

Besprechungen

Nicolai Hartmann: Ästhetik. Verlag Walter de Gruyter u. Co., Berlin 1953. XI, 477 S.

Die Überschau des Philosophen läßt sich mit der Schau des Fliegers vergleichen, der über vielen Städten kreist, und das Wissen des Fachmanns mit der Erfahrung eines Einwohners, der seine Stadt aus dem täglichen Umgang kennt. Beide Aspekte haben Vorzüge und Grenzen. Ihre Vertreter sollten sich nicht wechselseitig unterschätzen, sondern fruchtbaren Gedankenaustausch pflegen. Wie dem Einwohner durch die Teilnahme am Flug die eigene Stadt anschaulicher als Gesamtbild erscheint, so erwirbt sich eine Fachwissenschaft durch die Teilnahme an der philosophischen Sicht ein schärferes und umfassenderes Bild vom Grundriß ihres Gebietes. Ihrerseits aber bedarf die Philosophie der kritischen Bewährung und fruchtbareren Auswertung durch die Fachwissenschaft.

„Wer gegenwärtig über Kunst schreiben oder gar streiten will“, sagt Goethe, „der sollte einige Ahnung haben von dem, was die Philosophie in unsern Tagen geleistet hat und zu leisten fortfährt“. So kann die Musikforschung nicht gleichgültig daran vorübergehen, daß die Philosophie der Gegenwart, nachdem die zur Zeit Max Dessoirs blühende Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Deutschland viel Boden verloren hat, sich mit neuen Gesichtspunkten in das Wesen der Kunst vertieft¹. Besonders aber ist es bedeutsam, daß ein führender, in der klaren Analyse der Sachen und Begriffe überragender Denker das letzte Werk seiner erfüllten Lebensarbeit der Ästhetik gewidmet hat. Bereits in seinem „*Problem des geistigen Seins*“ hat Nicolai Hartmann Grundfragen der Musik berührt. Andere Werke, wie die „*Ethik*“ und die vier Bände seiner „*Ontologie*“, besonders „*Der Aufbau der realen Welt*“ und „*Die Philosophie der Natur*“, bergen zahlreiche Einsichten, die

zwar nicht ausdrücklich unser Fach betreffen, aber sich darauf sinngemäß übertragen lassen, z. B. über das Wesen des Raumes und der Zeit. Jenes letzte, umfangreiche Buch nun, das 1953 posthum erschienen ist², geht ausführlich auf Grundfragen der Kunst ein und behandelt die Musik sowohl in eigenen Abteilungen (besonders S. 113–125, 197 bis 212, 316–321) wie allenthalben im Zusammenhang der jede Kunst betreffenden Probleme. Im Mittelpunkt steht das Verhältnis von „*Vordergrund und Hintergrund*“ des Werkes. Im sinnlich-realen Vordergrund, in Klang und Notenbild, gelangt der kompositorische Aufbau und durch beide hindurch der seelisch-geistige Gehalt zur „*Erscheinung*“. Die äußeren Schichten haben eine eigentümliche „*Transparenz*“.

Wenn auch die Schwerpunkte und Vorzüge H.s auf ganz anderen Gebieten liegen, so gehört er zu den Philosophen, die nicht nur als Genießende, sondern auch als Denker von der Musik fasziniert sind und sie zu würdigen wissen. Wie einst Wackenroder an ihr gerührt hat, sie verbinde, wie keine andere Kunst, Tief Sinn mit sinnlicher Kraft, so nennt sie H. die insofern universalste Kunst, als sie mehr als andere bald Außen-, bald Innenschichten vorwalten lassen kann. Sie ist „*von einzigartiger Freiheit: sie kann das Tiefste und Hintergründigste heraufholen in die unmittelbare Fühlbarkeit*“, aber ebenso den leichtesten sensiblen Reiz darbieten (396). Mehr als andere Kunst vermag sie ebensosehr erhaben wie anmutig zu sein (394). Sie gibt das Erhabene „*in der Tiefe der seelischen Dynamik, dort, wohin Darstellung nicht reicht*“ (368); sie läßt es unmittelbar sprechen und bewirkt damit das Mitschwingen des Hörers.

Um so mehr ist Hs. Leistung nicht nur für Philosophen wesentlich, als sie diesseits von Spekulationen Phänomene aufzeigt. „*Die entscheidende Wendung*“ ist die von „*hochfliegender Metaphysik*“ zur „*viel anspruchsloseren, aber auch viel schwerer durchführbaren Phänomenologie*“ (76). „*Die Ästhetik muß diesen bescheidenen Weg gehen*“ (327); sie ist „*eine nüchterne Wissenschaft*“ (356).

¹ So M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: Holzwege, 1950, S. 7–68; R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*. 1947; R. Weischedel, *Die Tiefe im Anlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst*. 1952; vgl. ferner Jb. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss., hsg. v. H. Lützel, 1951 ff.; *Mélanges d'Esthétique et de la Science de l'Art, offerts à Etienne Souriau*. 1952; *Filosofia dell'Arte* (Archivio di filosofia) 1953; s. auch die Schriften Th. W. Adornos. Zur Situation vor zwanzig Jahren s. Rud. Odebrecht, *Ästhetik der Gegenwart* (Philos. Forschungsber. 15), 1932.

² Im Nachwort berichtet Frida Hartmann als Herausgeberin, daß er die erste Fassung des Buches vom März bis September 1945 niedergeschrieben hat. Die zweite, für den Druck bestimmte Niederschrift begann er im Frühjahr 1950; er konnte aber nur noch ein Drittel fertigstellen. Die Veröffentlichung bringt bis S. 182 diese zweite Niederschrift und folgt von da ab bis zum Schluß (S. 476) der ersten Fassung.

Doch meint Hartmann nicht jene häßliche Vernüchterung, gegen deren Einbruch in das Unerklärlich-Geheimnisvolle sich einst Pfitzner leidenschaftlich gewehrt hat; denn diese mengt sich ein, wo sie nicht hingehört, während H. Bereiche, in denen nur künstlerisches Schauen und Ahnen zuständig sind, ausdrücklich als solche achtet und die Wissenschaft vor „*unaufdeckbaren Geheimnissen der Kunst*“ (223) zurückhält. Man soll nicht das Unmögliche wollen: „*das, was nur die ästhetische Schau fassen kann, mit dem Verstande und seinen groben Werkzeugen, den Begriffen, fassen*“ (261).

H. bietet keine geistreich funkelnden Aperçus, sondern eine methodische Abhandlung. Er bietet „*Phänomenanalyse*“ (8) und „*denkerische Arbeit*“ (1). So geht er dem Schulhandwerk und manchmal sogar dem Gemeinplatz nicht aus dem Wege. Er schreitet langsam voran, abwägend, die Schritte sichernd. Er „*arbeitet auf*“, was die Ästhetik in der Analyse ihrer Gegenstände bisher versäumt hat, und verweilt bei Sachverhalten, die andere, die nicht zu staunen wissen, achtlos hinnehmen. „*Erst die Philosophie bemerkte das Bemerkenswerte im Selbstverständlichen*“ (117 f.); dieses aber „*ist hier, wie so oft im Leben, das eigentlich Wunderbare*“ (99).

Aus dem älteren Gedankengut versucht H. den „*nüchternen Sinn spekulativer Thesen*“ (270) und damit den „*haltbaren Wesenskern herauszuschälen*“ und in die „*neue, mehr phänomenologisch angelegte Analyse hinüberzuretten*“ (22). Anschauungen der Metaphysik, die andere Autoren nur geistesgeschichtlich würdigen, nimmt er als Beiträge zu systematischer Erkenntnis ernst und denkt sie weiter. Er spricht über Kant und Hegel nicht als Epigone oder als Historiker, sondern setzt sich als selbständiger Philosoph mit ihnen auseinander, auf einer Hochebene eigenen, originalen Denkens.

Echter Erbe der großen Denker ist H. auch im philosophischen Welthorizont. So entschieden er sich gegen System-Konstruktionen wendet, so denkt er gleichwohl systematisch auf das Ganze hin und sieht das Einzelne im Ganzen. So kennzeichnet er die Musik im Zusammenhang der Künste und ihrer wechselseitigen Erhellung; er zeigt z. B. ihre von Hanslick und den Formalisten nicht erkannten Unterschiede zur Ornamentik. Allerdings fehlen in diesem Gesamtbild die gerade für die Musik wesentlichen Künste Tanz und Rede. Darüber hinaus untersucht

er die „*Stellung des Schönen im Reich der Werte*“; er stellt dar, wie sich die ästhetischen zu den sittlichen, den vitalen, den Güterwerten verhalten (342 ff.). Seine Feststellungen über Bau und Sein des Kunstwerks stehen im Rahmen seiner allgemeinen Ontologie. Er kennzeichnet die künstlerische Einheit im Hinblick auf eine „*vergleichende Kategorialanalyse der Einheit*“ überhaupt und versteht die Schichten des Kunstwerkes im Hinblick auf „*die allgemeinen ontischen Schichten der realen Welt*“ (457 ff.). „*Es wäre ganz falsch, die Grundlagen der Ästhetik von denen der Ontologie loszureißen*“ (462). Darum ist es ein Vorteil, daß sich H. erst zuletzt der Ästhetik zugewandt hat, erst nach der Darstellung der anderen Hauptgebiete der Philosophie.

Wer nur seine früheren Schriften kennt, mag überrascht sein, wie sehr sich H. auch in das Gebiet der Kunst hineingedacht hat, während manche Fachwissenschaftler vielleicht daran Anstoß nehmen, wie wenig Fachwissen er verarbeitet. Sein Anschauungsstoff reicht kaum über Konzert- und Hausmusik des 18. und 19. Jahrhunderts hinaus, und nichts deutet auf nähere Kenntnis der Musikwissenschaft und Föhlung mit ihren Fronten. Dem entsprechen Irrtümer (z. B. S. 118, 198, 208 f., 318 f.), „*verbrauchte Kategorien*“ (obwohl er sich gegen solche ausdrücklich wendet) und andere Täler zwischen Hochebenen des Denkens. Schwächen des Buches liegen auch im Mangel an geschichtlichem Bewußtsein und in der Ferne zur Problematik der Gegenwartskunst; doch ist zu bedenken, wann und unter welchen Umständen das Buch entstand: „*Es war die Zeit der Zerstörung Potsdams, der Einkreisung und Eroberung von Berlin, einer allgemeinen Hungersnot, Unsicherheit und Verwirrung. Die völlige Abschürung von der Außenwelt begünstigte andererseits die konzentrierte Arbeit. Inmitten dieses Zusammenbruchs schrieb er Tag für Tag seine Seiten*“ (Nachwort). Aber es gibt Ströme substantieller Geistesgegenwart, denen ein Denker in solcher Abgeschlossenheit näher kommt als Kenner des Aktuellen, welche die offenen Feuer und Scheinwerfer umschwärmen.

Was H. über zweierlei Kunstkritik sagt, gilt auch für die Stellungnahme des Musikforschers zu seinem und zu jedem Versuch, in der schwierigen Lehre vom Musikverständnis weiterzukommen. Jeder dieser Versuche, sei er von Männern des Fachs oder

Philosophen unternommen, hat Schwächen; dem einen fehlt es an Kraft und Zucht der Denkarbeit, dem andern am historischen Gesichtskreis. So bringt jeder Verfehltes neben Gelungenem. Der unproduktive Kritiker nun lehnt an solchem Versuch „auch das Wohlgelungene ab — weil er nicht sieht, wo es hinzielte und was hier eigentlich gelungen sollte“. Wer aber als Weggenosse auf das gemeinsame Ziel schaut, dem sind die Mängel „keine reinen Negative“, sondern Ansatzpunkte; „das Fehlende wird so stark empfunden, daß es zur positivsten Anregung wird“ (467). Was man vom Fach her gegen H.s Ästhetik sagen kann, ist unwesentlich gegenüber ihrem positiven Wert; man sollte sie dankbar aufnehmen und auswerten. Statt Mängel zu benörgeln, führt es weiter, Keime zu entwickeln.

Im Rahmen dieser Besprechung ist das nicht möglich. Ausführlich habe ich aber in einem Hauptteil meines demnächst erscheinenden Buches „Das musikalische Kunstwerk. Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft“ versucht, Gedanken H.s auf die Musikwissenschaft anzuwenden und in kritischer Auseinandersetzung weiterzuführen.

Walter Wiora, Freiburg i. Br.

Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestage J. G. Herders. Holzner-Verlag, Kitzingen am Main, 1953.

Der verdienstvolle Herausgeber des schmucken Bandes, Erich Keyser (Marburg) leitet mit einem „Bekennnis zu Herder“ ein, das für unsere Gegenwart wegweisende Gedanken Herders zusammenstellt und einsichtig erörtert. K. Bittner (Bochum) behandelt Herders Beurteilung der slawischen Völker und der russischen Politik im 18. Jahrhundert. Aus dem Nachlaß von Leonid Arbusow wird eine Abhandlung über „Herder und die Begründung der Volksliedforschung in deutschbaltischen Osten“ veröffentlicht. Ein argentinischer Gelehrter, Juan C. Probst (Buenos Aires) schildert die starken Einwirkungen Herders auf das Geistesleben Argentiniens. Dieter Berger (Bonn) gibt die höchstnotwendige Übersicht über das Herderschrifttum 1916—1953. Das Mittelstück des Bandes aber bildet Walter Wioras Abhandlung „Herders Ideen zur Geschichte der Musik“.

Die Ideen sind zeitbedingt, aber nicht zeitbeschränkt. Das ist der Ausgangspunkt. Nach einer kurzen allgemeinen Grundlegung behandelt Wiora zunächst Herders Besinnung

auf das Wesen der Musik und seine „verstehende“ Musikgeschichtsbetrachtung als die Pole seines Musikdenkens. Zum ersten Mal hebt da ein Denker gegenüber der Aufklärung den Eigenwert der Frühzeit und des Mittelalters hervor. Das Einst ist nicht unbeachtliche Stufe zum Später. „Kein Ding im ganzen Reiche Gottes... ist allein Mittel — alles Mittel und Zweck zugleich, und so gewiß auch das Mittelalter.“ Im Historischen begründet Herder den Wandel der Musik von ihren sachlichen und menschlichen Grundlagen aus. Es sind immer wieder verstreute Ideen, fragmentarische Gedanken zur Geschichte der Musik, die Herder aufwirft. Wioras großes Verdienst ist es, sie aufgesucht und sinnvoll geordnet zu haben. Aus allem ergibt sich klar, daß Herder die Musik im Zusammenhang seiner Geschichte der Menschheit als der Entfaltung der Humanität sieht. Es geht ihm (mit Wioras Worten) um die Frage, wie das Wesen des Menschen und damit der Musik als „einer Kunst der Menschheit“ sich entwickelt und erfüllt habe, um die Gründe seiner Verkümmern und die Möglichkeiten seiner Erneuerung. Damit weitet sich der Horizont geschichtlichen Erkennens auf die Menschheit im Ganzen, auf die Urzeit, auf das Volkslied, auf die osteuropäischen und außereuropäischen Völker. Von besonderer Bedeutung wird dabei hier Herders Gedanke von der Urverbundenheit von Wort, Ton und rhythmischer Bewegung, der ihm manche treffende geschichtliche Beobachtung ermöglicht, und was er zur Verselbständigung der Instrumentalmusik sagt.

Wenn man Wesen und Werden einer Kunst im Ganzen zu überschauen sucht, dann erscheint der Ursprung als „der wichtigste Teil der Geschichte“. Was Wiora zu diesem Thema aus Herders Gedankengut beibringt, wird uns noch lange beschäftigen müssen. Nicht minder Herders spezielle Gedanken über die westeuropäisch-abendländische Musik — trotz der wenigen Quellen, die ihm damals zur Verfügung standen. In der Idee der Kirchenmusik aber werden wir wieder auf den Grundgedanken von Herders Systematik gelenkt: das Überzeitliche der Musik wurzelt in bleibenden Ordnungen des Weltalls und des Menschen.

Vom Anteil der Völker handelt ein weiteres, von Herders Gedanken zu Niedergang und Erneuerung der Musik das letzte Kapitel der Darstellung. Beide bringen wiederum eine Fülle unbekannter Gedanken

Herders, aus denen die ganze Weite und Größe seines Musikdenkens erhellt. Was Wilibald Gurlitt einst vorausschauend begonnen, was andere (auch der Berichterstatter) dann weitergeführt, hat Wiora im Gedenkjahr Herders vollendet: eine an neuen Funden reiche, geordnete und in ihren innersten Zusammenhängen erhellte umfassende Darstellung der Gedanken Herders zu Geschichte und Systematik der Musik. Dafür gebührt ihm, wenn man auch hie und da noch Einwände machen möchte, unser aufrichtiger Dank, nicht minder dem Herausgeber des Gedenkerwerkes und dem J. G. Herder-Forschungsrat, welcher dem Musikdenker Herder diese Mittelpunktstellung einräumte.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Collectanea Historiae Musicae I (Historiae Musicae Cultores, Bibliotheca. Vol. II). Florenz, Leo S. Olschki. 1953. 221 S.

Der rührige und für musikwissenschaftliche Arbeiten offenbar sehr aufgeschlossene Verlag Olschki legt hier den 1. Band einer neuen Publikationsreihe vor, mit der unsere italienischen Kollegen anscheinend ein Gegenstück zu den französischen *Annales de Musicologie* erhalten. Hoffen wir, daß dieses Unternehmen nicht das Schicksal so vieler Jahrbücher zu teilen braucht, sondern eine recht stattliche Zahl von Bänden erreicht.

Den 1. Band eröffnet ein ehrender Nachruf der beteiligten Autoren auf Alfred Einstein. Ihm folgt eine Bibliographie der Schriften Einsteins, in die nur Kritiken aus Tageszeitungen, Vorreden usw. nicht aufgenommen worden sind. — Die Reihe der wissenschaftlichen Beiträge beginnt mit einer Studie von N. Pirrotta über „*Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: Di una pretesa scuola napoletana*“, die der Verf. als Vortrag vor der Société Française de Musicologie 1951 verlesen hat. Er rückt hier von seiner 1946 aufgestellten Hypothese ab, wonach es im 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts so etwas wie ein „*effettivo centro*“ in der kgl. neapolitanischen Kapelle gegeben habe, die übrigens erst 1423 nachweisbar sei. Seine Untersuchungen über die Frage, ob der französische Manierismus, den Apel in den Stücken des Filipotto da Caserta und des Antonello Marot festgestellt hat, wirklich bezeichnend für den Stil der beiden Meister sei, führen ihn zu sehr interessanten und einleuchtenden Ergebnissen. Er leugnet

den Manierismus keineswegs, den er übrigens präziser als Avignoneser Manierismus bezeichnen möchte, aber er vermutet, daß Filipotto die Stücke aus Chantilly 1047 in Avignon komponiert habe, wohin er im Gefolge eines der neapolitanischen Kardinäle gekommen sein könnte. An der Ballade für Clemens VII. „*Par les bons Gedeons et Samsons*“, die er für das älteste uns bekannte Stück Filipottos hält, glaubt er erkennen zu können, daß der Komponist durch unsichere Technik und Stil seine italienische Erziehung und das Ringen mit dem fremden, noch nicht ganz erfaßten Avignoneser Stil verrate. Auch bei Antonello Marot scheinen ihm die Stücke aus Modena 568 Konzessionen an das norditalienische Moderepertoire von 1410 zu sein, das von Avignon beeinflusst war. In Lucca trete dagegen der italienische Stil Antonellos klar zutage. Jedenfalls kommt Pirrotta zu dem Schluß, daß nach unserer heutigen Kenntnis von einer wirklichen neapolitanischen Schule nicht die Rede sein könne. Er verweist dann auf die Verstreutheit und Diskontinuität der italienischen Mehrstimmigkeit in der fraglichen Zeit. Der Beitrag bekundet wieder einmal die Sachkenntnis und Akribie seines Verfassers. — P. Bondioli bringt in seiner kleinen Studie „*Per la biografia di Franchino Gaffuri da Lodi*“ Einzelheiten aus der Mailänder Zeit Gaffuris, die im wesentlichen aus „*abbreviature*“ des Notars Boniforti Gira geschöpft sind. Wir erfahren allerlei über Gaffuris Verwandte, über seine Rolle als Vormund seiner Neffen, über eine Nichte usw. — „*Il quarto codice di Gaffuri non è del tutto scomparso*“ ist der Titel eines Beitrags von Cl. Sartori. Es handelt sich um den Gaffuri-Codex, der 1906 anlässlich einer internationalen Ausstellung in Mailand einem Brande zum Opfer gefallen ist. Er trug das Datum: 22. Juni 1527, wahrscheinlich war er an diesem Tage abgeschlossen worden. Die z. T. verkohlten Reste der wertvollen Hs. wurden von dem späteren Papst Pius XI., der 1906 Vorsteher der Biblioteca Ambrosiana war, sorgfältig behandelt und in 10 Kassetten verschlossen. Sartori hat nun festgestellt, daß ein verhältnismäßig großer Teil des Notentextes noch leserlich ist. Naturgemäß handelt es sich dabei meist um die Mitte der Blätter, da die Ränder dem Feuer leichter zugänglich waren. Im ganzen sind 144 Blatt in Resten erhalten; Sartori vermutet, daß etwa 50 ganz verbrannt sind, natürlich die

ersten 50 des Codex. Auf einer Tafel kann man eine photographierte Seite sehen, bei der praktisch nur ein kleiner Ausschnitt aus zwei Systemen unversehrt geblieben ist; auch vom verkohlten Rest ist dennoch manches leserlich. Da die obersten Systeme von Superius und Altus durchweg zerstört sind, die in der Mitte stehenden Incipits von Tenor und Bassus aber geschützt waren, kann Sartori einen Katalog dieser Incipits geben. Welchen Wert dieser für die Musikforschung hat, muß an dieser Stelle nicht gesagt werden. Die Autornamen sind ebenfalls alle dem Feuer anheimgefallen, soweit sie überhaupt vorhanden waren. Alte Kataloge schreiben alle oder fast alle Stücke des Codex Gaffuri zu. Immerhin läßt sich an Hand des von Sartori gegebenen Incipit-Kataloges nun wohl das eine oder andere Stück identifizieren. — F. Ghisi weist in seiner Studie „*Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento*“ das Fortleben der italienischen Trecento-Technik in den späteren geistlichen Kontrafakta nach. Für die Geschichte der „präfrottolistischen“ italienischen Mehrstimmigkeit ist der Beitrag sehr wichtig. Ghisi erkennt symmetrische Periodenbildung, Neigung zu homophonen Partien (Akkordfolgen mit Coronae) und bewegtere Melodiebildung auf Kadenzen (Penultima oder Ultima des Textes) als die wesentlichen Kennzeichen solcher italienischen Werke des 15. Jahrhunderts, die er als Kontrafakta weltlicher Stücke hauptsächlich an Hand der von D'Ancona veröffentlichten *Principi di canzoni del secolo XV e XVI citati nelle raccolte di laudi spirituali* nachweisen kann. Besonderen Wert erhält seine Studie durch das genaue Verzeichnis der Kontrafakta mit ihren weltlichen Quellen. — Ein ebenso interessantes Gebiet behandelt B. Becherini in ihrem Aufsatz „*Tre incatenature del Codice Fiorentino Magl. XIX. 164—65—66—67*“. Es handelt sich um drei Kompositionen, die (ähnlich wie schon Isaacs „*Donna di dentro*“) das Quodlibetprinzip verfolgen, wie man es auch aus deutschen Liedern oder aus den französischen „*Fricassées*“ kennt. Die drei Stücke sind vollständig abgedruckt und werden von der Verfasserin genauer analysiert, wobei sie auch die Herkunft der verschiedenen, in den einzelnen Stimmen auftauchenden Liedanfänge zu klären versucht, ein Unternehmen, dessen Schwierigkeiten für die italienischen „*incatenature*“ noch größer zu sein scheinen als für deren

deutsche und französische Gegenstücke. — R. Giazotto teilt in seinem Beitrag „*Il Patricio' di Hercole Botrigari dimostrato praticamente da un anonimo cinquecentista*“ hauptsächlich Figuren aus einem Ms. der Biblioteca Ambrosiana mit. Der anonyme Autor hat mit Hilfe seiner Zeichnungen Botrigaris Darlegungen der Intervallverhältnisse verdeutlicht. — F. Mompellio, der sich bereits eingehend mit Sigismondo d'India beschäftigt hat, widmet dessen erster Veröffentlichung eine eingehende Studie: „*Sigismondo d'India e il suo primo libro di Musica da cantar solo*“. Sowohl zur Entstehung als auch zur Bestimmung des Buches, dessen beide Vorreden er in extenso wiedergibt, stellt er sehr systematische Untersuchungen an, deren Einzelergebnisse hier nicht erörtert werden können. Auch die stilistische Würdigung der Solomadrigale und Arien des 1609 in Mailand gedruckten opus verrät viel Sachkunde. — Der bekannte Orgelforscher R. Lunelli teilt einen kleinen Traktat des aus Montagnana stammenden, bisher ziemlich unbekannt gebliebenen Antonio Barcotto mit: „*Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell'Arte Organica*“. Er möchte diese kleine Schrift, die 1652 in Padua für den Druck fertig gemacht, aber nie erschienen ist und sich als Ms. in Bologna befindet, als die orgelbautechnische Ergänzung zu Antegnatis „*Arte Organica*“ betrachten. Aus dem Inhalt der „*Regola*“ des Barcotto schließt er, daß diese die Frucht der Verschmelzung von venezianischer und brescianischer Orgelschule sei. Die Auswertung des kleinen, im Neudruck nur 13 Seiten umfassenden Traktats möge den Spezialisten überlassen bleiben. — F. Fano kämpft in seinem kleinen Aufsatz „*La vera lezione della Fantasia Cromatica e Fuga' di Bach*“ vor allem gegen die alte Bülow-Ausgabe. Mit seinen Argumenten rennt er in Deutschland offene Türen ein; ob in Italien Bülows Ausgabe noch viel gespielt wird, entzieht sich der Kenntnis des Referenten. Im übrigen kann man die Frage, die Fano im wesentlichen durch Vergleich der wichtigsten praktischen Ausgaben untereinander und mit der GA behandelt, wohl nur an Hand aller Quellen endgültig entscheiden. — A. Damerini bespricht „*I concerti a tre di G. Antonio Brescianello*“, von denen er sechs bereits herausgegeben hat (Hortus musicus). Daß der so lange vergessene Meister eine Würdigung und Wiederbelebung verdient, war schon aus der

Neuausgabe zu erkennen. Was Damerini nun zum Stil und zur Bedeutung Brescianellos sagt, erhärtet diese Erkenntnis. Für die Entwicklung des „*stile strumentale nel primo Settecento italiano*“ sind die Konzerte sicherlich wichtige Zeugnisse, vorausgesetzt, daß sie ganz aus dem von Damerini vermuteten Einfluß der Florentiner Schule herzuleiten sind. Da Brescianello schon mit ca. 25 Jahren nach Deutschland kam und dort bis zu seinem Tode blieb, bleibt aber immerhin fraglich, wie weit die süddeutsche musikalische Umwelt den Konzerten manchen Einzelzug aufgeprägt haben könnte. Kann man daraus, daß diese in der Bibliothek des Konservatoriums Florenz erhalten sind, auf ihre Entstehung in Italien (vermutlich also in der Jugendzeit des Komponisten) schließen? Damerini berührt diese Frage nicht; er stellt nur fest, sie müßten später als Corellis Werke geschrieben sein. Hier ist also noch eine Untersuchung fällig, die angesichts der schwer zu bestimmenden nationalen Stileigenheiten in der Instrumentalmusik des frühen 18. Jahrhunderts ihre großen Schwierigkeiten haben dürfte. — Einen frühen Propheten der Ganztonskala stellt G. Barblan vor: „*Angelo Mariani e la sua „Scala Esatonale*““. Das abgebildete Autograph mit der Ganztonleiter und einem kleinen Beispiel für ihre Anwendung ist immerhin mit 10. Oktober 1864 datiert und Barblans Frage, ob Debussy Marianis Experiment gekannt habe, daher nicht müßig. — Zum Schluß bringt Cl. Sartori „*Nuove conclusive aggiunte alla „Bibliografia del Petrucci*““. Die Ergänzungen und Korrekturen zu seinem 1948 erschienenen Buch über Petruccis Musikdrucke sind wiederum mit großer Gewissenhaftigkeit gearbeitet. Sie stellen eine unentbehrliche Hilfe für den Benutzer des Buches dar. Man kann also dem Verf. dafür nur danken.

Der 1. Band der *Collectanea* ist, wie man sieht, nicht nur ein Zeugnis für die rege Aktivität der italienischen Musikwissenschaft, sondern auch eine Leistung, zu der man die beteiligten Autoren und den Verlag, der den Band sehr gut ausgestattet hat, beglückwünschen muß. Vivant sequentes!

Hans Albrecht, Kiel

Ake Davidsson: *Catalogue critique et descriptif des ouvrages théoriques sur la musique imprimés au XVIe et au XVIIe siècles et conservés dans les bibliothèques suédoises.* (Studia Musicologica Upsalien-

sia II.) Uppsala 1953. Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB. 83 S., 1 Tafel.

Den beiden Katalogen über die Musikdrucke in der Kgl. Bibliothek Upsala und in den übrigen schwedischen Bibliotheken folgt nun der über die musiktheoretischen Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts, auch er bei Davidsson in den allerbesten Händen. Obwohl der Verf. im Vorwort erklärt, er habe außer der Sammlung Fryklund in Hälsingborg keine Privatbibliotheken erfaßt und erhebe daher für seinen Katalog nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, wird man doch vermuten dürfen, daß das wesentliche Material von ihm durch die Bearbeitung von 14 öffentlichen Bibliotheken (dazu der Sammlung Fryklund) zusammengetragen worden ist. Es sind im ganzen 108 Nummern, in der Hauptsache deutsche, italienische, französische, holländische und englische Drucke. Darunter befinden sich viele „Standardwerke“ der alten Musiktheorie, wie Glarean, Mersenne, Kircher, Werckmeister, Herbst, Descartes und Heinrich Faber, aber auch eine Fülle von kleineren Theoretikern, wie Galliculus, Ulrich Burhard, Gregor Faber, Eucharius Hoffmann u. v. a. Neben vielerorts erhaltenen Drucken findet man überraschend viele Rara und Rarissima sowie einige Unica (bei letzteren manchmal sonst nicht erhaltene Auflagen bekannter Traktate).

So bringt der Katalog schon durch die verzeichneten Schriften eine Fülle von wichtigen Nachweisen, die der Forschung manchen bisher schwierigen Weg zu den Quellen sehr erleichtern. Für die Erforschung der Musiktheorie ist D.s Arbeit ein unentbehrliches Nachschlagewerk, und wenn nicht alles täuscht, wird gerade auf diesem Gebiet jetzt und in Zukunft mehr als früher gearbeitet werden. Dadurch gewinnt der Katalog geradezu „Aktualität“.

Daß D. im übrigen wiederum mit aller Sorgfalt katalogisiert, bedarf eigentlich keiner Betonung mehr. Die alphabetische Anordnung (nach Autorennamen oder sonstigen Hauptwörtern) ist die natürlichste. Die typographisch getreue Wiedergabe der ganzen Titelblätter macht dem Verf., der Druckerei und nicht zuletzt der „liberalitas“ der schwedischen Geldgeber alle Ehre. Auch die bibliographischen Angaben (sonstige besitzende Bibliotheken, Literatur) zeugen von der Exaktheit der Arbeit. Die im Anhang mitgeteilte „*Table des ouvrages cités*“ ist schon für sich ein wertvolles bibliographisches Hilfsmittel.

So kann man D. nur zu dem opus beglückwünschen. Es ist eine Vorstufe zum internationalen musikalischen Quellenlexikon, dem man nur dieselbe Exaktheit und Ausstattung wünschen möchte, die das glückliche Schweden den Katalogen seiner Musikbibliographen ermöglicht. Auch D.s Katalog der Theoretikerdrucke gehört zu den Nachschlagewerken, die in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen sollten.

Hans Albrecht, Kiel

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 37. Jahrgang. 1953. Verlag J. P. Bachem, Köln. 114 S.

Die Stetigkeit, mit der K. G. Fellerer das Kirchenmusikalische Jahrbuch durch unsere solchen Jahrbüchern nicht gerade günstige Zeit steuert, hat offenbar zur Folge, daß sein Mitarbeiterkreis sich ständig erweitert. Es gelingt ihm außerdem, das Niveau des Jahrbuchs zu wahren und allzu sehr auf die tägliche Praxis des durchschnittlichen Kirchenmusikers abgestellte Beiträge fernzuhalten. Dadurch bleibt dieses Periodikum ein Forum für die Musikwissenschaft. Auch der 37. Jahrgang bringt eine Reihe von beachtenswerten musikwissenschaftlichen Aufsätzen.

Den Anfang macht eine längere Studie von H. H u c k e über „*Musikalische Formen der Officiumsantiphon*“, in der kluge Bemerkungen zu den Schwierigkeiten einer gregorianischen Formenlehre den Versuch einleiten, eine solche Formenlehre an Melodien von Officiums-Antiphonen vorbereitend zu exemplifizieren. Die Herkunft des Verf. von der Volksliedforschung schimmert dabei überall durch, so z. B. bei der Aufstellung der Formtypen und bei der Definition der verschiedenen Formbegriffe. H u c k e kommt zu einem sehr differenzierten Formenrepertoire. Die einzelnen Ergebnisse seiner Untersuchungen und die sich aus der Materie zwangsläufig ergebenden, noch ungelösten Probleme bedürfen sicherlich der Nachprüfung, sowohl durch Choralpezialisten als auch durch die Volksliedforschung. Beide werden vielleicht hier und da Bedenken anmelden, was der Verf. wohl vorausgesehen hat, wenn er sagt, eine Untersuchung, die sich angesichts der Überlieferung der gregorianischen Melodien auf die Typeneinteilung „*nur auf Grund der Melodik*“ beschränkt sehe, könne unter Umständen zu Fehldeutungen führen. — Die

musikwissenschaftliche Slawistik kommt in dem Beitrag über „*Die deutsche und slawische Choraltradition als Verbindungsglied zwischen West- und Südosteuropa*“ aus der Feder ihres Vertreters an der Universität Wien, Fr. Z a g i b a, zu Worte. Was hier als Ergebnis umfangreicher Forschungen und persönlicher Vertrautheit mit dem Gegenstand geboten wird, ist für die westeuropäische Musikforschung weitgehend neu. Wie weit die Choralforschung im engeren Sinne die Wechselwirkung von deutscher Tradition und slawischem Eigengut bereits gekannt oder geahnt hat, entzieht sich der Kenntnis des Referenten. Zagibas Mitteilungen sind jedenfalls für die allgemeine Musikgeschichte des Mittelalters bedeutsam. — K. G. Fellerer berichtet über die Stellung des Kölner Professors Ortwin Gratius zur Musik: „*Zur Oratio de laudibus musicae des Ortwin Gratius*“. Der aus den *Epistolae obscurorum virorum* allgemein bekannte Gelehrte, der vom Anhänger des Humanismus zum spätscholastischen Renegaten wurde, hat in seinem Lob der Musik eigentlich eine Kompilation geliefert, wie sie auch jeder glühende Humanist kaum anders hätte zusammenstellen können. Doch darf man mit Fellerer annehmen, daß er auch persönlich am regen Musikleben der Kölner Universität Anteil genommen hat. (Vgl. W. Kahl, *Studien zur Kölner Musikgeschichte*) — H. H ü s c h e n setzt die Reihe seiner begrüßenswerten Hinweise auf fast vergessene „*Kleinmeister*“ der Musiktheorie mit einem kleinen Aufsatz über „*Andreas Papius, ein Musiktheoretiker aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*“ fort. Der aus Gent gebürtige Andreas de Paep (Papius), der 30jährig in der Maas bei Lüttich erkrankt (1581), war Kanonikus an St. Martin in Lüttich. Sein Traktat über die Konsonanzen erschien zum ersten Male 1568 in Antwerpen; Papius war damals 17 (!) Jahre alt. Hüschen scheint diese Ausgabe nicht selbst gesehen zu haben. Die zweite Ausgabe, deren Manuskript wenige Monate vor dem Tode des Autors abgeschlossen war, kam 1581 bei Plantin in Antwerpen heraus. Sollte das Datum der ersten Ausgabe wirklich stimmen, oder ist das nur aus der Literatur bekannte Geburtsdatum des Autors falsch? Papius will hauptsächlich die Quarte als vollkommene Konsonanz gegen Zarlino u. a. verteidigen. Man hat nach dem, was Hüschen darüber mitteilt,

doch den Eindruck, daß das sachliche Unwissen, das Zarlino und Mattheson dem jungen Flamen vorwarfen, nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Das könnte m. E. durch die frühe Entstehung des Traktats erklärlich werden. Ein Student oder gerade erst mit dem Studium fertiger Priester vor 17 Jahren mag wohl aus mangelndem Wissen zu einer „Überspitzung einer Idee“ neigen, wie Hüschens seine Behandlung des Konsonanzproblems nennt. — Die Arbeit, die J. Klassen unter dem Titel „*Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*“ vorlegt, ist mehr eine Statistik der Parodiemesen Palestrinas und der benutzten Modelle als eine Untersuchung. Die beigegebenen Kurzbiographien der Meister, deren Kompositionen parodiert worden sind, lassen leider neuere Literatur unbeachtet. So habe ich zu Lupus Hellink und Johannes Lupi in den *Acta Musicologica* (1934) wesentlich mehr Material mitgeteilt als in meiner Ausgabe der Lupi-Chansons im Chorwerk (Heft 15). Zu Morales ist inzwischen in spanischen Veröffentlichungen mancherlei gesagt worden. Über Verdelot, Mouton, Richafort hätte der Verf. wenigstens das nachlesen sollen, was van den Borren im 1. Bande seiner *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden* (1948) bringt. — Aufschlußreicher ist der Aufsatz „Über die Trutz-Naditigall von Friedrich von Spee und die Verbreitung ihrer Melodien“ von J. Gotzen. Der Verf. hält mit W. Kahl die Beteiligung des Kölner Jesuiten Jakob Gippenbusch an der Musik der Trutz-Naditigall für fast selbstverständlich. Er verweist im übrigen zur Bedeutung und Eigenart der Melodien auf A. Schmitz, „*Monodien der Kölner Jesuiten . . .*“ (ZfMw IV). Sehr dankenswert und für die Geschichte des katholischen Kirchenliedes aufschlußreich ist die Zusammenstellung der 14 Melodien, die aus der Trutz-Naditigall in Gesangbücher übergegangen sind. Soweit man das ohne genaue Quellenkenntnis beurteilen kann, scheint hier das Fortleben der Melodien einigermaßen erschöpfend behandelt zu sein. — P. Mies äußert sich „*Zur Kirchenmusik der Kölner Domkapellmeister Joseph Aloys Schmittbauer und Franz Ignaz Kaa*“ auf Grund von Partituren dieser beiden Meister, die die Bibliothek der Kölner Musikhochschule besitzt. Es ist bezeichnend, daß auch die Geschichte der katholischen Kirchenmusik sich der so lange verlästerten und meist ohne genauere Kenntnis ihrer

Eigenart fast totgeschwiegenen Meister aus dem Zeitraum des sogenannten Nachbarock anzunehmen beginnt. Schmittbauer (1718 bis 1809) und Kaa (bis nach 1805) gehören zu den katholischen Kirchenkomponisten, die sich vom „stile antico“ der Palestrina-Nachfolge lösen und sich den zeitgenössischen Errungenschaften zuwenden. So werden ihre Werke zu interessanten Zeugnissen für die Entwicklung des neuen Stils in der katholischen Kirchenmusik des Haydn-Mozart-Zeitalters. Daß die Studie nicht nur mit Sachkenntnis, sondern auch mit vorzüglichem Urteilsvermögen geschrieben ist, bedarf bei der Persönlichkeit des Verf. keiner Betonung. — „*Zur Choralpflege in Paderborn im 19. Jahrhundert*“ bringt H. Gocke interessantes Material. Die Studie ist für die Geschichte der Choralrestauration wichtig, da sie nachweist, daß man in Paderborn schon früh „sich ernsthaft für die Beachtung des Chorals“ einsetzte. — R. Walter setzt seine im 36. Jahrgang begonnenen Veröffentlichungen über Reger mit einem Beitrag „*Max Regers Choralvorspiele op. 67 und 79b in ihrem Verhältnis zu J. S. Bach und vorbadiischen Meistern*“ fort. Die Einsicht in Regers kompositorisches Wesen, von der die Ausführungen zeugen, führt den Verf. zu Urteilen, die man zweifellos unterschreiben kann. Es ist nicht uninteressant, daß zu einer Zeit, da innerhalb der evangelischen Organistenschaft ein lebhafter Streit um Regers Anerkennung (besser noch: Duldung) entbrannt ist (Kontroverse Walcha u. a. in *Musik und Kirche*, 1953), sich die Musikwissenschaft ernsthaft mit seinem Stil und seiner Bedeutung auseinandersetzen beginnt. Sind das die ersten Anzeichen einer Reger-Renaissance?

Auch der Jahrgang 37 des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs verdient das Interesse und die Zustimmung der Musikwissenschaft. Man kann dem Herausgeber wiederum nur zum glücklichen Fortgang des Werkes gratulieren.

Hans Albrecht, Kiel

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, herausgegeben von K. G. Felterer im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 1. Stauf-Verlag, Köln und Krefeld 1952. 63 S. In seinem Geleitwort erblickt der Herausgeber den Zweck der „*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*“ nicht nur in der

Veröffentlichung von Denkmälern rheinischer Musik, sondern auch in der Publikation von wissenschaftlichen Untersuchungen und theoretischen Quellen. Diesem speziellen Zweck sollen Beihefte dienen, von denen hier das erste vorgelegt wird. Im Mittelpunkt dieses Heftes stehen zwei Abhandlungen von F. Zobeley und J. Loschelder, die die Hofmusik unter dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690 bis 1716) behandeln und damit das Düsseldorfer Musikleben um 1700 in bemerkenswerter Weise erhellen, was gelegentlich auch schon in früheren Untersuchungen geschah, hier aber nach verschiedenen Richtungen aufschlußreiche Ergänzungen erfährt. In dem Beitrag von Zobeley wird die Korrespondenz von „Steffanis Düsseldorf Faktotum“, J. P. Feckler, mit J. Ph. Franz und Rudolf Fr. Erwein von Schönborn (1708 bis 1715) aus dem Familienarchiv der Grafen von Schönborn in Wiesentheid ausgewertet. Demgegenüber weist Loschelder auf römische Quellen zu A. Steffanis Leben hin (Steffani-Nachlaß im Archiv der Propaganda Fide in Rom), die er teilweise (im Originaltext und in deutscher Übertragung) mitteilt. Hervorzuheben ist dabei u. a. das Material, das die Mystifikation, Steffani habe in späteren Jahren seine Kompositionstätigkeit hinter dem Namen seines Sekretärs Gregorio Piva versteckt, behandelt und Chrysanders Vermutung stützt. In einem abschließenden Beitrag schildert J. Alf das Düsseldorfer Musikleben unter Julius Buths (seit 1890), wobei er vor allem den fortschrittlichen Musikpolitiker mit deutlichem Seitenblick auf Robert Schumann lebendig charakterisiert und zu dem Ergebnis gelangt, daß Buths „an den historisch nahezu konstanten Wesenszügen rheinischer, speziell Düsseldorfer Musikpflege scheitern mußte.“

Es ist zu wünschen, daß die Bestrebungen der rheinischen Musikforscher, die Musikgeschichte ihrer Landschaft aufzuhellen und in wissenschaftlichen sowie praktischen Veröffentlichungen mitzuteilen, erfolgreich und dauerhaft fortgesetzt werden mögen. Denn die musikalische Landeskunde ist, wie L. Schieder mair in einem einleitenden Beitrag feststellt, „als autonome Forschung Selbstzweck . . . und nicht etwa eine bloße Zubringerin zur praktischen Verwirklichung von Geschmacksrichtungen und Wünschen, die der jeweiligen Zeitströmung entsprechen“.

Rudolf Gerber, Göttingen

Alfred Orel: Musikstadt Wien. Wien/Stuttgart, Wancura (1953). 414 S.

Dieses Buch mußte wohl einmal geschrieben werden als Zusammenfassung des Wesentlichen, was in einer weitschichtigen Literatur zum Gegenstand — es seien unter vielen anderen nur die Namen Mantuani, Wallaschek, Köchel oder Perger genannt — bisher seinen Niederschlag gefunden hat. Es bedurfte dazu natürlich einer umfassenden Kenntnis nicht nur der Wiener Musikgeschichte, sondern auch der Stadt-, Kultur- und Geistesgeschichte Wiens, wie man sie Alfred Orel auf Grund zahlreicher früherer Veröffentlichungen uneingeschränkt wird zugestehen dürfen. Er greift mit diesem Buch übrigens auf eine eigene, 1947 unter dem Pseudonym Valerian erschienene Schrift zurück.

Es will nach der Absicht des Verf. kein „Lehr“-, sondern ein „Lese“-Buch sein. Wichtiger als eine registrierende Aufzählung von Ereignissen und Erscheinungen war ihm eine Durchdringung des Phänomens „Musikstadt Wien“ nach seinem Wesen und Werden, das er auf eine einfache Formel zu bringen weiß: Das Wesen Wiens vereinigt in sich zwei scheinbare Gegensätze, „auf der einen Seite eine ganz seltene Aufnahmebereitschaft Fremdem gegenüber, auf der anderen eine ausgeprägte Überlieferungstreue zum Hergebrachten“ (S. 15). Es ist erstaunlich, welche Fülle von Tatbeständen, die man bisher fast nur wie mit einem abgegriffenen Schlagwort als „typisch wienerisch“ zu bezeichnen pflegte, sich jetzt unter jenem Leitgedanken erklären oder doch mindestens scharf beleuchten läßt. Wie der „Genius loci“ wirksam wurde, die Stadt, die umgebende Landschaft, die Menschen, die Kultur, das zeigt sich vor allem bei den Zugewanderten und ihrem Wiener Schicksal. So fällt z. T. neues Licht auf die Wiener Wagnerfrage (S. 277). Warum wurde gerade die Wiener Oper zur bedeutendsten Wagnerstätte? Zum Florianer Orgelerlebnis kommt bei Bruckner (S. 283), was er in Wien im Konzertsaal und in der Oper aufgenommen hat. Mit seinen Philharmonikern hat Wien seinen Anteil am Klangbild der Brucknerschen Sinfonie. „Die Meinung, Bruckner habe in Wien nicht mehr ‚gelernt‘, ist irrig“ (S. 283). Immer wieder begegnet man treffenden, aus tiefster Vertrautheit mit Wiens Musik- und Kulturgeschichte erwachsenen Beobachtungen, etwa der Rechtfertigung von Hanslicks Ästhetik als „Nieder-

schlag der Überzeugung eines Großteils der Wiener Gesellschaft jener Zeit“ (S. 272) oder dem S. 72 über Schuberts Verhältnis zur Wiener Volksmusik oder S. 239 über Beethoven und das Wiener Biedermeier Gesagten.

Gewiß wird man nicht allen dieser, mitunter etwas überspitzt formulierten Feststellungen gleich willig folgen können, muß dann aber wenigstens dem Verf. ein gutes Stück jenes Enthusiasmus zugute halten, ohne den ein Wiener ein solches Bekenntnisbuch wohl kaum hätte schreiben können. Er nimmt ja auch von vornherein (S. 6) für sich in Anspruch, die dem Gegenstand seiner Darstellung für eine „verständesmäßige Erkenntnis“ da und dort gesetzten Grenzen mit „gläubiger Liebe“ überwunden zu haben. So kennt der Enthusiasmus, von dem sein Buch getragen ist, in der Tat keine Grenze, er reißt mit, er überredet, wenn er auch vielleicht nicht in allem zu überzeugen vermag.

Sicher hätte die Darstellung an Überzeugungskraft noch gewonnen, wäre dem Verf. nicht offensichtlich vom Verlag ein bestimmter Weg vorgezeichnet worden. Das Buch soll sich zunächst an den Laien wenden, dem zuliebe dann auch selbst leichtverständliche französische Zitate wie der Ausspruch Berlioz' S. 261 gleich mit deutscher Übersetzung versehen sind. Dagegen ist natürlich grundsätzlich nichts einzuwenden, die Darstellung läßt ja auch an Klarheit und Übersichtlichkeit keinen Wunsch offen. Dem „Fachmann“ und „ernsten Musikliebhaber“ wird dann, so kündigt der Verlag an, „das in einer ausführlichen zeitlichen Übersicht und im Personenregister niedergelegte wissenschaftliche Rüstzeug“ zur Verfügung gestellt. Über den Nutzen dieser Zeittafel und des Personenregisters kann angesichts der nicht immer fortlaufenden, sondern oft auch vor- und zurückgreifenden Darstellung, vor allem für späteres Nachschlagen, kein Zweifel bestehen. Das Personenregister bringt teils kurze, teils nach Bedarf und Bedeutung weiter ausgebauten Notizen zu den Namen mit Lebensdaten im Stil eines Konversationslexikons. Das mag dem Laien zu jeder gewünschten Orientierung dienen, kann aber wohl kaum als „wissenschaftliches Rüstzeug“ für den Fachmann angesprochen werden. Nachdem das Buch nach Rang und Leistung des Verf. Anspruch erheben darf, nicht nur dem Laien zu dienen, sondern auch von der Forschung ernsthaft beachtet zu werden, wären Quellennachweise für manche Einzel-

heiten erwünscht gewesen, namentlich, wo weniger Bekanntes zur Sprache kommt oder Bekanntes in neuer Beleuchtung erscheint. Indem hier eine wenigstens vorläufig abschließende Behandlung des Themas gegeben wird, wäre vielleicht dem Fachmann wie dem Musikliebhaber zur weiteren Orientierung auch eine kleine Bibliographie des wichtigsten Schrifttums zur Wiener Musikgeschichte willkommen gewesen.

Ich darf mich in diesem Zusammenhang mit einem Hinweis auf das S. 34 über das „hochentwickelte musikalische Gehör“ des Wieners Ausgeführte begnügen. Daß der junge Schubert vielfach gleichsam nur „nach dem Gehör“ gestaltet hat, daß sich nur so das Formgebaren wie die kühne Harmonik schon in den frühesten Werken erklären läßt, hat O. früher schon überzeugend nachgewiesen (ZsMw. 5, 1923, S. 216 und in seiner Arbeit „Der junge Schubert“, 1940, S. 3. 15). Was nun aber über das namentlich im harmonischen Empfinden so stark ausgeprägte musikalische Gehör des Wieners schlechthin gesagt und nur noch mit einem weiteren Beispiel eines Volksmusiklers belegt wird, läßt die Frage aufkommen, ob darüber schon eingehende Untersuchungen angestellt worden sind, wie sie etwa von A. Wellek über die „Typologie der Musikbegabung im deutschen Volk“ (1939) vorliegen. Es ist dies nur einer von mancherlei Punkten der Darstellung, bei denen die Forschung für Quellennachweise hätte dankbar sein können.

Endlich noch ein Hinweis auf den prächtigen Bilderanhang, der an letzter Stelle als Seltenheit eine Liebhaberaufnahme aus Privatbesitz bringt, R. Strauß bei einer Probe mit den Wiener Philharmonikern anlässlich seines 80. Geburtstages. Willi Kahl, Köln

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Wuppertal. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 5.) Staufen-Verlag Köln und Krefeld. 1954. 102 S.

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, an deren Gründung und ersten Tagungen der Referent beteiligt war, hat in den gut 20 Jahren ihres Bestehens kaum jemals eine solche Aktivität entfaltet wie unter der Leitung K. G. Fellerers (was der Referent eben wegen seiner Teilnahme an ihren Anfängen besonders zu würdigen weiß). Daß sie nunmehr ein Heft mit Aufsätzen zur Wuppertaler Musikgeschichte

vorlegt, ist die Frucht einer in dieser Stadt abgehaltenen Tagung (1952). Der Gedanke, mit solchen Tagungen in einzelne rheinische Städte zu gehen und dort in erster Linie musikalische Lokalgeschichtsforschung zu Worte kommen zu lassen, ist überaus glücklich und (wie der Erfolg zeigt) lohnend. Wenn einer der Männer, die in einer systematischen Erforschung aller Quellen und Urkunden den Grundstock für eine umfassende deutsche Musikgeschichte sahen, wenn Max Seiffert immer wieder zu Arbeiten an Ortsmusikgeschichten aufgefordert hat, so hat er damit die Beackerung eines leider weithin brachliegenden Feldes verlangt. Sicherlich soll man sich keinen Illusionen darüber hingeben, daß in jeder lokalen Musikgeschichte bisher unbekannte Spuren von musikalischen Heroen oder vergessene Komponisten von überörtlichem Rang zu entdecken seien. Dennoch gibt es wohl keine Stadt, deren Musikgeschichte nicht doch ein Steinchen zum Gebäude der allgemeinen Musikgeschichte zu liefern vermöchte. Gerade die großen rheinischen Städte, die heute vielfach nur als moderne Hochburgen von Industrie und Handel gelten, sind von der historischen Musikforschung etwas stiefmütterlich behandelt worden, obwohl sie fast alle zumindest den Reiz besitzen, schon im Mittelalter oder in der frühen Neuzeit eine Rolle gespielt zu haben. Es fehlt auch allerorten offenbar an den Persönlichkeiten, die ein halbes oder ganzes Leben darauf verwenden, als „nobili dilettanti“ eine Musikgeschichte ihrer Stadt zu schreiben. So müssen wir mit Aufsätzen vorlieb nehmen, die eine Epoche, eine musikalische Institution oder eine Einzelpersönlichkeit aus dem Musikleben einer Stadt zum Gegenstand haben. Erst aus solchen Teilbeiträgen wird dann jeweils einmal eine Gesamtdarstellung zusammenwachsen können. Es ist nun das Verdienst der rheinischen Arbeitsgemeinschaft, derartige Beiträge zu fördern und so zu veröffentlichen, daß sie der Musikwissenschaft leichter zugänglich sind als in allgemeinen lokalhistorischen Zeitschriften. In dem Wuppertaler Heft kommt zunächst W. Reindell mit einem ausgezeichneten Aufsatz über „Das Elberfelder evangelische Gesangbuch“ zu Worte. Die Bedeutung der niederrheinischen reformierten Kirche und des niederrheinischen Pietismus für den Inhalt der evangelischen Gesangbücher wird an einem lehrreichen Einzelfall klar und mit zahlreichen Seitenblicken auf die all-

gemeine Entwicklung demonstriert. — P. Greeff beschäftigt sich in seinem Beitrag „Zur Musikgeschichte Wuppertals im 19. Jahrhundert“ dann hauptsächlich mit dem Erwachen des musikalischen Vereinswesens und mit der Geschichte des Theater- und Konzertlebens. Er bricht dabei eine Lanze für Mathilde Wesendonck, deren menschliche Größe und literarische Tätigkeit er hervorhebt. Im übrigen sehen wir das übliche Bild: Bis über die Jahrhundertmitte hinweg verdankt das Musikleben vieles der Initiative einzelner Idealisten, dann beginnt mit der Kommunalisierung ein Aufschwung. So sieht es ja fast überall in den westdeutschen Städten aus (vgl. die Artikel *Aachen*, *Dortmund*, *Essen* in *MGG*). Für Barmen und Elberfeld, die damals noch mehr oder weniger feindliche Schwestern waren, ist natürlich die Nähe Düsseldorfs nicht unwichtig (Besuch Mendelssohns in Elberfeld 1833, Pflege des Schumannschen Schaffens). Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen dann bedeutende Namen in dichter Fülle auf, sowohl als Gäste (Brahms, Bülow, Bruch) wie als städt. Musikdirektoren (Kleiber, Klemperer, Fr. v. Hoesslin, H. v. Schmeidel u. a.). Der Abriß, den Greeff gibt, lehrt wieder einmal, wie viel wichtige Ereignisse innerhalb der Mauern einer einzelnen Stadt zugleich auch Licht auf die allgemeine musikalische Entwicklung werfen. — Mit W. Kahls Artikel „Zur Barmer Erstaufführung des ‚Odysseus‘ von Max Bruch (1873)“ kommt ein Musikforscher zu Wort, aus dessen Feder wir eine ganze Reihe von sehr wertvollen Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte besitzen. Hier behandelt er ein Thema, das ihn wohl vor allem auch wegen der Beziehungen zu Hermann Deiters angezogen hat. Mit der ihm eigenen Hingabe an den Gegenstand und gewohnter Exaktheit nimmt er die Barmer „Odysseus“-Aufführung zum Anlaß, auch über die allgemeine Lage des Oratoriums nach Mendelssohn kluge Erörterungen anzustellen und Bruchs musikalische Sprache den etwas monströsen Schöpfungen August Bungerts gegenüberzustellen. So gewinnt der Artikel eine Weite, die ihn zu einem wichtigen Baustein für die Geschichte des nichtbiblischen Oratoriums werden läßt. — J. Alf, der „Das Niederrheinische Musikfest in Wuppertal“ zum Gegenstand nimmt, gibt seinen Ausführungen den programmatischen Untertitel „Moderne Musik‘ in Geschichte und Gegenwart“. In der Tat ist der Beitrag, so stark

er auch historisch gearbeitet ist (besonders in den Anfangsabschnitten), eher „kultropolitisch“ als wissenschaftlich gefärbt. Damit soll keineswegs behauptet werden, er sei etwa unwissenschaftlich; gerade für die Geschichte der Niederrheinischen Musikfeste und der Mendelssohn-Zeit liefert er vielmehr wertvolle Aufschlüsse. In seinen beiden Schlußabschnitten, die sich mit den Jahren 1950—1952 beschäftigen und „*Neue Erfordernisse*“ aufstellen, geht er aber über den Rahmen einer musikgeschichtlichen Studie weit hinaus. Etwas ermüdend wirken hier die langen Zitate von Urteilen aus der Tagespresse. — Als Anhang erscheint schließlich eine Rubrik „*Wuppertaler Musiker*“. Kurzbiographien, Werkverzeichnisse (die dankenswerterweise offenbar so vollständig wie möglich sind) und Literaturangaben werden gegeben von A. Krings über *Alfred Dregert* (1836—1893), W. Kahl über *Anton Krause* (1834—1907) — hier auch mit das Schaffen würdigenden Worten — und A. Krings über *Georg Wilhelm Rauchencker* (1854—1906).

Das ganze Heft ist ein schönes Beispiel für die Erfolge, die ein kollegiales Zusammenarbeiten unter der Leitung eines zielbewußten und organisatorisch begabten Musikforschers erringen kann. Nicht überall wird sich solche Arbeit in derselben Weise durchführen lassen wie im Rheinland. Sollte sich aber das rheinische Vorbild nicht doch auch anderswo anstreben und annähernd erreichen lassen? Vestigia trahunt!

Hans Albrecht, Kiel

Cozio di Salabue: Carteggio. Trascrizione di Renzo Bacchetta. Autorizzata dal Museo Civico di Cremona. Ordinamento, Introduzione, Note ed Appendice di Giovanni Iviglia. Con 9 Tavole fuori Testo. S. P. A. Antonio Cordani, Milano 1950. 515 S.

Der vornehm ausgestattete Band befaßt sich mit den Aufzeichnungen des Sammlers und Forschers Ignazio Alessandro Cozio di Salabue (1755—1840). Der Conte Cozio hat mit 18 Jahren italienische Meistergeigen zu sammeln begonnen, besaß über 100 Instrumente von Stradivari, Amati und anderen Meistern, verkaufte aber diese Sammlung, um die Ratsarchive seiner Geburtsstadt Casale Monferrato, die infolge der französischen Revolution verstreut waren, zu sammeln, zu kaufen und der Kgl. Bibliothek in Turin zu schenken. Der seiner Familie hinter-

lassene Teil seiner Sammlung wurde an den Geigenbauer Giuseppe Fiorini verkauft, und von diesem gelangte ein besonders kostbares Stück von Nicola Amati 1668 an den Sammler Georg Zellweger in Winterthur. Schon die gute erstmalige Abbildung dieses Instrumentes läßt seine besondere Schönheit erkennen. Auch die Stradivari Grefuhle 1709 ist abgebildet, von ihr auch die köstliche Zargen-Friese. Cozio hat Notizen über die Cremoneser Meister gesammelt, hat 1805 eine Nomenklatur für den Geigenbau aufgestellt und alle Teile genau bezeichnet; er hat jedes Instrument, das er besaß, und alle Instrumente, die er in die Hände bekam, genau beschrieben, so daß diese Beschreibungen nach der Meinung des Herausgebers für die Feststellung der Echtheit und Falschheit der Instrumente von Wert sind. Cozio hat schon den Kampf gegen die Fälschungen aufgenommen. Der Teil des Buches, welcher dem Briefwechsel gewidmet ist, bringt Briefe an den Sohn Antonio Stradivari, an Gaetano Guadagnini, dem er kostbare Hölzer und Modelle verschafft hat. Er duldet nicht, daß dieser hervorragende Geigenbauer diese Hölzer für andere Käufer verarbeitete. Wohl enthält der Briefwechsel, enthalten die Aufzeichnungen für Geigenbauer und Sammler wichtige Notizen. Mit viel Luxus — denkt man an die spärlichen Veröffentlichungen an Musikwissenschaft in Italien — werden aber auch entbehrliche Dinge (Cozios Auszüge aus zeitgenössischen Werken etc.) wiedergegeben! Den Schluß des Buches nimmt die Darstellung eines Planes des Herausgebers von 1949 ein, ein „*Registro del Violino*“, Verzeichnis aller Meistergeigen, die durch eine fachmännische Kommission in Cremona auf Wunsch geprüft und diplomiert werden sollten, zu organisieren. Der Vorschlag wurde vom Bürgermeister als nicht durchführbar abgelehnt. Das Schreiben des Bürgermeisters wird am Schluß gar facsimiliert wiedergegeben — häufig werden in Italien persönliche Briefe und Polemiken am Schluß von Büchern der Öffentlichkeit mitgeteilt! 275 Certificate waren aber 1949 bereits ausgestellt worden. Der Plan, eine internationale Kontrolle durch eine solche Zentralstelle auszuüben, scheint nicht schlecht angesichts der Tatsache, daß mit Expertisen großer Schwindel getrieben wird — immer wieder hört man von Fällen, bei denen namhafte Händler mitbeteiligt sind —, ferner angesichts der

Tatsache, daß die Zahl der altitalienischen Meisterinstrumente seit 20 Jahren bedeutend vermindert ist. Hans Engel, Marburg

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen. Hrsg. von C. M. Brand und K. G. Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 6). Staufen-Verlag Köln und Krefeld. 1954, 68 S.

Auch dieses Heft der rheinischen Beiträge ist das Ergebnis einer Tagung, die die Arbeitsgemeinschaft 1953 in Aachen abgehalten hat. War das 5. Heft der Beiträge im wesentlichen mit ausgesprochen lokalmusikgeschichtlichen Studien angefüllt und dadurch eine alles in allem wichtige Sammlung von Aufsätzen zur Musikgeschichte der Stadt Wuppertal, so geht das Aachener Heft z. T. andere Wege. In der Verschiedenheit der beiden Hefte kommt zweifellos das „Klima“ der beiden Städte zum Ausdruck, und zwar sowohl deren völlig verschiedenartige geschichtliche Rolle als auch das Verhalten zu den Aufgaben der Musikgeschichtsschreibung.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß die alte Kaiserstadt längst nicht mehr im Zentrum eines Reiches liegt, so wird man nicht überrascht sein, an erster Stelle des vorliegenden Heftes einen Beitrag von J. Smitz van Waesberghe über „*Musikalische Beziehungen zwischen Aachen, Köln, Lüttich und Maastricht vom 11. bis 13. Jahrhundert*“ zu finden. Hier kommt eben die Tatsache zur Geltung, daß Aachen, trotz seiner Bedeutung als Krönungsstadt, doch nur zwischen dem als Sitz des alten Bistums einflußreichen Lüttich und dem von jeher kulturell hoch bedeutsamen Köln lag. So stellt denn der Verf. der Studie, als ausgewiesener Fachmann für sein Thema, die Stellung Aachens auf der schmalen Scheide zwischen gallischer und germanischer Kultur heraus und zeigt an einer Fülle von Beispielen, welch lebhafter Austausch von Musik und Musikern sich im Mittelalter zwischen den vier Städten vollzogen hat. Einzelheiten aufzuzählen oder zu diskutieren, verbietet sich an dieser Stelle. Der Aufsatz sei dem Studium wärmstens empfohlen. — Th. B. Rehmann, dessen Aachener Forschungen einen vorläufigen Niederschlag in seinem Aachen-Artikel (MGG) gefunden haben, spricht über „*Händel und Aachen*“. Es handelt sich um Händels

Kuraufenthalt in dem alten, seiner Quellen wegen von jeher viel besuchten Schwefelbad. Rehmann geht allen damit zusammenhängenden Fragen mit Akribie nach und liefert so einen schönen Beitrag zur Händel-Biographie. Daß er eine Londoner Aufführung des *Alexanderfestes* mit den besonderen Einlagen zum Preise der hl. Cäcilia als „eine Frucht des Aachener Erlebnisses“ betrachtet wissen möchte, liegt bei einem Aachener Domkapellmeister nahe und ist im übrigen auch gar nicht so abwegig. Die Heranziehung von Kleists Novelle „*Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*“ als Parallelfall wirkt bestechend; Rehmann möchte den Stoff zur Kleistschen Legende in Händels Aachener Heilung wiederfinden. Darüber läßt sich gewiß streiten, aber da die Aachener Lokalgeschichte bisher keine Sage oder Legende gefunden hat, die Kleist angeregt haben könnte, darf man getrost die Hypothese aufstellen, daß die zu seiner Zeit wohl noch lebendige „*wundersame Geschichte über den weltberühmten Händel*“ die Stelle einer solchen lokalen Sage oder Legende eingenommen habe. — R. Haase steuert eine kleine Studie „*Der Aachener Albert von Thimus (1806—1878) als Musiktheoretiker*“ bei, die nun mit der Aachener Musikgeschichte nichts weiter gemein hat, als daß Thimus in Aachen geboren ist und die Schule besucht hat. Neue Daten aus seiner Aachener Zeit werden nicht mitgeteilt. Seine Stellung in der Geschichte der Musiktheorie kann auf wenigen Seiten natürlich nicht erschöpfend behandelt werden. Der Aufsatz ist also eine informierende Skizze. — Näher an die eigentliche Aachener Musikgeschichte kommt R. Zimmermann in dem Beitrag „*Zur Musikgeschichte des Aachener Raumes im 19. und 20. Jahrhundert*“ heran. Diesen Raum will er als das Gebiet der alten Herrschaften Jülich und Limburg verstanden wissen; in ihm liegen also Städte wie Lüttich, Maastricht, Roermond, Jülich, Düren, Eupen und Verviers mit den sie umgebenden Landstrichen. Auch hier zeigt sich wieder die besondere Lage Aachens als deutscher Stadt auf der Scheide zwischen deutschem, französischem und holländischem Sprach- und Kulturgebiet. In mehreren Längsschnitten sucht der Verf. ein Bild von der Entwicklung der Kirchenmusik, des instrumentalen Musizierens, der für das Rheinland so wichtigen Chorpfege und der musikwissenschaftlichen und kompositorischen Leistungen zu geben.

Daß das für ein so großes Gebiet auf wenigen Seiten nur cursorisch geschehen kann, ist klar. So begegnet uns denn eine Fülle von Namen (allgemein und wenig oder gar nicht bekannten), aus denen einzelne herauszuheben, hier keinen Sinn hätte. — V. Aschoff behandelt dann ein Thema, das mit Aachen wohl nur dadurch in Verbindung zu bringen ist, daß dort eine Technische Hochschule ist: „*Elektro-Akustik und Musik*“. Als Beitrag eines Fachmanns geben seine Ausführungen natürlich einen guten und sehr instruktiven Überblick. — Zum Schluß liefert B. Poll eine „*Zeittafel zur Aachener Musikgeschichte im 19. u. 20. Jahrhundert*“. Wie alle solche Tabellen, wird auch diese immer ausführlicher, je näher sie an die Gegenwart kommt. Es fragt sich dabei, ob man allen Ernstes einzelne Opernabende und dergleichen als entscheidende Ereignisse ansehen will, selbst wenn es sich „nur“ um eine stadtmusikgeschichtliche Zeittafel handelt. Dagegen ist dem Verf. ein objektiv wichtiges Ereignis entgangen. Im März oder April 1933 fand in Aachen das 5. (?) Rheinische Musikfest des Provinzialverbandes Rheinland im Reichsverband Deutscher Tonkünstler statt. Dieses Fest hätte schon deshalb nicht in einem Heft der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte fehlen dürfen, weil diese Arbeitsgemeinschaft in seinem Rahmen ihre erste Tagung und konstituierende Versammlung abhielt, die von L. Schiedermaier geleitet wurde, an der außer vielen Interessenten auch die Vertreter der beiden christlichen Kirchen teilnahmen und bei der der Domchor unter Th. B. Rehmann Werke von Johannes Mangon u. a. vorführte.

Sicherlich ist für die Aachener Musikgeschichte noch viel zu erarbeiten. Das vorliegende Heft bringt dazu einige wertvolle Ansätze und einiges Rohmaterial. Es ist zu hoffen, daß die rheinische Arbeitsgemeinschaft mit ihrer Aachener Tagung die Aktivität der dort tätigen Musikhistoriker angeregt hat, so daß eines Tages ein weiteres Heft mit Aachener Beiträgen erscheinen möge.

Hans Albrecht, Kiel

Richard Engländer: *Från rokokomusik till romantisk opera (Von der Rokokomusik zur romantischen Oper)*. Sonderdruck aus *Det glada Sverige. Våra fester och Högtider genom tiderna (Das frohe Schweden. Unsere Feste und Feierstunden in alter und neuer*

Zeit). 3 Bände. Stockholm 1947, Verlag Natur und Kultur. Band II, S. 877—934.

Auf dem engen Raum von nur 58 Seiten gibt der Verf. hier eine Geschichte der schwedischen Musik und des Musiklebens in der oben bezeichneten Epoche, die in ihrer Knappheit und Prägnanz anziehender und instruktiver ist als manche umfangreicheren Musikgeschichten dieser Art. Gleich zu Beginn wird die Grundtendenz, die nach des Verf. Meinung die gesamte schwedische Musikentwicklung beherrscht, klar umrissen und dann durch die ganze Schrift hindurch konsequent weiter verfolgt. Sie besteht in der ganz besonderen, national bestimmten Eigenwilligkeit, mit der alle ausländischen Einflüsse in Schweden aufgenommen wurden. Von Johan Helmich Roman, dem „Vater der schwedischen Musik“, an, unter dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts englisches Musikleben und Händelsche Musik für Schweden vorbildlich wurden, bis zu Franz Berwald, einem der frühesten und besten Kenner Beethovens, haben sich alle um die Entwicklung der schwedischen Musik verdienten Männer — Dichter, Mäzene und Ästhetiker genau wie Komponisten — fremdländischen Einwirkungen gegenüber ganz besonders verständnisvoll und aufgeschlossen gezeigt. Dies geschah jedoch nicht aus Freude am Nachahmen, und dementsprechend entstand auch kein Eklektizismus daraus; vielmehr war der schwedische kulturelle *genius loci* so stark, daß alle diese Künstler und Dilettanten sich bewußt oder unbewußt von vornherein als Diener eines autochthonen Musikideals betrachteten, dem sich sogar auch alle in Schweden tätigen bedeutenden ausländischen Musiker anpassen mußten. Das schwierige Problem der nationalen Musikstile nach 1700 zeigt sich hier von einer besonders interessanten Seite: die musikalischen Stilmittel sind wohl englisch, italienisch, französisch oder deutsch, aber der Geist, in dem sie angewendet werden (und damit die Gesamtwirkung), ist trotzdem schwedisch. Das Bild hat viel grundsätzliche Ähnlichkeit mit dem der deutschen Musikentwicklung jener Zeit. — Im Mittelpunkt der Betrachtung steht naturgemäß das Musikleben der gustavianischen Epoche, als dessen kenntnisreicher Historiker der Verf. bereits in verschiedenen früheren Veröffentlichungen (vor allem *Joh. Gottl. Naumann als Opernkomponist* und *Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper*) hervorgetreten ist. Anna Amalie Abert, Kiel

Hanns Dennerlein: Musik des 18. Jahrhunderts in Franken. Die Inventare der Funde von Ebrach, Burgwindheim, Maria Limbach und Iphofen. Bamberg 1953, Historischer Verein (Vorabdruck aus dem 92. Bericht des Historischen Vereins Bamberg). 48 S.

Die vorliegenden Inventare stellen eine erfreuliche Bereicherung der fränkischen Lokal-forschung dar. Darüber hinaus vermitteln sie die Kenntnis von wenig erforschtem Material zur Geschichte der Mannheimer Kirchenmusik, wie sie besonders in Ebrach gepflegt wurde. Während über die reichhaltige Ebracher Instrumentalmusik bereits eine Erlanger Diss. von R. Laugg vorliegt (1953, ungedr.), bedürfen die übrigen Funde (Burgwindheim, Limbach und Iphofen) noch der musikwissenschaftlichen Durchleuchtung, zumal sich in Limbach sogar Rosetti- und Mozart-Mss. erhalten haben. Von den übrigen Komponisten verdienen u. a. Righini, Vogler und Zach Beachtung. Zahlreiche Unika lokaler Prägung sowie Werke unbekannter Meister erhöhen den Wert des Musikschatzes. Das sorgfältig bearbeitete Verzeichnis bietet die Werktitel, nach Fundorten getrennt, unter besonderer Scheidung nach Hss. und Drucken. Sehr nützlich erweisen sich die Angaben über das erhaltene gebliebene Stimmen-Material. Ein ausführliches Autoren-Register erhöht den wissenschaftlichen Wert der Publikation.

Richard Schaal, Schliersee

Ralph Vaughan Williams: Some thoughts on Beethoven's Choral Symphony with writings on other musical subjects. Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London 1953, 172 S.

Urwüchsigkeit, Erfahrung, Bescheidenheit und Humor sind die Ingredienzien dieser elf ursprünglich unabhängig voneinander entstandenen Abhandlungen. Sie sichern dem Leser eine besinnlich amüsierliche und zugleich lehrreiche Lektüre. Lehrreich vor allem, weil das Büchlein Quellencharakter hat und unsere Kenntnis über den Autor beträchtlich erweitern kann. V. W. spricht über musikalische Dinge in aller Einfachheit; er deutet oder ästhetisiert nicht, er gibt zu, wenn ihm etwas unbegreiflich ist, er kann ehrlich bewundern, ohne zu übertreiben oder zu heroisieren.

Der Aufsatz über Beethovens Neunte Sinfonie stellt zwar den längsten, aber wohl

nicht den wichtigsten Beitrag dar. Es handelt sich um eine zwanglose Beschreibung, in die mit sympathischer Unaufdringlichkeit eingeflochten ist, was der Autor an diesem Werk unbegreiflich oder sogar schlecht findet und was ihm unübertrefflich erscheint. Daß der langsame Satz gegenüber den drei anderen recht schlecht davonkommt, der 4. Satz dagegen mit der Matthäuspassion und der h-moll-Messe als die bedeutendste Kirchenmusik angesehen wird, entspricht einer schon seit dem vorigen Jahrhundert in England verbreiteten Anschauung. Sich ihr anzuschließen, wird aber doch manchem Leser schwer fallen, auch wenn er V. W.'s summarische Beurteilung der Neunten als einer „*magnificent failure*“ treffend findet. Das an sich Wichtigste an diesem Aufsatz ist die kurze Gegenüberstellung Bachs und Beethovens (S. 11). Wäre sie nur etwas ausführlicher! Ihr Ergebnis ist leider arg rezepthaft formuliert („*For eternity we turn to Beethoven, for humanity to Bach*“) und als Äußerung eines namhaften zeitgenössischen Komponisten nicht befriedigend. — Der für den Verf. bezeichnendste Aufsatz ist wohl der über „*Nationalism and Internationalism*“. Auf dem Gebiet der Kunst plädiert V. W. für bewußten Nationalismus, auf dem der Politik dagegen — und das im Jahre 1942! — für die „*United States of Europe*“. In der Musik soll eine Nation sich die Entwicklung und Pflege dessen zur Aufgabe machen, was ihr eigentümlich ist, soll sich aber hüten, nur schlecht nachzumachen, was andere besser können (S. 101). Internationales Interesse in der Kunst ist für V. W. eben nur sinnvoll, wenn es die nationalen Kräfte stärkt und hervortreten läßt. Speziell englische Gesichtspunkte werden in allen Aufsätzen in den Vordergrund gerückt, besonders z. B. im Hinblick auf Fragen der Auf-führungspraxis. Ein Bemühen um historisch getreue Aufführungen etwa der Musik Bachs wird abgelehnt, ebenso das Beibehalten des Originaltextes eines Vokalwerkes, wenn er für englische Sänger und Hörer schlecht ansprechbar bzw. schwer verständlich ist. Überzeugende Beispiele, nach welchen Gesichtspunkten die notwendigen englischen Text-fassungen zu gestalten seien, bringt der Aufsatz „*The Mass in B-minor in English*“. Überhaupt verrät das Buch auf jeder Seite den Praktiker, und zwar den Dirigenten wie den Komponisten. Nicht besonders tiefgründig, aber in ihrem heiteren Ernst sehr

erquicklich zu lesen sind die Artikel „*The Letter and the Spirit*“ und „*Composing for the Films*“. In dem ersten wird die Behauptung, eine Komposition sei schon durch das Lesen der Partitur hinreichend zu beurteilen, mit guten Gründen angezweifelt; die Ansichten über das Komponieren für den Film seien denen, die es angeht, mit großen Lettern ins Stammbuch geschrieben. Auch die sehr wertvollen Aufsätze über Gustav Holst und Ch. V. Stanford könnten vielleicht diesen oder jenen Leser dazu bewegen, sein Urteil über diese beiden Musiker zu überprüfen. Friedrich Baake, Kiel

Hans Dünnebeil: Carl Maria von Weber. Leben und Wirken, dargestellt in chronologischer Tafel. Mit vergl. Daten aus Musik-, Kunst-, Kultur- und Weltgeschichte. Berlin, Afas-Musikverl. H. Dünnebeil 1953. 34 Bl.

Seinen hier bereits angezeigten kleinen Schriften über Weber (Mf. V, 1952, S. 81 f.), einem Schrifttums- und einem Kompositionsverzeichnis, reiht der rührige Berliner Verleger eine weitere an. Auch von ihr gilt, was die anderen auszeichnet: Es sind mit Liebe und guter Kennerschaft geschriebene Beiträge über einen Meister, der in der Literatur immer noch nicht seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt erscheint. Erfreulich ist im Vorwort zu hören, daß der Verf. nun auch eine Ikonographie über Weber und seinen Kreis wenigstens angeregt hat. Es darf zum Lobe dieser Tabellen gesagt werden, daß sie sich etwa A. Scherings bekannten „Tabellen zur Musikgeschichte“ gegenüber recht selbständig verhalten. Der Kreis der literaturgeschichtlichen Daten z. B. reicht sehr weit und auch bis ins Ausland hinein. Und dann, man muß das in Hinblick auf manche anderen Veröffentlichungen verwandter Art einmal sehr deutlich aussprechen, wollen die, wie der Verf. selbst sagt, mit vorliegender chronologischer Tafel nunmehr abgeschlossenen Beiträge nie mehr scheinen, als sie wirklich sind.

Willi Kahl, Köln

Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. Suhrkamp-Verlag, Berlin und Frankfurt am Main 1952. 204 S.

Der bereits im Winter 1937/38 entstandene „*Versuch über Wagner*“ ist ebenso wie die jüngere „*Philosophie der neuen Musik*“ (1949) ein ausgeführter Exkurs zur gemeinsam mit M. Horkheimer verfaßten „*Dialektik*

der Aufklärung“ (1947). Der Erkenntnisantrieb ist auch hier die bewegende Frage, „*warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt*“ (*Dialektik*, 5). Schon in diesem Buch dient das Wagnersche Werk mehrfach als Exempel, und in der Tat läßt kaum eine künstlerische Produktion des vergangenen Jahrhunderts eine engere Verschlingung von Progressivität und Regressivität erkennen. Direkt an eine jener Stellen. „*Dialektik*“, 212, schließt der erste Essay des „*Versuchs*“ an. Er ist der Darstellung des Sozialcharakters Wagners gewidmet. Hier erfährt u. a. der Antisemitismus Wagners eine ebenso brillante wie überzeugende Analyse. Man bedauert nur, daß A. so viel an einschlägiger Literatur übersieht, aber auch dies hat ein Positives zur Folge: Man wird allenthalben Bestätigungen der A.schen Ausführungen finden¹. Selbst gelegentliche Fehler (z. B. 42 und 89) schaden dem Buch kaum, da es hier nicht auf die Vermittlung von Fakten und Daten, sondern auf die Bewegung des Gedankens ankommt.

Es ist hier nicht möglich, alle einzelnen Abschnitte durchzugehen. Halten wir uns an die speziell musikalischen Teile. A. rückt hier vor allem der Wagnerschen Form zu Leibe (und damit den Schriften von A. Lorenz). „*Wagner kennt eigentlich nur Motive und Großformen — keine Themen. Die Wiederholung spielt sich als Entwicklung auf, die Versetzung als thematische Arbeit . . .*“ (48). So richtig die Erkenntnis A.s., daß die Großformen Lorenz' — soweit sie überhaupt richtig erkannt sind — der Wagnerschen Musik äußerlich sind, da ihnen die Vermittlung durch die eigentliche thematische Arbeit fehlt, so wenig ist die Existenz isolierter durchführungsartiger Passagen, etwa „*Parsifal*“ III/24 bzw. 318 oder „*Rheingold*“ 461 ff. zu verkennen. Wenn dann A. (58) davon spricht, daß „*der Zauberring der Symmetrie gebrochen*“ sei, um im folgenden Satz von einer „*Vorherrschaft der symmetrischen Periode*“ zu sprechen, so ist dies nicht nur ein Widerspruch in sich, sondern auch einer zur zuvor angezogenen Stelle. Und doch scheint es nur so. Der Unterschied zur thematischen Arbeit des Jahrhunderts besteht in der Verkehrung der Funktion von Thema und Modell. Die Leitmotive sind Modelle (und zugleich „*Ausdruckscharaktere*“) — soweit sie nicht einfach stilisierte

Fanfaren sind —, deren Durchführung aus programmatischen Erwägungen meist unterbleibt, die außerdem unfähig sind, sich zu regulären Themen zusammenzufügen. Reguläre Perioden werden zwar bisweilen gebildet, aber den „Leitmotiven“ kommt dabei keine konstituierende Kraft zu. Sie müssen sich häufig genug auf vereinheitlichende Begleitungsfiguren beschränken. Die „Themen“ selbst bleiben, ebenso wie gelegentliche Durchführungsmomente, Episoden. Die Kunst des Übergangs, auf die sich Wagner in dem Brief an Mathilde Wesendonk vom 29. X. 1859 berief, ist nicht thematischer, sondern theatralischer Art: gehobene Bühnenmusik (vgl. 37 f., 40 f.). — Trotz aller Kritik an Lorenz (bes. 48 f.) erkennt A. dessen Ergebnisse an, wenn er auch ihren effektiven Wert bezweifelt. So bleibt es also noch eine Zukunftsaufgabe nachzuweisen, daß zahlreiche Analysen von Lorenz verfehlt sind.

Im folgenden Kapitel behandelt A. Wagners Melodik, im vierten die Harmonik, wobei er sich besonders mit den Thesen von E. Kurth auseinandersetzt (insbes. 78 f.). Der Höhepunkt des ganzen Buches ist aber vielleicht das 5. Kapitel, das über die Instrumentation. Ausgehend von den ersten 8 Takten der 2. Szene des 2. Aktes des „Lohengrin“ (98 ff.) erweist A., daß „das Wagner'sche Orchester . . . auf die Herstellung eines Kontinuums von Klangfarben“ abzielt. Die Analyse der genannten Takte ist m. E. das Beste, was es bisher über Instrumentation gibt. Hier ist endlich die Methode der Beschreibung der Aufgaben des Einzelinstruments überwunden und die Qualität der Instrumentation von der der Komposition abgeleitet, die aber von jener nicht unabhängig ist.

Ohne dem Leser dieser Zeitschrift von A.s wahrhaft bedeutender und problematischer Arbeit ein vollständiges Bild vermittelt zu haben, muß hier abgebrochen werden. Philosophisch interessierte Leser seien hier noch auf eine Arbeit von C. Dahlhaus über das A.sche Buch hingewiesen, die in der Deutschen Universitätszeitung 1953 H. 7, 7 ff. veröffentlicht worden ist. Der Leser des Buches wird gut tun, sich der gelegentlich geäußerten (Merkur VII, 1953, 1038) programmatischen Sätze zu erinnern, in denen A. seine Methode zusammenfaßt: „Große Einsichten in die Kunst geraten überhaupt entweder in absoluter Distanz, aus der Kon-

sequenz des Begriffs, ungestört vom sogenannten Kunstverständnis, wie bei Kant oder auch Hegel, oder in solcher absoluten Nähe, der Haltung dessen, der hinter den Kulissen steht, der nicht Publikum ist, sondern das Kunstwerk mitvollzieht unter dem Aspekt des Machens, der Technik [wie Valéry oder Schönberg]. Der mittlere, sich einfühlende Kunstverständige, der Mann von Geschmack ist zumindest heute und wahrscheinlich schon stets in Gefahr, die Kunstwerke zu verfehlen, indem er sie zu Projektionen seiner Zufälligkeit erniedrigt, anstatt ihrer objektiven Disziplin sich zu unterwerfen.“ Rudolf Stephan, Göttingen

Heinrich Eduard Jacob: Johann Strauß. Vater und Sohn. Hamburg 1953, Rowohlt. 280 S.

Der in Amerika lebende Verf., der erst vor kurzem mit seiner Biographie Joseph Haydns die musikwissenschaftliche Kritik in die Schranken gefordert hat, gibt seinem Strauß-Buch den Untertitel „Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft“. Sein in wohlfeiler Ausgabe erschienenes Werk ist nicht wissenschaftlich im eigentlichen Sinne des Wortes. Vielmehr erstrebt Jacob, wie aus dem Nachwort hervorgeht und wie er auch dem Ref. gegenüber einmal betont hat, die Darstellung einer Kulturrepoche auf musikalischer Grundlage. Das ist ein Standpunkt, der sehr viel für sich hat. J. ist nicht nur ein glänzender Erzähler, der den Geist einer vergangenen Zeit geradezu heraufbeschwören kann, er ist auch ein Mann von umfassender literarischer Bildung, dem es nicht

1 Z. B. E. de Sinoja, Das Antisemitenproblem in der Musik, 1933, enthält viel wertvolles Material, das freilich stets nachzuprüfen sein wird. Ein Beweis der Idiosynkrasie Wagners gegen die Juden, selbst gegenüber ergebensten Anhängern, bringt das Tagebuch Mottls (cf. Neue Wagnerforschungen I, 1943, p. 202). Der Hinweis auf eine gewisse Affinität zwischen Wagner und Mime erhält eine unerwartete Bestätigung durch folgende Erzählung W. Weißheimers (Erlebnisse . . . 2. Aufl. 1898, p. 119). Weißheimer berichtet, wie bei dem Besuch Schnorr von Carolsfelds im Sommer 1862 in Biebrich dieser u. a. auch die Schmiedelieder Siegfrieds sang. „Wagner war von deren Wucht geradezu erstaunt und wenn er dann den Mime sang, bildeten beide ein reizendes Duett: denn Wagner excellierte wahrhaft in dieser Rolle: er bückte sich, verdrehte sich und entwickelte ein so himmelschreiendes Falsett, daß Stein und Bein erweichen mochten. Dabei wußte er ein Gesicht zu machen, als sähe man deutlich den häßlichen Zwerg mit seinen tiefenden Augen vor sich.“

schwerfällt, die Schwesterkünste der Musik wie auch die Politik und die allgemeine Geschichte zu wichtigen Eröffnungen und Vergleichen heranzuziehen. Weltgeschichte des 19. Jahrhunderts im Zeichen des Wiener Walzers — auch dies könnte ein Untertitel seines außerordentlich spannenden Buches sein, denn ganz offensichtlich ist die Geschichte der Straußdynastie gleichzusetzen mit der des Walzers schlechthin, womit dem übrigens auch von J. ausführlich gewürdigten Josef Lanner kein Abbruch geschieht. Die künstlerischen und soziologischen Voraussetzungen dieses ersten „Welttanzes“ nach dem Menuett des ancien régime sind vorzüglich geschildert. Das Buch wendet sich an einen großen Leserkreis, der viele interessante Dinge erfährt, und dem es, vielleicht zum ersten Male, so recht deutlich wird, daß der große, vierteilige Wiener Walzer im Grunde eine „Erfindung“ C. M. von Webers (*Aufforderung zum Tanz*) war. Die Freude am Aufstöbern musikalischer Parallelen tut sich sehr oft kund. Freilich erscheint die Verwandtschaft des *Radetzky-Marsches* von Joh. Strauß Vater mit dem Thema aus Rossinis *Tell-Ouvertüre* nicht so einleuchtend. Hier hätte ein Vergleich mit dem 2. Thema des 1. Satzes aus Haydns *Militär-Sinfonie* nähergelegen, das auch vom Stammesmäßigen her stärkere Beziehungen hat, und selbst die Klaviermärsche von Schubert würden besser ins Bild passen. Die reiche Darstellung der kulturellen und politischen Strömungen in der Ära Strauß, in der allerdings Männer wie Suppé und Millöcker ein bißchen zu sehr gegen die „Strauß“ zurückgesetzt werden, verbindet sich vortrefflich mit den menschlich so warmen Schilderungen aus dem bewegten Leben dieser genialen Familie, die auch jetzt noch als Inbegriff der Noblesse des Bürgertums im 19. Jh. und als Krönung des heute so häufig mißverstandenen Begriffes der „leichten Muse“ gelten darf. Viele charakteristische Notenbeispiele begleiten die anregende Lektüre.

Helmut Wirth, Hamburg

Kurt Pahlen: Manuel de Falla und die Musik in Spanien, Olten und Freiburg i. Br. 1953, Otto Walter. 264 S.

Das Schrifttum über den 1946 in Argentinien verstorbenen Meister ist nicht sehr groß. Bekannt ist die Biographie von Roland-Manuel, die auch in spanischer Übersetzung erschienen ist. Dann gibt es im Atlantis-

Verlag ein schmales Bändchen von Julio Jaenisch und eine Reihe kleinerer Abhandlungen, die sich mit einzelnen Schaffensgebieten de Fallas befassen. Nun legt Kurt Pahlen als Bd. XIV der „*Musikerreihe in auserlesenen Darstellungen*“ eine neue Biographie des Komponisten vor. Er hat sich, wie Paul Schaller, der Hrsg. der Reihe, im Vorwort anmerkt, „seit langem mit Spaniens Musik und Folklore“ beschäftigt, und seine neue Arbeit ist eine wesentliche Bereicherung unseres Wissens über Spaniens bedeutendsten Meister der Gegenwart. P. gehörte zu den nahen Freunden de Fallas und darf darum den Anspruch auf Authentizität erheben. De Falla, dessen Aufstieg sehr lange Zeit brauchte, ist als geschichtliche und künstlerische Erscheinung vielleicht noch nicht so recht verstanden worden. Wegen seiner engen Verbindung mit den französischen Impressionisten ist er ohne viel Federlesens zu einem Abkömmling dieser Kunstrichtung abgestempelt worden, wozu eigentlich nur bei wenigen Werken, und da vornehmlich auch nur im Klavierkonzert „*Nächte in spanischen Gärten*“ Veranlassung gegeben war. Seine unzweifelhafte Herkunft aus der reichen Landschaft spanischer Volksmusik konnte vielleicht auch nicht so recht aufgezeigt werden, da die Kenntnis dieser komplizierten Kunst lange Zeit im Argen gelegen hatte. Spanien wurde allzu oft gleichgesetzt mit Exotik, und der besondere Reiz seiner Folklore, wie man sie rein äußerlich empfand, hat viele und sogar bedeutende Komponisten dazu geführt (oder verleitet), im „spanischen Stil“ zu schreiben. Die Bewohner der iberischen Halbinsel nennen Kompositionen dieser Art „*españoladas*“, und in der Anwendung dieser Bezeichnung machte man auch vor Künstlern wie Glinka, Chabrier, Rimskij-Korssakow, Lalo oder Bizet nicht halt, ganz abgesehen von den zahlreichen Unterhaltungskompositionen, die uns mehr oder weniger „spanisch“ vorkommen!

Nun blickt Spanien auf eine hohe alte Musikkultur zurück, die einen frühen Höhepunkt im 16. Jh., der Ära Philipps II., hatte. Meister wie Antonio de Cabezón, Cristóbal Morales und Tomás Luis de Victoria sind die vornehmsten Vertreter jener Epoche, und selbst das ausgehende 18. Jh. konnte noch mit Klaviermeistern wie Padre Antonio Soler, Mateo Albeniz und Mateo Ferrer aufwarten, die entweder aus der Schule Dome-

nico Scarlattis hervorgegangen waren oder schon unter dem Einfluß der Wiener Klassik standen. Noch älter als diese zweifellos bedeutende Kunstmusik aber ist die Volksmusik, die ihre eigenartigste Ausprägung in Andalusien, der Heimat de Fallas, gefunden hat. P. geht in seinem Buch ganz systematisch vor. Die einleitenden Kapitel sind eine vorzügliche Grundlegung zum Verständnis seiner Ausführungen über den größten Exponenten der neueren spanischen Musik. Auch seine „Kurze Musikgeschichte Spaniens“ hat den Charakter eines gewichtigen Praeludiums. Die Erneuerung der spanischen Musik durch Felipe Pedrell, der als Komponist nicht so erfolgreich war wie als Erzieher der jüngeren Generation (seine Hauptschüler vor de Falla waren Albeniz und Granados), entspricht in ihrer Bedeutung den großen nationalen Strömungen des 19. Jh. Sie findet eine kurze, aber treffende Darstellung. Damit sind die geistigen, landschaftlichen und nationalen Voraussetzungen der Kunst de Fallas in übersichtlicher Weise geklärt. Für die Würdigung des Komponisten ist es in diesem Falle, so merkwürdig es klingen mag, außerordentlich günstig, daß der Meister, obschon er fast 70 Jahre alt geworden ist, nur eine verhältnismäßig sehr kleine Anzahl von Werken geschaffen hat. Das im Anhang aufgeführte Werkverzeichnis umfaßt nur 1½ Seiten. Das ermöglicht ein genaues Eingehen auf jede Komposition und ihre jeweiligen Schaffensbedingungen. P. spürt diesen Zusammenhängen liebevoll nach, und so ergibt sich das in fesselnder Sprache geschriebene Lebensbild eines unablässig um die Vollendung ringenden Meisters, der trotz schwacher Gesundheit (zu der sich eine mit dem Alter zunehmende Hypochondrie gesellte) ein Werk hinterlassen hat, das Spanien wieder zu einem wesentlichen Mitspieler im europäischen Konzert gemacht hat. Daß hierbei seine „Franzosenzeit“ und die Freundschaft mit Debussy, Ravel und Dukas eine wesentliche Rolle gespielt haben, geht aus den Darlegungen unzweifelhaft hervor. Ob es sich bei der sehr freizügigen, wengleich logischen Ausweitung der Tonalität grundsätzlich um eine echte Polytonalität handelt, wie P. meint, oder um eine intensive Ausnutzung von Möglichkeiten der Obertonreihe, wäre noch speziell zu untersuchen. Die von Jahr zu Jahr stärker hervortretende Ökonomie im Gebrauch der Mittel aber läßt de Fallas

Grundlagen in der spanischen Klassik erkennen, und es hat auch nicht an Stimmen gefehlt, die seinen „Klassizismus“ als Verarmung des Schöpferischen ansahen. Die geringe Anzahl von Kompositionen läßt allzu leicht einen solchen Schluß zu! Doch P. weiß solche Bedenken zu zerstreuen. Es war nicht Mangel an Einfällen, der de Falla zu einer so behutsamen Schreibweise zwang, es war vielmehr eine fast krankhafte Selbstkritik, an der dieser Komponist litt und die ihn veranlaßte, immer wieder die Feile anzulegen. P. verweist stets auf die tiefe Religiosität des Freundes, der auf „die Gnade wartete“, und beschließt sein Buch mit dem Satz: „Es ist schön, zu leben, wie Manuel de Falla gelebt hat: ganz hingegeben seinem Werk. Und es ist schön, zu sterben, wie Manuel de Falla starb: in Alta Gracia, was nicht nur ein geographischer Begriff im argentinischen Mittelgebirge ist, sondern auch, sinngemäß ins Deutsche übersetzt, bedeutet: im Stande der hohen Gnade“. Die schön ausgestattete Biographie enthält noch eine große Anzahl von Notenbeispielen und eine Auswahl vorzüglicher Bilder, vor allem aus den letzten Lebensjahren des Meisters, der seine Heimat und Europa 1939 verlassen hat, angewidert von den politischen Wirren, die ihm die Ruhe zum Schaffen raubten.

Helmut Wirth, Hamburg

Julio Jaenisch: Manuel de Falla und die spanische Musik. Atlantisverlag, Zürich und Freiburg i. B. 1952, 104 S.

Das nicht umfangreiche Werk de Fallas ist nun auch in Deutschland so bekannt geworden, daß eine Biographie des vor 8 Jahren 70jährig Gestorbenen zu erwarten war. Jaenisch hat sich mit guter Sachkenntnis dieser Aufgabe unterzogen. Der Andalusier de Falla, dessen Eltern aus dem nordöstlichen Spanien stammten, war ein Spätblüher, der, sehr selbstkritisch veranlagt und durch wachsende Kränklichkeit gehindert, in den letzten 20 Jahren so gut wie nichts mehr zustandebrachte. Sein Bestes verdankt er Felipe Pedrell, der auch der Lehrer von Granados war, aber nicht, wie hier behauptet, von Albéniz. Die Eigenart der andalusischen Volksmusik, die verschiedenen, historisch bedingten Einflüsse, die sie formten, und ihre große Bedeutung für das Schaffen de Fallas werden klargelegt, auf die Beschaffenheit des spanischen Singspiels, des Zarzuelas, zu dem de Falla 4. nicht weiter

bekannt gewordene Beiträge leistete, wird hingewiesen, ebenso wird das Nötige über den Eindruck, den der französische Impressionismus auf den Meister ausübte, gesagt und seine Stellung zu Wagner auseinandergesetzt. Es ist dem Verf. im wesentlichen gelungen, ein Bild von der Eigenart der Fallaschen Tonsprache zu geben, deren Pole „Nationalismus und Universalität“ seien und der es gelänge, „die tiefe Kluft zwischen Volksmusik und Sinfonik zu überbrücken“. Die sorgfältige, der Notenbeispiele entbehrende Beschreibung der einzelnen Werke, die am Schluß in einem ausführlichen Verzeichnis mit Diskographie zusammengefaßt werden, ist verdienstlich. So gut der Gedanke auch war, den in Deutschland fast unbekanntem Gelegenheitschriftsteller der Falla zu Wort kommen zu lassen, so wenig gefällt ist doch vielfach die Ausführung. In den „Fingerzeigen zur Wiedergabe von Fallas Werken“ war z. B. mindestens die Ausführung der Druckfehler entbehrlich, zudem leidet die Übersetzung an Unverständlichkeiten (Fallas „Kompositionsweise ist das Ergebnis seines Systems der natürlichen Harmonien des vollkommenen Akkords“, S. 69) und Unbeholfenheiten („Die teilweise von der Liturgie inspirierte Musik [des Wagnerischen Parsifal] ist von tiefer Gemütsbewegung (!) . . . sie weist freiwillige (!) tonale Zersetzungen auf und enthält eigenartige Konzepte (!)“ (S. 80). Das abschließende Kapitel „Der Mensch und das Leben“ zeigt — leider nur in Worten, man hätte gern ein Bild gesehen — den asketischen, einsamen und bescheidenen Menschen der Falla, „der mehr im Traum als in der rauhen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts lebte“.

Reinhold Sietz, Köln

Karl Straube: Briefe eines Thomas-kantors, hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann. K. F. Koehler Verlag Stuttgart 1952, 270 S.

Außer Briefen und Briefauszügen fast nur aus Straubes zweiter Lebenshälfte, da nur wenige frühere erreichbar waren, enthält dieses Buch Straubes Beitrag „Rückblick und Bekenntnisse“ zur Bach-Gedenkschrift 1950, den der einstige Leipziger Thomasorganist und -kantor dem zentralen Anliegen seiner Amtstätigkeit gewidmet hat, einen kurz und gut orientierenden Lebensabriß aus der Feder Fr. A. Beyerleins und ein warmherziges Nachwort W. Gurlitts, dazu acht Bildbeigaben

und ein Brieffaksimile. All das schließt sich zusammen zu einem eindrucksvollen Lebensbild jener bedeutenden Musikerpersönlichkeit und zugleich zu einem aufschlußreichen musikgeschichtlichen Dokument der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. — Nach seinem eigenen Urteil ein Mensch „des anständigen Durdschnitts“, mit den Gaben und Grenzen eines „Schulmeisters“ (S. 112), hat Straube „in einer Art von Beamtenlaufbahn“ mit „einer Art von Phantasiebegabung, Selbstkritik und etwas Verstand“ durch zuverlässige, zähe, unverdrossene Arbeit „was erreicht“ (S. 143). Gerade weil er Grenzen seiner Musikbegabung empfand, war er um so mehr um geistige und humane Durchdringung seiner Arbeit bemüht. Das befähigte ihn zu seiner außerordentlichen Lebensleistung im Sinne seines Bekenntnisses: „Was wir eigentlich erstrebt haben: nicht Materialismus und Technik, sondern Geist und Humanität“ (S. 205). Was dabei in guten Stunden erreicht wurde, dafür bringt das Buch den bewegendsten Beleg in jener von Bernhard Schwarz zur Straube-Festschrift 1943 beigesteuerten und hier dankenswerterweise eingefügten Schilderung einer „außerordentlichen Begebenheit“ bei einer Motettenaufführung in der Thomaskirche (S. 156 ff.). — Zeitgeschichtlich besonders aufschlußreich sind naturgemäß die Äußerungen zur Bachpraxis — merkwürdigerweise findet sich keine einzige aus dem Bach-Jahr 1935 — und vor allem die über Persönlichkeit und Werk seines Freundes Max Reger. Den Musikwissenschaftsbeflissenen wird es im besonderen zu denken geben, wie kritisch Straube zu dem stand, was ihm als Musikwissenschaftler erschien, so sehr er auch selbst in seinen Briefen Musikgeschichte zu dozieren liebte. Für ihn sei Wissenschaft und habe mit Kunst nichts zu tun, „wenn jemand bei der Wiedergabe von Musikwerken auf die Bekenntnisse des Wiedergebenden pfeift und nur die Noten haben will“ (S. 93). Dabei übersieht er freilich das für Wiedergabe wie Wissenschaft im Musikwerk doch wohl Wesentlichste: das nicht schon in den Noten, sondern in den Klängen beschlossene „Bekenntnis“, die verpflichtende Aussage des Werkschöpfers. „Kein Zweifel, daß die Musikwissenschaft auf dem Wege zur Sterilität ist“, heißt es einmal 1938 (S. 105). Sie ist es aber doch wohl nur und ist dann eben noch gar nicht eigentliche Musikwissenschaft, solange es nicht vermocht wird, durch

die Noten und Akten zum Wesentlichen der Musik durchzudringen. Im selben Brief wird einem namhaften Musikwissenschaftler empfohlen, „im Gedankenaustausch mit den großen musikalischen Erscheinungen unserer Zeit“, etwa Wilhelm Furtwängler und Johann Nepomuk David, „fruchtbringende Perspektiven für eine Erneuerung der Arbeit in der sogenannten (!) Musikwissenschaft zu gewinnen“. Damit ist eine sehr beherzigenswerte Anregung ausgesprochen, aber nur zur Hälfte. Solcher Gedankenaustausch kann nämlich beiden Teilen dienlich sein. Er kann nicht nur musikwissenschaftlichen Bemühungen, er kann auch praktischen Wiedergaben etwa Bachscher oder Mozartscher oder Beethovenscher Werke helfen, aus „sogenannten“ wirkliche zu werden.

Rudolf Steglich, Erlangen

Oskar Söhngen: Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1953, 164 S.

Als einer der bedeutendsten Wegbereiter der zeitgenössischen Kirchenmusik hat der Verf. während der letzten 20 Jahre manches entscheidende und mutige Wort gewagt. Wer anders als Söhngen wäre daher berufen, jetzt, da in der Frage der Kirchenmusik nach stürmischer Bewegung eine gewisse Ruhe eingetreten ist, ein vorsichtiges Fazit zu ziehen, einen Rückblick zu halten und die kirchenmusikalische Lage im Zusammenhang mit einer umfassenden historischen Schau bis in Einzelheiten hinein zu beleuchten und festzuhalten?

Grundlage, dem sehr komplexen Phänomen der neuen Kirchenmusik von den verschiedensten Seiten her beizukommen, sind dem Verf. die vielerlei eigenen Äußerungen der letzten zwei Jahrzehnte. Wem S.s. Fachkenntnis schon bekannt ist, weiß, daß in einem Buch aus seiner Feder die Dinge wirklich einmal beim Namen genannt sind, daß vom Standpunkt der Wissenschaft wie aus dem Wissen um die Not des christlichen Glaubens auch hier mit Deutlichkeit und Notwendigkeit das ausgesprochen wird, was gesagt werden muß und worauf es ankommt. Bei seinen Bemühungen, einleitend den Begriff „Kirchenmusik“ klar zu umreißen, gibt der Verf. einen historischen Rückblick bis in das Reformationsjahrhundert. Zu den musikgeschichtlichen, theologischen und liturgiewissenschaftlichen Problemen wird im wesentlichen das zusammengefaßt, was bedeutende Schriften schon vor S. mitzuteilen

wußten. Indessen ist dankbar zu begrüßen, daß besonders die Entwicklung des 19. Jahrhunderts ausführlich und gründlich behandelt wird. Diese Darlegungen kreisen um die Frage „Kirchenmusik“ oder „Musik in der Kirche“ und gipfeln in der Forderung, den einzig gangbaren Weg der Verbindung zwischen Musica Sacra und Liturgie wieder zu beschreiten. Daß beide unlösbar miteinander verknüpft sind, beweist die Geschichte der Auflösung gottesdienstlicher Ordnung mit allem, was dazu gehört. Andererseits dürften auch die Geschehnisse unserer Tage erwiesen haben, daß nur die Suche nach einer unmittelbaren Verbindung zur Reformation den rechten Weg lehrt und bereits wesentliche kirchenmusikalische Konsequenzen gezeitigt hat. Hier setzte — mit Blume, Mahrenholz u. a. — S. vor nunmehr gut 20 Jahren an. Inzwischen steht die Entwicklung unter dem Zeichen der „Wiederbegegnung von Kirche und Kirchenmusik“, die „Stunde der Kirchenmusik“ scheint gekommen.

Im Anschluß an eine theologische Luther-Renaissance setzte eine liturgische Erneuerungsbewegung ein, deren Vorbereitungen weit in das 19. Jahrhundert zurückreichen. Aus der notwendigen inneren Erneuerung der Kirche empfingen auch die kirchenmusikalischen Kräfte ihre neuen Impulse. Die führenden Komponisten der jungen Generation sehen in der Kirchenmusik die geistige Mitte ihres Schaffens. Der Kirchenmusiker ist auf dem besten Wege zur Wiedergewinnung seines Amtes und Standes als „Haushalter über Gottes Geheimnisse“. Endlich ist auch eine Erneuerung des Gemeinde- liedes im Werden. Wie im einzelnen sich die Dinge vollzogen, welche Wege der weiteren Entwicklung sie voraussichtlich nehmen werden, hat S. eingehend dargestellt. Daß auch gewichtige Gegenstimmen laut wurden, wird nicht übersehen. In überzeugender Weise setzt S. sich mit dem Problem des Avantgardismus (Moser) auseinander, mit der Forderung nach liturgischer Gebundenheit der Kirchenmusik stellt er sich in Gegensatz zu der Auffassung, daß heute „direktere Formen des religiösen Lebens erforderlich seien“ (Oehlmann), denn „Wort, Gemeinde und Gottesdienst binden sich in der Liturgie zu einer Einheit“. Bei der Behandlung dieses Kardinalgedankens — der übrigens das ganze Buch durchzieht — wird allerdings mit kaum einem Wort von den heftigen Widersprüchen geredet, denen die liturgische Erneuerung unserer Tage aus-

gesetzt ist. Zwar ist die Kritik nur selten stichhaltig, ihre Hartnäckigkeit aber wirkt hemmend und kann auch die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Kirchenmusik negativ beeinflussen. Wenn es nicht gelingt, in absehbarer Zeit für die liturgische Erneuerung auf breiter Basis eine verbindliche Ordnung durchzusetzen, muß damit gerechnet werden, daß der schaffende Künstler seine Impulse wieder von anderer Seite empfangen wird. Die ihm im Augenblick durch die Kirche zuteil werdenden „Aufträge“ sind bescheiden, wenn sie nicht teilweise sogar schon ganz ausbleiben.

Breiten Raum nimmt gegen Endes des Buches die Darstellung und Deutung der Persönlichkeit Max Regers in der kirchenmusikalischen Entwicklung ein, den der Verf. früher als den „Herold des neuen Tages der Kirchenmusik“ bezeichnete. Für diesen Aufsatz sind wir um so dankbarer, als erst vor kurzem eine durch H. Walcha ausgelöste Debatte um das Regersche Orgelschaffen ihren Abschluß fand. S. beleuchtet in diesem bereits 1941 verfaßten Aufsatz die Fragen um Reger so eingehend, daß man zu einem der Bedeutung der Person gerecht werdenden Urteil zu gelangen vermag. Wie ist das Verhältnis Regers zur kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung zu beurteilen, wo liegen die musikalischen und glaubensbedingten Grundlagen seiner Orgel- und Chormusik? Diese Fragen erfahren bei S. abwägende, vorsichtige wertende und einordnende Stellungnahme; er faßt zusammen, was in bisherigen Schriften über Reger zumeist nur am Rande behandelt wurde.

Zugleich aber wird hiermit das letzte Kapitel des Buches eingeleitet, das in Einzeldarstellungen neben Reger die verdientesten und besonders charakteristischen Führer der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung würdigt. Lebendige Bilder des überragenden Karl Straube, des vielfach mißverstandenen Heinrich Kaminski, des erschütternden Schicksals Hugo Distlers und des hoffnungsvollen und wohl reinsten Repräsentanten dieser Bewegung, Carl Gerhardt, werden hier gezeichnet.

Mit dieser Schrift, die im übrigen eine reichhaltige Auswahl wichtiger Literatur nennt, ist es S. gelungen, eine erste zusammenfassende Darstellung der kirchenmusikalischen Entwicklung der letzten 20 Jahre zu geben, die an Gründlichkeit und Sachlichkeit kaum Wünsche offen läßt. Die Bilanz, die

hier gezogen werden konnte, ist im höchsten Maße erfreulich. Sie ist dazu angetan, manchem Kirchenmusiker Mut zu machen und hie und da eine Bildungslücke zu schließen. Auch die Theologie sollte aufmerksam in diesem vom Glaubenserlebnis erfüllten Buch lesen; er wird vieles finden, was ihn in seiner theologisch-liturgischen Haltung zu bestärken, aber auch aufzuklären vermag. Schließlich verdient der Verf. auch den Dank der Musikwissenschaft für einen reichhaltigen Beitrag zur modernen Musikforschung und -geschichte.

Peter Mohr, Meldorf/Holstein

John Vincent: *The Diatonic Modes in Modern Music*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1951. 298 S.

John Vincent, Professor an der Universität von Kalifornien in Los Angeles, geht von der Anschauung aus, viele chromatische Bildungen in der neueren und zeitgenössischen Musik seien auf diatonische Vorgänge zurückzuführen und somit mit Hilfe des diatonischen Tonalitätsbegriffes zu erklären. Zu diesem Zweck werden zu dem diatonischen Dur und Moll die sogenannten Modi hinzugenommen, die unter den Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Aeolisch und Lokrisch als Kirchentönearten bekannt sind. Selbstverständlich behandelt Vincent die Modi rein als diatonische Leitern (wie Dur und Moll) und unabhängig von der ästhetischen und tonsymbolischen Bedeutung, die sich mit ihnen im Mittelalter — und noch später — verband. Die Modi dringen in die Dur- und Moll-Kompositionen ein, indem von Dur oder Moll aus unmittelbar in einen Modus übergegangen werden kann und wieder zurück. Unter diesen Voraussetzungen ist der neapolitanische Sextakkord (in C-dur die Töne *f, as, des*) nicht, wie man bisher betrachtete, ein alterierter Akkord in C-dur, sondern ein Sextakkord, der leitereigen zur phrygischen Tonart gehört, die als solche in den Zusammenhang von C-dur vorübergehend eingeschoben ist. Der Ton *fis* in C-dur, bisher als hochalterierte vierte Stufe angesehen, ist leitereigen in der auf C aufgebauten lydischen Tonart. V. deutet also die alterierten Töne nicht als chromatische Veränderungen der Haupttonart oder den Zwischendominanten und Ausweichungen zugehörend, sondern als Bestandteile eines Modus, der vorübergehend in die Haupttonart eingeschoben ist. Er nennt das

Prinzip „*Interchangeability of Mode*“, Austauschbarkeit der Modi, und spricht stets von seiner „*diatonischen Theorie der Chromatik*“. V. hält die Diatonik für das „ewige Tonleitersystem der abendländischen Kultur“ (*the eternal scale system of Western civilization*). Der zweite Teil des Buches beschäftigt sich mit der Geschichte der diatonischen Modi, die nach V.s Ansicht wenigstens 2500 Jahre zurückreicht. Die Modi haben sich gegenüber der Chromatik noch immer als vorherrschend erwiesen. Es ist unzweifelhaft V.s großes Verdienst, einen fruchtbaren Gedanken mit aller Systematik und Gründlichkeit durchgeführt zu haben, der in der Theorie in den letzten Jahrzehnten mehrfach auftauchte.. Vincent hat keine Mühe und der Verlag keine Kosten gescheut, so daß die Ausführungen auch durch eine reiche Zahl von Notenbeispielen belegt sind. Karl H. Wörner, Mainz

Vierzig Orgelgehäuse-Zeichnungen von Arthur G. Hill, im Auftrage der Gesellschaft der Orgelfreunde herausgegeben von Hans Klotz und Walter Supper, Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1953. Diese Schrift ist die fünfte Veröffentlichung der „*Gesellschaft der Orgelfreunde*“ und enthält eine Auswahl von Zeichnungen aus Arthur G. Hills Werk *The Organs and Organ Cases of Middleages and Renaissance*, London 1891. Wer das Buch von Hill kennt, wird den Versuch zweifellos begrüßen, wenigstens einen Teil (ca. die Hälfte) dieser ausgezeichneten Darstellungen einem größeren Kreis von Fachleuten und Orgelliebhabern näherzubringen. Man erhält eine gute Übersicht über Orgelgehäuse verschiedener Stilepochen in verschiedenen Ländern.

So wird sich beim Betrachten dieser Abbildungen dem objektiven Beobachter unwillkürlich ein Vergleich mit Orgelgehäusen aus neuer und neuester Zeit aufdrängen. Dabei wird er, von einer Reihe Ausnahmen abgesehen, einen beachtlichen Unterschied in der künstlerischen Gestaltung von Orgelgehäusen zugunsten der hier gezeigten früheren Schöpfungen feststellen. Es ist schwer zu sagen, welcher Prospekt schöner wäre, die Prospekte der Orgeln zu Herzogenbusch (S. 1 und 38) oder der Aegidienkirche zu Lübeck (S. 43) oder der Orgelsprospekt der Lübecker Marienkirche (S. 12) oder die

Orgelsprospekte aus Spanien, wie Tortosa (S. 19) oder Tarragona (S. 21).

Es wäre zu begrüßen, wenn Orgelbauer und Architekten aus den hervorragenden Schöpfungen der früheren Zeit Anregungen ziehen würden, um auch in der Gegenwart Orgelgehäuse bzw. Orgelsprospekte zu schaffen, die ebenfalls künstlerisch wertvoll wären und dem Auge etwas anderes bieten als ragende Pfeifenwände oder verstreute Haufen von Orgelpfeifen. Leider ist der Orgelbau der Gegenwart ein Tummelplatz von Meinungen geworden, die häufig mit dem wahren Sinn und Zweck der Orgel nichts mehr gemein haben. Es wäre von großem Wert, wenn man u. a. auch unterscheiden würde, was von dem Gut unserer Väter überzeitlich ist und wo wir den Anforderungen der Gegenwart entsprechen müssen, um dann eine Synthese zu finden, die dem wirklichen Sinn und Zweck entspricht. Aus diesem Grunde ist es daher besonders wertvoll, daß die vorliegende Schrift sich bemüht, dazu einen geeigneten Beitrag zu liefern, die bildlichen Darstellungen durch eine kurze Einleitung zu erläutern und am Schluß durch eine kurze Beschreibung zu ergänzen.

Leider ist durch die erhebliche Verkleinerung des Hillschen Werkes das Gesamtbild beeinträchtigt. Ferner haben dadurch auch sonstige Feinheiten gelitten. Es wäre zweifellos vorteilhafter gewesen, das Format etwas größer (etwa Din A 4) zu wählen, zugunsten einer besseren Reproduktion. Der Orgelfachmann und auch der Orgelbesessene wird ferner eine ausführlichere Beschreibung mit entsprechenden Dispositionsangaben vermissen, wie sie in Hills Werk enthalten sind. Auf eine Ungenauigkeit ist noch hinzuweisen. Die auf Seite 1 und 38 dargestellten Orgelsprospekte sind nicht die gleichen. Der auf Seite 38 dargestellte Prospekt ist von Cornelius Hoornbeck (1580 bis 1602), der durch Brand vernichtet wurde und an dessen Stelle der Prospekt auf Seite 1 trat, wofür dann die Erläuterungen bei 38 zutreffen.

Thekla Schneider, Berlin

Rudolf Quoka: Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1953. 73 S.

Die vorliegende Arbeit will eine Darstellung und Systematik der altösterreichischen Or-

gelbaugeschichte bringen. Der Verf. geht damit in ein bisher noch wenig erforschtes Gebiet.

Es wird vor allem klargestellt, daß nicht nur die norddeutsche Barockorgel einen Höhepunkt in der Entwicklungsgeschichte des Orgelbaus bildet, sondern daß ebenso wie die süddeutsche Orgel dieser Stilepoche auch die österreichische Barockorgel als vollwertig anzusehen ist.

Der Verf. gliedert das reichhaltige Material nach den einzelnen Stilepochen, wobei er die charakteristischen Merkmale besonders herausarbeitet. Neue Gesichtspunkte ergeben sich aus dem hier erstmals eingeführten Begriff der Orgellandschaft und bieten weitere Anregungen für die exakte Forschung. Von Bedeutung für die Orgelbaugeschichte ist ferner, daß der Versuch gemacht wird, Gegensätze herauszustellen zwischen dem im Süden von Italien beeinflussten Klang und demjenigen des Nordens, der dem Spaltklang der deutschen Orgel nahekommt. Außerdem wird der Nachweis gebracht, daß die österreichische Barockorgel eine Kombination des italienischen Orgeltyps mit der deutschen Bläserorgel bildet.

Wichtig für die Forschung ist auch, daß auf Zusammenhänge und Parallelen zwischen der Entwicklung des Orgelstils und dem Stilverlauf der Architektur hingewiesen wird. Eingehend berücksichtigt der Verf. die Wirkung der geistigen Kräfte einer Zeitperiode auf den Klangstil der Orgel und deckt die Zusammenhänge zwischen Orgelklang und Orgelmusik auf.

Bei der Fülle des Materials können die einzelnen Orgelbaumeister nur kurz erwähnt werden, besonders hervorgehoben werden das Wirken des priesterlichen Orgelbauers Franz X. Chrismann (1724—1795) und die Tätigkeit der Familie Egedacher. Auch das Positiv, das in Österreich sehr verbreitet war, wird in den Kreis der Betrachtungen mit-hineingezogen und seine Entwicklungsgeschichte in Form einer schematischen Darstellung erläutert. Durch ein reichhaltiges Dispositionsverzeichnis werden die wertvollen Ausführungen ergänzt, und im Anhang findet man Aufschluß über technische Fragen.

Die Bedeutung der Schrift liegt darin, daß an Hand reichhaltigen Materials zum ersten Mal eine zusammenhängende geschichtliche Entwicklung der altösterreichischen Orgel gegeben wird. Das Ganze hätte jedoch noch

gewonnen, wenn es mit einigen Abbildungen der prächtigen Orgelprospekte versehen worden wäre. Das reiche Material, das hier in zusammengedrangter Form gebracht wird, noch weiter für die Forschung auszuwerten, wäre eine dankbare Aufgabe.

Thetkla Schneider, Berlin

Journal of the International Folk Music Council. Vol. VI, 1954. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., IV, 96 S., 2 Bildtafeln. Das letztjährige Festival des International Folk Music Council fand vom 9. bis 15. Juli in Biarritz und Pamplona statt. Diese Tagungsstätten hatte man deshalb gewählt, weil das heutige Wohngebiet der Basken zu den wenigen, volksmusikalisch noch inhaltsreichen Rückzugsgebenden Europas gehört, was sich im Verlaufe dieses Kongresses erneut bestätigte. Die von Devar Surya Sena (S. 2ff.) und Richard Wolfram (S. 4ff.) niedergelegten, namentlich von den Tanzveranstaltungen gewonnenen Eindrücke sind daher des Lobes voll, wobei bemerkenswert ist, daß die gezeigten Stile, Gehalte und Formen einen Europäer gleichermaßen wie einen Asiaten eindrucksvoll, ja überwältigend zu fesseln vermochten. 14 Referate wurden auf dieser von Vertretern aus 18 Staaten besuchten Tagung gehalten, die auf S. 7—51 mit volks- und völkerkundlichen Inhalten bunt gemischt abgedruckt sind. Dem folgt S. 52 ff. ein Beitrag des Rezensenten „Towards the exploration of national idiosyncrasis in wandering song-tunes“, dem sich Berichte und Buchbesprechungen in großer Zahl anschließen. Verglichen mit den früheren Jahrbüchern, zeigt sich in diesem, daß der Council in allen Erdteilen immer mehr Freunde und Mitarbeiter gewinnt.

Die abgedruckten Referate sind, abgesehen von drei Beiträgen, mehr von berichtend-erzählender Art denn Forschungsergebnisse im engeren Sinne. Sie zeigen auf, was in den verschiedensten Gegenden der Welt an folkloristisch Bemerkenswertem noch vorhanden ist, bzw. bis vor kurzem noch lebendig war. So beschreibt summarisch M. Barbeau das französische Volkslied in Nordamerika (S. 7 ff.), Devar Surya Sena die „Folk songs of Ceylon“ (S. 11ff.), C. Nazzari (S. 15ff.) und B. M. Galanti (S. 17ff.) berichten über rituelle Tänze in Italien, P. Donostia zählt die bei spanischen Volks-tänzen gebräuchlichen, z. T. sehr alten In-

strumente auf (S. 26ff.). P. Oyhambaru schreibt über die Tänze der Basken (S. 36 ff.), Amades I Gelati in einer soziographischen Erkundung über „*Dances and songs of the Pyrenean shepherds*“ (S. 49 ff.). B. Arnold gibt einen Sammelbericht aus Alabama (S. 45ff.) und R. Graff einige Proben des Heimgebrachten aus einer 1952 unternommenen Sammelreise zu den norwegischen Lappen (S. 29ff.). Graff teilt außer dem bereits Bekannten einige neue Weisen mit, die aus dem Leben gegriffen sind und die Wirklichkeitsnähe im Gesange dieses Naturvolkes trefflich veranschaulichen. Leider verwendet er für das Erfinden neuer Weisen, wo es sich durchweg lediglich um Abwandlungen uralter Modelle handelt, den unpassenden Ausdruck „*composition*“. Auch erscheint es abwegig, den „*hard marching character*“ (S. 31) des lappischen Volksanges auf die Umstände des harten Klimas zurückführen zu wollen. Während A. Marinus (S. 21ff.) sich um die Definition von „*Chanson populaire — Chanson folklorique*“ bemüht, versucht K. Wachsmann ohne systematische Besinnung das Problem der „*Transplantation of folk music from one social environment to another*“ (S. 41ff.) zu durchleuchten, das zu den Kernfragen einer musikalischen Gegenwartskunde gehört. Von reichen Erfahrungen ausgehend, wirft der Zustandsbericht von H. Tracey auf „*The state of folk music in Bantu Africa*“ (S. 32 ff.) und darüber hinaus auf die insgesamt glänzende Entwicklung im heutigen Afrika klärendes Licht.

Die weltweite Überschau dieses Journal weist erneut auf die überall und schier unaufhaltsam sich beschleunigende Entwicklung des Niederganges echter Volkskulturen hin, die vor allem geistige und seelische Vakua schafft, denen sich mit produktiven Beiträgen die Wissenschaften intensiver denn bisher widmen sollten.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Volksgesänge von Völkern Rußlands, aufgenommen von Robert Lach. II. Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischärise, westsibirisch-tatarische, nogaitatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge. Transkription und Übersetzung von Herbert Jansky. 78. Mitteilung der Phonogrammarchiv-Kommission. Wien 1952 (Rudolf M. Rohrer). Österreichische Akademie der Wissenschaften,

Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 227. Band, 4. Abhandlung. Als abschließenden Band der Reihe „*Volks-gesänge von Völkern Rußlands*“ veröffentlicht Robert Lach Gesänge turktatarischer Stämme. Die Melodien zeichnete Lach im Sommer 1916 im Gefangenenlager Eger nach Gehör auf. Insgesamt waren sechs tatarische Sänger beteiligt. Nur eine kleine Anzahl von Liedern wurde außerdem phonographisch festgehalten. Die Texte, die in zwiefacher Niederschrift vorliegen, transkribierte und übersetzte Herbert Jansky. Sie sind überwiegend scharf zugespitzt, kurzzeitig, antithetisch, voller symbolischer Parallelismen. Vierzeiler sind die vorherrschende Art, mehrstrophige Gebilde seltener. Leider gibt der Übersetzer keinen Kommentar zu der äußerst sprunghaften, Entlegenes zusammenknüpfenden Symbolik.


Die Melodien, die hier allein zu näherer Erörterung stehen, gliedern sich in folgende Gruppen: 62 kasantatarische, 94 mischärise, 14 westsibirisch-tatarische, 8 kirgisische, 12 nogaitatarische, 6 turkmenische Gesänge und eine tscherkessisch-tatarische Melodie.


Alle Gesänge wurden nach Lachs Schilderung mit hoher Fistelstimme, häufig im höchsten Falsett „*nüselnd und plärrnd*“ vorgetragen, wobei außer Vokalen auch die Liquidae l, m, n und r als Tonträger (abgetrennt von der übrigen Silbe) dienen konnten. Wiederholungen wurden in der Regel abgewandelt, paraphrasiert.

Melodiestilistisch sondern sich zunächst zwei scharf unterschiedene Hauptgruppen: eigentliches Melos und getönte Sprache. Halblautes Rezitieren in singendem Tone auf verschiedenen Helligkeitsstufen, die nur näherungsweise an musikalische Töne heranreichen: dies ist der Vortrag der nogaitatarischen, turkmenischen und tscherkessisch-tatarischen Gesänge. Es handelt sich um jenen epischen Habitus, der ähnlich auch anderswo aufzutreten pflegt, wo von einer „*epischen Situation*“ gesprochen werden kann. Ähnlich: keineswegs soll gesagt werden, es gäbe nur einen einzigen epischen Rezitationstypus. Die Umfänge bewegen sich zwischen Kleinterz und Kleinsext; am häufigsten erscheint (wie auch anderswo) die Quart als Begrenzung. L. spricht von „*uraltertümlichem entwicklungsgeschichtlich frühzeitlichem Charakter*“, von „*Gesang der*

Urzeit“, von „*Urheimat des Menschengeschlechts*“ (um das Kaspische Meer herumliegend). Erörterungsfähig sind solche evolutionistischen Vorstellungen, die sich hier mit der längst preisgegebenen Theorie vom Kaukasus als der Urheimat des Menschengeschlechts verbinden, heute nicht mehr. Ethnologisch gesehen handelt es sich gewiß bei diesem Sprechsingem um einen recht späten Typus. Man kann heute wohl nur fragen: entstammt der „*epische Habitus*“ der Inkubations- und Frühzeit von Hochkulturen, oder sind seine Wurzelformen bereits im Kreise von Hirtenkriegerkulturen zu suchen?

Aus der Masse der übrigen (und „eigentlichen“, d. h. melodisch-eigenständigen) Gesänge der Kasantataren, Mischären, westsibirischen Tataren und der Kirgisen hebt sich vor allem ein Grundtypus heraus, der als *pièce de résistance* noch aus zahlreichen Verkleidungen, Übermalungen, oder wie man es nennen mag, hervorleuchtet. Seine Kennzeichen sind: zügig bewegter Allabreve-Takt, rationaler Periodenbau in Zweitakt-Gruppen, die sich meist zu Vier- und Achttaktperioden (aber auch zu Zehn- und Zwölftaktern) zusammenschließen; volltaktige, auftaktlose Rhythmik. Wort und Ton sind vorwiegend syllabisch verbunden, auch Zweiton-Melismen (Achtel) erscheinen. Initium, mehr noch Endung der Zwei- oder Viertaktgruppen sind durch Tonwiederholungen eigenartig verfestigt, „versteift“.

Typisch also die Rhythmen  oder

 als Kadenzen. Der melodische Duktus im Ganzen ist durchaus fallend, absteigend, zugleich durchaus „messend“, d. h. überwiegend tetrachordal, auch pentachordal verstrebt. Am häufigsten geschieht der Abstieg in zwei deutlich voneinander geschiedenen Etappen oder Zonen. Eine Zone umfaßt häufig 5 oder 6 Töne. Mitunter ist die Unterzone ausgedehnter, auch tonreicher als die obere. In der Regel überschneiden die Zonen einander in einem Mittelgebiet des Gesamttonraums. L. spricht von „*Terrassentypus*“; ich selbst hatte bereits 1937 jenen hervorstechenden Typus turktatarischer Melodiebildung als „*weitbewegtes Zweizonenmelos*“ bezeichnet. Von meinen beiden in Betracht kommenden Veröffentlichungen (*Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise*, Mitteilungen

der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Band 67, S. 53 ff. und *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*, Anthropos, Bd. 32) nimmt L. keine Notiz.

Eine ganze Reihe von stillkritischen und kulturhistorischen Fragen, die sich an die Musikstile der mongolischen, turktatarischen und ugrofinnischen Hirtenvölker knüpfen, hatte ich schon seinerzeit in einer größeren, leider Typoskript gebliebenen Arbeit im Wiener Anthroposkreise zur Erörterung gestellt. Heinrich Simbriger hatte ein ausführliches Korreferat dazu gearbeitet. Schon damals hatte ich den Eindruck gewonnen, daß die halbtonlose Pentatonik im Kreise jener Hirtenvölker nichts Ursprüngliches, sondern übernommenes Gut darstellt. Sie fließt offenbar aus der ostasiatischen Hochkultur, die ihrerseits Vermächtnisse spätneolithischen Pflanzertums eigenartig zäh bewahrt.

Ein hoher Hundertsatz der kasantatarischen, mischärischen, auch westsibirisch-tatarischen Melodien ist halbtonlos-fünftönig. Daneben aber gibt es andere, gleichfalls bestehend aus zwei „melodischen Zonen“ oder Tonraumstrecken, deren jede für sich betrachtet zwar halbtonlos-fünftönig angelegt ist, nicht aber die Gesamtleiter; z. B. I. Zone: $c^2 b^1 a s^1 f^1$, II. Zone: $b^1 g^1 f^1 e s^1 c^1$ (Kasantatarisch, Nr. 24) oder I. $a^2 f i s^2 e^2 d^2$, II. $e^2 c i s^2 h^1 a^1$ (Westsibirisch-tatarisch, Nr. 4) oder I. $g^2 f^2 d^2 c^2 b^1$, II. $d^2 c^2 a^1 g^1 f^1$ (Kasantatarisch Nr. 30). Gelegentlich spaltet sich der Tonraum noch stärker auf; es entstehen dreizonige Gebilde wie z. B. Kasantatarisch Nr. 15 und 49 oder gar Vierzonen-Melodien wie Nr. 10 und Nr. 15. Im vorherrschenden Zweizonentyp ist mitunter nur die untere Zone halbtonlos-fünftönig, die obere hingegen „dichter“ besetzt, etwa ein diatonisches Pentachord, z. B. I. $f^2 e s^2 d e s^2 c^2 b^1$, II. $e s^2 c^2 b^1 a s^1 f^1$ (Mischärisch, Nr. 13). Die Aufspaltung des Tonraums in getrennte Zonen bleibt mitunter auch fühlbar, wenn russische (diatonische) Tanzlieder übernommen werden; man vergleiche etwa Mischärisch Nr. 55, 56. Zum mischärischen Tanzlied Nr. 75 konnte ich das russische Vorbild ausfindig machen. Der Melodievergleich ist recht lehrreich. Man spürt, wie das Zügig-Bewegte sich ins Starre, Eckige verwandelt. Der Tonraum spaltet sich.

Ohne Frage ist die Tonraumpaltung, die Aufgliederung in „Zonen“ im Verein mit

kräftigem Abstieg, Weitbewegtheit und rationaler Zweitaktrhythmik (Allabreve) Hauptmerkmal turktatarischen Melodiestils. Aber es gibt neben den unverkennbaren Übernahmen aus dem russischen Musikdialekt noch einen besonderen „melismatischen Stil“ mit freier geformter (oft Tripeltakt-) Rhythmik. Hier ist der Tonraum in der Regel sehr viel einheitlicher empfunden; die Aufspaltung in Zonen tritt zurück. So etwa in den mischärischen Nummern 27, 58, 59, 78 (sämtlich halbtönenfünftönig). Der melismatische, rhythmisch freier ausschwingende Stil ist offenbar mongolischen Ursprungs. Parallelen findet man z. B. bei Torguten (zur Gruppe der Westmongolen gehörig) und bei den Ordos im Norden von Schansi (Ostmongolen). Lach hat den melismatischen Stil als selbständiges Phänomen ebensowenig gesehen wie seine Verwurzelung im mongolischen Stilkreise.

Mischfälle wie Mischärisch Nr. 7, 9, 25 zeigen ein wechselseitiges Durchdringen von Syllabik und Melismatik, einheitlichem und gespaltenem Tonraum. Hierher gehört auch die westsibirisch-tatarische Melodie Nr. 5, die weitschwingenden $\frac{9}{4}$ -Takt, Triolenbildung, halbtöne Pentatonik sowie relative Tonraumeinheit doch mit noch spürbarer Zweizonen-Aufgliederung verbindet: I. $d^2 c^2 a^1 g^1$ II. $a^1 g^1 e^1 d^1 c^1$. Finalis ist d^1 Confinalis g^1 . Ähnlich Nr. 6 aus derselben Gruppe. Bei den elegischen Mollmelodien Nr. 1 und 2 hingegen ist das russische Vorbild nicht zu überhören.

Für die mischärischen und einen Teil der westsibirischen Tataren-Gesänge hatte bereits L. gegenüber dem *rythme carré* der Kasantataren „eine gewisse Abwechslung in der Verwendung der verschiedenen Taktarten und deren Mischung“ verzeichnet. Überall, wo die Alleinherrschaft der Zweitaktgruppe gebrochen ist, stellen sich auch jene flüssigeren Rhythmen und die Tendenz zur Vereinheitlichung des Tonraumes ein. Bei den rein mongolischen Vorbildern — so viel sei noch bemerkt — gesellt sich oft noch extreme Weitbewegtheit hinzu.

Von den acht kirgisischen Gesängen scheiden die drei letzten (Nr. 6 bis 8) als Umdeutungen im Sinne nogaitatarischen „epischen“ Rezitierens von vornherein aus. (Darüber L. S. 17.) Rein halbtönenfünftönig ist nur Nr. 5; in Nr. 1 und 2 zeigen sich zum mindesten Fünftön-Gerüste, in Nr. 4 vielleicht

noch Spuren davon. In rhythmischer und tonräumlicher Hinsicht verkörpern indessen Nr. 1 und 4 den alten turktatarischen Ausgangstyp: Allabreve, *rythme carré*, Tonwiederholungen, Abstieg, Aufspaltung des Tonraums in gestaffelte Zonen. Im ganzen also eine unverkennbare Mischung von ursprünglich turktatarischen Zügen mit Elementen europäischen Ursprungs.

Zum Abschluß noch ein Wort über das Verhältnis des turktatarischen Melodiestils zum Melos der finnisch-ugrischen Steppenvölker. Diese Ugrofinnen sind zum Teil blutsmäßig mit Turkvölkern gemischt oder auch kulturell turkisiert. Die Tschuwaschen z. B., deren Hauptstamm auf dem rechten Ufer der Wolga wohnt, sind eine Mischung aus Türken und Wolgafinnen, die Baschkiren sind turkisierte Ugrier, wahrscheinlich die Nachkommen der nicht nach Westen gezogenen Madjaren. In den Melodien dieser Stämme sind entsprechende Mischungen zu beobachten. L. sieht hier keineswegs klar. Er wirft (S. 10) die Fragen auf: könnten Pentatonik und „Terrasentypus“ sowie Zweitakt-Periodisierung ursprünglich finnischer Besitz sein? Von den Turkataren nur übernommen? Oder liegen die Dinge genau umgekehrt?

Eine Beantwortung setzt subtilere stilkritische Bemühungen voraus. Ich kann eigene Ergebnisse (im erwähnten Typoskript von 1937 formuliert) aus Raummangel hier nur flüchtig skizzieren. Es zeigt sich: die Tonraumvorstellung der ugrofinnischen Steppenvölker ist von Haus aus durchaus einheitlich, zentriert, nicht aufspaltend (so wie auch ihre Vortragsweise unaktiver, in sich gekehrter anmutet als die der Turkataren). Überall wo — z. B. von Tscheremissen und Wotjaken — turktatarische Melodien übernommen werden, bildet sie der finnische Sänger ins Engere, Zentrische, Einheitliche um. Weder halbtöne Pentatonik noch pentatonische Zonen noch Tonraumpaltung sind ursprünglich finnisch, ebensowenig wie gedrungene, zielstrebige, rationale Rhythmik. Bei Übernahme fremder Elemente zeigen sich die Urphänomene finnischer Tonraum- und Zeitgestaltung wirksam als Kräfte der Umbildung.

Alle Elemente turktatarischen Spaltstils sind wohl letztlich zu deuten als Signaturen eines kosmologischen Dualismus, verknüpft mit den Impulsen von Macht, Herrschaft, Unterwerfung, Gespanntheit. Für unbedingt hirt-

urtümlich möchte ich Weitbewegtheit und Tonraumspaltung ansprechen. Eine offene Frage mag es zunächst bleiben, ob die (eigentlich rationalisierte) Pentatonik und der nüchterne rythme carré Ursprungsbesitz oder angeeignetes Gut ostasiatischer Hochkultur sind. Ich neige dazu, in beiden Erscheinungen „gesunkenes“, in gewisser Weise freilich auch um- und fortgebildetes Kulturgut zu erblicken. Dies genauer zu begründen, muß freilich einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

Werner Dankert, Krefeld

Margaret Dean-Smith: A Guide to English Folk Song Collection 1822—1952 with an Index to their Contents, historical Annotations and an Introduction. Foreword by Gerald Abraham. The University Press of Liverpool 1954, 120 S.

Innerhalb der Volksliedforschung wächst das Bestreben, Bestandsaufnahmen vorzunehmen, das in großen Mengen bisher gesammelte zu ordnen und Rückschau zu halten. Die Sichtung und Aufarbeitung des europäischen Volksliedgutes kann nun so erfolgen, daß man entweder die nationalen oder landschaftlichen Bestände auf äußere Gesichtspunkte hin katalogisiert, Lieder mit all ihren gedruckten und ungedruckten Varianten bündelt oder aber übernationale Ordnungen schafft, die in systematischer Gliederung das individuell Verwandte und typisch Gemeinsame herausstellen. Letzteres gehört sowohl melodisch als auch textlich zu den vordringlichen wissenschaftlichen Zielen der Volksliedforschung. M. Dean-Smith legte bereits 1951 aus der Sicht der Sammlerin heraus ein übersichtliches Verzeichnis der innerhalb der bedeutendsten englischen Fachzeitschrift erschienenen Volkslieder vor (vgl. *Mf.* VI, 406), nunmehr hat sie eine weitere, insonderheit für Anliegen der Praxis nützliche Zusammenstellung der zwischen 1822 und 1952 aus mündlicher Tradition aufgezeichneten und gedruckten englischen Volkslieder veröffentlicht, welche die verschiedenen Quellen und womöglich auch älteren historischen Belege eines Liedes angibt. Diese unter den Auspizien des sehr rührigen Liverpooler Musikologen G. Abraham zustandegekommene Ausgabe eines mit großem Fleiß angelegten Zettelkastens beschränkt sich leider deswegen auf die letzten 130 Jahre, da nach Ansicht der Autorin durch die älteren Volksliedquellen

„only high scholarship can find a way“ (S. 22), also historisch-vergleichende Forschung.

Den für die Forschung im engeren Sinne wohl wichtigeren Teil bildet die aus sieben Abschnitten locker zusammengesetzte Einleitung, die eine Geschichte der neueren englischen Volksliedsammlung enthält, der sich S. 25 ein ausführlich kommentiertes Verzeichnis der gedruckten Sammlungen anschließt. Da bislang ein ähnlicher Überblick aus englischer Feder fehlte, nimmt man diese die Grundlinien skizzierende Übersicht dankbar entgegen, zumal sie die Kräfte deutlich werden läßt, die dort im 19. Jahrhundert das Interesse am Volkslied geweckt und vertieft haben. Drei Männer waren es vornehmlich, die in diesem Zeitraum von wegweisender Bedeutung waren: J. G. Herder, C. Engel und C. Sharp. „There cannot be much doubt that the new impulse had proceeded from Engel [der 1866 seine „Introduction to the Study of National Music“ veröffentlicht], and that, through him, though it would seem unknowingly, England received and responded to what had been said by Johann Gottfried Herder, just a century before“ (S. 18), dessen geistige Strahlkraft nunmehr auch vom Westen erneut unter Beweis gestellt wird. Das öffentliche Interesse am Volkslied erwachte in England später als etwa in Deutschland. Männer von der Breitenwirkung wie Erk, Diefurth oder Hoffmann v. Fallersleben fehlten hier bis ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts fast ganz. Sofern man Volkslieder sammelte, geschah dies nur aus einem „certain national or local pride“ (S. 12) heraus, oder um „popular Antiquities“ festzuhalten. Erst um die Jahrhundertwende wurde das Interesse reger. In dieser Zeit brachte man namentlich noch aus Rückzugsgebieten Amerikas wertvolles altes Liedgut zu Papier, das seither immer noch der wissenschaftlichen Auswertung harret, z. B. auf die von Dean-Smith S. 19 angeschnittene Spezialfrage hin, wobei zwar der Weg und die Methode noch im Einzelnen zu bestimmen wären. Die S. 10 gebotene Aufreihung der frühesten Vorkommnisse des Wortes „folk song“, das erst um 1900 in England allgemein gebräuchlich wurde, ist zwar lesenswert, mündet jedoch nicht in eine Wesensbestimmung der Sache selbst ein, was man sich indes als Ziel einer derartigen Ausbreitung der verwirrenden Viel-

falt von Deutungen wünschen würde, denen dieses Wort im 19. Jahrhundert überall unterlag. Die Veröffentlichung ist „a guide“, der im Rahmen des abgegrenzten Stoffes seinen Zweck als Handleite erfüllt. Er deckt das in England seitens der Sammler Geleistete auf, zeigt aber auch aufmerksam studiert die Lücken, die es sowohl stofflich als insbesondere auch durch die Forschung noch zu füllen gilt.

Walter Salmen, Freiburg i. B.

Katalog der Europäischen Volksmusik im Schallarchiv des Institutes für Musikforschung Regensburg. Bearbeitet von Felix Hoerburger. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1953. 189 S.

Im Rahmen der verdienstvollen Publikationsreihe der UNESCO, „*Archives de la musique enregistrée*“, ist nun als 3. Band der Serie C (Ethnographische und Volksmusik) auch ein deutscher Katalog erschienen. Dieses Verzeichnis der im Regensburger Institut aufbewahrten Schallaufnahmen ist zugleich der erste Band einer Schriftenreihe dieses Institutes, der „*Quellen und Forschungen zur musikalischen Folklore*“.

F. Hoerburger, der die Regensburger Schätze betreut und auswertet, berichtet in der Einleitung über die Herkunft der Aufnahmen. Sie setzen sich zum größten Teil aus den Beständen der Abt. II (Volksmusik) des ehemaligen Staatl. Instituts für Musikforschung in Berlin zusammen, die — wie auch die anderen Berliner Kunstschatze — zunächst im Westen verbleiben mußten. Die alte Sammlung ist aber nicht vollständig, da sämtliche Schallplatten verloren gingen. Erhalten haben sich lediglich die recht zahlreichen, seit 1939 bis in den Krieg hinein angefertigten Tonbänder und die etwa 500 Phonogrammwalzen aus den Jahren 1908 bis 1939. Die Phonogramm-Aufnahmen wurden, einer Forderung der UNESCO bezüglich der technischen Qualität entsprechend, in den Katalog nicht aufgenommen. Außerdem sind sie z. Zt. noch unbrauchbar, da von ihnen zum größten Teil nur Negative existieren, die „in Westdeutschland nicht kopiert werden können“. (Hier sei zur allgemeinen Kenntnisnahme der Hinweis gestattet, daß eine solche Möglichkeit beim Berliner Phonogramm-Archiv besteht.) Von den inzwischen brüchig gewordenen Tonbändern wurden dagegen — und das war eine der ersten und wichtigsten Aufgaben des Regensburger In-

stitutes — Kopien hergestellt. Diese, sowie eine bescheidene Zahl von Neuaufnahmen, bilden also den in dem vorliegenden Buch verzeichneten, in Regensburg selbst abhörbaren und nur „in Sonderfällen“ in Form von Kopien erhältlichen Bestand des Archivs. Der Verf. vergißt nicht, die früheren, in Berlin tätigen Betreuer des Volksliedarchivs zu erwähnen, Kurt Huber und Alfred Quellmalz. Quantitativ sind die einzelnen europäischen Landschaften sehr unterschiedlich vertreten. Das zeigt, wie viel hier noch zu tun ist, wie unersetzlich die erlittenen Verluste sind, und welche Lücken es auszufüllen gilt. Da können auch nicht die viel vollständigeren, literarisch orientierten Volksliedarchive aushelfen, da bleiben die älteren und neueren, in Noten publizierten Lieder nur ein kleiner Ersatz, da — im Zeitalter der möglichen Tonkonservierung — nur das lebendig klingende folkloristische „Denkmal“ die bestmögliche Quelle darstellt.

Jedem Abschnitt schickt H. eine Erläuterung über Herkunft, Zustand der Aufnahme usw. voraus. Da erfahren wir gleich unter „*Albanien*“, wie sehr das Fehlen protokollarischer Unterlagen zu bedauern ist. „*Altbaiern*“ ist trotz landschaftlicher Unterteilung mit nur 32 Nummern vertreten und enthält zudem lediglich von Blaskapellen und Ziehharmonika gespielte Stücke. Von Belgien liegen zwar zahlreiche, aber doch nur von Schallplatten kopierte Aufnahmen vor. Gattung und Besetzung sind hier allerdings sehr vielfältig, man findet da sonst selten berücksichtigte Kinderlieder und u. a. Trommelstücke. Aus der Bukowina, aus dem Egerland und aus Rumänien liegen zusammen 21 Aufnahmen Hoerburgers vor, die — zum Teil von Rückwanderern — als einzige der Nachkriegszeit gemacht worden sind. Von Rückwanderern stammen auch die Stücke der Galizien- und Wollhynien-deutschen (1940, 74 Nummern). Ja, auch die hundert russischen und ukrainischen Aufnahmen entstanden in Berlin (1940 u. 1943), während weitere belgische, sowie englische, estländische, norwegische und schwedische Aufnahmen (zus. 46) auf dem Internat. Volkstanzkongreß im August 1939 in Stockholm gemacht wurden.

All diese Sammlungen verdanken ihre Existenz mehr oder weniger dem Zufall. Dementsprechend dürfen sie nicht als repräsentativ für die betr. Gebiete angesehen werden. Anders steht es mit den Ergebnissen zweier systematisch vorbereiteter und durchgeführ-

ter Expeditionen. An der ersten waren neben Kurt Huber Walter Wünsch und Wilhelm Stauder beteiligt. Sie führte nach Jugoslawien (1937) und sollte „die gesamte bodenständige Musik Bosniens im Querschnitt“ festhalten. Unter den 158 Tonfolien-Aufnahmen befinden sich die heute immer mehr schwindenden Liebeslieder (*Sevdahliken*) des mohammedanischen Bürgertums, z. T. sogar in mehreren Variationen, und Beispiele bosnischer Guslarenepiek, daneben bäuerliche Tanzweisen als eigentümliche Zwei- und Dreigesänge, Stücke für die Doppelflöte Dvojnice und geistliche kroatische Lieder.

Noch wesentlich umfangreicher ist die von Alfred Quellmalz (etwa 2500 Aufn.) und Fritz Bose (etwa 400 Aufn.) 1940/42 zusammengetragene Sammlung aus Südtirol. Die Fülle dieses Materials ermöglicht — wie wohl sie noch keineswegs systematisch ausgewertet ist — ein relativ vollständiges Bild dessen, was man damals in Südtirol an deutschen Volksweisen sang und spielte. Auffällig sind der große Bestand an gemeindeutschen Balladen, wie überhaupt die Überlagerung der städtischen Musikpflege durch Einflüsse des Fremdenverkehrs. Gering ist dagegen die slowenische und italienische Überlagerung. Das vorurteilsfreie Aufnehmen all dessen, was sich in der Südtiroler Volksmusikpflege bot, ist mit der dankenswerteste Zug dieser Sammlungen. Es geht nicht an, nur das zu bewahren, was dem Einzelnen als echt erscheint. Auch das Überlagerte, das mit neuen Instrumenten Begleitete ist Volksmusik. Es jetzt, im Augenblick der Metamorphose, zu vernachlässigen, hieße, einer späteren Generation, der der heute als „unedt“ betrachtete Stil bereits als historisch legitimiert erscheint, unnötige und dann sicherlich schwierigere Forschungsarbeit aufbürden.

Mit ähnlicher Selbstverständlichkeit findet sich auch unter den anderen, in dem Buch verzeichneten Aufnahmen solches nicht mehr ganz ursprüngliche Volksmusikgut. Da tauchen Ziehharmonika, Gitarre, Glockenspiel, Violine usw. auf und erhöhen die Vielgestaltigkeit der in der Publikation sich spiegelnden Formen der Volksmusik.

Soweit Literatur zu den einzelnen Sammlungen vorhanden ist, führt sie H. vor jeder Liste an. Innerhalb dieser sind die Aufnahmen nach Landschaften geordnet und — oft allzu unübersichtlich — immer wieder

mit 1 beginnend numeriert. Nach dem Titel des Stückes bzw. dem Textanfang ist die Besetzung angegeben, wo möglich mit den Namen der Ausführenden und gelegentlich sogar mit deren Alter. Schließlich folgt die in Verbindung mit der nach Ländern vorgenommenen Bezeichnung der Sammlungen anzuwendende Signatur, die meist aus zwei Zahlen und — bei Vorhandensein von Kopien — einer dritten, in Klammern gesetzten Zahl besteht.
Kurt Reinhard, Berlin

International Catalogue of Recorded Folk Music, edited by Norman Fraser, with a Preface by R. Vaughan Williams and Introduction by Maud Karpeles. Prepared and published for UNESCO by The International Folk Music Council in association with Oxford University Press, London 1954. XII u. 201 S.

Die UNESCO und assoziierte Institutionen veröffentlichen seit kurzem unter dem Titel „Archives of Recorded Music“ eine in drei Serien aufgeteilte Katalogreihe, deren Zweck es ist, Überblicke zu verschaffen über die ins Massenhafte angewachsene Schallplatten-Produktion sowohl von Kunstmusik (z. B. Fr. Chopins und Indiens) als auch von Volksmusik aller Erdteile und Kulturschichten. Der vorliegende Katalog ist als Band 4 der Serie C in englischer und französischer Sprache erschienen. Er bietet sowohl ein Verzeichnis der im Handel erwerbbareren Schallaufnahmen mit Volksmusik aus allen Erdteilen als auch im zweiten Teil eine Aufstellung derjenigen Institute, Archive, Seminare und Rundfunkstationen, die über Phonogramme, Bandaufnahmen oder Schallplatten verfügen. Über die nüchterne Reihung von Titeln und Zahlen hinaus, die in einem derartigen internationalen Unternehmen naturgemäß den Hauptinhalt bilden, gibt dieser Katalog aber auch auf andere, nicht zu übersehende Fragen Aufschluß, denn bemerkenswert ist nicht nur das zahlenmäßige Übergewicht Afrikas und innerhalb Europas das kleinerer Staaten wie Ungarn und Jugoslawien, demgegenüber Italien oder die Schweiz erheblich zurücktreten, sondern auch das im ersten Teil völlige Fehlen Deutschlands und Österreichs. Bedenklich erscheint diese Feststellung insofern, als namentlich Deutschland, das in der Volksliedforschung nach wie vor führend ist, gleichwohl in seinem Bestande an Tonaufnahmen unterlegen erscheint, ja Industrieplatten hier völlig

fehlen. Im Kreise der Völker der Erde zeigt sich mithin erschreckend deutlich, wie weit die Schallplattenfirmen ihre nationalen Verpflichtungen wahrnehmen, aber auch, welches Interesse das kaufkräftige Publikum und die Wissenschaft echter Volksmusik gegenüber hegen. Insonderheit der Mangel an Aufnahmebetätigkeit während der letzten 10 Jahre wird hier offenkundig. Bei der Vielzahl der Mitarbeiter, die zu diesem Katalog beitrugen, mag es nicht verwundern, daß außer echter Volksmusik auch häufig solche von zweifelhaftem Wert verzeichnet wird, die zwar für die Industrie gewöhnlich einträglicher ist, der Wissenschaft jedoch wenig nützt. Daß die Veröffentlichung nicht mit letzter Sorgfalt durchgeführt wurde, zeigt neben anderen redaktionellen Kleinigkeiten auch etwa die Erwähnung der Hornbostelschen Sammlung „*Musik des Orients*“ S. 191, für die eine Seite weiter fälschlicherweise als Herausgeber Kurt Sachs (mit „K“ geschrieben!) angegeben wird. Dennoch darf man diesen internationalen Katalog als brauchbares Hilfsmittel für Forschung und Praxis begrüßen, zumal besonders der zweite Teil erstmals einen derart umfassenden Überblick über die mit volks- und völkerkundlichem Material ausgestatteten Institute der Welt vermittelt, deren Sammelleistungen die detaillierten Bestandsaufnahmen ausweisen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge. Nach dem Originalsatz für die Orgel eingerichtet von Hans Schurich. Teil I: Contrapunctus I—XI, Teil II: Contrapunctus XII—XIX. Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag Heidelberg 1953.

Diese Orgeleinrichtung der Kunst der Fuge mag den Orgelspielern dienlich sein, denen es schwer fällt, Bachs Werk aus der Originalpartitur oder der Klaviernotierung zu spielen; denn sie finden es hier griffgerechter, mit Manualangaben, in das dreiliniige System des Orgelsatzes umgeschrieben. Aber auch der Musikwissenschaftler kann aus ihr lernen. Zeigt sie doch, wie sich heute ein Bachbegeisterter Orgelspieler und Pedalcembalist mit Bachs Werk auseinandersetzt. Wer freilich das hier gebotene Notenbild mit dem originalen Bachischen vergleicht, der wird davon betroffen sein, wie das sorgsame Bemühen um spieltechnische Klarheit der Notierung die musikalische Klarheit des ursprünglichen Notenbildes wesentlich vermindert hat. Das pflegt allerdings „instruk-

tive Ausgaben“ und gar handschriftlich bearbeitete Gebrauchspartituren überhaupt zu kennzeichnen. Der Bearbeiter hat das wohl auch empfunden und darum, wenn auch offenbar als Skeptiker, seinem Vorwort zwei einschlägige Sätze Adalbert Stifters vorangestellt: „*Dem wahren Künstler . . . ist klar und schön vor Augen, was er bildet. Wie sollte er meinen, daß reine, unbeschädigte Augen es nicht sehen?*“ Sobald aber eine komplizierte Spieltechnik zwischen die Augen und das klare Notenbild tritt, scheint dem Bearbeiter komplizierende notationstechnische Hilfe dennoch nötig! Zur Komplizierung des Notenbildes trägt hier allerdings auch die Rücksicht auf Vortragsmanieren bei, die im vorigen Jahrhundert üblich wurden: die Hervorhebung des Fugenthemas aus dem Stimmgefüge durch größere Lautheit, weshalb oft Manualwechsel innerhalb der Stimmverläufe vorgeschrieben werden muß, und die Klangverstärkung der Schlüsse durch Zufügung von Oktaven und Haltetönen. Beides und gar gelegentliche Änderungen inmitten der Sätze wie in Cp. VIII sind aus der Praxis Bachs und seiner Zeit nicht zu begründen. Die Themaverstärkung stört den Fluß der Stimmen — kommt sie doch erst auf, als der ursprüngliche tragende Rhythmos nicht mehr empfunden und durch „exaktes“ Legatospiel ersetzt wird, das die plastische Artikulation der Stimmen und damit ihre Unterscheidung im Stimmgefüge vernebelt und somit Themaverstärkung als Ersatzmittel für plastischen Vortrag heraufbeschwört. Auch Schlußverdickung ist ja in Bachs Musik keineswegs grundsätzlich geboten, wie man damals auch z. B. Suiten und Konzerte nicht massiv, sondern aufgelockert, mit Giguen und anderen leichtbeweglichen Sätzen zu schließen pflegte. Wo Bach Schlußverstärkung wünscht, hat er sie selber etwa durch Eintritt einer weiteren Stimme auskomponiert. Übrigens ist es durchaus nicht gleichgültig, ob z. B. in der 1. und 5. Fuge der Ansatz der Baß-Schlußkadenz *gis-a-A* ins *d* mündet oder die Unteroktave *D* noch dazukommt — die Konzentration des plagalen Schlusses mit dem in die Mitte emporhebenden letzten Schritt *A—d* wird durch die auftrumpfende Verbreiterung des schließenden *d* in die Oktavtiefe *D* aufgehoben; verstärkt wird nicht die originale tonräumliche Strebung, nur das Schwerk Gewicht. Man erprobe das, indem man die Baßkadenz einmal mit *d*, dann mit *D* singt. — Der Allabrevestrich durch die Taktzeichen von Cp. IX und X sowie das Wort *Cadenza*

zur Fermate im vorletzten Takt des 3. Kanons (hier Cp. XIV) fehlen wohl versehentlich. Schade auch, daß (wohl im Gefolge Wolfgang Graesers) die Bachschen Kanonbezeichnungen nur im Vorwort erwähnt, nicht über die Stücke gesetzt sind, und daß überhaupt statt der Ordnung des Originaldrucks die Neukonstruktion Graesers gewählt wurde, dessen Verdienst es lediglich war, das von ersten Musikbessenen längst gewürdigte Werk — Moritz Hauptmanns Erläuterungen erlebten zwei Auflagen 1841 und 1861, Hugo Riemanns Analyse seit 1894 drei! — dem ihm im Grunde fremden Konzertsaal gewonnen zu haben. Demgegenüber ist es ein Verdienst dieser Orgelausgabe, das Werk den Lehrbegierigen „zu besonderem Zeitvertreib“ auf der Orgelbank und am Pedalcembalo vorzulegen, in seinem eigentlichen Lebensbereich.
Rudolf Steglich, Erlangen

Francesco Maria Veracini: Sonaten für Violine (Flöte) und Generalbaß, Hrsg. von Franz Bär. Sonate I. F-dur. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, Bärenreiter-Ausgabe 347.

Diese Sonate ist dem Erstlingswerk F. M. Veracinis entnommen, den handschriftlich erhaltenen, ungedruckten 12 Sonaten, die er 1716 anlässlich seiner Berufung als Kammervirtuose nach Dresden dem Kurprinzen von Sachsen widmete. Veracini, der neben Tartini als der bedeutendste italienische Geigenvirtuose seiner Zeit anzusehen ist, zeigt hier die Kunst, mit der er zunächst den Londoner und dann den Dresdener Hof begeisterte. „Largo e nobile“ fließen die Kantilenen der langsamen Sätze, lieblicher und weniger pathetisch als die etwa des reifen Tartini oder Händel, lebhaft und schwungvoll die Allegros. Der Schwierigkeitsgrad ist etwa der der Violinsonaten Händels. Der Hrsg. hat Verzierungszeichen und Phrasierungsbögen sinngemäß ergänzt, wobei Zusätze kenntlich gemacht sind, was dem Spieler die Möglichkeit läßt, Stellung zu nehmen. Der Generalbaß ist stilgerecht ausgesetzt.

Ursula Lehmann, Berlin

Christlieb Siegmund Binder: Sonate G-dur für Violine und Klavier (Cembalo). Hrsg. von Günter Haubwald. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag (Hortus musicus 62).

Chr. Siegmund Binder, 1751 als Pantaleonspieler Mitglied der Dresdener Hofkapelle,

später Hoforganist in Dresden und zu seiner Zeit als Cembalist und Organist bekannt, war ein sehr fruchtbarer Komponist, von dem zahlreiche Werke zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden und viele handschriftlich überliefert sind. Dennoch ist sein Name heute nur dem Historiker bekannt, und die vorliegende Sonate gehört zu den wenigen Neudrucken seiner Werke. Um so mehr ist die Ausgabe zu begrüßen, die Binder der Vergessenheit entreißt und ein Stück wieder zugänglich macht, das in seinem feinziselierten, beweglichen Allegro, in seinem chromatischen, ausdrucks geladenen Adagio und dem reich figurierten Tempo di Minuetto ein besonders liebenswürdiges Kind der Empfindsamkeit ist. Binder schreibt einen ausgesprochen klaviermäßigen Satz für obligates Cembalo, das fast durchgehend zweistimmig ohne füllende Akkorde gehalten ist. Die Violine tritt sozusagen als dritte Stimme dazu, weshalb die Bezeichnung im Original „Trio“ lautet. Trotzdem ist dies Stück weit entfernt von den Triosonaten um 1700; denn der Cembalopart ist nicht „stimmig“ geschrieben, sondern ein echter Klaviersatz, der Ph. E. Bach nahesteht, an den Binder auch im Duktus der Melodie und in der Ornamentik gemahnt; ein Stück eines jener Komponisten der Stilwende des 18. Jahrhunderts, die über den Größeren, die nach ihnen die Wende vollendeten, in Vergessenheit gerieten. Der Hrsg. hat sich an die Vorlage gehalten, den Generalbaß stilgerecht ausgesetzt, wo dies die Bezifferung fordert, und fehlende Binde- und Phrasierungsbögen sinngemäß ergänzt. Die Fülle der Verzierungen und feinen Figuren erfordert allerdings Spieler, die in dem Stil der Zeit bereits erfahren sind. Wäre es nicht angebracht, zugunsten der weniger erfahrenen die Ausführung komplizierterer Verzierungen und zweifelhafter Vorhalte anzudeuten?!
Ursula Lehmann, Berlin

Johann Joachim Quantz: Sonate für drei Flöten, hrsg. von Erich Doflein (Nagels Musik-Archiv Nr. 116), Nagels Verlag, Kassel.

Quantzens neu aufgelegtes Flötentrio zeigt den Lehrer des großen Friedrich im besten Lichte: in den fünf Sätzen dieser kleinen Suite — *Vivace / Largo / Rigaudon / Menuett / Vivace* — verbinden sich Frische der Erfindung, satztechnisches Können, Formgefühl und Sinn für instrumentgerechte Behandlung auf eine so reizvolle Weise mit dem aus dem

„Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ rühmlichst bekannten musikpädagogischen Instinkt des Flötenmeisters, daß gerade dadurch diese auch technisch nicht schwierigen Stücke für den Unterricht, für die Musik in der Schule und für jedes Liebhaber-Musizieren besonders geeignet erscheinen. An sich für drei Querflöten bestimmt, läßt sich diese Sonate „senza Basso“ ganz im Sinne der Zeit ebenso mit Violinen, mit Oboen oder auch mit Alt-Blockflöten (nach *F* transponiert) spielen; darüber hinaus ist auch eine gemischte oder gar chorische Besetzung durchaus möglich, sofern es sich nur um Instrumente der damals so beliebten hohen Stimmgattung handelt. Die Sparsamkeit der als solche gekennzeichneten Zusätze des Herausgebers, die Ausstattung des Heftes mit zwei Partitur-Exemplaren und der Druck sind gut.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Joseph Haydn: 6 Divertimenti für Baryton, Bratsche und Baß, hrsg. von Waldemar Woehl, Kassel 1952, Bärenreiter (Hortus musicus 94/95).

Den schon als Nr. 65 erschienenen Divertimenti folgen nun weitere 6 Kompositionen einer Gattung, die Haydn während der Jahre 1762—1775 in ausgiebigem Maße gepflegt hat. Das Baryton, ein mit 6—7 Saiten bespanntes, der Viola d'amore nahestehendes Instrument, war das Lieblingsinstrument des Fürsten Esterházy. War es damals schon nicht sehr verbreitet, so ist es heute völlig ausgeschaltet, und um wenigstens einen Teil der mehr als 150 Kompositionen zu retten, schlägt der Hrsg. einige heute ausführbare Besetzungen vor. Wie bei Haydn nicht anders zu erwarten, zeigt er auch in diesen Trios, die der gepflegten Unterhaltungsmusik angehören, die ganze Fülle seiner Musizierfreude. Jedes Stück hat seine individuelle Haltung, wie man sie auch aus den Klavier-sonaten oder den Streichquartetten kennt. Der I. Satz aus dem G-dur-Trio des 2. Heftes ist übrigens, nach C-dur transponiert, auch der Anfangssatz der Klaviersonate G.-A. Nr. 3. Allerdings läßt sich nicht feststellen, welche Fassung die ältere ist. Woehl hat im Vorbericht die Melodiestimmen beider Sätze gegenübergestellt. Die Trios sind dreisätzig und haben stets ein Menuett, das in 3 Fällen als Schlußsatz fungiert. Von besonderer Schönheit der melodischen Empfindung ist das Adagio cantabile des Trios Nr. 5, das an

manche langsame Sätze früher Streichquartette erinnert. Für Haydns stilistische Entwicklung sind die Barytontrios nicht weniger wichtig gewesen als die Quartette oder auch die Sinfonien aus der Zeit vor seinem stilistischen Umbruch etwa 1770. Die wohl ausgewogenen Proportionen der Sätze untereinander zeigen das klassische Maß, und es ist ein Gewinn, der Unterhaltung eines Genies zu lauschen oder sich an ihr zu beteiligen.

Helmut Wirth, Hamburg

Carl Stamitz: Trio in G-dur für 2 Flöten (oder Flöte und Geige) und Violoncell, hrsg. von Friedrich Schnapp, Kassel, Bärenreiter (Hortus musicus 106).

Die Triobesetzung mit 2 Flöten und Violoncello war in der zweiten Hälfte des 18. Jh. sehr beliebt. Man darf in ihr noch einen Nachklang des empfindsamen Zeitalters sehen. Den bekannten Trios von Haydn kann das vorliegende Werk von Carl Stamitz getrost an die Seite gestellt werden. Der Sohn des großen Mannheimer Sinfonikers hat mit seinen späten Werken, zu denen dieses Trio wohl auch gerechnet werden kann, den Anschluß an den Wiener klassischen Stil vollzogen. Das drückt sich nicht nur in der melodischen Linienführung aus, sondern auch in der sehr sparsamen Dynamik, die vergessen läßt, daß der Komponist eigentlich ein Abkömmling der „Mannheimer Schule“ ist. Die Cellostimme ist allerdings durchaus nicht wienerisch, denn ihr fehlt die Beteiligung am thematischen Geschehen. Der Revisionsbericht gibt genaue Kunde über die Herkunft der Komposition und rechtfertigt auch eine geringfügige Änderung in der Stimmführung. Bedauerlicherweise sind nur die Stimmen zu diesem köstlichen Werk erschienen. Helmut Wirth, Hamburg

Johann Zach: Konzert für Cembalo mit Begleitung von Streichorchester, hrsg. von Adam Bernhard Gottron, Kassel (Nagels Musik-Archiv Nr. 165).

Der 1699 geborene böhmische Komponist Johann Zach, 1745—1756 Hofkapellmeister in Mainz, hat eine Reihe von Werken geschrieben, die ihn als Übergangerscheinung vom Barock zur Vorklassik erkennen lassen. Im Vorwort zu dem Cembalokonzert weist der Hrsg. auf die unsichere Kenntnis der letzten Lebensjahre des wahrscheinlich 1773 in geistiger Umnachtung verstorbenen Komponisten hin. Sein Cembalokonzert c-moll

gehört vermutlich seiner späten Schaffenszeit an. Die an Händel erinnernde Gebärde am Anfang des I. Satzes verliert sich allerdings schnell durch die Kurzatmigkeit der Thematik und die Sequenzfreudigkeit. Die technische Behandlung der im übrigen nicht sehr ergiebigen Solopartie legt den Verdacht nahe, daß es sich hier vielleicht um eine frühe Hammer-Klavierkomposition handeln könnte. Das sehr knapp gefaßte Konzert geht über den Rahmen einer gepflegten Spielmusik nicht hinaus. Einem Vergleich mit den Konzerten von Joh. Chr. Bach oder selbst den frühen Konzerten von Haydn hält es nicht stand, und es fragt sich, ob mit der Veröffentlichung dieser Komposition eine Lücke in unserer Kenntnis älterer Musik geschlossen worden ist.

Helmut Wirth, Hamburg

G. Ph. Telemann: Sonate für 3 Violinen und Klavier, hrsg. von Adolf Hoffmann, Kassel 1952, Bärenreiter (Hortus musicus 97). Das gewaltige Lebenswerk Telemanns ist noch immer nicht vollständig erschlossen. Jede neue Veröffentlichung aber zeugt von der originellen Schreibweise dieses Komponisten. Auch die Sonate für 3 Violinen und Generalbaß (in der vorliegenden Ausgabe ist „Klavier“ vorgeschrieben) strotzt von frischer Erfindung. Allerdings ist der Begriff „3 Violinen“ eher platonisch aufzufassen, denn die 3 Stimmen werden nicht konsequent durchgeführt. Vielmehr erkennt man eine Art chorischer Anlage mit Bevorzugung der 1. Violine, während die anderen öfters „colla parte“ gehen. Klanglich aber ist das Werk außerordentlich reizvoll. Die Mischung von polyphonen und homophonen Elementen nimmt oft Stilmerkmale der späteren Zeit vorweg. Besonders schön ist der kurze 3. Satz, Grave, in seiner irrationalen, an J. S. Bach gemahnenden ariosen Rezitativik, der auch harmonische Überraschungen birgt. Der sehr flotte letzte Satz hat in der 1. Violine einen ausgesprochen konzertanten Charakter. Bei einer Aufführung dürfte das Cembalo als Continuoinstrument dem klangstärkeren Klavier vorzuziehen sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Adalbert Gyrowetz: Divertissement A-dur für Klavier, Violine (Flöte) und Violoncello op. 50, hrsg. von Hans Albrecht, Lippstadt, Kistner & Siegel, Organum III. Reihe, Kammermusik Nr. 43.

Die zahlreichen Werke von Adalbert Gyrowetz (1763—1850) sind mit ihrer Zeit vergangen. Auch er war einer der zahlreichen böhmischen Musikanten, die in Wien ihren künstlerischen Aufstieg begannen. Besonders in der Frühzeit seines Schaffens zeigt er sich stark von Haydn beeinflusst, und es nimmt nicht wunder, daß er in Paris eine Sinfonie zurückziehen mußte, weil sie kurz zuvor schon unter Haydns Namen — selbstverständlich ohne dessen Wissen — aufgeführt worden war. Gyrowetz' Kompositionen sind, besonders den zahlreichen Sinfonien nach zu urteilen, eine kuriose Mischung von genialischer Begabung und manchmal fast peinlicher Sorglosigkeit. Es gibt Sinfoniesätze von zündender Kraft, denen ausgesprochene Plattitüden zur Seite stehen, und das für solche Ungereimtheiten oft sehr feinhörige Publikum hat deshalb schon ziemlich früh das Interesse für Gyrowetz verloren. Dennoch wäre es falsch, das Schaffen dieses fleißigen Mannes, der als kaiserlicher Legationsekretär durch ganz Europa gekommen war, in Bausch und Bogen ad acta zu legen. Das wird besonders deutlich an dem vorliegenden Divertissement, das, laut Vorwort des Hrsg., seinen besten Schaffensjahren entstammt. Bei einer heutigen Aufführung wird man vielleicht statt der Violine die Flöte nehmen, da die Trioliteratur mit Bläsern nicht eben reichlich vertreten ist. Es ist eine reizvolle Musik, die in ihren tonalen Ausweichungen an den späten Haydn erinnert, besonders im I. Satz T. 20 ff. Ein Kabinettstück ist das Menuett. Dieses und der mehrteilige III. Satz (dort fehlt T. 51 im Klavier das \sharp vor *cis'*) haben den Divertimentocharakter am reinsten ausgeprägt. Das Finale erinnert an die Klaviersonaten des frühen und mittleren Haydn und ist sehr locker durchgeführt. Das ganze Werk hat einen aparten klanglichen Reiz und dürfte, da es nicht allzu schwierig ist, vor allem in Hausmusikkreisen gute Freunde finden. Helmut Wirth, Hamburg

Musica reservata, Meisterwerke der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Joseph Müller-Blattau, I, Vierbis sechsstimmige Motetten von Senfl, Orlando di Lasso und Stobäus, Bärenreiter-Ausgabe 2641, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

In unserer Zeit, die der Figurenlehre erhöhte Aufmerksamkeit widmet und in lebhaftem

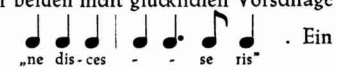
Für und Wider ihr Wesen und ihre Bedeutung für das musikalische Kunstwerk zu klären versucht, muß ein vom Praktischen ausgehender Hinweis auf das „Musica reservata“-Problem willkommen geheißen werden. Der Begriff „Musica reservata“, der 1552 zum ersten Mal, als Werktitel bei Adrian Petit Coclico auftritt, wo er offensichtlich etwas allgemein Bekanntes bezeichnet, ist von der Forschung nur wenige Male nachgewiesen worden und hat trotz redlichen Bemühens noch nicht auf seinen eigentlichen Sinn und seine Herkunft hin erklärt werden können. Zwar weiß man bzw. glaubt doch zu wissen, welche Sinngehalte er umfaßt, doch ist eine einleuchtende und allgemein anerkannte Definition, besonders des „Reservata“, bisher nicht gefunden worden. Trotzdem verwendet man den Begriff und darf es wohl getrost tun, um die neue, vom musikalisch-geistigen Zwang des Cantus firmus freie, im Raum des Ästhetischen wirkende Renaissancemusik zu bezeichnen, die mit dem Namen Josquin des Prés verbunden und deren vornehmstes Ziel es ist, durch sinnvolle Wiedergabe von Wort, Satz und Form den Affektgehalt eines Textes musikalisch eindringlich zu gestalten und mit der Redekunst verwandten Mitteln ihre Zuhörerschaft unmittelbar anzusprechen. In diesem Sinne ist es dem Hrsg. gelungen, den Musikern und Musikliebhabern, für die die Ausgabe in erster Linie bestimmt ist, im Vorwort eine pädagogisch geschickte Einführung in die Fragen der musikalischen Rhetorik und in abschließenden Anmerkungen kurze Erläuterungen zu den Kompositionen zu geben. Dabei stützt er sich auf sichere Gewährsmänner wie Burmeister und Bernhard.

Ziel der Sammlung ist es, „schwer zugängliche Meisterwerke der Musica reservata für den praktischen Gebrauch zu erschließen“. Man darf dem Hrsg. bestätigen, daß er nicht nur pädagogisch überzeugende, sondern zugleich Stücke von hohem musikalischem Eigenwert ausgewählt hat. Das berühmte „Non moriar“ (4stg.) von Senfl verwendet als Cantus firmus die feierliche Psalmformel des 8. Tones und führt diese je einmal durch die Stimmen. Daraus ergibt sich die musikalische Großform und zugleich die kirchentonale bedingte, gewisse harmonische Einförmigkeit. Andererseits entwickeln die Cantus firmus-freien Stimmen im Dienste von Deklamation und Textinterpretation ein relativ eigenes Leben, in dem sich erste An-

zeichen neuen musikalischen Denkens melden. Wie wenig dieses aber bisher dominiert, zeigen die Probleme der Textunterlegung, z. B. T. 19 ff., Diskant, „domini“, auch T. 30 f., Alt, „opera“ (hier besser keine Wortwiederholung!). Im Gegensatz zu anderen gleichen Stellen ist der Herausgeber T. 5 u. 8, Tenor, und T. 8, Alt, „vivam“ sowie T. 34, Tenor, „domini“ (siehe T. 40!) allerdings nicht ganz konsequent vorgegangen. Das seit Burmeister (1606) als Musterbeispiel für die „Musica reservata“ angeführte „In me transierunt“ (5stg.) ist eine ängstliches Erschrecken und demütiges Bitten nach den Gesetzen ausdrückvoller Rede gestaltende Psalmotette. Hier bietet die Textierung eigentlich keine Schwierigkeiten mehr, doch sind dem Hrsg. innerhalb des Stückes einige Inkonsistenzen unterlaufen:

T. 28, Alt, besser  ; T. 42.


1. Tenor, besser  ; T. 42, 2. Tenor,

statt der beiden nicht glücklichen Vorschläge
besser  . Ein

prachtvolles, klangschönes Stück ist das „In hora ultima“ (6stg.) von Lasso, das im Gegensatz feierlicher Klänge von Tod und Gericht zur Darstellung von Instrumenten, Scherz, Lachen, Tanz und Gesang Anlaß zu charakteristischen Tonmalereien findet. Als bescheidenes Gegenstück dazu schließt das „Laudent deum“ (4stg.) von Stobäus die Sammlung ab.

Zur Übertragungstechnik ist folgendes zu sagen: Die Ausgabe verwendet moderne Schlüssel und Mensurstriche und verkürzt den Notentext auf die Hälfte. Zusammenhängende Werte sind im ersten Stück bis auf drei Ausnahmen (T. 4 u. 5, Tenor, T. 2—3, Alt) zusammengeschrieben bzw. aneinander-

gebunden , während sie im

zweiten Stück grundsätzlich getrennt sind . Ligaturen sind durch Bindebögen wiedergegeben, deren Bedeutung dem Nichtspezialisten kaum einleuchten dürfte und die man in praktischen Ausgaben entweder ganz weglassen oder durch eckige Klammern mit entsprechendem Hinweis ersetzen sollte. Akzidentien sind durch kleine Zeichen über den Noten angegeben. Daß diese zudem noch in Klammern gesetzt sind

(auch wo sie unbedingt stehen müssen), erhöht die Unsicherheit für den Benutzer. Quellenhinweise fehlen leider. In einer Neuauflage müßten sie unbedingt nachgetragen werden, wie auch ein kurzer kritischer Bericht nicht schaden würde. Dieses Ziel moderner Ausgaben alter Musik, wissenschaftlich zweifelsfreie mit praktischer Verwendbarkeit zu vereinigen, hat das erste Heft der „Musica reservata“ noch nicht erreicht. Abschließend seien einige Druck- und Übertragungsfehler mitgeteilt: „*Non moriar*“: T. 33, Tenor, 2. Note muß g heißen. „*In me transierunt*“: T. 4, 1. Tenor, letzte Note muß gleichfalls erhöht werden; T. 22, 2. Tenor, letzter Note fehlt Auflösungszeichen; T. 25, Diskant, fehlt halbe Pause; T. 39, 2. Tenor, 2. Note fehlt Punkt. „*In hora ultima*“: T. 4, 1. Tenor, muß g heißen; T. 21, Alt, 4. Sechzehntel muß e' heißen; T. 23, 1. Tenor, 1. Achtel muß h heißen; T. 25, Alt, die zwei Achtel müssen d' e' heißen; T. 33, 1. Diskant, 1. Note muß g' heißen; „*Laudent deum*“: T. 2, Alt, letzter Note fehlt Achtel-fähnchen. Wilfried Brennecke, Kassel

Mitteilungen

Am 2. August 1954 verschied in Igls (Tirol) Professor Dr. Rudolf von Ficker im Alter von 68 Jahren. Die Musikwissenschaft betrauert den Heimgang des verdienten Forschers tief. Unsere Zeitschrift wird in Kürze eine Würdigung des Verstorbenen bringen.

Wie die Schriftleitung erst jetzt erfährt, ist am 26. Mai 1954 der bekannte Mozart-Forscher Georges Comte de Saint-Foix im Alter von 80 Jahren in Aix-en-Provence verstorben. Die Verdienste des Verstorbenen um die Mozart-Forschung bleiben unvergänglich.

Am 3. Juli 1954 verstarb in Bamberg Dr. Karl Erich Roediger, dessen wertvolles Buch „*Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena*“ zu den wichtigsten Bibliothekskatalogen gehört. Roediger war 1889 in Berlin geboren und promovierte 1932 bei Johannes Wolf. Er hinterläßt einen druckfertigen Katalog der geistlichen Musikhandschriften der Bibliotheken Erlangen, Bamberg und Nürnberg. Die Musikwissenschaft wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren und hofft, daß seine hinterlassene Schrift der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann.

Dr. Reinhold Hammerstein, Dozent für Musikgeschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Freiburg i. B., hat sich am 24. Juli 1954 an der Universität Freiburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Musik der Engel*.

Die Universität Valparaiso verlieh am 30. Mai 1954 dem bekannten Theologen und Musikwissenschaftler Professor Walter E. Buszin, St. Louis, den Mus. Dr. h. c. Professor Buszin hat sich um die Kirchenmusik der Lutherischen Missouri-Synode große Verdienste erworben.

Der Leipziger Universitäts-Musikdirektor Friedrich Rabenschlag wurde wegen seiner künstlerischen Verdienste mit Wirkung vom 1. Juni 1954 zum Professor ernannt.

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Die Musikgeschichtliche Kommission e. V. richtet mit Unterstützung der Stadt Kassel zum 1. Oktober 1954 unter dem Namen *Deutsches Musikgeschichtliches Archiv* eine Sammelstelle für Filme von musikalischen Quellen ein. Das Archiv hat die Aufgabe, Quellen zur deutschen Musikgeschichte des 15. bis 17. Jahrhunderts zu sammeln und der gesamten musikwissenschaftlichen Forschung zur Verfügung zu stellen. Die wissenschaftliche Aufsicht über das Archiv ist von der Musikgeschichtlichen Kommission Professor Dr. Hans Albrecht, Kiel, übertragen worden. Als Archivar wurde Dr. Harald Heckmann angestellt. Das Archiv übernimmt im Rahmen der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Vorhaben einen großen Teil der Aufgaben, die das ehemalige Staatliche Institut für deutsche Musikforschung Berlin erfüllt hat. Über die Sammeltätigkeit und die Benutzungsmöglichkeiten des Archivs werden nach Bedarf Mitteilungen veröffentlicht werden. Die deutsche Musikwissenschaft erhält durch die Gründung des Archivs, dessen Zustandekommen in erster Linie auch dem Entgegenkommen der Stadt Kassel zu verdanken ist, eine sehr wichtige Hilfe. Außerdem stehen natürlich die Bestände des Archivs auch der Musikwissenschaft der ganzen Welt zur Verfügung.

Fräulein Margarete Hultsch (Düsseldorf, Am Wehrhahn 63/II) teilt mit, daß die Neumen-Fragmente, über die Peter Wagner