere menschliche Musiklogik durchdringt nicht das Gesamtbild des Amselgesanges“, heißt es ausdrücklich. Von kurzen, viertönigen Floskeln über die Hauptgruppe zweitaktiger, doppelt akzentuierter Motive bis zu Melodien von 20 Tönen reichen des Verf. Aufzeichnungen; über die wohlausgeprägten kleinen Gebilde hinaus ist aber „größerer Gesamtbogen, ein formaler Bauplan nicht festzustellen“. Gerade das kennzeichnet die Zwiespältigkeit der vorliegenden Problematik, die nun einmal mit der Unergründlichkeit der Tierpsychologie überhaupt verknüpft ist. Darüber hinaus bietet das Buch mit seinen vielen Aufzeichnungen erstaunlicher Amselmelodien, auch etwa mit der Feststellung, daß dieselbe Amsel dasselbe Motiv drei Jahre lang mit gleichem Anfangston sang, eine Fülle des Interessanten.

Fritz Feldmann, Hamburg

Richard Wagner. Leben und Schaffen. Eine Zeittafel. Bearbeitet von Otto Strobel. Verlag der Festspielleitung Bayreuth. 1952.

Diese Zeittafel, von Archivar des Hauses Wahnfried, O. Strobel, zusammengestellt, ersetzt in der Fülle ihrer Daten und insbesondere in ihrer Zuverlässigkeit manche weitschweifige Biographie! Die Tafel ist dreispaltig angelegt: Spalte 1 bringt Wagners Leben und Wirken, und zwar in sehr eingehender Darstellung. Wir lesen: 1851. 22. Febr. Wagners Papagei Papo stirbt: „unermesslich traurige Stimmung“ darüber. — 1849. 30. April: . . . Dresdener Mai-Aufstand, an dem Wagner — wenn auch nicht mit der Waffe, so doch in Wort und Tat — leidenschaftlichen Anteil nimmt. (Die Versicherung: „wenn auch nicht mit der Waffe“ ist immerhin beruhigend!) Minna kommt nicht sehr gut weg: Minna erbricht (7. April) einen Brief Wagners an Mathilde Wesendonck und „gibt dadurch den ersten Anstoß zur Katastrophe auf dem Grünen Hügel“. Es ist zwar entschieden unklug von der Gattin, Briefe des Mannes an andere Frauen zu lesen — aber daß sie dadurch die Schuldige wird, das dürfte doch nicht ganz billig sein! Man kann auch in kurzen, sachlich richtigen Notizen Partei nehmen, immer zugunsten des Helden: das ist hier geschehen! Weniger bedeutungsvoll erscheint dagegen der Inhalt der Spalte 3 „Zeitgenössisches aus Kultur und Geschichte“, die der Bearbeiter laut Vorwort großenteils den „Tabellen zur Musikgeschichte“ von Arnold Schering „verdankt“.

Es ist zwar kulturgeschichtlich richtig, daß zur Zeit der Hochzeit von Wagners Mutter mit Geyer die „erste brauchbare Lokomotive“ gebaut wird, oder daß 1838 zur Zeit der Komposition des Gedichtes „Der Tannenbaum“ die Daguerrotypie erfunden wurde — aber statt solcher und ähnlicher Daten hätte man gerne mehr Daten, die mit Wagners geistiger Entwicklung, mit seinen Eindrücken und Einflüssen auf ihn zu tun haben. In der jetzigen Form bringt die Spalte 3 zufällige Synchronismen aus Politik und Kultur. Hier müßte die zweite Auflage Vertiefung schaffen. Hans Engel, Marburg

Journal of the International Folk Music Council, Volume 5, 1953. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., III, 96 S., ein Bl. Abb.

Das zum fünften Male erschienene Jahrbuch des International Folk Music Council ist

weiterhin nach dem Kriege das einzige Organ, welches international Beiträge und Mitteilungen aus dem Gebiete der Volksmusik und ihrer Erforschung enthält. Diese Seite macht es auch namentlich wegen des umfangreichen Besprechungsteiles, der jährlich einen Überblick über Publikationen aus allen Erdteilen vermittelt, überaus schätzenswert. Was es, von wenigen Einzelbeiträgen abgesehen, meist jedoch nicht bietet, sind im strengen Sinne wissenschaftliche Abhandlungen.

Das Journal für 1953 gibt vorzugsweise eine Übersicht über eine vom 14. bis 19. Juli 1952 im Cecil Sharp House in London abgehaltene Konferenz. Für die Anliegen und Aufgaben des Council charakteristisch sind die Anschauungen seines Präsidenten R. V. Williams, welche dieser in einer kurzen „address“ niedergelegt hat. Daraus geht hervor, daß es ihm und dem Ganzen darauf ankommt, „to enjoy folk songs and not to quarrel about them“ (S. 8). Vornehmliches Ziel ist praktische Volksmusik-„pflege“, der die Wissenschaft so weit als notwendig helfend und stützend beistehen soll. Es geht weniger um tiefere Besinnung als um ein liebhabermäßiges Sich-Freuen an den Gütern des Volkes. Zwar wird die Wissenschaft auch berührt, ein echtes Eindringen in deren Bereich gelingt jedoch nur wenigen Mitarbeitern des Rates. Von diesem Mangel zeugt weitgehend auch der „General Report“ (S. 9–35), der in extenso die mehrtägigen Diskussionen der Konferenz über den Begriff Volkslied, die Funktion der Volksmusik im heutigen Leben, Fragen der Musikerziehung und Programmgestaltung des Rundfunks enthält. Im Laufe der Verhandlungen zeigten sich selbst bei Erörterungen über grundsätzliche und aktuelle Fragen (wie z. B. der Bedeutung des Volksliedes in der Schule) an mehreren Stellen erhebliche Schwierigkeiten, die heute mehr und mehr bei Begegnungen abendländischer Denkformen und Vorstellungen mit dem nunmehr auch außerhalb Europas überall sich ausbreitenden historistischen Nationalismus auftauchen.

Hervorgehoben zu werden verdienen drei aufschlußreiche Beiträge, in denen über ernste Gegenwartsfragen auf afrikanischem und asiatischem Boden berichtet wird. In jedem wird die das genuin Eigene unterhöhende und überschwemmende „infection“ westeuropäischer Großstadtmusik behandelt.

A. M. Jones zeigt die verheerende Wirkung der „Makwaya“ auf die „Folk Music in Africa“ (S. 36 ff.); A. Baké weist auf den „Impact of Western Music on the Indian musical System“ hin (S. 57 ff.); G. Masu skizziert „The Place of Folk Music in the Cultural Life of the present Day in Japan“ (S. 64 f.). In all diesen Ländern wird das Einheimische, Gewachsene verdrängt in die stadtfernen ländlichen Gegenden. Das bedeutet einen weit über Europa hinaus um sich greifenden Verkümmierungsprozeß vieler Volksmusikulturen, wenn diese nicht wenigstens mit Teilmomenten eine Symbiose mit dem über Rundfunk, Kolonialtruppen und schulische Erziehung Importierten eingehen. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Henry George Farmer: *Oriental Studies: Mainly Musical*. London 1953. Hinrichsen Edition Ltd. 68 S.

H. G. Farmer, der Autor von „*A History of Arabian Music to XIIIth century*“ (London 1929) und anderer bekannter Schriften über arabische Musik, stellt in den „Studien“ eine Anzahl seiner bereits früher erschienenen musikwissenschaftlichen Aufsätze zusammen, die meistens in Zeitschriften abgedruckt wurden, die dem Musikwissenschaftler nicht ohne weiteres zugänglich sind. Deshalb erscheint eine nochmalige Veröffentlichung gerechtfertigt.

Mit dem Beitrag „*What is Arabian Music*“ gibt F. einen kurzen Überblick über die Hauptmerkmale arabischer Musik, der man nur gerecht werden kann, wenn man unvoreingenommen an die Musik selbst herangeht und sie aus ihrem Wesen und ihren Elementen zu verstehen versucht. Ihre Eigenart zeigt sich in der Vielzahl ihrer „Modi“ gegenüber unserer Dur- und Mollskala, ihrem Tonsystem, das nichttemperiert ist und sich aus Vierteltönen zusammensetzt, im Aufbau ihrer komplizierten Rhythmik, im Fehlen einer Mehrstimmigkeit, in ihrer auf bestimmten Motiven basierenden Melodik (Melodietypen), die erst in der improvisatorischen ornamentalen Umspielung ihren spezifischen Charakter gewinnt und in der Vorliebe für instrumentales Solospiel.

Im Victoria und Albert-Museum von South Kensington befindet sich eine wenig bekannte mesopotamische Bronzeschale aus dem 13. Jahrhundert n. Chr., die in kunstvoller Silbereinlegearbeit arabische Musikinstrumente zeigt. In „*Arabian Musical Instruments on a Thirteenth Century Bronze*

Bowl" bringt der Verf. Abbildungen und Beschreibungen derselben. Es sind *Ud* (fünfsaitige Kurzhalslaute mit birnförmigem Schallkörper), *Duff* (Tamburin), *Qussaba* oder *Nay* (seitlich gehaltene mundstücklose endgeblasene Langflöte mit 6 Fingerlöchern), *Zamr* (Rohrpfife mit zylindrischer Bohrung, wahrscheinlich Klarinettentyp), *Nuzha* (verbessertes vertikal gehaltenes Psalterium, das Ende des 13. Jahrhunderts erstmals erwähnt wird), *Kamangah* (Spießgeige mit langem Hals und $\frac{3}{4}$ -kugeligem Schallkasten, mit 2 oder 3 Saiten, Fuß aus Eisen, mit Bogen gestrichen), *Čank* (vertikale Winkelharfe mit 15–35 Saiten, mit Stimmwirbeln) und *Kuba* (viereckige Rahmentrommel mit eingesehnürten Saiten).

In „*Turkish Musical Instruments in the Fifteenth Century*“ berichtigt der Verf. einige Übersetzungsfehler, die sich in d'Erlanders „*La Musique Arabe*“ (Bd. IV, 1939) bei Benutzung einer türkischen Quelle aus dem 15. Jahrh. (Abhandlung von Al-Ladhiqi) eingeschlichen haben. F. gibt eine Aufstellung der türkischen Instrumente des ausgehenden 15. Jahrh. mit ihren arabischen Namen. Eine Beschreibung derselben befindet sich in anderen Schriften des Verf. Die Bedeutung ethnologischer Forschung für die Musikwissenschaft entwickelt F. in „*The Importance of Ethnological Studies*“ an einigen Beispielen. Die eigenartige, nach innen geschweifte Form des Gitarrenkorpus muß auf andere Weise entstanden sein als beispielsweise bei den Streichinstrumenten, denn die typische Gitarrenform taucht bereits auf hethitischen Reliefs um 1000 v. Chr. auf, also lange bevor der Streichbogen in Gebrauch kam. F. erblickt den Ursprung dieser Instrumentenform in der Verwendung doppelkugelförmiger Kürbisse. Halbiert und mit Fell überzogen, entsteht ein Musikinstrument, das bereits die charakteristische Gitarrenform besitzt. — Die Nubier reißen ihre Leier mittels eines Plektrums in der rechten Hand an, während die fächerförmig gespreizten Finger der Linken nach Bedarf bestimmte Saiten abdämpfen. In dieser Praxis glaubt F. einen Hinweis auf die Spielmethode der Griechen und vielleicht sogar der Babylonier und Assyrer zu finden. (Man vergl. dazu jedoch die abweichende Ansicht bei O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939, S. 116ff.). — Durch Vergleiche mit heutigen palästinensischen und afrikanischen Instrumenten deutet der Verf. das hebrä-

ische Instrument „*nebel*“ als Langhalslaute und „*nebel'asor*“ als Harfe.

„*Early References to Music in the Western Sudan*“. In der musikwissenschaftlichen Literatur sind Zeugnisse arabischer Schriftsteller über die Musik der Negerstämme im wesentlichen erst vom 17. Jahrh. ab berücksichtigt worden. Die Untersuchung von Schriftdenkmälern der früheren Jahrhunderte zeigt aber, daß im westlichen Sudan schon in alter Zeit eine hochentwickelte Musikkultur bestanden haben muß. Bereits im 11. Jahrh. werden Tamburin (*duff*) und Trommel (*tabl*, *dabdaba*, *daba*, *tabl al-sultana*, *gabtanda*) erwähnt. Zwischen dem 12. und 16. Jahrh. erscheinen noch Langhalslaute (*gunbri*, *gunibri*), Schnabelflöte (*yara*), Oboe (*mizmar*, *surmay*, *ghaita*), Klarinette (*zamr*, *zammara*), Trompete (*kakaki*, *nafir*), Horn (*buq*, *buq al-kabir*, *abu qurun*, *futurifa*). Ein anderes, nicht benanntes Instrument, das aus Rohr und Kürbis hergestellt war, glaubt F. als Xylophon bestimmen zu können. Diese Instrumente wurden an den Königshöfen gespielt und fanden auch in die Volksmusik Eingang. Eigenartigerweise fehlen Zeugnisse über Harfe, Psalter, Glocken und Klappern völlig. Ebenso wird das *Rebáb* noch nicht erwähnt, obwohl uns das Instrument in der Musik der marokkanischen Gouverneure des westlichen Sudan im 17. und 18. Jahrhundert häufig begegnet. Zum Schluß zeigt der Verf. an einigen Beispielen, wie über den westlichen Sudan arabische Ausdrücke und Instrumente den Weg zu den afrikanischen Stämmen gefunden haben und von dort über den Sklavenmarkt bis nach Amerika gekommen sind.

„*The Musical Instruments of the Sumerians and Assyrians*“. Der Verf. bespricht hier F. W. Galpins „*The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians*“ (Cambridge 1937) und berichtet das Buch in einigen Punkten. So möchte er den Ausdruck „*dancing sticks*“ (Tanzklappern) durch „*rhythmic wands*“ ersetzt haben. Er glaubt ferner, daß sich die sumerische Bezeichnung „*balag*“ nicht nur auf die Trommel, sondern auch auf die Harfe bezieht, und daß die Bechertrommel „*lilis*“ weder der arabischen „*darabukka*“ noch der persischen „*dunbak*“ entspricht. Er erblickt auch in dem auf einem Rollsiegel des Louvre aus akkadischer Periode abgebildeten Kultgerät (Galpin Taf. II, Nr. 3), das die Form der *Balag* besitzt, eine wirkliche Trommel. Hier scheint sich der Verf.

aber zu irren., denn auf dem betreffenden Gegenstand sind deutlich Opfergaben zu erkennen, die den Gebrauch des Kultgerätes als Opferständer wahrscheinlicher machen. Zu den bis jetzt bekannten frühen Beispielen griechischer Langhalslauten, der Abbildung auf der Musenbasis von Mantinea und den beiden Terrakotten aus Tanagra und Myrina, bringt F. in seinem Aufsatz „*An Early Greek Pandore*“ einen weitem Beleg: Es handelt sich um eine Mosaikdarstellung, die bei den Ausgrabungen des byzantinischen Kaiserpalastes zu Istanbul in den Jahren 1935—1938 gefunden wurde und die einen sitzenden Musiker zeigt, der eine dreisaitige Pandora spielt.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Hans Joachim Moser: Lebensvolle Musikerziehung. Gedanken zu einer Schicksalsfrage der abendländischen Musik. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien. 160 S.

Was Moser hier auf 160 Seiten zusammenfaßt, ist eine klar profilierte *Confessio* seiner Anschauungen zur Musikerziehung der Gegenwart. Sie könnten einer Autobiographie des Forschers entnommen sein. Der Verf. betont ausdrücklich, daß sein neues Opus mehr aphoristischen als systematischen Charakter trage.

Gerade diese Eigenschaft macht das Buch zu einem Unicum, das die einschlägige Literatur in der Lebendigkeit seiner Diktion und der Fülle der Anregungen überragt. Es stellt weder ein Kompendium der Erziehung noch eine systematische Zusammenfassung des heutigen Standes der Musikpädagogik dar. Doch gibt es kaum eine Frage, zu der M. nicht in überzeugender, oft leidenschaftlicher Weise das Wort ergreift. Seine vielseitige Praxis und sein wechselvoller Lebensweg durch die verschiedensten Zweige des Musikerzieherberufs lassen ihn wie keinen zweiten dazu berufen erscheinen, hier Gültiges auszusagen. Auch dort, wo er ins Plaudern gerät, wird man ihm gern folgen; künftigen Doktoranden wird das Buch eine Fülle von Einzeläußerungen bekannter Forscher, Musiker und Erzieher vermitteln, wie sie sich wohl kaum sonst finden lassen. Wenn wir M. auch nicht in allen Teilen Gefolgschaft zu leisten vermögen, so etwa in der Frage des Akkordeons und Bandoneons (S. 80/81), so ist die Darstellung der einzelnen Teilgebiete: Kindergarten und Schule, Einzel- und Gruppenunterricht, Chorwesen hier,

Konservatorium und Musikhochschule, Ausbildung der Kirchen- und Schulmusiker, Universitätsseminar für Musikwissenschaft da so umfassend und in allem so konzentriert und aus eigener persönlicher Erfahrung und kritischer Schau gestaltet, daß vom Universitätslehrer bis zum jüngsten Semester niemand ohne Gewinn eine solche „*Confessio paedagogica*“ aus der Hand legen wird. Das Buch bedeutet für den Musikwissenschaftler noch mehr: eine Fülle authentischer Äußerungen zu wichtigen Fragen der Wissenschaft und Erziehung wird hier der Welt geboten; allein um der wichtigen Äußerungen willen, die uns M. von Abert, Schünemann, Kretzschmar, Thiel, Willy Heß und anderen mitteilt, wird die vorliegende Schrift zu einem Quellenwerk von Rang.

Nicht zuletzt verdient die Schrift das Interesse der Musikwissenschaft durch das bedeutsame Einleitungskapitel „*Musik und Erziehung ehemals und künftig*“, das sich unter dem Leitwort „*Cadente musica cadit res publica*“ ebenso an die Öffentlichkeit wie an die Kunst wendet. Ein Namensverzeichnis und Sachregister macht die Schrift zu einem brauchbaren Nachschlagewerk in allen Einzelfragen. Felix Oberborbeck, Vechta

Hans Merzmann: Musikhören. Hans F. Menck Verlag, Frankfurt/Main. 1952.

Das Buch „*hat nur ein Ziel: das Erlebnis des Hörens von Musik zu klären und zu unterbauen . . . In der Ordnung der Kunstwerke liegt ein Aufbau, der mit dem Volkslied beginnt, an mehreren Stellen wieder auf dieses musikalische Urerlebnis zurückgeht und in die großen Formen der Instrumentalmusik, zuletzt in die Oper und die Programmmusik mündet . . . Auch diese Ordnung gehört zur Entwicklung des Hörens . . . Sie geht von der Überzeugung aus, daß auch dem willigen Hörer gerade die Unordnung seiner Eindrücke das Verstehen von Musik und das Verhältnis zu ihr in Frage stellt . . . Und nichts scheint mir wichtiger, als die Feststellung, daß dieser Weg von seinen Anfängen an nur durch den Glauben an das Irrationale, völlig Unfaßbare des Kunstwerks getragen wird. Aber der innere Gehalt eines Gedichtes offenbart sich uns erst, wenn wir seine Sprache verstehen.*“ In diesen Sätzen der Einleitung von Merzmanns Buch ist eine Grundhaltung deutlich ausgesprochen: fest steht das Irrationale im Kunstwerk; es gilt aber, so weit wie möglich einen rationalen Weg zu verfolgen, der

unabhängig von subjektiven Bildern und Anschauungen die Möglichkeit vermittelt, „die Spannungen in sich aufzubringen, welche das Kunstwerk trägt“. Damit ist auch der Standpunkt des Buches festgelegt: es hat ein pädagogisches Ziel und muß deshalb einen pädagogischen Weg verfolgen. Alle zur Darstellung notwendigen Begriffe werden an den besprochenen Werken gewonnen und entwickelt. Es handelt sich daher bei solchen Begriffen nicht um terminologische Festsetzungen mit allgemein musikwissenschaftlicher Absicht, sondern um das notwendige und auch genügende Rüstzeug, den Lehrgang des Buches mitzumachen und selbständig zu erweitern.

Das Buch ist ein unteilbares Ganzes; und es wäre nicht sinnvoll, bei Einzelheiten eine andere Meinung zu äußern. In sehr gepflegter und eindringlicher Sprache verfolgt es unverrückbar sein Ziel. In erzieherischem Sinne ist es zunächst für den Musikliebhaber und Studierenden gedacht, denen es den Weg zu den Kunstwerken, auch denen der neuen Musik, weisen will. Es verlangt und erfordert eindringliche Mitarbeit, auch im Abhören der in großem Umfange mitgeteilten Beispiele. Für den willigen Leser und Hörer wird es ein genußreiches und lehrreiches Arbeiten sein.

Aber auch der Kenner sieht bei der Lektüre des Buches vieles von einer neuen Seite und in neuer Beleuchtung. Er sieht gewisse Einseitigkeiten, die übrigens M. selbst manchmal herausstellt. Er wird auch gegenteiliger Ansicht sein, was durchaus zu erhöhter Anteilnahme führen kann. Er wird die Klarheit und Tiefe mancher Erläuterungen besser durchschauen als der Anfänger. Ich nenne etwa die Besprechung des fünften Präludiums in d-moll von J. S. Bach (S. 144 ff.); der F-dur-Sonate (KV 332) von Mozart (S. 193 ff.); die kluge Einführung des Begriffes „Spiegelung“ als Ersatz für die „ästhetischen Scheingefühle“ (S. 212); die Schilderung von Händels Opernrezitativ (S. 235); die Analyse des Anfangs von Mozarts Ouvertüre zu *Don Giovanni*, wo durch eine kleine Änderung die Wirkung aufs klarste verdeutlicht wird (S. 267); den Vergleich der beiden Fassungen von Hindemiths „*Marienleben*“ (S. 303 f.); die Erläuterung zum Anfang von Mozarts C-dur-Sonate (S. 274). Unterscheidungen wie die der evolutionistischen, antithetischen und zentralen Sonatenform wären eindringlicher Untersuchungen wert.

Die Reihe ließe sich vermehren, und andern Lesern werden andere Gedanken aufsteigen. M. betont in der Einleitung, daß „dieses Buch ohne Bindung an die wissenschaftliche oder volkstümliche ästhetische Literatur entstanden“ sei. Das ist sicher richtig; die gesamten Entwicklungen und Begriffsbildungen sind selbständig. Und doch wäre es meines Erachtens auch für den Leser vorteilhaft, ihn durch Bemerkungen auf die Literatur hinzuweisen. Sei es, um die Fortsetzung der Studien an anderer Stelle zu ermöglichen; sei es, um hin und wieder auch auf gegensätzliche Anschauungen zu verweisen. Das hat mit Inhalt und Form dieses bedeutungsvollen Buches nichts zu tun; es ermöglicht aber dem Leser einen einfacheren und besseren Fortbau auf den Grundlagen, die er mit dem Studium des Buches gelegt hat.

Paul Mies, Köln

Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to practical Music. Edited by R. Alec Harman. With a foreword by Thurston Dart. 1952. J. M. Dent & sons. London. 326 S.

Thomas Morleys berühmte und viel zitierte Anleitung zum praktischen Musizieren, die Gesangslehre, Moduslehre, Harmonielehre (Diskantieren), Kontrapunkt und Kompositionslehre im Sinne der vokalen Tradition des 16. Jh. in sich vereinigt, ist nach dem Erstdruck von 1597 nur dreimal (1608, 1771, 1937) in gewaltigen Zeitabständen neu aufgelegt worden. Von diesen Neudrucken kann sich Randalls Übertragung von 1771 heute bereits mit dem Erstdruck als bibliophile Seltenheit messen. Erst der von Fellowes unternommene und eingeleitete Faksimile-Neudruck (Shakespeare Association, 1937) machte das Werk wieder weiten Kreisen zugänglich. Auch diese Ausgabe (deren Lesbarkeit durch die sehr verkleinerte Wiedergabe der Druckseite des Originals von 1597 erschwert wird) ist längst vergriffen. Erst die vorliegende kritische Neuausgabe ermöglicht die Benützung von Morleys Buch im Sinne moderner wissenschaftlicher Ansprüche. Der in Dialogform gehaltene Originaltext wurde moderner englischer Orthographie und Interpunktion angeglichen, wodurch die allgemeine Verständlichkeit ungemein erhöht wird. Alle Musikbeispiele wurden in moderne Notation übertragen und — wo nötig — mit Taktstrichen versehen. Doch sorgen zahlreiche Faksimile-Reproduktionen von Beispielen dafür, daß die stilistische Atmos-

phäre des Originals erhalten bleibt. In einer großen Anzahl von Anmerkungen hat der Hrsg. einen laufenden stilgeschichtlichen und musikhistorischen Kommentar beige-steuert, der an bibliographischer Zuverlässigkeit und philologischer Akribie mit E. Bernoullis ähnlich angelegtem Neudruck von M. Praetorius' „*Syntagma Musicum III*“ 1619 (1916) wetteifern kann. Die Neuaustrgabe bemüht sich auch, Druckfehler des Originals zu verbessern. Eine Motette und vier Madrigale und Kanzonetten sind aus Gründen der Druckverbilligung ausgelassen worden. (Sie sind aber in separaten Neudrucken leicht zugänglich). Auch die Kapitelanordnung ist leicht verändert worden — durchaus zugunsten besserer Benützbarkeit des Buches. Doch ist die kapitelweise Anordnung des Originaldrucks aus einer vergleichenden Tabelle (a. a. O. XXVII) leicht zu erkennen. Harmans ausgezeichnete Arbeit wurde durch R. T. Dart unterstützt, der als besonderer Kenner der Epoche Morleys ein brillant geschriebenes Vorwort beisteuert, das die überragende Gestalt Morleys im künstlerischen und kulturellen Kraftfeld der englischen Hochrenaissance begreifen lehrt. Mit Recht spricht Dart (p. XXIV) von der Einwirkung Morleys auf deutsche Musiker, angefangen bei M. Praetorius. Er ist der Meinung (die sich mit der Auffassung von J. G. Walthers Lexikon von 1732 deckt), Caspar Trosts d. Ä. deutsche Übersetzung von Morleys Werk sei Manuskript geblieben. Im Gegensatz hiezu jedoch erwähnt H. J. Moser (Musiklexikon, 1935) einen Druck: Halberstadt 1673 und Riemann-Einstein (Lexikon 1929) identifizieren Trosts Übersetzung mit einer Folio-Austrgabe der *Musica practica*. Es wäre für die englische Forschung gewiß wichtig, wenn dieser offenbar strittige Punkt einer frühen deutschen Austrgabe Morleys bibliographisch geklärt werden könnte. Die vorbildlich gedruckte und mit zahlreichen Faksimile-Reproduktionen reich geschmückte Neuaustrgabe gehört zweifellos zu Englands gelungensten musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen der Nachkriegsjahre und verdient weiteste Verbreitung. Hans F. Redlich, Letchworth

Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin*. op. IX. London 1751. Faksimile-Austrgabe, hrsg. von David D. Boyden. Oxford University Press, London.

Geminianis Schulwerk „*The Art of Playing on the Violin*“ ist eine der frühesten Violinschulen und damit einer der Hauptzeugen für Geigentechnik und geigerische Aufführungspraxis um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei weitem nicht so umfassend wie Leopold Mozarts „*Versuch einer gründlichen Violinschule*“ von 1756, bringt es doch auf knappem Raum alles, was der damalige Geiger an Unterweisung brauchte bis hin zu Doppelgriff- und Akkordspiel einschließlich der Vortrags- und Verzierungspraxis, d. h. alles, was uns heute für den Vortrag von Musik der Zeit wissenswert ist, und gerade in der Klarheit des Ausdrucks und der Übersichtlichkeit des Aufbaus sowie in der großen Zahl der ausgeführten Beispiele, die der Forscher aus den „*Rules for playing in a true taste*“ op. VIII unschwer vermehren kann, ist Geminianis Violinschule heute eine leicht verständliche und aufschlußreiche Quelle für die italienische Geigenkunst seiner Zeit. Ist Leopold Mozart in allen Dingen der Geigentechnik (Geigenhaltung, Fingersatz, Lagenwechsel, Bogenhaltung) der Fortschrittlichere, der dem heutigen Gebrauch bereits wesentlich näher steht, so spiegeln sich in Geminianis prägnanter Ausdrucksweise alle Fragen der Ästhetik des Violinspiels in seltener Klarheit. Besonders interessant sind die Anweisungen über die Verzierungen, die Stricharten und das Vibrato. — Die Bedeutung des Werks für seine Zeit zeigt sich in der Zahl der Übersetzungen (französisch ca. 1752, deutsch in Wien nach 1785, eine gekürzte amerikanische Austrgabe 1769) und an der Zahl der Plagiate zu Lebzeiten und nach dem Tode des Autors, die z. T. unter seinem Namen herausgebracht wurden. Doch erstreckte sich Geminianis Einfluß nicht nur auf Italien, das Land seiner Geburt, und England, das Land seines jahrzehntelangen Wirkens, sowie auf Frankreich, wo er sich ebenfalls mehrere Jahre aufhielt. — Leopold Mozart z. B. nahm den sogenannten Geminiani-Griff lange vor Erscheinen der Wiener Übersetzung in die 2. Auflage seiner eigenen Violinschule auf, muß Geminianis Werk also gekannt und geschätzt haben. Da dieses wichtige Werk nur in wenigen Exemplaren erhalten ist, war ein Neudruck durchaus ein Bedürfnis, dem die vorliegende Faksimile-Austrgabe bestens gerecht wird. Das Original von 1751 ist getreu wiedergegeben, dazu das Titelkupfer der Pariser Austrgabe, das einen Geiger (Geminiani selbst?) in der

von G. gelehrten Haltung zeigt. In einer ausführlichen Einleitung berichtet der Hrsg. aus gründlicher Kenntnis der Materie heraus über die Bedeutung des Werks und seine Stellung innerhalb der Violinpädagogik seiner Zeit, über seine vermutliche Entstehung und über die Authentizität sonstiger Geminiani zugeschriebener, anonymer bzw. unter seinem Namen veröffentlichter Violinschulen. Ein wichtiges Quellenwerk zur Aufführungspraxis und Violintechnik des 18. Jahrhunderts ist damit neu erschlossen. Ursula Lehmann, Berlin

Georg Philipp Telemann: Der Harmonische Gottesdienst. 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26. Herausgegeben von Gustav Fock. Generalbaß-Aussetzung von Max Seiffert. Teil I: Neujahr bis Reminisceren, Teil II: Oculi bis 1. Pfingsttag. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1953). XI und 272 S. (durchpaginiert). = Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. II u. III.

Die Bedeutung dieser Neuausgabe beruht auf mehreren Komponenten. Erstens haben wir in ihr ein wichtiges Dokument der Kantate zur Zeit Bachs vor uns, das uns die Kenntnis dieser Werksgattung am Beispiel eines seinerzeit (durch den Druck) weithin bekannten und allgemein als Spitzenleistung anerkannten Werkes vertiefen hilft; zum andern kommt die kammermusikalische Besetzung gerade dieses Jahrgangs dem Bedürfnis Hausmusik treibender Kreise nach wertvoller Musik des 18. Jahrhunderts entgegen; und schließlich ist auch das Repertoire des Kirchenmusikers um ansprechende und verhältnismäßig leicht aufführbare gottesdienstliche Musik bereichert.

Für den ersten dieser Punkte ist es bedeutsam, daß hier zum ersten Mal ein vollständiger Jahrgang von Kantaten erschlossen werden soll, während alle bisherigen Veröffentlichungen¹ — darunter auch drei Kantaten und zwei Arien² des vorliegenden Jahrgangs — die Möglichkeit einer ein-

seitigen Auswahl nicht ausschlossen. Gerade eine gewisse Uniformität geschlossener Jahrgänge, so kritisch ihr der Ästhetiker von heute auch gegenüberstehen mag, ist ein charakteristisches Zeichen damaliger Kantoren-Handwerklichkeit und deshalb für die Kenntnis der Zeit von Bedeutung. Weiter ist zu beachten, daß Telemann den Druck im Vorwort als „mehr zum Privat-Gebrauche und zur Haus- als Kirchen-Andacht, gewidmet“ bezeichnet. Das geschah schwerlich aus stilistischen Gründen. Nun leitet W. Menke (*Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1942) aus der Tatsache, daß Telemann stets von einer „Einrichtung“ der Kantaten zum Druck spricht, die Vermutung ab, Telemann habe in der Druckfassung eine Verkleinerung der ursprünglichen Besetzung vorgenommen; und es ist sehr wohl denkbar, daß eine solche Beschränkung (wie sie im folgenden Druckjahrgang Telemanns nachweisbar ist) Anlaß zur kammermusikalischen Bestimmung des Druckes war: Telemann mag die Kantaten selbst im Gottesdienst in stärkerer Besetzung musiziert haben, und der Hamburger Bürger hatte Gelegenheit, Kantaten, die ihm gefallen hatten, nun auch im Hause darzustellen. — Heute sind die Verhältnisse nun nahezu umgekehrt: gerade der Kirchenmusiker, durch die fortschreitende Säkularisierung der Musik wesentlicher Kräfte beraubt, ist für geringstimmige Werke dankbar, während das eigentliche Problem heute Telemanns schon weitgehend dem Zeitalter des beginnenden Rationalismus verpflichteter Stil bildet — eine Frage, der weiter nachzugehen hier nicht der Ort ist.

Daß der Hrsg. die Texte der Kantaten als im allgemeinen „für die damalige Zeit durchaus gelungen“ bezeichnet, ist uns leider angesichts des ephemeren Charakters dieser Lyrik nur ein schwacher Trost. Bei öffentlichen Aufführungen wird man häufig um behutsame Umdichtungen nicht herumkommen, wozu die Hinweise des Hrsg. auf die angezogenen Bibelstellen eine gute Hilfe sind. Vielleicht sollte man hier sogar einen Schritt weiter gehen und Textierungsvorschläge nach Art der von Wustmann für Bachs Texte gebotenen im Kleindruck beifügen? Der Forscher, zumal auch der theologische, findet hier interessantes Material zur Entwicklung der Kantatenlibrettistik, die, ursprünglich ausgehend von dem Gedanken eines Resumé der Predigt (Neumeister), gerade in Hamburg opernhafte

¹ Außer den in der einschlägigen Telemann-Literatur genannten Publikationen sei auf die fälschlicherweise unter J. S. Bachs Namen in der alten Bach-Gesamtausgabe veröffentlichten Kantaten Telemanns verwiesen. Dies sind BWV Nr. 141, 145/2, 160, 218, 219 (s. meine Studie, *Bach-Jahrbuch* 1951—1952, S. 30 ff.).

² Zu den von Fock auf S. VIII genannten ist noch die Arie „Tod und Moder dringt herein“ aus Kantate Nr. 7 zu nennen, erschienen im Musikverlag Zimmermann, Leipzig.

Dramatik (Kantate 1) und Brockessche Naturlyrik (Kantaten 25 und 30, 3. Sätze) in einem Maße aufzunehmen bereit ist, wie wir es bei Bach noch nicht finden. Freilich ist die vorliegende Dichtung darin immer noch maßvoll, und die Bindung an den zuvor verlesenen Episteltext bleibt mit wenigen Ausnahmen gewahrt; oft ist sie so eng (z. B. in Kantate 7), daß der Inhalt erst durch seine Kenntnis voll verständlich wird, bisweilen auch versteckter (z. B. in Kantate 13, deren Dichtung sich nur auf Vers 9 f. des bekannten Korinthertextes bezieht, oder in Kantate 25, die sich nach kurzer Anknüpfung an die Schlußworte der Epistel ganz dem Inhalt der Evangelienlesung des Sonntags zuwendet); einige wenige Kantaten sind offensichtlich früher für andere Gelegenheiten bestimmt gewesen, so knüpft Kantate 2 an die Epistel des 2. Weihnachtstages an (s. auch den Vermerk des Hrsg., S. XI), Kantate 30 (Exaudi) an das Septuagesimae-Evangelium.

Auch die Musik der Kantaten zeigt eine ähnliche Nähe zur Oper wie der Text. Man vergleiche Scherings Darstellung von Telemanns Wirken in Leipzig (*Musikgeschichten Leipzigs* II, 195 f.), um sich ein Bild davon zu machen, wie fatal der genialische Telemann auf die Verfechter der konservativen Stilrichtung wirkte und wie ihm die fortschrittliche Jugend zuströmte. Die Bindung an das „Wort“, die wir in Bachs Meisterwerken bis in jede Note hinein wahrzunehmen glauben, macht häufig spielerischer Willkür Platz, so z. B. in der Koloratur auf das Wort „Lammes“ im Schlußsatz der 1. Kantate (besonders Takt 40 ff.), deren graziöse Koketterie wenig Zusammenhang mit dem Gehalt des Satzes „... wo das Blut des Lammes rinnt“ mehr erkennen läßt. Freilich hat diese Verselbständigung des Musikalischen andererseits ihren Gewinn in einer einfallsreichen Melodik und in einer ungehemmten Spielfreude, besonders aber in einer Schreibweise, die die Möglichkeiten der verwendeten Instrumente ins rechte Licht zu setzen weiß. Damit erhalten die Kantaten innerhalb des selbstgewählten engen Rahmens noch eine reiche Abwechslung. Hier ist vornehmlich auf die Behandlung der Grundstimme hinzuweisen, deren differenzierte Vorschriften wie „Tutti“, „Solo“, „Violoncello“, „senza il Cembalo“, „Cembalo con i Violini“, „Pizzicato“ usw. von der besonderen Empfindsamkeit ihres Erfinders für klangliche Reize zeugen. Doch

auch eine nahezu Händelsche Großartigkeit (Kantate 9) und eine pastorale Beschaulichkeit (Kantate 25), die uns heute mehr anspricht als seine etwas theatralische Leidenschaftlichkeit, stehen dem Komponisten zu Gebote, ja gelegentlich selbst eine tiefempfundene Innerlichkeit (Kantate 18).

Bei der Neuausgabe ist in der Regel nach den für derartige praktische Urtextausgaben gebräuchlichen Grundsätzen verfahren worden. Die Texte sind unter möglicher Beibehaltung alter Wort- und Lautformen in moderner Rechtschreibung wiedergegeben, der Notentext in modernen Schlüsseln. Da diese und einige weitere typographische Änderungen — z. B. die Textunterlegung im 1. Notenbeispiel — auch in Telemanns aufschlußreichem „Vorbericht“ vorgenommen wurden, ist der Wissenschaftler für originalgetreue Zitate aus ihm nach wie vor auf die Heranziehung des Originaldrucks angewiesen³. Innerhalb der Kantaten selbst ist eine Anzahl dynamischer Zeichen ergänzt, meist ohne⁴, gelegentlich mit Kennzeichnung⁵. Bei abweichender Schlüsselsetzung sind die originalen Schlüssel (bei der Singstimme: alle Schlüssel) zunächst als Vorsatz mitgeteilt; von der 8. Kantate an läßt der Hrsg. jedoch seine guten „Vorsätze“ fallen und teilt nur noch Abweichungen in der Notierung der Singstimme (nicht der Instrumente) mit. Auch mit Telemanns *Dacapo*-Vorschrift ist in zwei Fällen frei verfahren worden: in der Schlußarie der 4. Kantate läßt F. das Eingangsritornell entgegen Telemann durch Einfügung eines „Segno“ überschlagen; und in der Eingangsarie der 7. Kantate läßt er den Hauptteil nicht nach dem Mittelteil, sondern erst nach Einschub eines Rezitativs wiederholen, während Telemann eine zweifache Wiederholung vorsieht (also Neuausgabe: ABCA statt Telemann: ABACA).

Während sich derartige Dinge bei einer vornehmlich für die Praxis bestimmten Ausgabe ohne schwererwiegende Bedenken hinnehmen lassen, scheint mir F.s Interpretation der in der Obligatstimme auftretenden

³ Der ehemals im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek befindliche Druck befindet sich übrigens offenbar nicht in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (vgl. S. IX).

⁴ So stets zu Beginn der Arien ein *f* (vgl. Telemanns Vorbericht, der dies rechtfertigt), ferner die der Obligatstimme entsprechenden Zeichen im Bc., darüber hinaus einige weitere, z. B. Seite 1, Takt 11 u. 13 (Bc.). Auf S. 180 ist das *p* der Violine aus Takt 19 nach Takt 15 versetzt.

⁵ So S. 133, Takt 1.

Baßschlüssel-Partien als dem Violoncello zugehörig doch einer Korrektur zu bedürfen. Zunächst ist festzustellen, daß sie ausschließlich in Kantaten mit obligater Violine (nicht mit Bläsern) vorkommen, ferner, daß in keinem einzigen Fall irgend ein Hinweis in der Bc.-Stimme den Violoncellospieler auffordert, mitten im Satz plötzlich zwei Systeme höher zu springen, obwohl Telemann doch sonst in diesem Druck mit Vorschriften zum Bc. nicht spart (vgl. oben). Betrachten wir aber die Fälle im einzelnen, so ergibt sich:

1. Kantate 18 (Judica), 3. Satz: In den Takten 10—28 und 38—54 ist die Bc.-Stimme sowohl im untersten System (hier beziffert) als auch in der Violinstimme abgedruckt, und zwar in beiden Fällen im Baßschlüssel. Bis auf eine Tieferoktavierung in Takt 42 bis 43a im Violinsystem sind beide Partien identisch. Eine Zuweisung des im obersten System abgedruckten Parts an das Violoncello scheint völlig ausgeschlossen, denn für den Violoncellospieler besteht kein Anlaß, die auch im Bc.-System vorgefundene Stimme plötzlich aus dem Violinsystem abzuspielden. Da nun die Bc.-Stimme beziffert ist, so daß ein Pausieren des Cembalos ebenfalls nicht beabsichtigt sein kann, interpretiert F. diese Partien als „senza il Basso“. Aber abgesehen davon, daß die Mitwirkung eines Violone in diesem für häusliche Aufführungen bestimmten Druck nirgends eindeutig verlangt wird⁶, hätte sich eine so lapidare Vorschrift auch einfacher mitteilen lassen als durch die oben geschilderte Notierungsweise. Nimmt man demgegenüber an, daß auch diese strittigen Noten des Violinparts von der Violine — und zwar oktaviert — zu spielen sind, so wird nicht nur die Eintragung im obersten System (ohne Inanspruchnahme von tiefer als G liegenden Noten!) verständlich, sondern auch die Tieferlegung in Takt 42 f.: hier würde nämlich die Violine sonst zu sehr in die Diskantlage geraten!

2. Kantate 5 (2. p. Ep.), 4. Satz: In den Takten 41b—51 ist die Bc.-Stimme analog dem eben behandelten Fall im 1. und 3. System eingetragen. Bis auf eine Sechzehntelpause (Beginn der Baßnotierung im 1. Sy-

stem) sind beide Stimmen identisch; und die Annahme, Telemann habe das Violoncello um dieser Sechzehntelpause willen 10 Takte lang gesondert notiert, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Die Interpretation dieser dem Fall 1 völlig analogen Stelle in der Neuausgabe ist überraschenderweise diesem diametral entgegengesetzt: an Stelle eines „senza Basso“ finden wir diesmal ein „+ Basso“, mit dem jedoch nichts anzufangen ist, da ihm kein „senza . . .“ vorhergeht. Die richtige Lösung ist zweifellos die gleiche wie in Fall 1.

3. Kantate 23 (3. Ostertag), 1. Satz: In den Takten 9 f. und 27 f. wechselt die Vorzeichnung des Violinsystems vorübergehend in Baßschlüssel, nach F. (S. IX) ein „*typisches Beispiel*“ dieser Notierungsweise. Diesmal handelt es sich um den Teil einer thematischen Figur, die auch in den Takten 2 f., 16 ff., 21 ff., 30 ff. auftritt, hier jedoch ohne Schlüsselwechsel. Durch die erwähnte Notierung werden zusammengehörige Teile der Figur auseinandergerissen, besonders auffallend der noch thematische Oktavsprung in T. 28, der im Original über den Schlüsselwechsel hinweg durch denselben Achtelbalken verbunden ist! Eine Verteilung auf Violine und Violoncello wirkt ganz unbefriedigend. Die Erklärung bietet ein Blick auf den Originaldruck: Die tief liegende Violinstimme wäre aus Raumgründen im Violinschlüssel nicht notierbar gewesen, weil ein Teil des zur Verfügung stehenden Platzes bereits von der gerade sehr hoch liegenden Sopranstimme in Anspruch genommen wird. Auch hier ist eine Wiedergabe durch Violine in Oktavtransposition die einzig einleuchtende Lösung.

4. Kantate 5 (2. p. Ep.), 2. Satz: In den Takten 5—11, 14—25 finden wir die Eintragung einer Grundstimm im Baßschlüssel im 1. System, während die Bc.-Stimme Pausen aufweist. Die Wiedergabe durch Violoncello läge hier aus musikalischen Gründen nahe. Wenn ich sie aus den Erfahrungen der drei oben genannten Fälle heraus trotzdem als Violinpartie ansehe, so geschieht das aus folgenden Gründen: a) Eine Eintragung in das Bc.-System mit Beischrift „Violoncello“, wie wir sie in den Kantaten 21, 25 und 29 finden, wäre wesentlich verständlicher gewesen — die übrigen Bc.-Stimmen pausieren ja ohnehin! b) Eine oktavierte Wiedergabe durch Violine stößt auf keinerlei satztechnische Schwierigkeiten, die Partie liegt dann immer noch

⁶ Der originale Vermerk „Bassi“ in Kantate 16, Satz 3, T. 24 bezeichnet in erster Linie die Gesamtheit der an der Ausführung des Bc. beteiligten Instrumente, die zudem in diesem Fall gegenüber den andern Kantaten (den „Violini“ entsprechend) erhöht gedacht werden kann.

unter der Singstimme, so daß der Grundstimmcharakter gewahrt bleibt. c) Der Grund zur Zuweisung der Unterstimme an die Violine ist im Text zu suchen, der mit den Worten „Durch Stillesein . . .“ beginnt: die Bc.-Instrumente sind still!

5. Kantate 10 (6. p. Ep.), 4. Satz: In den Takten 54—72 Eintragung der Grundstimme auch in das 1. System analog Fall 1 und 2, diesmal jedoch in Sechzehntel- statt in Achteltremoli (so die Bc.-Stimme). Auch hier wäre Zuweisung an das Violoncello musikalisch denkbar, aber aus Analogie der bisherigen Beispiele nicht anzunehmen. Weitere Beispiele bieten die noch nicht veröffentlichten Kantaten des Jahrgangs, ohne daß sich neue Gesichtspunkte ergeben.

Eine Notierung der Violine im Baßschlüssel ist der barocken Praxis durchaus geläufig. Wir finden sie besonders da, wo eine Continuo-Stimme durch Mitspielen der übrigen Streicher in 4'-Lage verstärkt werden soll, z. B. in J. S. Bachs Kantate Nr. 62, Satz 4 (vgl. Neue Bach-Ausgabe, Bd. I/1); derselbe Sachverhalt liegt in den oben genannten Fällen 1, 2 und 5 vor. Beispiele für die Zuweisung der Grundstimme an die Violine (wie oben Fall 4) bietet der vorliegende Band selbst in Kantate 16, Satz 3 — hier unterstützt durch Cembalo und daher in 8'-Lage (also im Violinschlüssel) notiert. — Wir werden also sämtliche hier behandelten Stellen der Violine zuzuweisen haben. In der Neuausgabe wäre eine Umschrift in Violinschlüssel am Platze gewesen; leider verfährt der Hrsg. jedoch uneinheitlich. In Kantate 23 (Fall 3) ist die Eintragung im Violin-system beibehalten worden; der Schaden ist daher leicht zu beheben; der Violinspieler spielt (oktaviert) aus dem Baßschlüssel und der Violoncellospieler natürlich nur die originale Bc.-Partie (nicht die darübersetzte Stimme). In allen übrigen Fällen jedoch sind die Partien aus der Violinstimme fortgelassen; sie müssen daher nachgetragen werden und sind in Kantate 5, 2. Satz überdies in der Bc.-Stimme wieder zu tilgen.

Zum Schluß noch einige Druckfehler:

S. VIII: Anmerkung 7 fehlt

S. XI: Kantate 4 für hohe Stimme und Blockflöte

S. 86: Takt 38, Singstimme, hinter 4. Note fehlt Punkt

S. 150: Takt 22, Singstimme, hinter 3. Note fehlt Punkt

Instrumentalstimme:

S. 5: Takt 40, 2. Note Halbe

S. 44: Siciliana, Takt 4, hinter der Pause fehlt Punkt

S. 70: Takt 30, Bogen ergänzen.

Und ein Vorschlag als Konjekture:

Kantate 25 (Mis. Dom.), Satz 3, Takt 25, Violine: 10. u. 11. Note *a' g'* statt *g' fis'*.

Alfred Dürr, Göttingen

Guglielmi Dufay: Opera omnia, edidit H. Besseler, tom. III, *Missarum pars altera. Corpus Mensurabilis Musicae I. American Institute of Musicology, Rom 1951. XVII und 121 Seiten.*

Mit diesem Band ist die Dufay-GA in ein neues Stadium getreten. Glücklicherweise erscheint jetzt nicht mehr jede Messe als isolierter Faszikel, sondern vier in einem Band. (Noch ist der Anschluß an die bisher erschienenen [von G. de Van herausgegebenen] Faszikel — Fasz. 1 und 2 gelten als Band I, Fasz. 3 und 4 als erster Halbband von Band II — nicht erreicht, da noch drei Messen fehlen.) Aber nicht nur in so äußerlichen Dingen unterscheidet sich der vorliegende Band von seinen Vorgängern. Freudig begrüßt man die übersichtlichere Notationsweise (hier bedeutete schon Fasz. 4 einen Fortschritt gegenüber Fasz. 3) und die vernünftiger Textlegung. Bedauerlich dagegen ist das Fehlen des Revisionsberichtes, der den beiden bisher erschienenen Messen doch immerhin beigegeben war.

Von den vier hier mitgeteilten Messen waren zwei schon früher veröffentlicht worden: „*Se la face ay pale*“ in den DTÖ VII, „*L'homme armé*“ in den (mir unzugänglichen) „*Monumenta polyphoniae liturgicae*“, Ser. I, Bd. I, ed. L. Feininger, 1947. Zwei Messen, „*Ecce ancilla domini*“ und „*Ave regina coelorum*“ werden hier erstmalig gedruckt. Der Text der erstgenannten Messe ist völlig identisch mit dem von „*Capella*“ H. 2, 1951.

Der Mf. VI, 93 erwähnte $3 \times \frac{1}{4}$ -Takt findet sich auch in der GA. Er wird hier III, p. X/XI folgendermaßen begründet: „*In the tempus imperfectum diminutum the movement of the semibreve is quicker, so that here diminished equivalents are preferable. The unit of measure is not a brevis but a longa, mostly imperfect, worth two breves or four semibreves. . . . Only in the mass Se la face ay pale, in which the number 3 rules does the modus minor perfectus occur. It can-*

not correctly be transcribed as $3/4$ measure (= $2 \times 3/4$) but only as $3 \times 2/4$ measure". In 'Capella' H. 2, p. 4 lesen wir: „Die richtige Umschrift (des modus minor perfectus cum tempore imperfecto) wäre ein $3 \times 2/4$ -Takt mit punktierten Strichen für die Unterteilung. Da man den Großrhythmus hierbei schlecht erkennen würde, ist für diese Abschnitte $3 \times 2/4$ -Rhythmus mit Verkürzung auf die Hälfte gewählt.“

Es ist merkwürdig, die Verkürzung ($\diamond = \downarrow$) einmal durch die originale Diminuiierung, das andere Mal durch eine Zweckmäßigkeits-erwägung (Übersichtlichkeit der Großtakte) begründet zu sehen. Lesen wir weiter (G.A. III, p. XI): „From this (den Takten 82–92 des Credo der Messe L'homme armé, l. c. p. 47) we learn that the perfect brevis of the tempus perfectum is equal to the imperfect longa of the tempus imperfectum diminutum“. Hier ist also

$\circ \square = \text{C} \text{P}$ resp. $\circ \square = \text{C} \square$.

In 'Capella' heißt es l. c. in unmittelbarem Anschluß an das obige Zitat: „Die halbe Note des tempus perfectum ist also identisch mit der Viertelnote des Modus perfectus cum tempore imperfecto. Dem heutigen Musiker macht der Übergang von einem Wert zum anderen keine Schwierigkeit, während sich die beiden Hauptrhythmen so im Schriftbilde klar abheben. Beide haben genau dasselbe Tempo von etwa 92 M.M.“

Hier ist also $\circ \diamond = \text{C} \diamond$. Welche von beiden Äquivalenzen hat nun Gültigkeit?

Aber noch eine weitere Frage drängt sich auf. Wie verhält es sich mit der Metronomisierung? Wie kommt B. auf die Grundzahl „23“ (cf. GA l. c. p. XI)? Weder in den beiden angezogenen Vorworten noch „Bourdon...“, 1950, p. 127–137, noch AfMw VIII, 1926, p. 213–214 findet sich eine Begründung. Im Gegenteil: ein Vergleich ergibt weitere Divergenzen.

Doch alles dies trübt unsere Freude über das rüstige Fortschreiten der prächtigen GA nur sehr wenig. Rudolf Stephan, Göttingen

Padre Antonio Soler: III Concierto para dos instrumentos de tecla, hrsg. von Santiago Kastner in Música hispana, Barcelona 1952. Instituto español de musicología.

Von Padre Antonio Soler (1729–1783), dem Organisten und späteren Kapellmeister im

Kloster des Escorial, kannte man bisher nur einige Klaviersonaten in Ausgaben von Joaquin Nin, die stilistisch den Werken Domenico Scarlattis nahestehen, und ein musiktheoretisches Werk, das 1762 in Madrid verlegt wurde. Als Erstdruck liegt nun das dritte aus einer Sammlung von 6 Konzerten für 2 Tasteninstrumente vor, zweisätzigen Werken, deren jeweiliger Schlußsatz Variationen enthält. Im Titel sind 2 obligate Orgeln angegeben. Dabei handelt es sich nicht um liturgische Orgeln, sondern um das auf der iberischen Halbinsel sehr bekannte „Organo de camara hispanico“, eine Art Portativ. Auch auf dem Cembalo, Spinett oder Clavichord konnte diese Musik ausgeführt werden, und selbst das noch zu Lebzeiten Solers eingeführte Pianoforte dürfte für eine Wiedergabe dieses Konzerts nicht allzu abwegig gewesen sein. Kastner hat die lebenswürdige Komposition des spanischen Paters in zweiklavierigem Partiturdruk veröffentlicht und mit einem ausführlichen Geleitwort versehen. Die erste Klavierpartie des zur Zerstreung des Infanten Gabriel von Bourbon geschriebenen Konzerts ist mit reichem Figurenwerk bedacht als die zweite. Wollte man nach virtuoseren Elementen suchen, so findet man sie eigentlich nur im Variationssatz. Gewandte und stillichere Künstler werden an der empfindsamen Komposition, die sauber und gefällig ediert wurde, ihre Freude haben, ganz gleich, welche Tasteninstrumente sie für die Wiedergabe wählen sollten.

Helmut Wirth, Hamburg

John Dunstable: Veni sancte spiritus. Motet for S. A. T. and Organ (or Tenor Trombone), ed. Denis Stevens. London 1953, Edition Hinrichsen No. 1453.

Diese sorgfältig gedruckte Neuausgabe für den praktischen Gebrauch bietet gegenüber den DTÖ VII, 203 ff. einen wesentlich verbesserten Text nach einer englischen Handschrift. Nach Aussage des Hrsg. wurden auch andere Quellen zum Vergleich herangezogen, doch läßt sich über den Nutzen dieser Unternehmung nichts ausmachen, da keinerlei Revisionsbericht beigegeben ist. Hier wird die GA Bukofzers endgültige Klarheit schaffen müssen. Die Beigabe eines (gerade noch lesbaren) Faksimiles einer Stimme läßt die Zuverlässigkeit der Übertragung erkennen.

Rudolf Stephan, Göttingen

Samuel Scheidt: Canzon „Bergamasca“ für fünf Stimmen. Hrsg. von Heiner Garff. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1952 (Hortus musicus 96). Scheidt ließ diese Canzone erstmals 1621 im 1. Teil der „*Ludi musicali*“ drucken, einer Sammlung von Paduanen, Galliarden, Couranten und anderen Instrumentalstücken zu 4 und 5 Stimmen, die vorzüglich für Violen „*una cum Basso Continuo*“ bestimmt waren. Letzterer wurde bei diesem bald imitierend, bald konzertierend über eine volksliedhafte Melodie gesetzten Stück nur zum Einstudieren benötigt und ist bei der praktischen Neuausgabe nicht berücksichtigt. Die Stimmlagen des Violinquintetts hat der Hrsg. für den heutigen Gebrauch für 3 Violinen, Viola und Cello umgeschrieben, wobei die 1. und 2. Violine mit Sopran- bzw. Altblockflöten verdoppelt werden können. Damit ist für Schulorchester und Hausmusikkreise ein Stück gewonnen, das in seiner markanten und frischen Thematik, in seinem klangvollen und musikalisch interessanten Satz und in der Großzügigkeit und Klarheit seiner formalen Anlage sich bald Freunde gewinnen dürfte. Ursula Lehmann, Berlin

Carl Philipp Emanuel Bach: Quartette für Klavier, Flöte, Bratsche und Violoncello. 1. C-dur [richtig: a-moll]. 3. G-dur. Hrsg. v. Ernst Fritz Schmid, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1952. 19, 19 S.

Konzert g-moll für Cembalo (Klavier) und Streicher. Hrsg. v. Fritz Oberdorffer, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1952. 51 S.

Konzert F-dur für Cembalo (Klavier) und Streicher. Hrsg. v. Fritz Oberdorffer, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1952. 51 S.

Für Neuausgaben Ph. E. Bachscher Werke kann auch heute noch nicht leicht zu viel geschehen, zumal wenn es sich um Werke von der Seltenheit und dem ungewöhnlich hohen künstlerischen Rang der drei Klavierquartette aus dem Todesjahr handelt, deren Verlust bereits 1868 C. H. Bitter (*C. Ph. E. Bach und W. Fr. Bach und deren Brüder*, 1, S. 231) mit den Worten beklagen mußte: „Als das letzte, was Bach für das Clavier gesetzt hat, würde die Kenntnis ihres Inhalts von höchstem Werthe sein.“ Erst 1929 konnte E. F. Schmid die Originalhandschriften von zweien und dazu alle drei Quartette in alten Abschriften in der Bibliothek der

Berliner Singakademie bzw. des Brüsseler Conservatoire Royale de Musique ausfindig machen, rechtzeitig noch, um sie für sein grundlegendes Buch „*Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*“, 1931, als eine hochbedeutsame Quelle für Ph. E. Bachs Spätschaffen benutzen zu können. Kurz zuvor hatte er das dritte Quartett in einer praktischen Ausgabe bei Bisping, Münster i. W., herausgegeben.

Nun legt er alle drei in einer kritischen Ausgabe mit einem gewissenhaften „*Vorlagenbericht*“ vor. Nr. 1 und 3 stehen dem Referenten zur Verfügung, das erste, auf dem Titelblatt einen Irrtum Bitters (a. a. O. 2, 339) wiederholend, leider mit der falschen Tonartenangabe C-dur statt a-moll. Der autographe Titel „*Drey Quartetten für Fortepiano, Flöte oder Bratsche*“ machte schon Bachs Freund J. J. H. Westphal stutzig, aber der Widerspruch zwischen Gattungsbezeichnung und angegebener Besetzung löst sich leicht, wenn man aus Andeutungen unter dem Klavierbaß schließen darf, der Komponist habe ein baßverstärkendes Violoncello als selbstverständlich vorausgesetzt. Sch. hat aus dieser in seinem Buch von 1931, S. 139, ausgesprochenen Vermutung in der vorliegenden Ausgabe die Konsequenz gezogen und durchgehend eine Violoncellostimme ergänzt. Wie günstig sich das auswirkt, höre man etwa an T. 23 ff. des 1. Satzes von Nr. 3, wo der Streichbaß eine wirksame Stütze zur Klavierfiguration abgibt.

In vollem Umfang bestätigt sich nun, was der Hrsg. schon früher (a. a. O., S. 143) als seine klare Überzeugung ausgesprochen hatte: „*Hier, in diesen allerletzten Werken des Meisters tut sich eine ganz neue Welt auf; die Berliner Zeit mit allen ihren Zügen ist fast ganz versunken. Wir dürfen in den drei Klavierquartetten von 1788 wohl mit die bedeutendsten Werke des Meisters erkennen.*“ Wir stehen hier in der Tat an der Schwelle der Wiener Klassik „*schon fast Beethovenscher Prägung*“, wie es Sch. im Vorlagenbericht kurz formuliert. Die fortschrittliche Haltung der ganzen letzten Kammermusikwerke aus der Hamburger Zeit kommt voll zur Geltung: Die Abkehr des Tasteninstruments, für das Bach ausdrücklich das Hammerklavier fordert, von der früheren generalbaßmäßigen Behandlung, die Individualisierung der Instrumente im Sinne der neuen Kammermusik an Stelle des „*ad libitum*“, was insbesondere auch die

„echte“ Flötenstimme zeigt, die von vornherein die untere Grenze des d^1 einhält und sich nicht ohne Einbuße an Wirkung durch eine Violine ersetzen läßt. Vor allem aber eins: Schon die sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“, in denen die Sonaten teilweise fantasieartige Züge und die Fantasien Elemente des Rondos in sich aufnehmen, bezeugen die innere Einheit von Bachs Spätwerk. Gerade das bestätigt sich in den Klavierquartetten, wenn man etwa im ersten Satz von Nr. 1 der in den Kenner- und Liebhabersonaten so hochentwickelten „Themenwandlungskunst“ (vgl. R. Steglich, *K. Ph. E. Bach und der Dresdner Kreuzkantor G. A. Homilius im Musikleben ihrer Zeit*, Bachjb. 12, 1915) wieder begegnet, ferner Ansätzen zu moderner durchbrochener Arbeit, namentlich aber im Adagio von Nr. 3 einer Einschmelzung des späten Klavierfantasiestils in den kammermusikalischen Satz mit reger Anteilnahme der Streichinstrumente am sprechenden Ausdruck. Die Forschung wird dem Hrsg. für diese Veröffentlichung nicht dankbar genug sein können, die Kammermusikpflege in Haus und Konzertsaal aber sollte das hier Gebotene reichlich nutzen.

Wesentlich älteren Datums sind die von Oberdörffer nach den handschriftlichen Quellen mit gleicher editionstechnischer Sorgfalt veröffentlichten beiden Cembalokonzerte Bachs. Nach der Einteilung H. Ulldalls (*Das Klavierkonzert der Berliner Schule*, 1928, S. 25) gehören sie der zweiten Epoche von Bachs Konzertschaffen an, das erste stammt von 1740, das zweite von 1755. Man wird in den beiden Stücken dementsprechend noch manchen typischen Zügen der Berliner Jahre begegnen, am wenigsten allerdings in den langsamen Sätzen. Das Thema im Largo des g-moll-Konzerts hat sogar schon etwas von dem runden Ebenmaß, das die Thematik des späten Bach an manchen charakteristischen Stellen auszeichnet. Zu erwägen wäre, ob der Hrsg. im ersten Satz dieses Konzerts T. 59 ff., 264 ff. und 302 f. die Sechzehntel nach den punktierten Noten der linken nicht besser mit der jeweils dritten Triolennote der rechten Hand hätte zusammenfallen lassen sollen, namentlich angesichts des bewegten Tempos. Das hätte der vom Komponisten, wie man annimmt, der väterlichen Praxis entnommenen aufführungspraktischen Ansicht entsprochen, zu der bekanntlich Quantz in Ge-

gensatz tritt, wenn er dem Sechzehntel seinen Platz nach Beendigung der Triole zuweist. Willi Kahl, Köln

Franz Xaver Richter: Sechs Kammersonaten op. 2 für obligates Cembalo (Klavier), Flöte (Violine) und Violoncello. Heft 1: Sonate 1—3. Hrsg. von Walter Upmeyer. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1951. (*Hortus musicus* 86.)

Dieser Neudruck bereichert das Musiziertum aus dem 18. Jahrhundert um einige affektvolle, musikalisch reiche Stücke, interessant im Satz und in der Harmonik, reizvoll in der melodischen Erfindung. Als Werke eines der ältesten und bedeutendsten unter den Begründern des Mannheimer Stils weisen diese Sonaten formal noch in mancher Hinsicht auf das Barock zurück, während der Inhalt bereits einer neuen Ausdruckswelt angehört. An Stelle des straffen barocken Allegros tritt ein empfindsames, liebenswürdiges Andante affettuoso, ein munteres Allegretto, und das Larghetto, das an zweiter Stelle steht, hat nicht mehr die große Linie der langsamen Sätze eines Händel. Hier deutet sich bereits mozartische Süße, rokokohaftes Seufzen an. Auch die fugierten Schlußsätze haben nicht mehr die Strenge barocker Fugen. Die Originalbezeichnung sieht eine Besetzung mit Querflöte oder Violine vor, wobei in der Praxis der Flöte der Vorrang zu geben sein wird, erstens um des klanglichen Reizes willen und zweitens wegen der Stimmführung, die rein technisch der Flöte besser liegen dürfte als der Violine. Das obligate Cembalo ist klavieristisch recht reizvoll. Die wenigen bezifferten Stellen wurden vom Hrsg. im Sinne des gesamten Satzes ausgesetzt. Im übrigen hält sich der Neudruck streng an das Original. Die wenigen Abweichungen sind wie üblich kenntlich gemacht.

Ursula Lehmann, Berlin

Giovanni Platti: Ricercati für Violine und Violoncello. I. Ricercata 1 und 2. II. Ricercata 3 und 4. Hrsg. von Fritz Zobelley. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1951. (*Hortus musicus* 87 und 88.)

Als Fausto Torrefranca (*Le Origine Italiane del Romanticismo Musicale*) in Giov. Platti einen bislang völlig verkanteten, hochbedeutenden Wegbereiter des mozartischen Stils zu sehen glaubte, hatte er offenbar die Klavier-sonaten „sur le goût italien“ im

Sinne, die als op. 2 um 1740 bei Haffner in Nürnberg gedruckt wurden. Atmen diese Sonaten bereits moztatische Grazie und Empfindsamkeit, so zeigen die vorliegenden, nach der hs. Quelle veröffentlichten Ricercati Platti als einen Komponisten der Übergangszeit, der noch wesentlich mehr der Vergangenheit verhaftet ist, aber die Bande des Barocks zu lösen beginnt. Fugati und eine Scheinpolyphonie, die einem Sammartini von Seiten Haydns (historisch gesehen zu Unrecht) den Beinamen des „Schmierers“ eintrugen, treten oft an die Stelle echter Polyphonie. Allerdings ist der Satz im ganzen solider, polyphoner als etwa in der Kammermusik Sammartinis. Jede der Ricercati besteht aus vier Sätzen, meist in der Folge der Sonata da Chiesa, mit Ausnahme von Nr. 3 (Allegro, Siziliana, Allegro), sämtlich in dem oben angedeuteten fugierten Stil. Gefühlsmäßig allerdings kündigt sich das Zeitalter der Empfindsamkeit mit Macht an, und die vom Hrsg. ergänzten dynamischen Zeichen dürften dem Geist dieser Musik entsprechen. Die Veröffentlichung führt der Hausmusik ein Werk zu, das, im Zusammenspiel reizvoll und oft nicht ganz einfach, mit seiner hübschen Melodik vielen Freude bereiten wird. Der Wissenschaftler freut sich, ein Stück mehr von diesem bisher so wenig beachteten Komponisten der Öffentlichkeit übergeben zu sehen.

Ursula Lehmann, Berlin

Friedrich Wilhelm Rust (1739 bis 1796): Sonate A-dur für Harfe (oder Cembalo oder Klavier) und Violine (oder Flöte oder Oboe). Hrsg. von Kurt Janetzki. Pro musica Verlag, Leipzig-Berlin, Ed. Nr. 94 (1953).

Die Neuauflage einer der vier Harfensonaten, die der Dessauer Musikdirektor, dem Zuge seiner Zeit folgend, geschrieben hat, ist schon deshalb begrüßenswert, weil sie das Repertoire des konzertierenden Harfenisten um ein „klassisches“ Beispiel erweitert. Darüber hinaus wird die Musik, sofern sie gut vorgetragen wird, immer die Hörer entzücken.

Hans J. Zingel, Köln

Johann Joseph Fux: Partiten G-dur und F-dur für zwei Violinen und Baß. Hrsg. von Andreas Liess. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950. (Hortus musicus 51.)

J. J. Fux, der Meister des strengen Satzes, Kirchenmusiker im Stile Palestrinas und Lehrmeister des „*Gradus ad Parnassum*“, zeigt sich hier von der liebenswürdigen, heiteren Seite, die wir aus seinem „*Concentus musico-instrumentalis*“ kennen. Natürlich verleugnet er auch hier, wo er mit offener Freude Unterhaltungsmusik bietet, nicht den Kontrapunktisten. Eine „*Entrata in Canone*“ mit einem wundervoll schwebenden, langsamen, homophonen Mittelsatz leitet die erste Partita ein, und auch die Intrada der zweiten sowie die elegante Baßführung sonst homophoner Sätze zeigen die geübte Hand. Die kleinen Tanzsätze aber, die Menuetts, Bourrées und Giguees, atmen heitere, herzhaftes Volkstümlichkeit, stilisiert im französischen Zeitgeschmack. — Der Hrsg. Andreas Liess, als Fux-Forscher bekannt durch seine Arbeit „*Die Trio-Sonaten von J. J. Fux*“ (1940), hat in der Bearbeitung des Continuo den Charakter dieser Musik des Aufbruchs vom musikalischen Barock getroffen. Die wie üblich gekennzeichneten Zusätze von dynamischen und Verzierungszeichen sind für den praktischen Gebrauch gut und notwendig. Im übrigen wird für den kritischen Kommentar auf eine hoffentlich bald folgende wissenschaftliche Ausgabe Fuxscher Partiten verwiesen.

Ursula Lehmann, Berlin

W. A. Mozart: Zwölf Stücke für zwei Waldhörner. K. V. 487. Hrsg. von Kurt Janetzki. Friedrich Hofmeister, Leipzig 1953.

Die Herausgabe dieser „*Deux pièces pour deux cors*“, wie der Titel der gedruckten Ausgabe (Imbault, Paris) lautet, ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zunächst geht es um die Frage, ob diese Duette wirklich für Waldhörner oder ob sie wegen ihrer schweren Darstellbarkeit nicht vielmehr für Bassetthörner gedacht sind. Praktische Ausgaben im Bärenreiter-Verlag (Nr. 1258), hier für zwei Blockflöten eingerichtet, und die vollständige in F notierte „für 2 Melodieinstrumente“ von Walter Rein im Kallmeyer-Verlag 1940 nehmen die tiefen Klarinetten als Originalinstrumente an. Wissenschaftlich stützen sie sich auf Bemerkungen des Mitarbeiters der Mozart-Gesamtausgabe Paul Graf Waldersee und H. Aberts in der Mozart-Biographie.

Der Hrsg. der vorliegenden Ausgabe führt indessen gleichfalls gewichtige Kronzeugen an, wobei ihm allerdings entgangen ist, daß

Einstein in der 3. Auflage zum Köchel-Verzeichnis (Anhang, S. 1022) den S. 631 gegebenen zustimmenden Vermerk streichen läßt. Es bleiben Paumgartner und neuerdings Wilhelm Spohr übrig. In der Tat sind diese kleinen, gefälligen und ansprechenden Stücke des späteren Mozart (1786) durchaus hornmäßig geschrieben und weisen alle Eigentümlichkeiten des Satzes für zwei Naturhörner auf. Was sie trotz der berechtigten Anerkennung als Waldhornkompositionen in der Ausführung so außerordentlich schwierig macht, ist die für die heutige Praxis völlig ungewöhnliche Höhe, die in den Stücken 1, 3, 6 und 7 bis zum *g*^{'''} notiert wird. Ausnahmebegabungen, die die anerkannte Grenze des *c*^{'''} (für F-Horn) überschreiten können, sind höchst selten. Und auch die von J. angegebenen vier weiteren klassischen Beispiele vermögen für die gegenwärtige Darstellbarkeit keinen Trost zu bieten, da die Beschaffenheit der Naturinstrumente (engere Mensur) und ein kleineres Mundstück noch andere Voraussetzungen bedeuteten.

Vom wissenschaftlichen Standpunkt ist die Bereitstellung dieser 12 Duos begrüßenswert, die Praxis wird sie sich durch entsprechende Transpositionen zugänglich machen müssen. Georg Karstädt, Mölln

Leopold Mozart: Zwölf Duette für zwei Violinen. Hrsg. von Adolf Hoffmann. Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag 1951. (Hortus musicus 78.)

Diese zwölf Duette für zwei Violinen gab Leopold Mozart der französischen Ausgabe seiner Violinschule (1770) bei. Es sind offensichtlich kleine Vortragsstücke für fortgeschrittene Schüler, eine Schule des Zusammenspiels, violintechnisch die 3. Lage nicht überschreitend. Zwischen Genrestücken stehen auch größere Sätze in Rondoform bzw. im gebundenen Stil, alles reizvoll in der Erfindung, gediegen im Satz und in einem Stil, der an den großen Sohn Wolfgang Amadeus denken läßt. — Hausmusikkreise und Musiklehrer werden die Bereicherung ihres Repertoires begrüßen, zumal die Verschiedenartigkeit der Stücke und die Möglichkeit chorischer Besetzung eine mannigfache Verwendung zuläßt.

Ursula Lehmann, Berlin

Andreas Eler: Quartett Es-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 2 Nr. 3, hrsg. von Hans Albrecht, Lipp-

stadt, Kistner & Siegel, Organum III. Reihe, Kammermusik Nr. 49, Part. und Stimmen.

In der französischen Musik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts spielte die Kammermusik eine untergeordnete Rolle. Nur wenige Kompositionen dieser Art sind uns überliefert, und diese deuten auf Luigi Cherubini als geistigen Mittelpunkt. Um so erfreulicher ist die Tatsache der Neuausgabe eines Streichquartetts des Elsässers Andreas (André-Frédéric) Eler (1764-1821), dem Cherubini eine Klasse für Kontrapunkt und Fuge am Pariser Conservatoire gegeben hatte. Obwohl Eler auch mit Vokalwerken und guten Opern hervorgetreten ist — sein Name wurde zum ersten Male 1787 in einem Concert spirituel genannt —, muß die Kammermusik als Schwerpunkt seines Schaffens angesehen werden. Das vorliegende Streichquartett dürfte vor 1800 entstanden sein. Es zeigt, wie in der Zeit nicht anders zu erwarten, den Einfluß der Wiener Klassik, ohne dabei in sklavische Nachahmung zu verfallen. Die thematische Arbeit zeugt von großem Ernst und wohlausgebildeter Satzkunst, in der es auch nicht an polyphonen Elementen fehlt. In der Art der „Tost-Quartette“ von Haydn hat Elers 1. Satz, dessen Durchführung sehr geistreich ist, gelegentlich ein Vorherrschen der 1. Violine, während die anderen Sätze die Gleichberechtigung aller Stimmen erkennen lassen. Es ist eine echte Quartettkunst, die viele harmonische Feinheiten auskostet, auch in dem Menuett, das die Tempobezeichnung „Allegro“ trägt. Der in schlichter Harmonisation beginnende langsame Satz entfaltet sich zu einer Größe der Empfindung, die den Wiener Meistern nicht nachsteht, und auch der Schlußsatz ist von überzeugender Spannung erfüllt. Unsere Quartettvereinigungen, deren Repertoire sich häufig nur auf wenige sog. Standardwerke beschränkt, sollten sich dieses technisch anspruchsvollen und musikalisch dankbaren Werkes annehmen, und auch der Rundfunk, stets auf der Suche nach Seltenheiten, dürfte damit einen guten Einkauf machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Hans-Peter Schmitz: Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters. Kassel und Basel 1952, Bärenreiter-Verlag. 89 S.

Wenige Blasinstrumente haben bisher eine wissenschaftliche Durchforschung nach geschichtlichem Werden und Verwendung er-

fahren, und so füllt jede Studie dieser Art eine empfundene Lücke. Nach der Monographie Degens über die Blockflöte steht nunmehr mit der vorliegenden Veröffentlichung von Schmitz eine Geschichte der Querflöte und des Querflötenspiels bereit, die an Hand eines eingehenden Quellenstudiums und praktischer Erfahrungen sorgfältig durchgearbeitete Ergebnisse über Entwicklung, Einsatz, Ausdrucksmöglichkeiten und technische Fragen dieses Instruments bringt.

Die Arbeit ist aus einer Halleschen Dissertation (März 1941) hervorgegangen. Der Verf. konnte noch über ein breites Material verfügen, das inzwischen durch die Kriegsverluste gelichtet oder in anderen Fällen schwerer zugänglich geworden ist. In vier großen Kapiteln, die sich mit dem Instrument, der Spielweise, der Musik und der Behandlung des Instruments bei J. S. Bach befassen, sind die Quellen übersichtlich geordnet und die in Frage stehenden Probleme zusammengefaßt und gedeutet. Die bisher wenig erhellten Tatsachen der Bohrung, Zerlegung, Klappen, Größen und Stimmungen finden ebenso eingehende Behandlung wie die wichtigen Fragen der Haltung, Atmung, des Ansatzes, der Griffweise und Verzierungen. Ein besonderes, reich mit Notenbeispielen ausgestattetes Kapitel beschäftigt sich mit der Stilistik der Querflötenmusik. Dabei werden die wechselwirkenden Erscheinungen der technischen und musikalischen Fragen ständig in den geschichtlichen Zusammenhang von Zeitempfinden hineingestellt und wird ein Gesamtbild des europäischen Flötenspiels im Barock entworfen. Die französischen Einflüsse auf die deutsche Entwicklung, namentlich bewirkt durch das Bekanntwerden der „*Principes de la Flûte traversière*“, Paris 1707, von Hotteterre, und die hervorragende Bedeutung der Flötenschule von Quantz „*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*“ (Berlin 1752) sind von Sch. überzeugend dargestellt. In der Musik J. S. Bachs findet er schließlich den Gipfel und die Erfüllung des deutschen Querflötenspiels. Das mit besonderer Anteilnahme geschriebene Kapitel „*Johann Sebastian Bach*“ enthält eingehende Betrachtungen über die Flöte als Affektträgerin und Ausdrucksmittel seelischer Stimmungen. An Hand von rund 70 Arien mit Querflöte weist der Verf. die Funktion der Flöte als Symbolträgerin der irdischen und

himmlischen Liebe und Kunderin der Freude und des Jubels nach. Sch. geht auch auf die tonmalerischen Sinnbilder für äußere Naturvorgänge und auf klangersymbolische Deutungen ein und erkennt im Überwiegen des Passagenwerkes, in der elementaren Freude am Konzertant-Spielerischen ein Hauptmerkmal der Bachischen Flötenstilistik.

Georg Karstädt, Mölln

Leopold Anton Koželuch: Sonate g-moll für Klavier, Violine und Violoncello op. 12 Nr. 3, hrsg. von Hans Albrecht, Lippstadt, Kistner & Siegel, Organum Dritte Reihe: Kammermusik Nr. 41.

Der böhmische Meister Leopold Koželuch, vier Jahre älter als Mozart und 1792 dessen Nachfolger als kaiserlicher Kammerkomponist, ist einer der vielen Meister des späten 18. Jh., die notwendigerweise zu den Schattengewächsen der Musikgeschichte gezählt werden. Dabei hat er eine ganze Anzahl sehr schöner Werke geschrieben, mit deren Neuausgabe und, möglichst auch, -aufführung man sich keineswegs Schande bereitet. Ganz im Gegenteil! Gerade eine Komposition wie das vorliegende Klaviertrio (vom Komponisten noch als „*Sonate*“ bezeichnet) zeigt, welche Kraft der künstlerischen Konzeption auch den Kleinmeistern jener Zeit eignete. Natürlich hat ein Werk von Koželuch heute einen schweren Stand gegen Mozart oder Haydn, da die Anwendung der zeitbedingten Stilmittel häufig ein wenig stereotyp wirkt; auf der anderen Seite aber zeigen die besten Werke dieses Trabanten der Wiener Klassik ein so hohes Durchschnittsniveau und sind von solcher Musizierfreude erfüllt, daß sie auch heute noch zu entzücken vermögen. Der I. Satz des Trios frappiert durch die Mozart nahestehende und auch an J. L. Dussek erinnernde Thematik. Bemerkenswert ist die Einführung der Reprise. II. und III. Satz sind formal nicht sehr reichhaltig, bringen dafür aber sehr hübsche Einfälle. Das Klavier ist vorherrschend, und in der Führung der Stimmen mag das Klaviertrio Haydns stärker auf Koželuch eingewirkt haben als das Mozarts. Trotzdem finden sich genügend Stellen, bei denen die Violine sich zu größerer Selbständigkeit erhebt, während das Violoncello sich in alter Weise dem Klavierbau kontinuierlich verbunden fühlt. Die schöne, übersichtliche Ausgabe wird

durch ein aufschlußreiches Vorwort des Hrsg. eingeleitet. Helmut Wirth, Hamburg

Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, Vol. I. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras. Barcelona-Madrid 1951, L., 105 S.

Unter den zahlreichen Arbeiten, die sich das 1943 in Barcelona gegründete Instituto Español de Musicología vorgenommen hat, steht das Studium der musikalischen Folklore mit an erster Stelle: es umfaßt den ganzen Arbeitsgang von der Sammlung bis zur kritischen Edition. Wenn bisher in Spanien Volkslieder ohne einen einheitlichen Plan gesammelt worden waren, so soll nunmehr Landschaft um Landschaft systematisch durchgearbeitet werden. Daß dabei schon im Verlaufe der Sammlung selber Überraschungen zutage treten, zeigt sich in dem Fall der Provinz Madrid, deren Liedgut man bisher für ausgestorben hielt. Drei Sammelreisen, die M. G. Matos für das Institut unternahm, und die sinngemäß auf die verschiedenen Jahreszeiten verteilt waren, bewiesen die Unrichtigkeit jener Vermutung.

Ein Endergebnis dieser ersten Sammelaktion liegt uns nun in dem ersten Band des Cancionero Popular der Provinz Madrid vor, nachdem schon verschiedene Einzeluntersuchungen mit wertvollem Melodie- und Textmaterial in früheren Jahrgängen des Anuario Musical veröffentlicht worden waren. Dieser Band enthält neben einer ausführlichen Abhandlung über das Brauchtum der Provinz Madrid von M. G. Matos eine Einführung in die nun folgende Sammlung, deren Fortsetzung wir im 2. Band zu erwarten haben. Der musikalische Teil wurde hierbei von M. Schneider, der Textteil von J. R. Figueras bearbeitet.

Von besonderem Interesse ist zunächst die Anordnung des Materials. Während Volksliedsammlungen gewöhnlich nach Textinhalten geordnet und die Melodien diesem außermusikalischem Prinzip untergeordnet werden, ist hier das Material der Texte von dem der Melodien getrennt, beide sind in sich geordnet und nur durch Querverweise miteinander verbunden.

Dabei entstand die Frage, welches Ordnungsprinzip für die Melodien zu wählen

war. Bezeichnenderweise ist es nun nicht der musikalische Typus, nach dem primär eine Unterteilung des Materials vorgenommen wird, sondern der Zyklus des Jahresbrauchtums. Schneider, der diese Entscheidung getroffen hat, nimmt an, daß zwischen dem musikalischen Typus und der Brauchtümlichen Funktion ursprünglich ein enger Zusammenhang bestand, der inzwischen wohl nur z. T. verloren gegangen ist.

Das nächstgeordnete Prinzip ist dann — wieder entgegen einer vorgefaßten Meinung, — das rhythmische Modell und nicht etwa die melodische Linie. Diese Wahl fußt zweifellos auf der Erkenntnis, daß Volksmusik schlechthin ohne Vergewaltigung nicht nach einem einheitlichen System, d. h. nicht grundsätzlich nach demselben System, z. B. stets nur nach der melodischen Linie, geordnet werden kann, sondern daß bei jedem Stoffkreis, bei jeder Landschaft auf die besonderen Verhältnisse der musikalischen Struktur Rücksicht genommen werden muß. Gerade von dieser Seite her, sollte, wie mir scheint, die vorliegende Arbeit Sch., ähnlich wie etwa Béla Bartóks Veröffentlichungen ungarischer Volkslieder von den Musikfolkloristen betrachtet und bedacht werden. Das Material selbst ist in seiner Dreiteilung für die vergleichende Forschung auf dem Gebiet des Textes, der Musik und des Brauchtums gleichermaßen reich. Das letztere Gebiet mit dem Beitrag von Matos kann vor allem auch für die vergleichende Volkstanzforschung nutzbar gemacht werden. Wenn es dem Institut in Barcelona gelingen sollte, nach diesem Muster die ganze iberische Halbinsel zu bearbeiten, so werden wir ein Werk besitzen, das für die europäische Volksliedforschung von höchster Bedeutung sein wird.

Felix Hoerburger, Regensburg

Mitteilungen

Am 1. März 1954 beging Professor D. Dr. Wilibald Gurlitt seinen 65. Geburtstag. Die „Musikforschung“ wünscht dem Jubilar nachträglich noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 25. Mai 1954 beging Professor Dr. Hans Joachim Moser seinen 65. Geburtstag. Die „Musikforschung“ spricht dem Ju-