

Besprechungen

Heinrich Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik, Leipzig 1950, Breitkopf & Härtel, XIV, 264 S.

Fast gleichzeitig sind zwei Bücher erschienen, die sich mit der Musik des 15. Jhs. befassen und viel Neues und Wichtiges aussagen: M. F. Bukofzers *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York 1950) und Besslers *Bourdon und Fauxbourdon*. Auch einzelne Probleme, die beide Autoren aufwerfen, berühren sich, so daß es locken könnte, über beide Arbeiten zugleich zu referieren und ihre Ergebnisse zu vergleichen. Aber auf diese Weise würde man kaum beiden Leistungen gerecht. Trotz Berührungen im Stoff, in Problemen und teilweise auch in Ergebnissen, decken sich doch nicht die Ziele. Bukofzler legt locker zusammengefügte, z. T. schon einzeln veröffentlichte Studien vor, die gleichwohl als eine Einheit angesehen werden können, da sie darauf abzielen, die Übergangszeit vom Mittelalter zur Renaissance auf Grund neuer Beobachtungen schärfer zu beleuchten. Besslers Buch, im Untertitel auch als Studien bezeichnet, erscheint dennoch wie aus einem Guß geschaffen, ist auf die Ursprünge niederländischer Musik gerichtet und will den Blick für die formbildenden und geistigen Kräfte einer neuen Epoche öffnen ohne Präoccupation des Begriffes „Renaissance“, der nach Ansicht des Verf. als Bezeichnung einer musikgeschichtlichen Epoche zu unpräzise ist. Bei dieser Verschiedenheit der Ziele empfiehlt es sich, gesondert über beide Arbeiten zu referieren.

Besslers revidierter Begriff „niederländisch“ nähert sich wieder in gewisser Weise dem alten Standpunkt Kiesewetters. Die Musiker, die die niederländische Musik des 15. Jhs. tragen, sind Flamen und Wallonen, die letzteren zunächst stärker hervortretend als die ersteren. Unter Wallonen wird hier verstanden die romanische Bevölkerungsgruppe in dem alten Bistum Lüttich wie auch in der alten Grafschaft Hennegau und dem Bistum Cambrai. Die Bezeichnung „burgundisch“ wird musikgeschichtlich nicht aufgegeben, beschränkt sich aber nunmehr auf die Sonderstellung der höfischen Musik am Hofe Philipps des Guten und Karls des Kühnen (70. 207 f.). Bei diesem Aspekt (vgl. seine Begründung in Kap. XI, 197 ff.) klären sich freilich noch nicht alle Fragen, die sich aus

der Überschneidung sprachlich-philologischer (wallonisch-pikardisch), politisch-territorialer und kulturell-künstlerischer Gesichtspunkte ergeben. Aber es zeichnet sich nunmehr schärfer und einheitlicher der Raum ab (s. Karte auf Tafel VIII), aus dem die Komponisten stammten, deren Musik sich, stilumbildend und epochemachend, seit ca. 1430 entfaltete, und zwar durch die Auseinandersetzung mit französischer Musik des späten Mittelalters und ihrem strengen Gesetz des stimmigen Kontrapunkts, mit italienischer des Trecento und ihren frühen Ansätzen zur „dominantischen Tonalität“, mit englischer Musik und ihrem durch Terz und Sext gesättigten Vollklang. Die Darstellung dieser Auseinandersetzung, als deren Hauptträger Dufay erscheint, bildet den zentralen Bezugspunkt aller Kapitel bei Besseler.

Der Titel des Buches, *Bourdon und Fauxbourdon*, gibt die Stichworte für das an, was nach B.s Ansicht den Prozeß des Stil- und Epochenwandels um 1430 in Bewegung setzt. „Bourdon“ wird von B. verstanden als Bezeichnung für den instrumentalen Harmonieträger im Kantilenensatz dieser Zeit, insbesondere für Dufays Sechslinien-Kontratenor. Eine Entwicklungsgeschichte dieser Stimme wird gezeigt. Der Ansatz liegt im Instrumentaltenor der Caccia der italienischen Trecentokunst. Hier bereits ist der Instrumentaltenor eine Klangstütze mit baßmäßiger Tonfolge, aber er ist noch keine rhythmisch und melodisch durchgeformte Stimme, noch keine „Harmonieträgerlinie“. Mit guten Gründen darf vermutet werden, daß er dies erst bei Cichohia wurde, vgl. Ciconias Motette „*O felix templum jubila*“ (1400), wohl ursprünglich dreistimmig, wo der Tenor sich als eine Harmonieträgerlinie erweist. Als Harmonieträger erfüllt er das Grundgesetz einer neuen Tonalität, die auf dem Zusammenspiel von tonaler Melodie und Harmoniefundament beruht (230), als linearisierte Stimme legitimiert er sich vor dem Grundgesetz des Kontrapunkts (80). Bei Vierstimmigkeit trat ein Kontratenor von der gleichen Struktur wie der Tenor hinzu und wechselte sich, überkreuzend, mit diesem in der Rolle des Harmonieträgers ab; so ergab sich in den 4st. Motetten Ciconias das „Harmonieträger-Duo“. Dufay übernahm sowohl Harmonieträgerlinie wie Harmonieträger-Duo.

Noch folgenschwerer aber erscheint, daß Dufay im 3st. Kantilenensatz (Chansons

und Liedmotetten) mit Rücksicht auf die Beibehaltung des Tenors als Kernstimme (das traditionelle Moment!) „den Harmonieträger zur Bourdon-Tiefstimme umformte“ (das neue Moment!). So ergab sich „der Tiefschlüssel- und Sechslinien-Kontratenor um 1430“ (99). Jedoch behielt damals noch der „Kombinationsbaß“ mit schlüsselgleichem Tenor und Kontratenor, eine ältere Satztechnik, vorgezeichnet durch die Praxis des «Solus Tenor» in der isorhythmischen Motette, die Oberhand.

Gegenüber Bourdon faßt B. Fauxbourdon als Bezeichnung für einen Kontratenor auf, der „zum Bassieren untauglich“ ist (99), und zwar wird dies an dem kurz vor 1430 von Dufay geschaffenen „Fauxbourdonstück“ erklärt. Als dreistimmige Diskantchoralbearbeitung gehörte das Fauxbourdonstück zum Kantilenensatz. Ein Vergleich mit dessen um 1430 erreichter Satztechnik (Kombinationsbaß oder Bourdonstiefstimme, also Harmoniefundament) lag daher nahe. Dufays Fauxbourdonstück entstand, um den Vollklang der Engländer auszuwerten, aber unter Wahrung des Grundgesetzes des kontinentalen Kontrapunkts (Gesetz der Diversität der Stimmen, Parallelenverbot). Die Lösung des Satzproblems war nach B. die Verdopplung der Oberstimme durch „Intervallkanon“ in der Mittelstimme (Kontratenor). Gefesselt an die Mittellage, konnte dieser Kontratenor nicht einmal mit dem Tenor die Rolle des Kombinationsbasses spielen, erst recht aber nicht als Bourdonstiefstimme verwendet werden. Daher der Beiname Fauxbourdon, der sich also ursprünglich auf eine Stimme bezieht, nämlich den Kontratenor. Das ist die neue These über die Entstehung des kontinentalen Fauxbourdonstückes gegenüber der älteren Auffassung, Fauxbourdon sei ein bloßer Absenker der englischen Praxis auf dem Kontinent (vgl. bereits Mf I, 1948, 106 ff. und Act. musicol. XX, 1948, 26 ff.). Bei Dufay tritt die Entwicklung des Fauxbourdon seit etwa 1440 in eine zweite Phase. Es entsteht der Sing-Fauxbourdon mit vokalisiertem Tenor (184). Das ältere Fauxbourdonstück hat den vokal-instrumentalen Mischklang des Kantilenensatzes, der Sing-Fb. den „Einheitsklang“ mit vokaler Grundfarbe. Von ihm aus (neben Dufays Motetten mit vokalisiertem Kontratenor) kamen starke Impulse für die Ausprägung des niederländischen Chorstils (233). B. nimmt auch beim Sing-Fb. Dufays die Wirksamkeit kontra-

punktischer Kräfte in Verbindung mit dem Vollklang als entscheidend an, nicht das Akkordisch-Klangliche, das den englischen Improvisations-Fauxbourdon bestimme.

B. verfolgt nun weiter die Auswirkungen und Begleiterscheinungen des Bourdon- und Fauxbourdon-Prinzips. Um 1430 zeigen zwei Meisterwerke Dufays verschiedener Art: *Helas, ma dame* (Sechslinienbourdon) und *Vergine bella* (Kombinationsbaß), die Bourdonharmonik als ein System dominantischer Tonalität mit Terzfreiheit“ (99). Unter „Terzfreiheit“ wird der rasche Wechsel großer und kleiner Terzen verstanden (43). Den planmäßigen Ausbau tonaler Harmonik beobachtet B. bei Dufay von der „Dominantisierung“ der Klangformen ab — ältere Stufe der Entwicklung — über die Einbeziehung der Unterdominante bis zu einem System der „Bourdonharmonik“, das Dominante, Unterdominante und Parallelklänge umfaßt (63, 66 f.). Diese Entwicklung vollzieht sich in Liedsätzen sowohl in der Kleinform wie in der Großform, die durch Kontrastierung liedmäßiger Abschnitte zustande kommt. Der zu liedmäßiger „Symmetrie neigende Melodieaufbau bot in der Oberstimme den Ansatzpunkt für tonale Harmonik“ (235). So finden sich im Entwicklungsprozeß Liedprinzip und tonale Harmonik eng zusammen. Beides ermöglicht, beim Hören die Einzelstimmen als ein Ganzes zu erfassen. Hier gebraucht B. das Wort „Gesamt-Audition“. Es soll ein neues Postulat nach außen hin an den Zuhörer bezeichnen im Gegensatz zu jener polyphonen Kunst, die man am besten „von innen her, aus der selbstgesungenen oder selbstgespielten Einzelstimme“ erfährt (215). Der Begriff der „Gesamt-Audition“ entstand unter Anregung durch die kunstgeschichtliche Forschung (Panofsky, Frey, Pinder). Die Gesamt-Audition polyphoner Musik „entspricht der seit 1435 geforderten Zentralperspektive der Malerei“ (215).

Der fauxbourdonmäßige Vollklang durchdringt von ca. 1430 ab bei Dufay etappenweise die gesamte Polyphonie und führt damit einen Wandel der Satzform herbei: das motettische Duo wird umgestellt vom „Quintklang“ auf „Sextenklang“, die Umstellung erscheint auch im Diskant-Tenor-Gerüst 3st. Sätze; im 4st. Motettensatz durchdringt das neue Klangprinzip die Oberstimmen, wird der Kontratenor Bourdonstimme, textiert, angehängt an die Bewegung der Oberstimmen, verstärkt er den

Vollklang; schließlich wird der so gewandelte 4st. Motettensatz mit vokalisiertem Baß (und c. f.-Tenor) auf die Meßkomposition übertragen, die 4st. Tenormesse. Die Tenormotette tritt bei diesem ganzen Prozeß in den Mittelpunkt des Blickfeldes: „In der Tenormotette hatte Dufay während der 1430er Jahre die entscheidende Synthese geleistet. Dort waren Harmonik und Vollklang, Bourdon und Fauxbourdon, zu einer Einheit verschmolzen. Die große Tenormotette wahrte vor allem die Tenorgesinnung des Nordens und die Herrschaft des Kontrapunkts. Eine solche Vierstimmigkeit darf den Rang einer Neuschöpfung beanspruchen. Sie gab der Satztechnik des Niederländischen Zeitalters das Fundament“ (175).

Es ist wohl kein Zufall, sondern Zusammenspiel aller formbildenden Kräfte, daß sich mit Harmonik und Klanglichkeit auch Melodik und Rhythmik änderten. B. weist darauf hin, daß zur gleichen Zeit, da die Arbeit Dufays am Bourdon und Fauxbourdon erfolgte (zwischen 1426 und 1430), auch ein neuer, breiter, ruhig fließender Rhythmus („Stromrhythmus“) den bisher charakteristischen „Engschrittgang“ im polyphonen Musizieren abzulösen begann. Der „Engschrittgang“ war mit „punkthafter“ Melodik verbunden, der Stromrhythmus verbindet sich mit kantabler Melodik (Kap. VII). Im Stromrhythmus mit kantabler Melodik zeigt sich die „neue Grundbewegung der niederländischen Musik“. Sie bedingte auch die Änderung in der Notenschrift um 1430 (195).

B. nennt die neue kontrapunktische Technik, die durch die Verschmelzung von englischem Vollklang und kontinentaler Polyphonie bewirkt wurde, den „euphonischen“ Kontrapunkt. Dieser übernahm vom Fauxbourdon-Stück den „Einheitsablauf“ Euphonie ist „ein durch Dissonanz und Konsonanz geregelter Dauervollklang auf der Grundlage kontinuierlich dahinströmender Stimmen“ (224 f.).

Am Schluß seines Buches faßt B. die Ergebnisse seiner Forschung in 85 scharf formulierten Thesen zusammen. Dafür können wir ihm nur dankbar sein. Nicht nur weil die Thesen den Überblick über ein verwickeltes Stoffgebiet und seine Bewältigung erleichtern, sondern weil mit ihnen der Autor sich in exponiertester Form der Kritik stellt. Der Fülle der in dieser Arbeit entwickelten Gesichtspunkte gerecht zu werden, wird die Kritik noch lange Zeit brauchen. Ich erlaube mir an dieser Stelle nur einige Bemerkungen.

Meines Erachtens ist von B. überzeugend der Nachweis geführt, daß entscheidende Antriebe zur Entwicklung neuzeitlicher Harmonik, wie sie bei Dufay in Erscheinung tritt, von Italien über niederländische Meister gekommen sind. Was den Fauxbourdon angeht, so mag im Sinne der älteren Forschung das Verdienst der Engländer an seiner Schöpfung größer sein, als B. zugibt. Aber der Gedanke erscheint mir durchaus richtig, daß es darauf ankam, den Fb. mit seiner Parallelführung der Stimmen bei seiner Rezeption auf dem Festland vor den Gesetzen des Kontrapunkts zu rechtefertigen. Jedoch geht es hier um das „Wie?“. Ist die Antwort: es geschah beim sogenannten Dufayschen „Fb.-Stück“ durch den „Intervallkanon“ einleuchtend, wenn „Kanon“ nicht als «Fuga», sondern schlechthin als Vorschrift verstanden werden soll? Vom 16. Jh. aus gesehen, waren die «Simul procedentes» = Fauxbourdon, der ja keineswegs gänzlich durch den Falsobordone aus dem Felde geschlagen wurde, als Figur erlaubt (so noch bei Burmeister), wie überhaupt gewisse Dinge, die an sich den Gesetzen des strengen Kontrapunkts zuwiderliefen, als kunstgerecht eingeführte Figuren gestattet waren, d. h. in der Vokalmusik unter Bindung an das Wort durch den Text erlaubt und in Analogie zur Rhetorik, die ja auch nur Figuren in einer bestimmten Redeweise gestattet. Es bleibt freilich stets ein höchst bedenklches Unterfangen, von erheblich späterer Zeit Rückschlüsse auf eine frühere zu ziehen, besonders wenn man keine Beweise aus den Kunstlehren der früheren Zeit vorlegen kann. Darum vermag ich hier nur zu fragen, ob vielleicht das sog. Fauxbourdonstück Dufays als ein besonderes musikalisches «Ornamentum orationis» aufgefaßt worden sein könnte. Ich frage allerdings nicht so ganz ins Blaue hinein. Es ist sehr wahrscheinlich, daß bereits die Komponisten des 15. Jh. vor Obrecht und Josquin einige Figuren in dem eben angedeuteten Sinne kannten und anwendeten, z. B. das Noema (Hervorhebung von Texthöhepunkten durch Akkordwirkung). Diese Figur dürfte wohl klar genug gegeben sein in dem Beispiel 35a (S. 115), das B. aus Dunstables Motette «*Quam pulchra es*» zitiert und das er als einen Beweis der künstlerischen Auseinandersetzung mit Dufay betrachtet. Hier kommt das Noema zur Geltung durch Fauxbourdon, wie es bereits früher in Erscheinung trat durch lang ausgehaltene Akkorde; auch Dufay zeigt manchmal noch diese alte Art

der lang ausgehaltenen Akkorde beim Noema. Charakteristisch erscheint mir der Entwicklungsprozeß in der Ausprägung gerade dieser Figur von jener alten Art der lang ausgehaltenen Akkorde über den Fauxbourdon zur Falsobordontechnik, ein Prozeß, der noch im Lauf des 15. Jh. sich vollzieht. Eine andere Figur vermute ich hinter dem Prinzip, das B. bei Dufay „Terzfreiheit“ nennt, so in der 4st. Tenormotette *«Ave regina celorum»* der überraschende Einsatz der Oberstimme mit der kleinen Terz, um das Wort *«miserere»* im Textzusammenhang hervorzuheben (bei B. S. 43, Beisp. 10, 3. Takt), was durch Mutationi toni zustande kommt. Weiter: aus der von B. zitierten Tinctoris-Stelle (226) geht hervor, daß dieser Sprecher der Ockeghem-Generation vom Verbot der *«redictae»* (Ton- bzw. Tongruppenwiederholung) eine Ausnahme gestattet, wenn es sich um die Nachahmung von Glocken- oder Fanfarenklang handelt; das ist wiederum eine Figur, nämlich die Hypotyposis. Die *«redictae»* spielen auch noch bei anderen Figuren die entscheidende Rolle, nämlich in der großen Klasse der emphatischen Wiederholungsfiguren, die in der Generation Obrechts und Josquins sehr stark vertreten ist. Es fragt sich, wo hierzu die historischen Ansatzpunkte liegen, etwa auch schon bei Dufay und seiner Generation?

Es würde sich gewiß lohnen, die harmonischen Probleme, statt von der Funktionstheorie, von der Entwicklung der *Clausulae* aus mit Hilfe der Vorstellungsweise und Begriffe einer zeitentsprechenderen Satzlehre durchzudenken. Jener neue einheitliche Tonraum, an dem die Niederländer so wesentlich mitgearbeitet haben — in welchen Etappen, wäre noch genauer zu untersuchen —, ist an dem Ausbau der *Clausulae*, vor allem der *propriae*, *affinales* und *perrigrinae* zu erkennen. Das ist gewiß nicht mehr Kirchentonalität, wiewohl nach ihren *Modi* noch bis ins 17. Jh. die Kadenzpläne aufgestellt wurden, es ist aber auch noch nicht eine Tonalität, die von den Funktionen beherrscht wird.

Diese Erwägungen stören nicht die Grundlinien der B.schen Konzeption, die man stets als Ganzes im Auge behalten muß, wenn man zu den einzelnen Thesen Stellung nimmt. Das zu unternehmen, übersteigt den Rahmen eines Referates an dieser Stelle. Im Mittelpunkt dieser an neuen Beobachtungen und Gedanken so immens reichen Arbeit steht nicht das Problem des Bourdon und Fauxbourdon, sondern das Phänomen des

„euphonischen“ Kontrapunkts. Daß mit ihm eine neue Epoche in der Musikgeschichte beginnt, hat B. m. E. überzeugend dargelegt. Diese Erkenntnis allein bedeutet eine große Leistung. Arnold Schmitz, Mainz

Marius Schneider: *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Barcelona 1948.

Das erste Lesen des Titels muß mit seiner Gegenüberstellung oder Vergleichung zweier so völlig verschiedener Tänze stutzig machen. Was haben diese beiden miteinander zu tun: Der Schwerttanz, ursprünglich ein Tanzspiel aus dem Bereich der Vegetationsriten, in der Form mittelalterlicher *Zunfttänze* teilweise bis in unsere Tage erhalten und uns daher in erster Linie in diesem Zusammenhang bekannt — und der Taranteltanz, eine besondere Art der mittelalterlichen *Tanzwut* in Italien und Spanien, die im Glauben des Volkes als das einzige erfolgversprechende Mittel gegen den giftigen Biß der Tarantel galt, offenbar also nur dem konkreten Ziel dienend, durch Aktivierung von Körper und Geist des Erkrankten eine Genesung zu erwirken?

Besonders die Betrachtungen um den Sinn des Schwerttanzes, der seit Müllenhoffs bahnbrechendem Aufsatz vor rund 80 Jahren immer wieder die Aufmerksamkeit der Folkloristen und Tanzforscher auf sich gezogen hat (in Deutschland neuerdings vor allem in den großen Arbeiten von R. Wolfram und K. Meschke), erfährt hier eine neue Wendung. Und die Schwerttanzforscher dürfen dem Verf. wohl dankbar sein, daß er sich auf ein Gebiet gewagt hat, das, wie er selbst sagt, eigentlich nicht das seine ist. Denn gerade weil sich ein Außenseiter (vom Standpunkt des Schwerttanzforschers aus gesehen) an die Sache gemacht hat und sie auf bisher nicht beschrittenen Wegen angeht, werden ungeahnte Zusammenhänge aufgedeckt.

Im Grunde geht es dem Verf. zunächst einmal gar nicht um diese beiden Tänze selber, als vielmehr um den Heilzauber (*rito medicinal*), wie ja der Untertitel besagt, und auch dieser ist ihm sozusagen nur ein neues Tumfeld für das Studium des Systems der mystischen Entsprechungen (*correspondencias místicas*), auf die der Verf. in den letzten Jahren sein Hauptaugenmerk gerichtet hat. In diesem Sinne ist das vorliegende Buch (ähnlich wie mehrere kleinere Arbeiten in

Zeitschriften) eigentlich nur der ausgedehnteste Appendix zu dem 1946 erschienenen Hauptwerk über den „Origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y escultura antiguas“.

Damit ist der Ausgangsgedanke gegeben: die alte, in der einen oder anderen Form allen Kulturen gemeinsame Vorstellung von der Einheitlichkeit des Kosmos, in dem jedem Element seine feste Position in einem System der Korrespondenzen zukommt. Sachen und Begriffe in Natur- und Geisteswelt, wie Tiere, Geräte, Riten, Perioden des menschlichen Lebens usw., die, jeweils gruppenweise in sich einheitlich und daher schematisch als konzentrische Kreise dargestellt, einander in ihren Teilabschnitten entsprechen.

Das System dieser Korrespondenzen bildet den Maßstab, an dem die unzähligen Einzeltzüge der Gebräuche, wie sie uns in den verstreuten Berichten gegeben sind, in ihrem gegenseitigen Verhältnis und in ihrer rituellen Bedeutung gewissermaßen abgelesen werden können. Der Gedankengang ist im Prinzip klar, in der Praxis aber ungemein kompliziert, und zweifellos wird man sich immer die gewissenhafte Frage vorlegen müssen, inwieweit diese Entsprechungen jenseits aller vorgefaßten Meinung den rechten Weg weisen; inwieweit sich die unendliche Verästelung der lebendigen menschlichen Kultur in ein Schema zwingen läßt; inwieweit also die mystische Symbolik für die weiten in Frage kommenden Kulturbereiche verbindlich ist. Denn sicherlich spielt in der Weitergabe und in der Erhaltung der Volksüberlieferungen, vor allem, wenn sie von Volk zu Volk wandern und lange Zeiträume überdauern und wenn damit nach und nach der ursprüngliche Sinn dem Bewußtsein immer mehr verloren geht, die Zufälligkeit der Variation keine unbedeutende Rolle. Um nicht mißverstanden zu werden: damit ist nur gegen kritiklose Übernahme der Methode, nicht gegen die Arbeit des erfahrenen und verdienten Ethnologen und Musikethnologen Schneider gesprochen.

Fruchtbarkeits- und Vegetationsriten, Totenkult und der hier in erster Linie zur Diskussion stehende Heilzauber rücken in ihren Beziehungen eng zusammen. Ihre bis ins Einzelne gehende Untersuchung im Zusammenhang mit dem Plan der Symbole — musikologisch, ethnologisch und archäologisch gesehen — nimmt den Hauptraum des Buches ein. Und sie sind es auch, in denen

Schwert- und Taranteltanz ihre Erklärung finden. In ihrer gegenwärtigen Gestalt ist die gemeinsame Herkunft der beiden Tänze bis zur Unkenntlichkeit verwischt, wenn nicht einzelne charakteristische Züge den aufmerksamen Beobachter schon im Vorhinein zum Vergleich herausfordern würden. So etwa jene außergewöhnlichen Arten des Verhaltens der von der Tarantel Gestochenen (veinte extravagancias), wie z. B. der Umstand daß sie in ihrer Verwirrung das Schwert ergreifen und einen Kampf vortäuschen (20). Tiefergreifend aber ist nun die Tatsache, daß dem zentralen Element beider Tänze, dem Schwert und der Spinne, die gleiche Position in dem System der mystischen Korrespondenzen gemeinsam ist. Aus dieser gleichen Ausgangsstellung heraus versteht es sich, daß sich auch die Verwandtschaft weiterer gemeinsamer Züge erfassen läßt, auch dort, wo sie nicht mehr so deutlich ins Auge springen, und auch in den Spätformen, die uns ja in dem Gang der allgemeinen Untersuchungen zuerst interessieren mußten. Ist diese Verwandtschaft aus den mystischen Entsprechungen einmal im Prinzip erkannt und damit die nötige Basis für den Vergleich geschaffen, dann lassen sich auch die weiteren Belege aus älterer Zeit und aus primitiveren Kulturen beibringen. So steht vor uns der Taranteltanz als einer jener Tiertänze totemistischer Prägung, bei denen sich der Tanzende mit einem bestimmten Tier identifiziert, dessen Kraft auf ihn übergeht und ihm ein wirksames Gegenmittel gegen das Siechtum und den Tod, den das Tier verursacht, verleiht. Und gerade an den Erscheinungen um die Tarantela zeigt sich, wie der Kranke sein Leiden gleichsam zu verstärken sucht, das heißt, er bringt das „Opfer“, das die Beziehung zwischen Leben und Tod, zwischen Krankheit und Genesung usw. herstellt (vergl. hierzu „Die Musikforschung“ IV S. 118 ff.). In höheren Kulturen treten an Stelle der Tier-symbole bestimmte Geräte, die denselben Zweck zu erfüllen haben, und die in dem System der Korrespondenzen auch die entsprechende gleiche Position aufweisen werden. So tritt im Heilzauber an die Stelle der Spinne das Schwert oder ein ähnliches Gerät als Äquivalent.

Springt man von diesen frühen Vorstufen zu den Spätformen der beiden Tänze über, so hat man hier eines jener eindringlichen Beispiele vor sich für die Tatsache, daß zahllose europäische Volksbräuche in ihren

Grundzügen auf Riten ältester Kulturen zurückgehen und, nur durch Mischung mit neuen Elementen verschleiert, verschwommen, vielfach verwässert, nur noch schwer als solche zu erkennen sind.

Es würde zu weit führen, auf weitere Einzelheiten einzugehen, zumal da die ganze Untersuchung weit über den Rahmen eines einzelnen Faches, also etwa der Tanz- oder Musikforschung hinausgreift. So wie das allen zugrunde liegende System der mystischen Korrespondenzen den Kosmos als eine Einheit begreifen läßt, so sucht auch hier der Verf. noch einmal nach der verlorenen Universalität der wissenschaftlichen Betrachtung, in der die Musik ein zwar wesentlicher, aber eben nur ein Bestandteil ist. Die komplizierten Zusammenhänge des Buches werden durch zahlreiche Bilder, Skizzen, Tabellen und Notenbeispiele veranschaulicht. Felix Hoerburger, Regensburg

Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, edidit Joseph Smits van Waesberghe, *Corpus Scriptorum de Musica*, Band I, Rom 1950, 207 S., 16 Reproduktionen.

Die textkritische Neuausgabe der Musiktraktate des Mittelalters im Rahmen eines umfassenden *Corpus Scriptorum* bildet seit langen eine der vordringlichsten Aufgaben der fachwissenschaftlichen Forschung. Für die Wiedererweckung und Wiederbelebung der Musik des Mittelalters ist die textkritische Neuausgabe auch und nicht zuletzt der theoretischen Denkmäler eine Frage von grundlegender Bedeutung.

Die von Gerbert und Coussemaker veranstalteten Traktatsammlungen besitzen zwar für Untersuchungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musiktheorie nach wie vor noch unvergleichlichen und unbestrittenen Quellenwert. Als Zeugnisse ihrer Zeit stimmen sie jedoch vor allem im Hinblick auf die chronologische Einordnung vieler Traktate und auf die biographische Mitteilung über manche Theoretiker mit den Ergebnissen der neueren und neuesten Forschung nicht mehr überein. Die Veröffentlichung zahlreicher neuentdeckter Traktate in verstreuten Einzelausgaben hat in der Folgezeit das Fehlen einer sinnvollen Gesamtplanung auf diesem Fachsektor immer deutlicher zum Bewußtsein gebracht. In Anbetracht dieser Mängel erhebt sich für die gegenwärtige Forschung in zunehmendem Maße die Forderung nach einer systematischen Erfassung des mittel-

alterlichen Musikschrifttums in einer einheitlichen Gesamtausgabe, eine Forderung, die nur auf der Grundlage der internationalen Zusammenarbeit aller Fachgelehrten verwirklicht werden kann.

Die wesentliche Voraussetzung für die erfolgreiche Durchführung eines solchen auf weiteste Sicht berechneten Unternehmens liegt in der Heranziehung und Bereitstellung sämtlicher erhaltenen Handschriften. Es ist das hervorragende Verdienst des leitenden Herausgebers des *Corpus Scriptorum*, Smits van Waesberghe, die bedeutendsten Bibliotheken Europas nach mittelalterlichen Musikabhandlungen durchsucht und damit einen beträchtlichen Teil an Vorarbeiten für die geplante Veröffentlichungsreihe geleistet zu haben. Ihm verdankt die Forschung auch die Errichtung eines zentralen Filmarchivs, das laufend erweitert und aus dessen schon jetzt sehr reichhaltigen Beständen den einzelnen Mitarbeitern das erforderliche Quellenmaterial zur Verfügung gestellt wird. In Aussicht genommen ist zunächst nur die Neuausgabe der musiktheoretischen Schriften des 9.—15. Jahrhunderts (Aurelianus bis Tinctoris), später auch diejenige der musiktheoretischen Werke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Gafurius bis Glareanus).

Smits van Waesberghe eröffnet das *Corpus Scriptorum* mit der Textedition der *Musica des Johannes Affligemensis*, den die Musikgeschichte unter dem Namen Johannes Cottonius kennt. Schon bei früherer Gelegenheit hat sich der Herausgeber mit den Problemen, die sich mit diesem Theoretiker und seinem Traktat verbinden, eingehend beschäftigt (vgl. *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen I*, Tilburg 1936—1939, 336ff. und *Some Music Treatises and their Interrelation. A School of Liege c. 1050—1200?*, *Musica disciplina III*, 1949, 95ff.).

Im ersten Abschnitt der Einführung (S. 4ff.) gibt Smits van Waesberghe einen Überblick über den gegenwärtigen Standort, die nachweisliche Herkunft und die wechselseitige Beziehung der insgesamt 29 erhaltenen Handschriften des Traktats. Sie stammen mit wenigen Ausnahmen aus dem 12.—13. Jahrhundert und liegen heute, vielfach mit Musikabhandlungen zeitgenössischer Theoretiker zusammengeheftet, u. a. in Berlin (2), Leipzig (3), Erfurt (2), München (3), London (4), Oxford, Rom (2), Florenz, Wien (3), Basel, Brüssel und Gent. Die aus den Handschriften ersichtlichen Textvarianten sind in

einem umfangreichen, mit großer Sorgfalt gearbeiteten Anmerkungsapparat unter dem laufenden Text (S. 43 ff.) untergebracht. Im zweiten Abschnitt der Einführung (S. 22ff.) befaßt sich Smits van Waesberghe mit dem Autor, dessen Persönlichkeit sich fast gänzlich im Dunkel der Anonymität verliert und in der Musikgeschichte zu den mannigfachsten Vermutungen Anlaß gegeben hat. Die von Adam von Fulda (*Musica*, Gerbert, *Scriptores III*, 337 und 348) bzw. von Johannes Tritemius (*Annales Hirsaugenses I*, 184 und 204) ausgesprochene Annahme der Identität des Autors mit Papst Johannes XXII. (1316—1334) bzw. mit Mönch Johannes von Trier († 1065/1076) habe sich, so wird dargestellt, aus zeitlichen Gründen bereits seit langem als unhaltbar erwiesen und erübrige eine nähere Erörterung. Aber auch die aus dem Titel „*Epistula ad Fulgentium Anglorum Antistitem*“ bzw. aus einer Notiz Gerberts (*Scriptores II*, Praefatio VII) hergeleitete und seither allgemein verbreitete Auffassung, der Autor des Traktats sei Engländer gewesen und habe Cottonius geheißt, entspreche nicht den geschichtlichen Tatsachen. Es habe, so stellt der Herausgeber zur Namens- und Herkunftsfrage mit Nachdruck fest, in England in der Zeit zwischen 1050 und 1150 keinen Bischof oder Abt mit Namen Fulgentius gegeben, die Mönche der Abtei Affligem bei Brüssel hingegen seien von Ordenschronisten gelegentlich als „Angeli“ bezeichnet worden, ferner begegne der Name Cottonius nach Ausweis von zehn mittelalterlichen Bibliothekskatalogen in keiner vor 1504 entstandenen Handschrift und habe Gerbert die von ihm angeführten, ehemals in Paris und Antwerpen aufbewahrten Handschriften wahrscheinlich persönlich nicht eingesehen. Smits van Waesberghe glaubt in dem Autor einen Schüler des Abtes Fulgentius von Affligem (1089—1121) erblicken zu dürfen und die Entstehungszeit des Traktats mit 1100—1121 angeben zu können. Welche Schwierigkeiten einer endgültigen Entscheidung in der Namens- und Herkunftsfrage entgegenstehen, beweist die Entgegnung von L. Ellinwood (*John Cotton or John of Affligem?*, *Notes VIII*, 1950/51, 650ff.), der auf Grund eines neuen Handschriftenfundes die Möglichkeit des Namens Cottonius bejahen zu müssen meint. Doch muß, allein im Hinblick auf die Anzahl der berücksichtigten Handschriften, der Auffassung von Smits van Waesberghe eine Überzeugungskraft zugestanden werden, die, so

lange keine gewichtigeren Gegenargumente vorgebracht zu werden vermögen, eine Umbenennung von „Johannes Cottonius“ in „Johannes Affligemensis“ und damit ein neues Geschichtsbild dieses Theoretikers rechtfertigt.

Dem Textteil sind insgesamt 16 verschiedene Schriftproben beigegeben, durch die der Leser einen Eindruck von den Problemen der Textübertragung und -vergleichung erhält. Eine Literaturübersicht (S. 38) und ein Handschriftenverzeichnis (S. 201) vervollständigen die Arbeit, die nach Anlage und Ausstattung als für die weiteren Bände der Veröffentlichungsreihe höchst vorbildlich bezeichnet werden darf.

Heinrich Hüschen, Köln

Karl Gustav Fellerer: *Der gregorianische Choral. Seine Geschichte und seine Formen*. Verlag W. Crüwell, Dortmund 1951. 32 S.

Karl Gustav Fellerer, *Die Messe. Ihre musikalische Gestalt vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Verlag W. Crüwell, Dortmund 1951. 32 S.

Für den Musikunterricht an Mittelschulen gibt Otto Daube im Verlag Crüwell eine Reihe von musikkundlichen Einzelheften heraus, die an Stelle eines Lehrbuches die wichtigsten Stoff- und Arbeitsgebiete in anregender und leicht verständlicher Form behandeln sollen. Für „weiterführende Schulen“ sind die vorliegenden beiden von Fellerer verfaßten Hefte gedacht, die in ihrer sehr konzentrierten Form und wissenschaftlichen Diktion dem bereits gut vorgebildeten Musiklehrer wertvolle Hinweise und Anregungen zu geben vermögen, während sie für Schüler wohl nur in Verbindung mit einem sehr instruktiven Unterricht eine fruchtbare Lektüre bilden dürften. Der kritische Leser sollte sich darüber im klaren sein, daß eine derart zusammengedrückte Darstellung eines so umfangreichen Stoffgebietes historische Entwicklungen und künstlerische Werte nur andeuten, aber nicht erschöpfend aufzeigen kann und deshalb leicht zu unscharfer oder schiefer Sicht verführt. So könnte z. B. die knappe Behandlung der klassischen Orchestermessen trotz der treffenden Charakterisierung Fellerers den mit dem Stoff wenig vertrauten Leser dazu verleiten, die weite zeitliche und räumliche Verbreitung etwa der Haydn-Messen, von denen keine namentlich aufgeführt ist, zu übersehen. Deshalb sei dem gewissenhaften

Musiklehrer empfohlen, zur Vorbereitung auf den Unterricht neben diesen beiden kurzen Lehrheften u. a. auch das ausführlichere Buch des gleichen Verf. über „Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik“ (Düsseldorf, Schwann 1949) heranzuziehen. (Vgl. Die Musikforschung, 3. Jg., Heft 2, S. 154 ff.) Der Gebrauchswert der vorliegenden Hefte wird durch zahlreiche Notenbeispiele erhöht, für die nach Möglichkeit vollständige Kompositionen oder geschlossene Teile daraus gewählt wurden. Begrüßenswert ist, daß die gregorianischen Gesänge in der originalen Choralnotenschrift wiedergegeben sind und so für den Schulunterricht willkommene Übungsmaterial darstellen. Ein sinnentstellender Druckfehler ist auf S. 4 des Messeheftes zu verbessern: der Tractus vertritt in gewissen Messen nicht das Sanctus, sondern das Alleluja. Karl Dreimüller, München

Elsa Mahler: Altrussische Volkslieder aus dem Pečoryland, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 180 Textseiten, 175 Notenseiten, 30 Abb., 1 Karte.

Im Pskowo-Pečoryland, der Heimat Musorgskys, sammelte Elsa Mahler 1937 bis 1939 Phonogramme (Walzen und Platten) russischer Volkslieder. Die Aufnahmen werden im Russischen Seminar der Universität Basel aufbewahrt. Die Arbeit gliedert sich wie folgt: Vorwort, phonetische Bemerkungen, Schilderung der Landschaft und ihrer Geschichte, Aufzeichnung der Lieder, Gattungen, russische Texte, deutsche Texte, sachlicher Kommentar zu den einzelnen Liedern, Notierungen.

Zur Zeit, da die Sammlerin ihre Lieder einbrachte, war das Pečoryland noch eine Landschaft ohne Maschinen, mit altertümlicher Bauernwirtschaft und Fischerei. Frauen schnitten den Roggen mit der Sichel. „Ein wahres Land der Volkskunst.“ Hauptträger der rein mündlichen Überlieferung sind die Frauen und Mädchen. Unter den Liedgattungen ragen altertümliche Totenklagen hervor; sie erhielten sich nur in den nördlichen Rückzugsgebieten mit rein agrarischer Kultur. Reich vertreten sind im übrigen: Hochzeitslieder, lyrische Mädchengesänge, Tanz- und Scherzlieder usw. Das Arbeitslied ist nur in seinen weiblichen Spielarten (Spinn-, Web-, Wasch- und Flachslieder) vertreten. Bei den Frauenfesten am St. Johannis-tag singen die Frauen erotische Tanzlieder; diese Texte bekam die Sammlerin jedoch

nicht zu hören. Heidnische Spuren zeigen sich auch in gesungenen Zauberformeln sowie in Gesängen zu verschiedenen Hauptfesten des Jahreslaufs.

Man singt fast durchweg ohne Instrumentalbegleitung, die Liebeslyrik solistisch, die übrigen Lieder meist im Chor. Mehrstimmige Fassungen (mit „Podgoloski“) sind nicht selten. Improvisatorische Neuschöpfung und überlieferte Formeln (Archetypen, Topoi) halten einander die Waage. Das Liedrepertoire ist im ganzen gesehen recht eigenwüchsig; nur wenige Liedstoffe und noch weniger Melodien, die aus den älteren gedruckten Sammlungen bekannt sind, scheinen wiederzukehren.

Die Texte sind eine Fundgrube für den symbolkundigen Folkloristen; aus der Fülle urtümlicher Motive sei hier nur hingewiesen auf die erotischen Symbolkreise der Ente, des Sumpfes, des Korbes, an den Tellurismus von Schuh, Fuß, Links, Hülsenfrucht, Kornschnitt, Gras. Ein Hochzeitslied beginnt: „Ach, der Donner schlägt vor dem Gewitter ein“; dazu vergleiche man Thors eheweihenden Hammer.

Unter den Melodien zeichnen sich vor allem die Totenklagen durch archaische Formelhaftigkeit aus; ihnen reihen sich manche Rituallieder mit geringem Tonvorrat an (z. B. die Hochzeitslieder Nr. 4, 13, 14, 15). Nr. 10 (Das Brautbad) ist eigentlich nur eine einzige Melodieformel, hexatonisch (nicht pentatonisch, wie es S. 159 irrtümlich heißt). Als ein Melodiegebilde höchsten Alters erscheint Nr. 146, ein Tetrachordrahmen mit durchaus variabler Füllung (chromatische Materialleiter) und absinkenden Schlußportamenti. Variable Leitöne finden sich auch sonst verschiedentlich; schöne Beispiele bieten Nr. 12, 36, 110, altertümlich auch im unaufhörlichen Wechselspiel zweier Kadenzformeln. Solchen labilen Tonaltitätsformeln versucht die Sammlerin in ihrem sachlichen Kommentar mit den herkömmlichen modalen Begriffen gerecht zu werden. Sie kennzeichnet z. B. die Materialleiter von Nr. 110 $g^1 fis^1 e^1 d^1 cis^1 c^1 h^0 a^0$ als „starke Tendenz zum phrygischen h-moll, jedoch kommt auch das cis zum Vorschein, was eher für Naturmoll spricht“. Nun, von Prädominanz eines Modus kann hier gerade nicht gesprochen werden; es handelt sich um ein gleichschwebendes Hin und Her zwischen zwei Kadenztönen, deren annähernde Ambivalenz (h^0 hat nur leichten

Vorrang vor d¹) durch den feingestuftem Leittonwechsel cis¹-c¹ unterstrichen wird. Solche Formen sind m. a. W. v o r modal, ähnlich den von mir verschiedentlich behandelten „skaldischen“ Tonalitätsbildungen.

Eine genauere melodische Analyse kann ohne differenzierte Strukturformeln schwerlich auskommen. Elsa Mahler fügt ihren Notenbeispielen eine „Tonreihe“ bei, die allerdings nicht immer genau ist und das Gewicht der Einzeltöne nur gelegentlich, ihre Beziehungen gar nicht herausstellt. Das ist zwar schade; aber der reiche Hauptertrag der schönen Arbeit wird dadurch kaum gemindert. Die Notierungen erwecken durchweg den Eindruck gewissenhaften Transkribierens. Sehr deutlich tritt gegenüber älteren Drucksammlungen der Reichtum an rhythmischen Freiheiten zutage. Man spürt: hier wurde nichts „retuschiert“ Werner Dankert, Krefeld

J. d u S a a r : Het leven en de composities van Jacobus Barbireau. Verlag de Haan, Utrecht 1946. 210 S.

Von Barbireaus Werken hat sich nur eine geringe Anzahl erhalten, doch zeigt ihre Verbreitung, wie weit der Ruf dieses Meisters über seine niederländische Heimat hinausreichte; eine Monographie ist deshalb sehr zu begrüßen. Was vom Lebensgang Barbireaus (der mit „Bergigant“ identisch angenommen wird) zu erkunden war, dürfte bei der sorgfältigen Ausschöpfung aller Quellen kaum noch zu vermehren sein, und da Barbireau fast ein halbes Jh. an der Kapelle von Notre Dame zu Antwerpen wirkte, ist eine auf Archivalien wohlfundierte Darstellung der Geschichte dieser Institution als des tragenden Grundes von Barbireaus Tätigkeit durchaus berechtigt. Sehr verdienstlich ist auch — besonders als Grundlage der nahe bevorstehenden Gesamtausgabe — das in seinen Angaben zuverlässige Werkverzeichnis. Die im Schlußkapitel (S. 173 ff.) gebotenen Notizen über wenig bekannte Sänger, welche neben Barbireau in Antwerpen nachzuweisen sind, stellen wertvolle, zu tieferdringenden Studien auffordernde Beiträge zu Kenntnis des reich bewegten Musiklebens jener Zeit dar.

Leider findet auch die Kritik viele Ansatzpunkte. Es muß befremden, daß ein um die Ausbreitung philologischer Details so bemühter Autor sich mehrfach irrtümlicher Lesungen schuldig macht und somit die vielen Entstellungen des Namens Barbireau

noch um einige vermehrt¹. Die Methode der Übertragung (Kyrie von Missa „*Virgo parens Christi*“ als Anhang und Notenbeispiele im Text) ist veraltet, die Wiedergabe der Mensuren oft mißverständlich: es sind z. B. (Missa „*Faulx perverse*“, Osanna und Missa „*Virgo parens Christi*“, Kyrie II) C und Φ gleicherweise mit „ $\frac{9}{2}$ “ wiedergegeben, an anderer Stelle wird jedoch C als „ $\frac{3}{1}$ “ übertragen (Missa „*Faulx perverse*“, Kyrie II); auch ist unter „ $\frac{2}{1}$ “ — im Text: „tempus imperfectum“ — ein C (C 2) zu verstehen.

Vor allem aber die Besprechungen der einzelnen Werke gehen an wichtigen Tatsachen vorüber: für die Missa „*Terribilment*“ (deren Vorlage du Saar keineswegs unbekannt ist) mußte erst John Daniskas² die Verwendung des Chanson-Superius im Superius der Messe nachweisen; auch der ohne allzu große Mühe durchführbare Nachweis von der Verarbeitung der g a n z e n gregorianischen Melodie im „*Kyrie paschale*“ ist du Saar nicht gelungen. Das Problem der Harmonik wird umgangen, dafür der Aufzählung von Imitationen (die nicht immer fraglos als solche anzusprechen sind) übermäßiger Platz eingeräumt. Die Betrachtung der Melodik leidet an dem Grundfehler, Begriffe der Fuge des 17. Jhs. oder gar der klassischen Sonate — „Thema, Motiv, Umkehrung des Themas, thematische Entwicklung, thematische Arbeit“ u. dgl. — in eine ganz andersartige Musik hineinzutragen; auf deren „eigentlich überindividuelle Melodik“ (Zenck) angewandt, ergibt sich nichts als ein unfruchtbares, willkürliches Kombinationsspiel; der wahre Zugang, welchen das Überhören der gesamten melodischen Verlaufsgestalt und ihrer Prägung durch modale Archetypen vermittelt, wird durch sinnwidrige Zerstückelung melodischer Ganzheiten verbaut. Auch die Versuche, an einigen Stellen der Missa „*Faulx perverse*“ und „*Terribilment*“ musikalische Textausdeutung zu beweisen, können ob ihrer allzu naiven Argumentation als gescheitert gelten³.

¹ Statt der von du Saar gebotenen Lesarten ist einzusetzen: Missa „*Faulx perverse*“, Hs. Wien 11883: „Barberiauw“ Missa „*Virgo parens Christi*“, Hs. Wien 1783: „Barbyrianus“ „*Kyrie paschale*“, Jena, Chorbuch 22: „Barbriaw“ „*Kyrie paschale*“, Hs. Wien 1783: „Barbrianus“

² John Daniskas, „Een bijdrage tot de geschiedenis der parodie-techniek“ Tijdschrift voor Muziekwetenschap 17 (1948), 21—43.

³ Textausdeutung kann allenfalls in der Chanson „*Terriblement*“ gesehen werden: dem lamentablen Text entsprechend steht der — als Singstimme dominierende — Superius im 2. Modus, dem von jeher threnodischer Charakter eignet.

Der Gesamteindruck ist demnach sehr zwiespältig, und es scheint fast, als habe sich ein in archaischen und bibliographischen Studien Wohlerfahrener auf ein seiner Veranlagung fremdes oder noch nicht genügend vertrautes Terrain gewagt. So bleibt in der Untersuchung von Barbireaus Werken der Forschung noch Spielraum genug.

Bernhard Meier, Freiburg i. Br.

Musikens Hvem Hvad Hvor, 1. bis 3. Bd., Politikens Forlag, Kopenhagen 1950.

Die große Kopenhagener Tageszeitung Politiken legt hier ein dreibändiges Lexikon vor, das für weiteste Kreise gedacht ist. Es zeichnet sich durch originelle Anlage aus. Der 1. Band bringt eine Musikgeschichte, und zwar nach Jahresquerschnitten. Die Jahre, ab 1770, jährlich fortschreitend, werden mit ihren wichtigsten Ereignissen, mit den Taten und biographischen Daten des Jahres der großen Komponisten usw. angeführt, z. B. 1774: „Mozart (18jähr.) verbringt das Jahr in Salzburg mit Hofdienst und Komponieren, u. a. Quintett in B-dur... Haydn (43jährig) komponiert in Esterházy die Oper „L'incontro improvviso“... usw.

Der zweite Band bringt alphabetisch Biographien von schaffenden und ausübenden Musikern, deren Wirksamkeit wesentlich nach 1900 liegt, der 3. Band nach Fortsetzung der Biographien 15 000 Titel von Musikwerken. Diese neuartige Gestaltung des Stoffes macht das Werk, das mit Bildern ausgestattet ist und auch ein kleines Kapitel über den Jazz und Erklärung der Musikausdrücke bringt, sehr nützlich, nicht nur für den Laien, sondern auch für den Fachmusiker.

Hans Engel, Marburg

Rafael Mitjana: Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI. et XVII. siècles. Conservés à la bibliothèque de l' Univ. Roy. d'Upsala. Par Rafael Mitjana. (T. 2. 3.: par Ake Davidsson.) Avec une introd. bibliographique par Isak Collijn. T. 1—3. Upsala, Almqvist & Wiksell 1911—51. 8°. 1. Musique religieuse. 1. 1911. 2. Musique religieuse. 2.; Mus. prof.; Mus. dram.; Mus. instr.; Additions au T. 1. 1951. 3. Recueils de Musique relig. et profane. 1951. (Bibliothèque de l'Univ. Roy. d'Upsala.) Der um die Musikbibliographie Schwedens sehr verdiente Bibliothekar der Carolina rediviva, Ake Davidsson, hat 1948 den Entschluß gefaßt, Mitjanas Arbeit zu vollenden. Er mußte sich zunächst darüber klar werden,

wieweit er den früheren Arbeitsplan Mitjanas aufrecht erhalten konnte. Der spanische Musikgelehrte und Diplomat Mitjana, damals Mitglied der Spanischen Gesandtschaft in Stockholm, hat den ersten Band breit angelegt und üppig ausgestattet. Ein damaliger Rezensent sprach von „ungehemmter Ausführlichkeit“ und betonte, daß die damalige Zeit vollständige Inventare der Musikbestände viel nötiger brauche als „opulente Spezialbeschreibungen“. Dabei ließ er keinen Zweifel darüber, daß die Arbeit fehlerfrei gedruckt sei und einen hervorragenden Wert für die Musikforschung besitze.

D. hat Mitjanas ursprünglichen Plan, den Katalog in zwei großen Abteilungen

Musique religieuse mit den Unterabteilungen

1. Par auteurs
2. Anonymes et recueils

und Musique profane mit den Unterabteilungen

1. Par auteurs
2. Recueils
- Musique dramatique
- Musique instrumentale

zu veröffentlichen, aufgegeben und dem 2. Band neben den Ergänzungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik Drucke der weltlichen und dramatischen Musik eingefügt. Der Band 3 enthält die Sammlungen chronologisch geordnet, ohne zwischen weltlich und geistlich zu unterscheiden.

D. hat in Schweden gedrucktes Material der Berichtszeit nicht aufgenommen; er behält es einer selbständigen Arbeit vor, die, wie ich mich in Uppsala überzeugen konnte, bereits gedruckt ist und unmittelbar vor der Auslieferung steht. Nicht berücksichtigt wurden ferner einige liturgische Drucke, Agenden, Psalterien und Stücke, in denen die Musik eine untergeordnete Bedeutung hat. Antiphonalia und Gradualia sind aufgenommen. In der Beschreibung der Stücke hat der Verf. auf Mitjanas Ausführlichkeit verzichtet. Von Vorreden und Widmungen sind jedesmal nur Anfang und Ende abgedruckt. An Stelle der biographischen Hinweise zitiert D. die einschlägige Literatur. Während M. bei seinen bibliographischen Angaben summarisch verfuhr, verweist D. auf alle wichtigen Bibliothekskataloge. Dabei zeigen sich seine Gründlichkeit und eine reiche bibliographische Erfahrung.

Die Drucke sind nach Komponisten und, soweit anonym, nach dem Alphabet der Titel

geordnet. Für die Sammlungen wählte D. aus praktischen Erwägungen die chronologische Ordnung; ihr Inhalt wird in zwei ausführlichen Registern nach dem Alphabet der anonymen Stücke und nach dem der Komponistennamen erschlossen. Unter dem Namen des Komponisten läßt sich jede in den Sammlungen vorhandene Komposition nachweisen. Das typographisch und in der Ausstattung hervorragende Werk schließt mit einem Verzeichnis der Drucker, von denen auf den jeweiligen Druck verwiesen wird, und mit einer Liste der Drucker, nach dem Alphabet ihrer Wirkungsstätten angeordnet.

Dem Verf. gebührt besonderer Dank für die entsagungsvolle Arbeit. Mit Spannung sehen wir der Veröffentlichung der schwedischen Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts und einer bibliographischen Studie über die in schwedischen Bibliotheken vorhandenen musiktheoretischen Werke entgegen.

Wilhelm Martin Luther, Göttingen

Arend Koole: Leven en Werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo (1695 bis 1764), Italiaans musycqmeester tot Amsterdam. Jasonpers Universiteitspers, Amsterdam 1949.

Burney besuchte Amsterdam im Jahre 1772. Er meinte, dort sei keine andere Musik erwünscht „als das Klingen der Glocken und der Dukaten“. Dies Wort hat wohl niemand so ganz ernst genommen. Es blieb aber doch hängen. Koole (neuerdings Lektor für Musikgeschichte an der südafrikanischen Universität Bloemfontein, Oranjefreistaat) deckt durch gründliche Archivstudien den wahren Sachverhalt auf: die alte Handels- und Hafencity entwickelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jhdts. unter reicher Wirtschaftsbüchse auch zu einem Musikzentrum von internationalem Ruf (öffentliche Konzerte ab 1735). Hugenotten vermittelten kulturellen (dabei auch musikalischen) Einfluß aus Frankreich. Unter vielen reisenden Virtuosen, die in Amsterdam ihre Kunst gern gegen den Klang der Dukaten eintauschten, waren besonders Italiener. Pietro Locatelli aus Bergamo ließ sich nach europäischen Kunstreisen dort 34jährig nieder und blieb bis an sein Lebensende. Noch für Pouglin (Le violon etc., 1924) war seine Vita in völliges Dunkel gehüllt. Koole fördert reiches Material zutage. Demnach haben wir im Lebenslauf des italienischen Geigers (Corelli-Schülers) ein frühes Beispiel für den wirt-

schaftlich selbständigen Tonkünstler zu sehen, der als Konzertgeber, Komponist und Lehrer in der musikliebenden Bürgerschaft wurzelte und sich zugleich, wie die Besten seiner Brotgeber, aus privater Neigung zu hohem Bildungsniveau entwickelte. Koole bringt das Verzeichnis des Büchernachlasses (ca. 1000 Bände) — das Rüstzeug eines Gelehrten von großartiger Vielseitigkeit. (Man ist versucht zu fragen: „War das alles wirklicher geistiger Besitz?“) Als Geiger scheint L. — mit kraftvoller Tongebung, Stärke im mehrstimmigen Spiel und in der Improvisation unter Vorstoß über das instrumentale Gesangsideal hinaus ins ausgesprochen Virtuose (Arpeggio, Flageolet, Scordatur) — deutschen Einflüssen (Biber, J. J. Walther) offen gewesen zu sein. In der Werk-Betrachtung belegt Koole für das Concerto grosso Keime der Sonatenform. Das Concertino wird durch Hinzutritt der Bratsche zum Soloquartett erweitert. In der Dynamik kündigt sich der neue Orchesterstil an, der Tonraum der Solovioline ist vergrößert, eingefügte Capricci geben Raum für virtuose Brillanz. In die Zukunft weisen am deutlichsten die Trio- und Solosonaten, im Standort zwischen der alten Kirchen- und Kammer-sonate und der späteren klassischen. Besonders die Flötensonaten geben sich „modern“ mit der Huldigung an den „lombardischen Geschmack“ und die galante Schreibweise. Wie sich denn das Gesamtwerk mit dem Anschluß an barocke Tanzformen und ältere Variation und mit Mischformen zum Sonatensatz als zur Kunst des „Überganges“ gehörig charakterisiert. In den sechs „Introduzioni teatrali“ meldet sich Einfluß der Opernkunst („neapolitanische Ouvertüre“), mehr noch in dem letzten der Concerti grossi op. 7, der oft erwähnten „Ariadne-Klage“, auf Grund derer Schering L. als einen „leidenschaftlichen Programmusiker“ ansprach. Koole versucht seinerseits unter Umblick auf das reiche Vergleichsmaterial der musikalischen Bühnenkunst eine hermeneutische Analyse, deren Subjektivität er jedoch bescheiden feststellt. Als Harmoniker war L. weder Bahnbrecher noch „bleicher Epigone“ — ein Kleinmeister zwar, aber von der Art, die reichen Nährboden für die Kunst der Größeren schafft. Ein minutiöser thematischer Katalog, Verzeichnisse der Handschriften, Fundorte und Neuausgaben geben klare Auskunft über den Schaffensbestand. Danach fällt in der Aufzählung des Riemann-Lexikons op. 10 fort, op. 9 ist ein

Nachdruck aus der „Arte del violino“ op. 3, während ein echtes op. 9 (6 Concerti grossi) als verschollen betrachtet werden muß. Der Wert des Buches liegt darin, daß die Stellung L.s in der Musikgeschichte, der die bisherige Forschung nur in den Umrissen gerecht werden konnte, nunmehr auch in den Einzelheiten bestätigt und gesichert worden ist.

Kurt Stephenson, Bonn

B. van den Sigtenhorst Meyer: *De vocale muziek van Jan P. Sweelinck*, Den Haag, Servire 1948. 201 Seiten, 26 Abbildungen und rund 200 Notenbeispiele.

Das Buch erschien als 2. Teil einer Monographie über Jan P. Sweelinck, deren erster Teil die bereits hier besprochenen Instrumentalwerke behandelt (Mf V, S. 397 ff.).

Wir besitzen von Sweelinck 254 Vokalwerke, die ausnahmslos mehrstimmig sind; von monodischer Vokalmusik findet sich dabei kein einziges Stück. Ein Teil der Gesänge — die Chansons von 1584 — sind wahlweise für Singstimmen oder Instrumente gedacht; die *Cantiones sacrae* von 1619 verlangen zusätzlich Generalbaßbegleitung mit Orgel. Die meisten der Gesänge Sweelincks sind 5stimmig; unter den übrigen finden sich viele 6- und 4stimmige neben einigen 2-, 3-, 7- und 8stimmigen. Keiner der Gesänge ist niederländisch textiert; die meisten sind über französische Texte geschrieben, die übrigen über lateinische und italienische.

Der Verfasser teilt das Vokalwerk Sweelincks nach weltlichen und geistlichen Texten ein und behandelt demgemäß zunächst die Chansons, die Madrigale, die französischen und italienischen Rimes sowie die Canons, dann die Psalmen, Hochzeitslieder und die *Cantiones sacrae*. Die Chansons behandeln ihre Texte Satz für Satz in kurzen imitativen Abschnitten, deren Motive oft einer bereits vorhandenen Melodie entlehnt sind; in einer Reihe dieser Chansons treffen wir auch Madrigalisten an. Interessant ist Sweelincks Art, einzelne wichtige Worte in homophonen Akkorden zu vertonen, eine Praxis, die wir bereits in der ersten niederländischen Schule antreffen. Der Verf. geht bei der Besprechung der Chansons von Sweelinck auf die Bedeutung der Chiavetten ein; er vertritt überzeugend die Ansicht, daß die Chiavetten eine transponierte Ausführung verlangen; so z. B. soll der im Violinschlüssel notierte Sopran eine große oder kleine Terz tiefer ausgeführt werden, als wenn er im Diskantschlüssel notiert wäre.

Den Chansons technisch durchaus verwandt sind die vier einzeln überlieferten Sweelinckschen Madrigale mit italienischen Texten. Die Rimes, eine bunte Folge von Liebesliedern, hat Sweelinck in seiner Reifezeit, 1612, veröffentlicht. Ihre Texte sind teils italienisch, teils französisch, ihre musikalische Technik ist ebenfalls eng verwandt mit den Chansons. Den Rimes mit französischen Texten gebührt die Vorrangstellung vor denjenigen mit italienischen.

Unter den geistlichen Vokalwerken Sweelincks nehmen die Psalmen an Umfang eine monumentale Stellung ein. Dieses protestantische Standardwerk ist verhältnismäßig im Hintergrund geblieben; das liegt nach der Ansicht des Verf. daran, daß die französische Sprache einer Verbreitung im niederländischen Gebiet im Wege stand, ferner, daß die Pflege der a-cappella-Musik im Laufe des 17. Jhs. mehr und mehr zurückging, und drittens an der Kunstfeindlichkeit des Calvinismus überhaupt. Die Sweelinckschen Psalmen sind alle über *Cantus firmi* geschrieben, nämlich die Genfer Melodien zu den Psalmgedichtungen von Marot und De Bèze. Die Komponisten dieser Melodien sind bekanntlich Louis Bourgeois und Maistre Pierre. In seinen Psalmen greift Sweelinck zurück zur Technik der alt-niederländischen Messe, indem er einen *Cantus firmus* laufend durchkontrapunktiert. Gleichzeitig hat Sweelinck aber in der Kontrapunktierung dieser *Cantus firmi* madrigalistische Arbeit geleistet. Auf die zahlreichen Abwandlungen, die Sweelinck im Rahmen dieser Formbestimmung findet, geht der Verf. in anschaulicher und übersichtlicher Form ein. Die Darstellung wird dabei fast zu einem Compendium der Kompositionslehre aus der Zeit des a-cappella-Stils, und zwar von einem ganz anderen Standpunkt aus gesehen, als ihn die Kompositionslehrer jener Zeit selbst einnehmen. Die *Cantiones sacrae* von 1619 sind Sweelincks Schwanengesang; es ist interessant, daß sie mit römisch-katholischer Drucklaubnis erschienen. Die Anwendung von Madrigalisten tritt in diesen Kompositionen zurück, so daß wir in ihnen eine Sammlung edelster Motettenkunst vor uns haben. Die Texte sind lateinisch und der römisch-katholischen Liturgie entlehnt.

Der Verf. widmet je einen Abschnitt den Dichtern und den Druckern Sweelincks und gibt in einem ausführlichen Anhang Quellenhinweise, Anmerkungen und Inhaltsverzeichnisse sowie Ergänzungen und Verbesserungen

zu seinem Band über die instrumentalen Kompositionen Sweelincks. Des Verf. Buch über Sweelincks Vokalwerke ist in gleicher Weise wie sein Werk über die Instrumentalwerke des Meisters das Ergebnis einer scharfsinnigen statistischen Erfassung der musikalischen Substanz des Sweelinckschen Lebenswerkes, die nichtsdestoweniger lebendig und anregend durchgearbeitet ist und deren Studium man eigentlich nicht nur den Musikwissenschaftlern, sondern gerade den Komponisten unserer Tage wünschen möchte.

Hans Klotz, Flensburg

Ruth Gilg-Ludwig: Heinse's „Hildegard von Hohenthal". Phil. Diss., Zürich 1951. Druck: Gesellschaft für Vervielfältigung und Dokumentation m. b. H. Frankfurt/Main-Höchst 1951.

Diese Arbeit, die in Wilhelm Heinse einen der geistvollsten Musikästhetiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit seinem Hauptroman „Hildegard von Hohenthal" (1795) in den Mittelpunkt stellt, will zwei Problemen nachgehen: erstens der Frage, wodurch der Roman stilistisch zu einer Ganzheit wird, und zum anderen dem Problem der Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik. Die Fülle gedanklicher Spekulationen und geistreicher Anspielungen, mit denen dieser Musikroman aufwartet, mußte zu neuer Behandlung reizen, obwohl in den Monographien von E. Rieß und A. v. Lauprecht des Dichters Romantechnik und Musikästhetik bereits eine zutreffende Darstellung gefunden hatten. Heinse verschmilzt in seinem Roman die ästhetische Erörterung mit der dichterischen Fabel; demgemäß erblickt die Verfasserin in der virtuos gefälligen Anspielung ein Hauptstilmittel Heineses, wobei sie bemüht ist, aufzuweisen, wie sich Wissenschaft und Fabulierkunst in der „Hildegard von Hohenthal" zu einem Stil-Ganzen finden. Vom Wortproblem ausgehend, untersucht sie zunächst „Akzente, formal und anthropologisch". Schon in den „Musikalischen Dialogen" (1769) hatte Heinse in der Auseinandersetzung mit J. J. Rousseaus Akzentbegriffen („Dictionnaire de Musique", 1768) eine polemische Stellung bezogen. In der „Hildegard" wächst er über des Franzosen Gruppierung (grammatischer, logischer, rhetorischer Akzent) vollends hinaus, indem er zu einer Formulierung gelangt, welche Ruth Gilg-Ludwig als „menschliche Akzente" bezeichnet. Als Beispiel zitiert sie die Schilderung der Aufführung von Händels

„Messias"; in einem der berühmtesten Rezipitive mit den Textworten „und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie" zeigt das Wort „Klarheit" einerseits die Stammsilbe betont, andererseits dauert, musikalisch-metrisch verstanden, die erste Silbe des Wortes eine Viertelnote lang, während alle übrigen Silben des Satzes durch kürzere Notenwerte wiedergegeben sind. Die Verfasserin interpretiert diesen Tatbestand folgendermaßen: „Auf das Ohr wirken vereint ein grammatischer und ein metrischer Akzent des Nachdrucks. Solch verstärkte Nachdrücklichkeit übersteigt das Maß formal-richtiger Betonung und wird zum Ausdrucksmoment eines Gefühls. Es entsteht ein menschlicher Akzent."

In den folgenden Kapiteln werden Metrum, Melodie und Harmonie als Hauptbestandteile der Musik, die in dem Roman eine eingehende Diskussion erleben, auf einer gemeinsamen Gefühlsskala im Sinne Heineses angeordnet und abgegrenzt. Wie die antiken Metren von Heinse mit prägnanten Gefühlswerten belegt werden, wobei des Autors Interesse für rechnerisch-mathematische Probleme zutage tritt, so gilt dies auch von der Melodielehre, bei der Intervalle wie die Sekunde oder die Oktave mit Gefühlsqualitäten ausgezeichnet werden — Heinse somit ein Vorläufer der modernen Vertreter dieser Intervall-Ästhetik (A. Schering, E. Schmitz). Selbst die Harmonie offenbart im Bereiche der Tonarten die gefühlsqualitative Charakterisierung. Heineses Tonarten-Ästhetik hat in C-dur — er nennt die Tonart „das junge frohe Leben" — ihre harmonische Mitte, über welche die Kreuz-Tonarten in die Höhe streben, während die B-Tonarten „durch Besonnenheit und Würde die unbefangene Fröhlichkeit" unter „C-dur" vertiefen. In übertragenem Sinne bedeutet Harmonie für Heinse den Ausdruck der möglichen Existenz des Menschen, wobei eine derartige anthropologische Interpretation bereits in den früheren Kapiteln eine Rolle spielt; lassen sich doch am Menschen nach Heinse beobachten: metrisch-zählbare Bewegungen, melodisch-sprunghafte, bald gefällige, bald täuschende Stimmungen, harmonisch-beständige Existenzen. Die spekulative Heranziehung der „Welt-Harmonik" Joh. Keplers durch die Verfasserin ist in diesem Zusammenhang durchaus gerechtfertigt. Eines der fesselndsten Kapitel ist überschrieben mit: „Proportion und Zweck". Es geht hier nicht nur um die Frage, inwieweit der Rhyth-

mus Proportion ist, sondern die Würdigung der Temperierung führt zu Erörterungen über die Bedeutung der Proportion im Rahmen der allgemeinen Musikanschauung. Heineses Spekulationen auf diesem Gebiete muten mit der Unterscheidung von Zahl-Propportionen und Ton-Propportionen z. T. höchst modern an, weisen allerdings in ihren Konsequenzen auch auf die Grenzen derartiger Gedankenketten hin, die bei einer Überspitzung, wie die Verfasserin treffend betont, in Sinnlosigkeit verfallen. Weniger Überraschendes bietet Heineses Unterscheidung von Vokal- und Instrumentalmusik, wohingegen seine Formulierungen über Verschmelzung und Vermischung wie auch über die Musik als „eine allgemeine Sprache“ wiederum deutlich machen, in welchem Maße die musikalische Kunst Lehrstoff des Romans ist und zu geistvollen Spekulationen Anlaß gibt. Ruth Gilg-Ludwig ist mit ihrer Abhandlung tief in die musikästhetische Gedankenwelt Heineses eingedrungen; sie hat seine Spekulationen und Anspielungen ernst genommen und ist seinen Thesen, welche die Musik im Sinne eines Spiels werten, mit wacher Kritik begegnet. Viel an eigenem, gut motiviertem Urteil ist in ihre Darstellung geflossen; auch Musikgeschichtliches wird im wesentlichen zutreffend behandelt. Einige Ergänzungen und Verbesserungen seien angefügt: in dem Literatur-Anhang vermißt man einen Hinweis auf die wichtige Abhandlung von Emil Utitz, „J. J. Wilhelm Heine und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung“, 1906; Utitz nennt unter den Problemen, mit denen sich der Roman Heineses u. a. beschäftigt, die Frage nach der Abhängigkeit der Musik von Milieu und Klima. Des weiteren hätte auch Berücksichtigung finden müssen: Helene Stöcker, Die Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts (Palaestra 26), 1904; diese Autorin überliefert den für Heineses empirischen Standpunkt wichtigen Ausspruch: „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch“. — Im Haupttext bedürfen die Erörterungen über das Metrische insofern einer Ergänzung, als die von Heine entwickelten anthropologischen Kategorien über den Jambus („die kurze Silbe drückt die Bewegung aus, und die lange die auffallende Kraft“) wie auch über den Trochäus („nichts Angreifendes“, „zärtlich, weichlich“) zweifellos zurückgehen auf des Isaak Vossius Abhandlung „De poematum cantu et viribus Rhythmi“ (1673), welche den Jambus vom Standpunkt der

Affektenlehre als virilis, mordax und iracundus interpretiert und über den Trochäus äußert: „debilis et muliebris“ (Vgl. des Unterzeichneten Artikel „Affektenlehre“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, I 1, Kassel 1949, Sp. 117). Schließlich sei noch hinsichtlich der Zahlen-Propportionen festgestellt, daß die musikalische Proportionslehre in der Gegenwart durch den Schweizer Musikwissenschaftler Hans Kayser zu einem genial anmutenden System der „Harmonik“ ausgebaut worden ist (Vom Klang der Welt, 1937, Akroasis, 1947); Kayser berührt sich mit Heineses Gedankengängen (S. 73), wenn er den Nachweis führt, daß die Saitenteilungen am Monochord ebenso wie die Anordnung der Schwingungszahlen der Obertonreihe auf Grund eines ganz bestimmten Proportionsverhältnisses harmonischer Art aufgebaut sind, auf Grund eines Proportionsverhältnisses, das stets hörbar gemacht werden kann, d. h. von unserem Gehör ständig kontrolliert wird. Kayser hat seine Erkenntnisse auf die verschiedensten Gebiete übertragen, indem er die harmonikalen Zahlen und Werte zur Chemie, Atomtheorie, Botanik usw. in Beziehung bringt. (Vgl. W. Serauky „Die neuzeitliche Bach-Forschung und Hans Kayzers Harmonik“. Bach-Jahrbuch 1949/50.) Im ganzen hinterläßt die Abhandlung Ruth Gilg-Ludwigs den Eindruck einer wohlgedachten, aufschlußreichen Darstellung, die uns Heineses Gestalt in neuem Lichte zeigt. Walter Serauky, Leipzig

Andrea della Corte: *Gluck e i suoi tempi*. G. C. Sansoni, Firenze 1948, VII und 213 S.

Man muß es als ein merkwürdiges Factum buchen, daß Gluck in der italienischen Musikforschung des 19. und 20. Jhs. nie eine besondere Rolle gespielt hat. Merkwürdig ist dies deshalb, weil Glucks Schaffen zum größten Teil auf der Grundlage der italienischen Sprache erstet, weil er in Italien seine Dramatikerlaufbahn begonnen hat und auch späterhin bis zu den nicht mehr verwirklichten Einladungen nach Mailand und Neapel im Jahre 1778 lebendige Beziehungen dorthin unterhalten hat. Anknüpfungspunkte für eine (nicht nur periphere und in a n d e r e n Zusammenhängen — wie etwa bei Ademollo, Ricci, Croce, Vatielli u. a. — zutage tretende) Beschäftigung mit dem Phänomen Gluck liegen somit mehr als genug vor. Gleichwohl ist della Cortes Buch

die erste zusammenfassende und auch wissenschaftlich zu bewertende Gluckbiographie im italienischen Sprachbereich.

Der Verf., fruchtbarer Musikschriftsteller und Turiner Konservatoriumsprofessor, hat indessen seine Arbeit nicht mit schwerem wissenschaftlichem Apparat belastet. Er stützt sich in den Grundzügen auf die Resultate der neueren Gluckforschung, die er gelegentlich in eigener Weise interpretiert und durch gewisse Hinweise auf versteckte Sekundärliteratur fruchtbar weiterdenkt. Über die Mailänder Familie Melzi vermag der Verf. einige weitere (leider nicht auf Gluck bezügliche) Nachrichten beizubringen, ebenfalls über die Rolle des Lord Middlesex, der hiernach kaum Gluck nach London eingeladen haben kann. Ein Brief Metastasios an den Fürsten Trivulzi (17. 2. 1755) beleuchtet jene geistlichen Fastenkonzerte in Wien, bei denen auch Gluck in der Mitte der 50er Jahre beteiligt war. Vielsagend ist das Ersuchen der Mailänder Theaterleitung im Jahr 1768, Calzabigis Alceste-Text durch Guglielmi neu komponieren, zuvor aber durch Abbate Giuseppe Parini einer Revision unterziehen zu lassen, „*per accomodarlo alle presenti inevitabili circostanze del nostro teatro*“. Man versteht von hier aus besonders gut Calzabigis Ausruf anlässlich der Bologneser Alceste-Aufführung von 1778: „*l'Italia non è ancora matura per la Tragedia!*“ Schließlich weist der Verf. auf einen bisher wenig bekannten Brief Glucks vom 26. 1. 1770 hin (erstmalig veröffentlicht von C. Alcarì 1932), in dem Gluck die von ihm gewünschten Qualitäten eines Sängers kurz und bündig mit den Worten umschreibt: „*molte abilità tanto per il canto che per l'azione*“.

Auch die Werkbetrachtung ist durch mancherlei Einzelzüge anziehend gestaltet. Doch wirkt sich der Umstand, daß Gluck für den Verf. erst mit den Reformdramen Interesse gewinnt und bedeutungsvoll wird, nachteilig auf die Beurteilung des Gesamtphänomens aus. In der Auffassung della Cortes vollzieht Gluck mit dem „*Orfeo*“ einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit. Und wenn der Verf. auch die konventionellen Züge in „*Orfeo*“ und „*Alceste*“ nicht übersieht, so ist doch nach seiner Meinung — die früher einmal die allgemeingültige war — das Glucksche Schaffen vor dem „*Orfeo*“ nur Vorbereitung und erst von hier an reife Meisterleistung. Daß er hiervon Werke wie „*Paris und Helena*“ und „*Echo und Narziss*“ ausnimmt, steht ebenfalls in Übereinstim-

mung mit jener älteren Gluck-Interpretation, für die eben Gluck der Tragiker schlechthin ist, der sich nur zu seinem Nachteil von dem „*Kothurn und den Dolchen der Tragödie*“ (Noverre) entfernt. Wir sind heute im Begriffe, hinter Glucks Schaffen eine größere Mannigfaltigkeit zu sehen und weniger einen ostentativen Bruch um das Jahr 1762 als vielmehr einen einheitlichen Zusammenhang in seinem gesamten Werk festzustellen. In diese Richtung weisen auch — rein musikalisch — die zahlreichen Anleihen der Reformwerke (bis zur *Taurischen Iphigenie*) bei den älteren vorreformatorischen Werken. Daß der Verf. die auf das „*Don Juan*“-Ballett folgenden jüngeren Ballette „*Semiramis*“ und „*L'Orfano della China*“ unterbewertet, bleibt gleichwohl verwunderlich.

Auf die Analysen der Reformwerke selbst soll hier nicht eingegangen werden. Nur zum „*Orfeo*“ mag angemerkt sein, daß die Schilderung des Elysiums mit dem, was wir unter „*Stimmung*“ verstehen, noch nichts zu tun hat. Der Verf. verwechselt hier die pastoralisch-schönheitliche Ausgewogenheit mit jener seelenhaften Intimität, die mehr Farbe als Zeichnung verlangt und bei Gluck höchstens in Ansätzen zu finden ist. Im Vorbeigehen sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß das Hôtel des Deux Ponts, in dem Gluck während seines ersten Pariser Aufenthaltes wohnte, nicht in der Rue Royale, sondern in der Rue neuve St. Augustin stand und daß Frau Gluck ihren Gatten nicht um drei, sondern um dreizehn Jahre überlebte. Rudolf Gerber, Göttingen

Dr. J. d u S a a r : Het leven en de Werken van Jacob Wilhelm Lustig, Organist te Groningen (geboren 1706, overleden 1796). G. Alsbach u. Co., Amsterdam 1948. 147 S. Glänzend geschrieben und spannend zu lesen — aber strengste Musikwissenschaft. Interessant und höchst nützlich — obwohl kaum einer den guten Lustig kennt und dieser selbe Lustig auch kaum recht kennenswert ist. Was liegt hier vor? 1907 wird eine Preisfrage ausgeschrieben nach Lustigs Leben, Werken und Bedeutung. Der Termin läuft indessen ergebnislos ab. 40 Jahre später unternimmt du Saar das knifflige Werk und wir erfahren zunächst sachlich folgendes: Lustig ist ein tüchtiger Hamburger Jung, immerhin Schüler von Mattheson (sein Vater war Schüler von Reinken), gilt auch etwas in Hamburg, kann aber nicht zu einer ordentlichen Organistenstelle kommen: weil er nicht die dort üb-

lichen 4000 M in die Kirchenkasse zahlt. Es gelingt ihm aber, wohl mittels seiner Beziehungen zu der Orgelbauerfamilie Schnitker, die vakante Organistenstelle der St. Martinikerk in Groningen zu erlangen, er sitzt damit an einer der größten Orgeln Europas, komponiert auch (sehr dürftig), schreibt viel (zu seiner Zeit sehr beachtet), ist lebenslang stolz darauf, daß er ohne die berühmtesten 4000 M zu einer guten Position kam, ist überhaupt sehr stolz auf sich und setzt seine Fachgenossen weidlich herab; alles in allem: ein aufgeweckter, lebenskräftiger Bursche, der sein Amt führt bis zu seinem Tode mit 90 Jahren. Du Saar verfolgt sein Thema in alle Einzelheiten, er verfolgt aber auch das bisherige Tun der zünftigen Musikwissenschaft um diesen Lustig, und das ist wahrhaftig lustig zu lesen: er leuchtet dabei unbarmherzig in alle Ecken und Winkel der Forscherhirne und -herzen und zählt jedem genau auf, wo er sich vertan, verrechnet, geirrt hat, wo falsch abgeschrieben wurde, wo man sich's leicht machte mit Vermuten und Raten usw. Du Saar gibt uns auf diese Weise gleichzeitig eine erstklassige Lektion über musikwissenschaftliches Arbeiten — ein musikwissenschaftlicher Knigge. Und ferner erhalten wir ein Bild der Orgelwelt von einer neuen Seite, wir lernen die bürgerliche Seite der Sphäre kennen, in der die aristokratischen Geister Bach, Händel, Mattheson, Telemann usw. lebten und schufen. Und alles das erzählt uns du Saar in einem natürlichen, fast plaudernden und dabei stets sachlichen Stil, in dessen Hintergrund die goldenen Adern des Humors schimmern.

Hans Klotz, Flensburg

Robert Sondheimer: Haydn — a historical and psychological study based on his Quartets. Edition Bernoulli, London 1951. 190 S.

Die Bedeutung dieser, dem Streichquartett Haydns gewidmeten, Spezialstudie liegt in ihrer Methode, Haydns Stilentwicklung aus seiner musikalischen Umwelt zu begreifen und den unzweifelhaften Modellcharakter vorklassischer Musik für den jungen Haydn zu beweisen. Dabei kommt dem Verf. seine enzyklopädische Kenntnis der Musik jener Vorklassiker wie H. J. Rigel, Franz Beck, Luigi Boccherini, J. Stamitz etc. zu Hilfe, die offenbar auf den Haydn der Jahre vor 1770 stark eingewirkt haben. Eine Geschichte des Haydnschen Streichquartetts ist ja fast gleichbedeutend mit einer Geschichte

dieser durch ihn inaugurierten Gattung und läßt sich nur bei universaler Beherrschung aller historischer Teilkomponenten mit Erfolg schreiben. Haydns allmähliche individuelle Entwicklung aus dem Puppenstande eines konventionellen Nachahmers Beckerscher und Rigelscher Stilmodelle und seine Verwandlung in einen Meister musikalischer Dialektik eigenster Prägung ist das eigentliche Hauptthema von S.s geistvoller, mit vielen bibliographischen Anmerkungen oft polemischen Inhalts gewürzter und von zahlreichen, gänzlich unausgeschöpfte Manuskripte des mittleren 18. Jahrhunderts benützenden Notenbeispielen durchflohtener Darstellung, deren eigenwilligem Kurs man gerne bis zum Schluß folgt, auch wo man sich mit den ästhetischen Wertmaßstäben des Verf. nicht immer identifizieren kann. S.s Studie ist zweifellos der Auftakt zu einer neuen, stilgeschichtlich gründlicher fundierten Betrachtungsweise Haydns, die auf die Symphonien und Vokalwerke auszudehnen eine Hauptaufgabe neuzeitlicher Musikwissenschaft sein sollte. Die nicht immer ganz glückte englische Übersetzung verdiente durch eine baldige Ausgabe der deutschen Urschrift des Originals abgelöst zu werden. S., dessen frühere Schrift „Die Theorie der Symphonie im 18. Jahrhundert“ (Leipzig 1925) von der Universität Basel preisgekrönt wurde und dessen Ausgaben unbekannter Werke der Stamitz, Naumann, Boccherini e tutti quanti in weiten Kreisen bekannt geworden sind, ist zweifellos einer der gründlichsten Kenner der Musik jener Übergangsepoche, die den Wiener Klassizismus Haydns und Mozarts vorbereiten half. Dem heute im englischen Exil lebenden Forscher sollte Anerkennung und Aufmerksamkeit der deutschen Musikforschung nicht versagt werden.

Hans F. Redlich, Letdworth (England)

Adam Gottron: Mozart und Mainz. Baden-Baden und Mainz 1951, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 78 S., 5 Bildtafeln. Die bei Abert nur mit wenigen Zeilen berührten episodischen Mainzer Aufenthalte Mozarts von 1763 und 1790 werden von dem ebenso berufenen wie verdienten Verfasser der „Mainzer Musikgeschichte“ liebevoll nachgezeichnet. Gottron stellt nicht nur das Material der Briefe, Reiseaufzeichnungen, Programme und Musikerlisten bereit, sondern er läßt den Hintergrund der hochkultivierten Mainzer Gesellschaft lebendig werden. Die legendäre Frankfurter Beecke-

Begegnung erfährt ihre notwendige Korrektur. Die Gestalt des mit Mozart befreundeten Heinrich Anton Hoffmann wird deutlich, ebenso der viel zu wenig bekannte, mit Prag wetteifernde Einsatz der Mainzer Oper, deren Kräfte den Mozartkult nach Berlin verpflanzten. Reiche Anmerkungen, Literaturangaben und die bekannte kostbare Ausstattung der „Mainzer Presse“ erhöhen den Wert dieses Forschungsbeitrags.

Hans Dennerlein, Bamberg

Schubert: Thematic Catalogue of all his works in chronological order. By Otto Erich Deutsch in collaboration with D. R. Wakeling. London, J. M. Dent & sons Ltd, 1951.

Alfred Einstein: Schubert (transl. D. Ascoli), London, Cassell & Co Ltd, 1951. Mit dem thematischen Werkverzeichnis hat O. E. Deutsch dem gewaltigen Bau seiner lebenslangen Schubert-Forschung den krönenden Abschluß angefügt. Das Werkverzeichnis — der erste, einem Klassiker gewidmete thematische Katalog, der zuerst in englischer Sprache erscheint — ist als logische Ergänzung zu Deutschs Sammlung Schubertscher Lebensdokumente entstanden, deren deutsch abgefaßte Urform ja bis in das Jahr 1912 zurückreicht. Die englische Fassung dieser Ausgabe (Schubert: a documentary Biography, London, Dent & sons Ltd, 1946) enthielt bereits bedeutsame Beiträge zum künftigen thematischen Werkverzeichnis mit ihren Spezial-Listen aller zu Schuberts Lebzeiten veröffentlichten Werke, seiner Verleger, der zeitgenössischen Widmungsempfänger und schließlich der Schubertschen Erstdrucke (a. a. O. Seite 938/949). Der vorliegende thematische Katalog von 1951 (der auf gemeinsam mit L. Schibler im Jahre 1912 begonnene Vorarbeiten zurückreicht) zieht die Summe aus einem Jahrhundert Schubert gewidmeter bibliographischer Forschung: von Diabelli und Nottebohm über Friedlaender und Mandyczewski bis zu den Herausgebern der Gesamtausgabe und bis hin zu O. E. Deutsch selbst. Wie sehr das Autographen-Material dank unermüdlischen Forscherfleißes angewachsen ist, geht aus der Statistik von Deutschs lesenswertem Vorwort hervor. Während noch Nottebohms thematisches Verzeichnis von 1874 sich mit ca. 900 Werknummern hatte begnügen müssen, ist diese Gesamtzahl in Deutschs Katalog bereits auf 1515 gestiegen. Die Ges.

A. von 1897 enthielt 604 Lieder von Schubert. Der vorliegende Werkkatalog hingegen verzeichnet 634, von denen 17 immer noch der Erstveröffentlichung harren. Ein Vergleich dieser Ziffern gibt einen Begriff von der reichen Ernte der Schubertforschung der letzten 50 Jahre. Deutschs Katalog macht diesen Reichtum erstmals zugänglich und greifbar — speziell für den Forscher, der an den jeweiligen Standorten der Originalmanuskripte, an der Datierung der Erstdrucke und an dem Vorhandensein vieler Varianten interessiert ist. Die Einteilung des Werkverzeichnisses ist vorbildlich. Den datierten Kompositionen sind die Nummern 1—956, den undatierten Nr. 966—998 gewidmet. Vergleichende Tabellen fügen jeder Schubertschen Opuszahl die entsprechenden Nummern des vorliegenden Katalogs bei und führen diese Kollationierung auch für die Nummern des Nottebohmschen Katalogs von 1874 durch. Deutschs Verzeichnis enthält eine Fülle von Werken, die in keinem der früheren Schubert-Werkverzeichnisse zu finden sind. Damit erweitert es die reiche Verlässenschaft Schuberts um viele wertvolle Einzelheiten, die dem Bilde des großen „romantischen Klassizisten“ neue reizvolle Einzelzüge beifügen. Deutschs Sammlerfleiß und seine souveräne Beherrschung der bibliographischen Quellen feiern hier einen Triumph. Leider hat die Ungunst der Zeiten ihn und seinen Helfer D. H. Wakeling zu Sparmaßnahmen veranlaßt, die den Umfang des Katalogs zwar erheblich verringern, jedoch auf Kosten klarer musikalischer Themenanfänge. Im Gegensatz zu Nottebohm, aber auch zu Schmieders monumentalem „Bach“-Katalog notieren Deutsch und Wakeling die thematischen Incipits nur auf einem System, eine Methode, die sich bei Symphonien und Quartetten bewährt hat, aber im Falle von Klavierliedern zu verwirrenden Ergebnissen führen muß, wie etwa im Falle des „Erlkönigs“ (Nr. 328 des vorliegenden Katalogs, *ibid.* S. 145), dessen thematisches Incipit unweigerlich in den stürmischen Triolen des Klaviervorspieles und nicht in der im 14. Takt erst hinzutretenden Singstimme zu suchen ist:



In solchen Fällen ist die Methode Schmieders unbedingt vorzuziehen, der z. B. bei Gelegenheit der Bachschen Kirchenkantaten für das instrumentale Vorspiel wie für den ersten Chöreinsatz je ein separates thematisches Incipit angibt. In einer Neuauflage von Deutschs Schubert-Katalog (oder in einer deutschen Übersetzung desselben, die dringendst zu wünschen wäre, und die baldigst herbeizuführen eine Ehrenpflicht deutscher Musikforschung sein sollte) sollte Schmieders Methode thematischer Zitate für alle Vokalwerke Schuberts nachträglich durchgeführt werden.

Einsteins Schubert-Biographie¹ ging in Druck noch vor Erscheinen des thematischen Katalogs, in dem sich Deutsch wiederholt auf bedeutsame bibliographische Hinweise und Entdeckungen Einsteins beziehen konnte. Diese jüngste Frucht Einsteinschen Forscherfleißes enthält wieder eine Fülle wichtiger Neubewertungen und bibliographischer Data. Dennoch bereitet das Buch dem Kenner von Einsteins meisterlichen Studien über Gluck (1936) und Mozart (1945) eine gelinde Enttäuschung. In dem zeitgemäßen Bestreben, dem leidigen Dualismus der „Leben-Werk“-Biographien zu entgehen, hat sich Einstein entschlossen, das Ganze als chronologische Biographie anzulegen, deren Erzählerfluß durch Werkbesprechungen jeweils unterbrochen wird. Daß diese Lösung dem Verf. viel Kopferbrechen verursacht hat, geht aus dem Geständnis des Vorworts hervor, in welchem ein ganz anderer ursprünglicher Buchplan erwähnt wird, dessen wichtigste Abschnitte „Vorbereitung“, „Erfüllung“, „Meisterschaft“, „Schüler und Meister“ hätten benannt werden sollen. Die konventionelle Fassung einer reinen Biographie in 14 Kapiteln ist keine glückliche Wahl im Falle von Schuberts kurzem und unscheinbarem Lebensgang. Kein einziges Sonderkapitel ist den Werken und ihrer spezifischen Problematik gewidmet — mit dem Ergebnis, daß fast alle Kompositionen des Meisters darin flüchtige Erwähnung finden, daß aber selbst einzigartige Werkkomplexe wie „Die Winterreise“ auf nur drei Seiten abgetan wer-

den. Obwohl E. von der Besonderheit harmonischer und modulatorischer Prozesse in Schuberts reifem Werk überzeugt ist, wird diese noch ganz unausgeschöpfte Sonderfrage nur flüchtig gestreift. So weist der Verf. zwar im Falle des Finale des a-moll-Quartetts op. 29 mit einem Notenzitat (S. 133) auf die Neuheit der Harmonik dieses Satzes hin, ohne aber mit einem Wort diese Neuheit näher zu charakterisieren. Auf die speziellen Formprobleme der „Unvollendeten“ und der großen C-dur-Symphonie geht E. leider ebensowenig ein wie auf die Besonderheiten der späten Schubertschen Kammermusik. Hingegen enthält seine Darstellung höchst wertvolle Einzelheiten zu einer tieferen stilkritischen Erkenntnis der vergessenen Opern Schuberts. Der Unterzeichnete glaubt, daß in diesen Teilen (vgl. Kapitel IX „Von der Zauberharfe zu Alfonso und Estrella“) der eigentliche dauernde Gewinn des Buches zu suchen ist. Besonders die erstaunlichen thematischen Parallelen zwischen „Alfonso und Estrella“ und Verdis „Maskenball“ werfen ein Schlaglicht auf die belkantilistischen Entfaltungsmöglichkeiten des „verhinderten“ Opernkomponisten Schubert. Es deutsch konzipiertes Buch wurde von David Ascoli mit sprachlicher Eleganz, aber nicht immer mit dem nötigen Verständnis für die Eigenheiten des deutschen Originals übersetzt. Ein besonders peinlicher Lapsus des Übersetzers verunstaltet S. 224. Der Übersetzer spricht hier von einer „celebrated application of April 7, 1826 for the post of Assistant Court Music Director“, wo das deutsche Original nur das „berühmte (i. e. berühmt durch seine Erfolglosigkeit) Bittgesuch . . . usw.“ gemeint haben kann, was im Englischen durch „notorious“ präzise wiedergegeben werden kann. Auch ist kaum anzunehmen, daß Es deutsches Manuskript (vgl. S. 344) tatsächlich im ersten Takt von „Mirjams Siegesgesang“ eine Instrumentation von Trompeten und Militärtrommeln (side-drums) verlangt hat. Der Übersetzer hat vielmehr hier offenbar side-drums (Militärtrommeln) mit kettle-drums (Timpani, Kesselpauken) verwechselt oder ist sich über die angelsächsische Nomenklatur dieser Schlaginstrumente nicht klar geworden. Aus dem hier Angeführten geht klar hervor, daß eine baldige Veröffentlichung des deutschen Originals dieses jüngsten Buches Es dringendst zu wünschen wäre. Eine solche Veröffentlichung wird gewiß dazu beitragen, viele Partien des

¹ Diese Besprechung wurde wenige Wochen vor Einsteins Verschiden geschrieben. Es wäre nunmehr eine Ehrenpflicht der deutschen Musikwissenschaft, dafür zu sorgen, daß die — sämtlich deutsch geschriebenen — Originale der Bücher, Abhandlungen und Artikel aus der Zeit von Einsteins Exil (also nach 1933) wenigstens zu posthumer deutscher Erstveröffentlichung gelangen, soweit dies nicht schon in den letzten Jahren durch den Verstorbenen eingeleitet worden ist.

Buches neubewerten zu können, deren englische Wiedergabe den Intentionen des Verf. offenbar nicht immer genügend Rechnung trägt.

Hans F. Redlich, Letchworth (England)

Max Unger: Ein Faustoperplan Beethovens und Goethes. Mit zwei Sepiazeichnungen des Verfassers. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1952. 34 S.

Von einem gemeinsamen Operplan Goethes und Beethovens war bisher nichts bekannt. Unger rekonstruiert die Tatsache eines solchen aus drei voneinander unabhängigen Zeugnissen. Das Stuttgarter „Morgenblatt für gebildete Stände“ meldet 1808: „Der geniale Beethoven hat die Idée, Goethes „Faust“ zu komponieren, sobald er jemand gefunden hat, der ihn für das Theater bearbeitet.“ Beethoven selbst schreibt 1812 aus Teplitz an Breitkopf & Härtel: „Daß Goethe hier ist, schrieb ich Ihnen. Täglich bin ich mit ihm zusammen. Er verspricht mir etwas zu schreiben.“ Und Graf O. H. von Loeben, der im Winter 1813/14 Umgang mit Goethe hatte, schreibt im August an Justinus Kerner: „Wissen Sie auch . . . daß Beethoven ihn (Goethe) veranlaßt hat, seinen Faust für die Musik zu gestalten?“ Um die Wahrscheinlichkeit einer konkreten Vereinbarung dieser Art zwischen Goethe und Beethoven und andererseits die spätere Verflüchtigung eines wirklich gefaßten Planes psychologisch zu begründen, hat Unger sein spezielles Thema auf der Grundlage einer knapp zusammenfassenden Darstellung des künstlerischen und persönlichen Verhältnisses zwischen Beethoven und Goethe behandelt und damit einen dankenswerten neuen Beitrag zu einem Thema geliefert, das — den Hinweisen des Verfassers nach — noch einer endgültigen Bearbeitung nach letzten Forschungsergebnissen und unausgewerteten Quellen harret. Der in Buchform vorliegenden Abhandlung, die aus einem anlässlich der Zweihundertjahrfeier von Goethes Geburtstag veröffentlichten Aufsatz hervorgegangen ist, hat der Verfasser eigene Sepiazeichnungen der Gesichtsmasken Beethovens von 1812 und Goethes von 1807 beigegeben.

Ludwig Misch, New York

Hans Peter Schmitz: Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik. Kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis. — H. Knauer-Verlag, Berlin-Dahlem. o. J. (1950).

In dieser kultiviert geschriebenen kleinen Schrift von 28 Seiten versucht der Autor zwischen zwei Extremen der heutigen Aufführungspraxis einen historisch begründeten Standpunkt zu finden. Die Einen, unter ihnen die Koryphäen des Konzertlebens, musizieren die Werke des Barock im Geiste der Romantik, die Anderen ohne die oft überquellende Musikalität der ersteren häufig nur trocken und gelehrt. Die Lehrbücher, vor allem Quantz, unterscheiden zwischen französischem, italienischem und deutschem Geschmack. Klangwelt des Orchesters, solistisches Musizieren und die Frage der schwankenden Intonation werden herangezogen, Phrasierung, Artikulation und auch Tempo — ohne nähere und genauere Angaben als sehr rasch bezeichnet — betrachtet, ebenso Dynamik und Verzierung. Verf. ist von der Unmöglichkeit einer subjektfreien Objektivität überzeugt; so müssen wir die überlieferten Prinzipien der alten Musik durch das Medium unserer Empfangungs- und Gefühlswelt erleben. Ein richtiger Grundsatz zweifellos. Aber die Aufführung stellt tausende von Fragen, bei welchen diese Kompromißformel keine Antwort erteilt. Die Forschung muß antworten, der belehrte Künstler darf dann nach bestem Wissen gestalten!

Hans Engel, Marburg

Kongreß - Bericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel 1949. Bärenreiter-Verlag Basel 1951, 235 S. Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, hat nicht nur zum ersten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß nach dem Kriege eingeladen, sondern auch die Herausgabe des stattlichen Kongreßberichtes übernommen. Es wurde ein stolzer Bericht musikwissenschaftlicher Arbeit auf allen Teilgebieten, die in verstehender Zusammenarbeit über die Grenzen der Nationen und Sprachen behandelt wurden. In den öffentlichen Vorträgen verbreitete sich Handschin über Musik und Musikwissenschaft, Jeppesen brachte geistvolle Auseinandersetzungen zur Kritik der klassischen Harmonielehre und P. H. Lang (New York) untersuchte die stilistischen Elemente in der Klassik. In den zahlreichen Sektionsvorträgen sind neue Erkenntnisse der Forschung niedergelegt. (Bedauerlicherweise gibt kein Inhaltsverzeichnis eine einfache Übersicht über den Reichtum der Themen.) Über organisatorische und bibliographische Fragen sprachen H. Albrecht (Quellenlexikon) und

H. Anglès (Instituto Español de musicología), während v. Ficker kritische Anmerkungen zur gegenwärtigen Editionstechnik mittelalterlicher Musik machte. Gombosis Untersuchung über Key, Mode, Species, Brenns Modus-Beitrag, Handschins Guilelmus Monachus-Interpretation, Gurliitts Darstellung des Cantor-musicus-Problems, Stäbels Beitrag zum ambrosianischen und römischen Choral, Labhardts Sequenzenbericht und Anglès' wichtiger Beitrag zur Rhythmusfrage im Mittelalter haben eine Übersicht über bedeutsame Probleme der älteren Musikgeschichte gegeben. Fragen der Polyphonie behandelten Bukofzer (Missa Caput), Ameln (Passion), Engel (Prosodie), Ferand (compositio), Gaillard (Psautier), Gerstenberg (Senfl), Ghisi (M. da Gagliano), Holst (Merulo), Lenaerts (Missa parodia), Zenck (Willaert), während Giegling („concertare“), Keller (Reinken), Hammerschlag (Sigel-Ornamente), Klotz (Registrierkunst), Larsen (Messias), Torre Franca (Vivaldi, Platti), Steglich (Beethovens Akzentuation), v. Fischer (Beethoven, Variation) Beiträge zur Musikgeschichte bis zur Klassik lieferten. Akustische und instrumentenkundliche Fragen behandelten Fokker (Euler und Nef (mehrsaitiges Monochord). Geering und Smits von Waesbergh sprachen zum mittelalterlichen liturgischen Spiel, Bessler zur katalanischen Coblá. Brailoiu lieferte neue Beiträge zum Jodel, Bake zur indischen Musik (Nadabegriff), Hickmann zur altägyptischen Musik, während Schneider ursprüngliche Musikvorstellungen und Wiora die Frühgeschichte der europäischen Musik mit vergleichenden Methoden erörterten. Systematische und ästhetische Fragen behandelten Brenn (Wesensgefüge), Brockhoff (Analyse), Engel (Deutung), Bernet-Kempers (Jamisation), Kikton (Philosophie-Beziehungen), Mies (Tonarten-Charakter), Wolff (Ethik). Aus den Themen geht der Schwerpunkt der Problemstellungen hervor, denen sich die Musikforschung zugewandt hat. Aus den behandelten Kongreßthemen wird aber auch die derzeitige Vernachlässigung gewisser Epochen und Fragen deutlich.

Der Basler Kongreßbericht hat die Ergebnisse der ersten Begegnung der internationalen Musikwissenschaft nach dem Kriege festgehalten und ist ein Zeugnis der in der Musikforschung wiederaufgenommenen internationalen Zusammenarbeit, als deren Träger die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und nicht zuletzt die Schweizerische

Musikforschende Gesellschaft in dankenswerter Weise schon bald nach Kriegsende den Boden bereiteten.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Wilfrid Mellers: *Studies in Contemporary Music*. London 1947, Dennis Dobson Ltd. 216 S.

Das Buch vereinigt vierzehn Aufsätze, die fast alle in den Jahren zwischen 1938 und 1946 in englischen Fachzeitschriften erschienen sind und für den Neudruck teilweise überarbeitet wurden. Die ersten fünf befassen sich mit hervorragenden Persönlichkeiten der französischen Musik, dann folgt je ein Artikel über Mahler, Wellesz und Kodály, die restlichen sechs sind englischen Fragen gewidmet; unter ihnen interessieren Essays über Holst, Rubbra und Rawsthorne am meisten. Von den Aufsätzen wird kaum einer in Deutschland bekannt sein (ihr Erscheinen fällt wesentlich in die Kriegsjahre), um so mehr verdient die Sammlung in Buchform eine ausführlichere Besprechung.

Über Eric Satie wird im Zusammenhang mit dem „Problem“ (Anführungszeichen von Mellers) der zeitgenössischen Musik gesprochen. Die Isolierung des Künstlers als Folge seiner Sensibilität ist heute der dominierende Zug in der Stellung des Künstlers zur Mitwelt. Die Konsequenz, die Satie daraus zog, führte ihn zur spirituellen Freiheit. Keine andere zeitgenössische Musik kann mehr über die Position des Komponisten in der modernen Welt aussagen als die Saties. (Warum geht Mellers einem Vergleich der Situation Saties mit Schönberg ganz aus dem Wege?) Nachdem wir Einblick in die Schaffensperioden Saties gewonnen haben, überzeugt der Schluß, zu dem Mellers kommt: „Socrate“ und die „Nocturnes“ offenbaren ein Leid, das die von der Isolierung auferlegte Negation mit sich bringt, ein unpersönliches Leid, das nicht auf Enttäuschung am Leben zurückgeht. Die Einsamkeit Saties ist anders als die Chopins. Saties Musik ist nicht Abbild der Einsamkeit eines Einzelnen, sondern der modernen Bewußtheit.

Ein Aufsatz über die späteren Werke Debussys hat den Untertitel, der als Epigraph der Cellosonate zgedacht war, „Pierrot fâché avec la lune“. Debussy war zeit lebens ein Verbannter, der in die innere Welt floh, weil ihm die äußere verdorben schien. Die frühen Lieder sind der Schlüssel für die späteren Werke. Schon die Lieder

sind Musik der traumhaften Wirklichkeit, Musik des *Fantôme* und des *Pierrot*. In den drei späten Sonaten sind Melodie und Harmonie stilisiert. Sie verbinden das Zeitgenössische mit dem Traditionellen und gehen eine künstlerische Konvention ein, die nicht die Konvention der Gesellschaft ist, sondern die einer puppenhaften Unwirklichkeit. Sie wird zum Maßstab für Debussys Werden und Wachsen, für den persönlichen Abschluß seines Lebens. Die Stilisierung ist die Realisierung einer lebenslangen Beschäftigung mit der Figur des Harlequin. Der mythologische Harlequin muß eine heimsuchende Einbildungskraft auf Debussys Phantasie ausgeübt haben. Bei Watteau ist der Harlequin Symbol der Einsamkeit des Individuums in der Gesellschaft, bei Debussy identifiziert sich der Künstler selbst mit dem Harlequin. Anfänglich nimmt Debussy die Maske als etwas Gutes und Wertvolles, zuletzt betrachtet er sie ironisch. Daraus ergibt sich die Erkenntnis seiner selbst und der Welt, die sich in der glücklichen Vollendung der Technik der letzten Werke ausspricht. Darum haben die drei Sonaten ihren Platz in der großen klassischen Tradition. Sie sind Debussys *opera ultima*, zugleich voller Ausblicke in die Zukunft.

In dem Aufsatz „*The Later Works of Gabriel Fauré*“ ordnet Mellers Fauré durch Stilanalyse in die französische Musikgeschichte ein. Fauré ist der Konservator der französischen Musik, deren Tradition ungebrochen von Pérotin bis Debussy geht. Faurés Blick ist durchaus retrospektiv. Er betrachtet die Musik als etwas wesentlich Gebautes. Er verwandelt das blasse Akademikertum seiner Zeit durch seinen kraftvollen Sinn für Melodie und seine Meisterschaft des Basses in eine Sprache von fast Bachscher Kraft. Seine Bemühungen sind synonym mit seiner Konzeption einer ausgeglichenen Kultur.

Die gleiche Aufgabe stellt sich Mellers bei der Untersuchung über „*Roussel and la Musique française*“. Auf seiner Orientreise 1909 erwachte in Roussel der Sinn für das eigene musikalische Erbe. Die Werke seiner Reifezeit kennen keine thematische Entwicklung, sondern die lyrische Entfaltung. Sie sind mehr lyrisch und vokal als instrumental gedacht. Die Melodik ist in ihrer Modalität kaleidoskopartig. Ein spezieller Sinn für französische Tanzformen bleibt erhalten, der der Musik Vitalität und Gesundheit gibt. Beziehungen zu Machaut oder Jannequin werden von hier aus sichtbar. Französische

und flandrische Elemente sind in Roussel verbunden. Die vielleicht beste Einführung in Roussels Spätstil sind die Lieder der letzten Jahre.

Charles Koechlin ist ein Apostel französischer Kultur, französischer als Fauré, Ravel oder Satie, nicht nur inhaltlich, auch in seiner Technik: er verbindet Volksmusik mit der Kunstmusik der Tradition. Die Sonatine, die Koechlin seinen Kindern widmete, ist Musik der Kindheit im besten, naiven Sinne und gestattet einen Vergleich mit den Vokalistinnen des 16. Jahrhunderts. Koechlin verwandelt ihren Geist in Musik für Klavier. Mehr dem späteren Werk Koechlin nähern sich die *Paysages et Marines*, die Mellers zu den wenigen überragenden Klavierwerken unserer Zeit rechnet. Hier treten — als Anlehnung an das Mittelalter — Freiheit und Linie in der (polytonalen) Polyphonie hinzu. Koechlin hält sich jedoch von jeder archaischen Beziehung frei. Ein Meisterwerk ist die Sonate für Violine und Klavier. „*L'Abbaye*“ für Chor, Orchester und Orgel hält Mellers für eines der wenigen Meisterwerke unseres Jahrhunderts. Koechlin gehört zu der ausgewählten Zahl zeitgenössischer Komponisten, die die Musikgeschichte um eine originale Sprache erweitert haben.

Der Aufsatz „*Mahler as Key-Figure*“ dürfte wohl einer der durchdachtesten Beiträge zum Problem Mahler sein. Mahlers Doppelstellung liegt darin, daß er sowohl den Weg zur extremen Chromatik und zur orchestralen Farbbrechung Schönbergs und Bergs, als auch den Weg zur linearen Polyphonie frei gemacht hat. Mahlers Beitrag zur europäischen Musikgeschichte liegt in seiner Fähigkeit, die Gegensätze der Übergangsperiode umfaßt zu haben. So ist die IX. Sinfonie eine Synthese der Hauptprobleme der europäischen Musik: des polyphonen Prinzips des 16. Jahrhunderts, des sinfonischen Ideals der klassischen Tradition, des Kults des Persönlichen und Dramatischen des 19. Jahrhunderts, der barocken Rhetorik, der Ausblicke in die lineare Polyphonie des 20. Jahrhunderts.

Von dieser historischen Perspektive aus ist ein Aufsatz über „*Egon Wellesz and the Austrian Tradition*“ aufschlußreich, da die neueren Werke von Wellesz bislang hier noch nicht aufgeführt wurden. Wellesz' musikwissenschaftliche Interessen sind aufs engste mit seinem musikalischen Schöpferum verbunden. Der Komponist Wellesz beginnt in der spätromantischen Wiener Si-

tuation. Nach einer Übergangsperiode bemüht er sich um die Wiedergeburt des Klassizismus in der Oper und erreicht etwas Gluck Vergleichbares: ein Maximum an psychologischer und ethischer Eindringlichkeit bei höchster musikalischer Stilisierung. In dem Orchesterwerk „*Prosperos Beschwörungen*“ kommt Wellesz 1936–38 zu einem neuen Stil. Eine Zusammenfassung ist seine Sinfonie (1945). Sie kann durch ihre Vereinigung der Technik des späten Mahler mit dem Bachschen Barock als eine Neuschöpfung der Wiener Sinfonik angesehen werden.

Mellers' historischer, soziologischer und psychologischer Blick dürfte mit diesen Exzerpten genügend charakterisiert sein, und wir können verzichten, auf die restlichen Artikel, die sich ausschließlich mit der englischen Gegenwart befassen, weiter einzugehen. Der Spezialist wird den Weg zu dem Buch finden. *M.s* Aufsätze sind für die Beleuchtung des Gegenwärtigen aus dem Historischen vorbildlich.

Karl H. Wörner, Heidelberg

Willi Schuh: Schweizer Musik der Gegenwart. Atlantis Verlag, Zürich 1948, 257 S.

In der gediegenen kleinen Atlantisbücherei läßt der bekannte Schweizer Musikkritiker Willi Schuh nach seinen Bänden über die Opern von Richard Strauß und über die zeitgenössische Musik eine weitere Sammlung seiner „Kritiken, Essays und Ansprachen“ folgen. Dieser neue Band bildet eine Ergänzung zu dem früheren Werk des Verfassers über die zeitgenössische Musik, in dem die Schweiz nicht berücksichtigt war. Die Schrift will keine systematische Darstellung der Schweizer Gegenwartsmusik bieten. Das geht allein schon daraus hervor, daß sich der Autor bewußt auf die Vertreter der älteren und mittleren Generation innerhalb des deutschen Sprachbereichs der Schweiz beschränkt. Dem Verzicht auf Systematik entspricht auch die publizistische Form. Es ist eine locker zusammengefügte Sammlung von Kritiken und Aufsätzen, die den flüchtigen Stil des gewandten Musikkritikers verraten, als der er über die Grenzen seines Landes hinaus geschätzt ist. Die bewußte Eingrenzung des Blickfeldes birgt indessen eine Gefahr in sich, gibt sie doch ein nicht ganz erschöpfendes, wenn nicht gar schiefes Bild von der Schweizer Musik der Gegenwart. Sie bekräftigt damit noch die festein-

gebürgerte Auffassung von der Schweiz als Hort eines ausgesprochen lokal gefärbten Konservatismus, der abseits von der gesamteuropäischen Entwicklung in einem Dasein von geistig-künstlerischer Inzucht verharrt. Gerade die Begabtesten unter den jüngeren Vertretern der Schweizer Musik — wir nennen hier nur Namen wie Staempfli und Schibler — haben aber durch ihr Schaffen bewiesen, daß sie über die engen Grenzen ihres Landes hinausgreifen und Anschluß suchen an entscheidende neue Stilbestrebungen innerhalb des gesamteuropäischen Kulturraums. Die Vorzüge der Schrift liegen in der Vermittlung von „persönlichen Werkindrücken“ und in der hervorragenden Sachkenntnis innerhalb der vom Autor selbst gesteckten Grenzen. Vor allem die Ausführungen über Othmar Schoeck, der in diesem Werk eine Sonderstellung einnimmt (von den etwa 250 Seiten sind ihm allein 100 gewidmet), bestechen durch ihre persönliche Anteilnahme. Zweifellos fühlt er sich zu diesem Schweizer Meister am stärksten hingezogen. Hier, wie auch bei Willy Burkhard, gewinnen seine Darstellungen den Charakter von monographischen Studien.

Herbert Hübner, Hamburg

H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg. Zürich/Freiburg 1951, Atlantis, 126 S.

Nach dem Kriege ist die Diskussion um Arnold Schönberg und seine Kunst neu entfacht worden. Als er 1933 seine Wahlheimat Berlin verließ, um sich in den USA niederzulassen, war ein großer Teil seiner Werke noch nicht geschrieben, und erst die Kenntnis dieser Kompositionen hat es ermöglicht, Persönlichkeit und Werk in ihrer Gesamtheit zur Grundlage einer Monographie zu machen, wie sie 1951, kurz vor dem Tode des Komponisten, von H. H. Stuckenschmidt, dem bekannten Vorkämpfer der Moderne, vorgelegt wurde. In einer Zeit des Tastens und Drängens nach neuer Gesetzmäßigkeit der Tonkunst ist es ein Verdienst, die Aufmerksamkeit einem Manne zuzuwenden, der mit seiner Kunst eine Umwälzung von noch nicht abzusehender Tragweite heraufgeführt hat, und selbst wenn man Stuckenschmidt nicht unbedingt zustimmen will, daß Schönbergs Musik „die legitime Kunst des 20. Jahrhunderts“ ist, so muß man sich doch eingehend mit ihr beschäftigen, um das Neue, Fruchtbare, Anregende für die Entwicklung der Tonkunst

in unserer Epoche zu erkennen. Der Werdegang des Wiener Musikers, der sich stets zu Brahms bekannte und in Bach und den Wiener Klassikern die höchste Emanation der Musik sah, zeigt den einsamen, stets ersten Künstler, der, abseits von der Gunst des Publikums, um ein neues Gesetz in der Musik gerungen hat. Die Kompromißlosigkeit seines Denkens wird mit fast erschreckender Deutlichkeit klar, und doch fühlt man seine Verwurzelung in der Vergangenheit. Zwei Aussprüche Schönbergs sind es, die seine Wesensart vielleicht am besten wiedergeben. Der erste (1922) bezeichnet den Beginn der Zwölftonmusik, als er sagte, er „habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert“ sei, und der zweite (1949) ist nicht minder wichtig: „Das Schicksal hat mich auf eine härtere Straße gewiesen. Aber immer war in mir der Wunsch lebendig, zu dem früheren Stil zurückzukehren, und von Zeit zu Zeit gebe ich diesem Verlangen nach.“ Stuckenschmidt erweist sich als vorzüglicher Kenner der geistigen Situation und ist in seiner Begeisterung ein wahrer Förderer des Verständnisses für Schönberg. Besonders wichtig erscheint die Betrachtung der Spätwerke, die zeigt, daß der Meister keinesfalls ein starres System gewollt hat, sondern innerhalb der Schranken seiner Zwölftontheorie der Phantasie großen Spielraum ließ. Dazu gehörten auch seine Versuche, diese Lehre mit einer freilich sehr erweiterten Tonalität in Einklang zu bringen, wie man sie auch schon bei dem ein Jahr älteren Max Reger gekannt hat. Das Buch ist sehr lesenswert, ohne daß es schon eine Auskunft darüber zu geben vermag, ob die von Schönberg erstmals angewandte Technik imstande sein kann, jede andere stilistische Entwicklung als überholt gelten zu lassen. Ein Literaturverzeichnis enthält die Biographie leider nicht, aber eine Fülle von Anregungen, die in meisterhafter Stilistik ausgebreitet werden.

Helmut Wirth, Hamburg

Leopold Nowak: Te Deum laudamus, Gedanken zur Musik Anton Bruckners. Herder-Verlag Wien 1947, 93 S.
Unter dem Eindruck der Wirrnisse der Nachkriegszeit geschrieben, läßt die Einleitung des Buchs eine der in religiösen Deutungen schwelgenden Bruckner-Apotheosen vermuten, doch weiß der Verf. in erster Analyse des Werks seine Gestalt treffend zu

zeichnen. Das Buch ist für einen breiten Leserkreis geschrieben. Es sucht in der musikalischen Gestalt ein Einfühlen in die religiöse Welt zu finden, ohne in die Gefahr sezierender Deutung, wie Griesbacher in seiner Analyse des Brucknerschen Teudeums, zu verfallen. Nowak sucht das Werk Bruckners aus dem Geist der religiösen Situation der Nachkriegszeit zu erfassen. Darin liegt der zeitgebundene Sinn seiner Darstellung.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Simbriger-Zehlein: Handbuch der musikalischen Akustik, Josef Habbel Verlagshandlung, Regensburg 1952, 272 S. In der akustischen Forschung sind in den beiden letzten Jahrzehnten so erhebliche Fortschritte erzielt worden, daß es an der Zeit ist, diese in die Lehre der musikalischen Akustik aufzunehmen. Schon lange befriedigt die Darstellungsweise auf diesem Gebiet — ebenso wie in der Harmonielehre — nicht mehr, da beide Disziplinen in einer Art „Bausteinklehre“ stecken geblieben sind und nicht vermögen, den klanglichen Entwicklungsprozeß musikalischer Bildungen in seiner tatsächlichen hörbaren Äußerung darzustellen, d. h. über die theoretische Notationsbewegung hinaus die dynamische Klangbildung und das, was zwischen den Noten hörbar wird, zu erfassen. Das gelingt heute in der Theorie der akustischen Gleichvorgänge. Darüber hinaus ist seit einigen Jahren ein neuer Zweig der Akustik, die „Psychoakustik“ entstanden, die mit großem experimentellem Aufwand elektroakustischer Mittel — besonders in Amerika — zu bemerkenswerten Ergebnissen gelangt ist. Sie wird ebenfalls die musikalische Akustik bereichern können.

Seit den Jahren vor dem Krieg ist in Deutschland kein Lehrbuch der musikalischen Akustik mehr erschienen. Nach der langen Pause, bedingt durch Kriegs- und Nachkriegsnot, wäre nun die Gelegenheit, das erwähnte Gebiet aus den neuen Erkenntnissen heraus neu zu gliedern und im Licht der modernen Naturwissenschaften darzustellen. Diese Chance ist in der vorliegenden Neuerscheinung nicht wahrgenommen worden. Die Verf., die sich beide kompositorisch betätigen, haben nach Erledigung der eigentlichen akustischen Grundlagen unter Abstützung auf K. E. Schumann, „Akustik“ 1925 und Scheminzky, „Die Welt des Schalls“ 1935 (2. Aufl. 1943) ihr Hauptaugenmerk auf den „Musikalischen Tonraum“ gerichtet

und sich mehr mit den psychologischen Wirkungen der Musik befaßt. Ihr besonderes Verdienst liegt darin, daß sie in der Behandlung der Musiksysteme den Horizont des abendländischen Kulturkreises überschritten und den Blick geweitet — oder besser das Gehör erschlossen — haben für die Systembildung an sich, indem sie die Systeme der Hochkulturen einbezogen haben. So lernt man die „klanglich-konsonanzmäßige Musikwelt“ von Ost-, Südost-Asien und Indonesien kennen, ferner die „melodisch bestimmte und zusammenklangsfeindliche Tradition“ des vorderen Orients einschl. Vorderindiens und des alten Griechenlands, während ein besonderes Kapitel der Musikwelt der Naturvölker gewidmet ist. In Anbetracht des Wertes dieser Ausführungen, die geeignet sind, die Lehre von den Systembildungen an den Konservatorien weiterzubringen, ist es um so bedauerlicher, daß die Akustik so stiefmütterlich behandelt worden ist. Bei der Übernahme veralteter Literatur ist so unsorgfältig verfahren worden, daß sich zahlreiche Fehler eingeschlichen haben, die dem Verständnis geradezu entgegenwirken. Das gilt besonders für die Maßbezeichnungen, dann von der Erklärung physikalischer Erscheinungen wie Dopplertesches Prinzip, Schwebung, Resonanz, Hörtheorie, Definition der Lautstärke, Lauterzeugung bei Instrumenten (z. B. Glocke) wie bei der menschlichen Stimme. Leider besteht keine klare Vorstellung der Formanttheorie, zudem muß den Verf. gesagt werden, daß die Meinungsverschiedenheit Helmholtz-Hermann heute eindeutig geklärt ist. Durch die freihändige Übertragung einwandfreier Bildvorlagen aus der Literatur haben sich sinnentstellende Fehler eingestellt. Das trifft sich besonders unglücklich im Fall der Darstellung der Entstehung von Schwebungen (nach Schumanns richtiger Vorlage), da diese Skizze in Golddruck auf den Umschlag gekommen ist. Warum hat man keinen Akustiker bei der Abfassung zu Rate gezogen? So entsteht der zwiespältige Eindruck einer gelungenen musikalischen Darstellung, verbunden mit einer unkorrekten akustischen Darstellung.

Fritz Winkel, Berlin

Walter Michael Bertens: Musik und Mikrophon. Düsseldorf 1951, Musikverlag Schwann, 254 S.
Ist der Rundfunk oder die „mikrophonale Musikwiedergabe“ imstande, eine kulturelle

Mission auszuüben, wie sie dem Theater oder dem Konzert eigentümlich ist? Diese Frage ist das Kernproblem des vorliegenden Buches, in dem der Verfasser mit Liebe und Sachkenntnis den Möglichkeiten einer planvollen Programmgestaltung nachgeht. Er weist darauf hin, daß das Musikprogramm nicht von der soziologischen Struktur unserer Zeit und von der vielschichtigen Zusammensetzung der Hörerschaft zu trennen ist und daß die heute vor allem im Funk übliche Art des Musikgebrauchs eher einer Verflachung als einer Vertiefung diene. Die Hauptforderung Bertens geht nach einer künstlerisch einwandfreien und psychologisch verständnisvollen Musikdramaturgie, die mit Geschick und Verantwortung den „Verbraucher“ an die Musik aller Arten heranzuführen hat, ohne daß man — besonders bei dem „gehobenen“ Programm — den lehrhaften Zeigefinger merkt. Viele interessante Einzelprobleme werden (manchmal vielleicht zu) ausführlich behandelt, so daß die Lektüre des kenntnisreichen und bekenntnishaften Buches, in dem viele kompetente Autoren zitiert werden, nicht unbedingt leicht ist. Die Schaffung „funkeigener Musik“ und die funkgerechte Bearbeitung besonders von Bühnenwerken sind nicht nur ihm, sondern wohl auch jedem guten Rundfunkmanne ein wahrhaftiges Anliegen. Viele Beispiele gerade der letzten Jahre sind der Beweis dafür, und können verantwortungsfreudig tätige „Funkspezialisten“, die übrigens häufig aus der Musikwissenschaft hervorgegangen sind, sich in ihrer Tätigkeit wenn auch nicht durchweg bestätigt, so doch in positiver Weise ermuntert fühlen, so sollte die umfangreiche Schrift doch vor allem von denjenigen gelesen werden, die im Rundfunk lediglich eine nie versiegende Geldquelle sehen, die aber nichts von den Sorgen und Mühen ahnen, die jeder funkschöpferische Mitarbeiter, sei es als Programmreferent oder als ausübender Künstler, eigentlich dauernd durchmachen muß, bis ein anhörbares Programm „steht“.

Helmut Wirth, Hamburg

Miscellanea Musicologica Floris van der Mueren. Gent 1950, Kunsthistorisch Instituut, 259 S., 1 Bildtafel.

Diese von einem Komitee herausgegebene Festgabe zum 60. Geburtstag des belgischen Musikforschers van der Mueren vereinigt 24 Beiträge unterschiedlichen Umfangs in flämischer und z. T. in französischer Sprache. (Die Titel der Beiträge werden in der vor-

liegenden Besprechung in deutscher Übersetzung angegeben.) In seiner Mannigfaltigkeit entspricht der Inhalt wohl der vielseitigen und vielfältig interessierten Persönlichkeit des Jubilars. Nach einem Lebensbilde von der Muerens aus der Feder von A. Stubbé, das eine klare Vorstellung von Werdegang, Schaffen und Bedeutung des an der Universität Gent wirkenden Musikwissenschaftlers vermittelt, folgt zunächst eine von R. Roemanus zusammengestellte Bibliographie seiner Schriften. Die Reihe der eigentlichen „Geschenk“-Aufsätze beginnt dann mit einer Studie: „Entspricht die Einrichtung pädagogischer Lehrgänge an den höheren Musikschulen einem Bedürfnis?“ von M. Andries, die vorwiegend belgische Spezialinteressen berührt. — J. L. Broeckx behandelt dann „Musikhistorische Tatsachen als kulturhistorische Symptome“. Wie der Untertitel („Musikalischer Stil als Spiegel der Lebenshaltung im 19. Jahrhundert“) aussagt, soll am Beispiel des 19. Jh. nachgewiesen werden, daß musikalischer Stil und Lebensstil einander entsprechen. „Wie der Mensch lebt, denkt, fühlt und handelt, so ist auch die Musik.“ Die sehr anregenden und manche neuen Gesichtspunkte bringenden Ausführungen können hier leider nicht eingehend behandelt werden. Grundsätzlich scheint mir die Hauptgefahr für des Verf. Argumentationen darin zu liegen, daß gerade das 19. Jh. uns noch zu nahe liegt, wobei gewiß anzuerkennen ist, daß wir eben deswegen die „kulturhistorische Atmosphäre“ dieser Zeit noch nacherleben können. Die Perspektivik des historischen Sehens bringt es jedoch mit sich, daß wir die uns nächstliegende Epoche für weit differenzierter halten als fernerliegende, daß wir sie intensiver betrachten können und daher geneigt sind, die sich aus der perspektivischen Verschiebung ergebenden Größenunterschiede gegenüber älteren Epochen für real zu halten. Daher scheinen uns Lebensäußerungen der näherliegenden Vergangenheit leicht wesentlich ausgeprägter, wenn nicht sogar grundsätzlich anders motiviert zu sein als die der Zeiten, die ihr unmittelbar voraufgehen. Zudem beschränkt sich der Verf. im allgemeinen auf nichtstilistische Gegebenheiten, wählt vielmehr mit Vorliebe soziologisch bedingte musikalische Erscheinungen aus. Diese werden schließlich auch noch mehr soziologischen als kulturhistorischen Symptomen gegenübergestellt, so daß sich die Parallelität in den herangezogenen Beispielen schon daraus weitgehend erklären läßt.

Trotzdem weckt der Gedankengang Interesse, und die angeschnittenen Probleme müßten einmal diskutiert werden. — In einem knappen Beitrag spricht E. Closson über „Das keltisch-irische Element im liturgischen Gesang“. Im wesentlichen hypothetischen Charakters, führt der Artikel die Tätigkeit der Iren, besonders des Sedulius, ins Feld, deren liturgische Weisen vor der Konstituierung des „gregorianischen“ Gesangs entstanden und daher irischen Ursprungs sein müssen (Beispiel: *A solis ortus cardine*). — A. Corbet berichtet über „Die anonyme ‚Verhandlung over de Muziek‘, herausgegeben von J. A. Bouvink in 's Gravenhage 1772“. Dieser Druck, von dem sich Exemplare in Brüssel, 's Gravenhage und Amsterdam befinden, könnte vielleicht von Jean-Joseph Boutmy (1725—1782) stammen, doch lassen sich dafür zwingende Argumente nicht beibringen. Die Studie ist sehr sorgfältig angelegt und interessiert besonders durch die Vergleiche zwischen dem anonymen Druck und einer Schrift Boutmys. — „Beiträge zur Geschichte des Musiklebens in unseren Kirchen (Instrumentisten an der St. Baafskathedrale zu Gent)“ steuerte B. De Keyzer bei. Er hat das Kathedralarchiv eingehend durchforscht und kann sowohl über den Gebrauch von Instrumenten im 17. und 18. Jh. berichten, als auch eine lange Liste von Spielern mitteilen, die von 1616 bis 1791 reicht. Ein besonderer Abschnitt ist dem Geschlecht der Willems gewidmet; er bringt Ergänzungen und Berichtigungen zu der Studie von Vanderstraeten und Snoeck. — P. De Keyzer stellt „Einige lose Betrachtungen über Volksliedkunde“ an. Er gibt einen Überblick über die verschiedenen Definitionen des Begriffs „Volkslied“, wobei er sich an van der Mueren, Closson und Devoghel anlehnt und sich z. T. auf Dankert beruft, dessen Beurteilung des niederländisch-flämischen Volksliedes aber kritisiert. — „Nachforschungen nach Ausgaben des Musikdruckers Benoit Andrez (18. Jh.)“ unternimmt P. Deses. Der in Lüttich tätig gewesene Drucker ist in der bio-bibliographischen Literatur bisher stark vernachlässigt worden. Sein Wirken in den Jahren 1749 bis 1767 ist offensichtlich fruchtbarer gewesen, als man bisher angenommen hat. Aus verschiedenen Quellen läßt sich eine Reihe seiner Drucke nachweisen, in denen im wesentlichen Komponisten von mehr regionaler Bedeutung auf-

treten, so vor allem Herman-François Delange, François-Joseph de Trazegnies und François Krafft. — Neue Dokumente über „Florequin Nepotis, Organist der Margarete von Österreich und Karls V. (nach 1495 bis 1537)“ kann J. D u v e r g e r vorlegen, und zwar aus den Rechnungen und dem Briefwechsel der beiden fürstlichen Persönlichkeiten. Die Biographie des zweifellos bedeutenden Künstlers wird dadurch in wesentlichen Punkten erhellt; über seine Beliebtheit bei seiner Herrin und bei Karl V., seine Reisen, die ihm zuteil gewordenen Ehrungen, seinen Charakter werden aus den neuen Dokumenten mit Sorgfalt Folgerungen gezogen. Leider geben die neuen Nachrichten immer noch keine Auskunft über seine künstlerische Tätigkeit, besonders über etwaige Kompositionen. — Eine Abhandlung: „Die monastischen Antiphonare von 1934 und 1943“ von J. K r e p s beschäftigt sich kritisch mit der Geschichte und der Methode der beiden benediktinischen Editionen. Dabei wird der Frage der Quellenbewertung erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, besonders werden die Beschränkung auf das Hartker-Antiphonar, die ausschließliche Anlehnung an die St. Galler Tradition kritisiert. Die Studie kann hier nicht näher gewürdigt werden, dürfte aber in der Gregorianik-Forschung auf Interesse und (positiven wie negativen) Widerhall stoßen. — R. B. L e n a e r t s unterzieht in seinem Beitrag „Alte und neue Musik nach dem Speculum Musicae“ die Kapitel 44–46 des bekannten Traktats einer Untersuchung, in der er die Stellung des Jacobus von Lüttich zu Ars antiqua und Ars nova verdeutlicht, indem er über den Inhalt der genannten Kapitel zusammenfassend referiert. Es geht bei dem Streit um die alte Kunst, wie der Verf. es ausdrückt, „um viel mehr als um den Vorrang des einen oder anderen musikalischen Stils“, es geht um die Auseinandersetzung Gotik—Renaissance. — P. N u t e n berichtet „Über Musikästhetik in Deutschland von 1700 bis ca. 1760“. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik, die Affektenlehre werden als Symptome der Aufklärung herausgestellt und deren Verwurzelung im traditionellen und rationalistischen Denken, d. h. im Fortleben des mittelalterlich-moralistischen bzw. renaissancistisch-platonischen Denkens, konstatiert. Im Grunde geht es im Verlauf des 18. Jh. um den Streit Aufklärung—Sturm und Drang. Der Verf. hat offenbar die einschlägige Literatur klug ausgewertet und

kann so mit knappen Strichen ein klares Bild zeichnen, das weniger die Differenziertheit des Stoffes als vielmehr die Hauptkontraste herausarbeiten soll. — Zum „Studium der Eingeborenen-Musik von Belgisch-Kongo“ stellt F. M. O l b r e c h t s fest, daß die Zeit drängt, wenn man noch nennenswerte Zeugnisse der im Kongo (wie überall in Afrika) immer schneller verschwindenden Musik retten will. Wenn man mit ein paar Dutzend Aufnahmegegeräten arbeiten könnte, ließe sich in wenigen Monaten ein sehr beachtliches Phono-Archiv anlegen. — „Henri Vandamme, ein belgischer Rossini-Verehrer aus dem 19. Jh.“ ist der Gegenstand einer kleineren Studie von A. E. S c h r o e d e r. Vandamme ist der Autor einer „Vie de G. Rossini“, die er unter dem Pseudonym „un dilettante“ 1839 erscheinen ließ und die sich im rein Biographischen z. T. wörtlich an Stendhals gleichnamige Schrift anlehnt. Von ihm gibt es aber noch eine Beschreibung seiner Italienreise 1843 (Ms. in Brüssel, Philharmonie), die auch einige musikalische Nachrichten enthält. Vandamme (geb. 1809 in Ypern) war Mitglied mehrerer musikalischer Gesellschaften, wahrscheinlich dilettierender Geiger und (nach seinem eigenen Zeugnis) Verfasser mehrerer Schriften, darunter eine Paganini-Biographie, je ein Band mit Biographien der größten Komponisten von Lully bis Rossini bzw. der größten Geiger. Von diesen Büchern hat sich bisher kein einziges Exemplar finden lassen. — J. v a n A c k e r e behandelt „Aspekte des Melos bei Ravel“. Als Kennzeichen der Ravelschen Thematik wird „strukturelle Einfachheit“ festgestellt. Die Abhandlung weist dann an einer Reihe von charakteristischen Einzelheiten das Typische des Ravelschen Melos nach. — „Zur Wiederbelebung alter Musik“ steuert G. v a n d e n A b e e l e einen hübschen Artikel bei, in welchem sie eine kurzgefaßte Geschichte dieser Wiederbelebung gibt. — Ch. v a n d e n B o r r e n berichtet über „Die verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚Gotik‘ im Bezug auf die Beurteilung von Kunstwerken, besonders von musikalischen“. Der Verf. sagt zwar selber, er könne nur Lesefrüchte, also keine Ergebnisse systematischer Forschung vorlegen, aber schon in den ersten Absätzen seines Beitrages findet man eine höchst treffende Gegenüberstellung der Genesis der Begriffe „Gotik“ und „Barock“. An Hand der von ihm zusammengestellten Beispiele weist er kurz nach, wie vieldeutig der Begriff „Gotik“

war, bevor er als kunsthistorischer Terminus seinen wertenden Charakter verlor. — „Ein verloren geglaubtes Werk, ‚Céphalide ou les autres mariages Samnites‘, von I. Vitzthumb, auf einen Text von Prinz Charles-Joseph de Ligne“ kann F. v a n d e n B r e m t nachweisen und besprechen. Er hat die Oper in der Bibliothek des Prinzen de Ligne zu Beloeil aufgefunden, wohin sie erst 1930 gelangte. Der Komponist und sein fürstlicher Librettist werden kurz gewürdigt; dann gibt der Verf. eine kurze Beschreibung der Oper. — A v a n d e r L i n d e n berichtet in einer interessanten Studie über „Das erste Debussy-Konzert in Belgien (1894)“. Dieses Konzert, dessen Proben Debussy leitete, brachte das Quartett g-moll, op. 10, „Proses lyriques“ (vom Komponisten begleitet) und „La Demoiselle élue“. Der Verf. gibt einen Überblick über die belgischen Kritiken, die das Konzert selbst, aber auch die Musik Debussys im allgemeinen, gefunden haben. — „Henry Purcells musikalische Synthese in der Periode der englischen Restauration“ lautet der Titel eines Beitrages von G. v a n R a v e n z w a a i j. Der Verf. sieht in Humfreys „Import“ der französischen Kunst einerseits und in Dr. Blows „charakteristisch englischem“ Sinn für Tradition andererseits die beiden Purcell beeinflussenden Elemente, deren Synthese ihm gelungen sei, wobei „das Nationale in Purcells Kunst“ organisch gewachsen sei. — R. V e r m e i r e - R o o s behandelt „Die Loeillet's, ein vornehmes Musikergeschlecht zu Gent im 17. und 18. Jh.“. Er kann einige landläufige Irrtümer und Mißdeutungen richtigstellen, vor allem, was den Vater von J.-B. Loeillet betrifft. Eine Stammtafel vervollständigt den wertvollen Artikel. — „Die Musikbibliothek der St. Salvatorikirche zu Gent im Jahre 1754“ untersucht J. V e r s y p. Nach Mitteilungen über Sangmeister, Organisten und andere Künstler wird das ganze Inventar im Wortlaut abgedruckt. Ein Verzeichnis der darin erwähnten Komponisten erleichtert den Überblick. Die Werke scheinen fast ausschließlich dem 17. bis 18. Jh. zu entstammen. — R. W a n g e r m é e beschäftigt sich in seiner Studie „Die pianistische Improvisation zu Beginn des 19. Jh.“ (der umfangreichsten des Bandes) mit einem wenig erforschten Gebiet. Er betont, daß das Neue in dieser Zeit der Vorzug gewesen sei, denn man der Improvisation vor dem geschriebenen Opus gab. Für diese Tatsache gibt er eine überzeugende psychologische Deutung,

die man zusammenfassend als Vorliebe des Publikums für unmittelbare Eingebungen und für den Zauber des Schöpferischen formulieren kann. Natürlich wird besonders Beethoven als Improvisator behandelt; es spricht vieles dafür, daß er im Grunde die Improvisation gering achtete, wie der Verf. darlegt. Die Zeitgenossen dagegen sahen ihn als den Improvisator und unterlagen somit der eigenen Begeisterung darüber, daß sie „den Künstler im Ausbruch“ erlebten. Die Zeugnisse Seyfrieds, Russels, Legouvé werden als aus dieser psychischen Situation geboren gewertet, Chopin, Liszt kurz gestreift. Dann wendet sich die Untersuchung Czerny und seiner „L'art d'improvisation“ zu. Die einzelnen von diesem behandelten Improvisationstypen (Präludieren, Kadenzen, die eigentliche Improvisation) werden eingehend und in ihrer praktischen Anwendung bei den Meistern des frühen 19. Jh. besprochen. Die ausgezeichnete Abhandlung verdiente eine ausführliche Würdigung, die im Rahmen dieser Besprechung leider nicht möglich ist.

Der Band ist hervorragend gedruckt und ausgestattet. Einige Druckfehler in deutschen Wörtern lassen sich leicht erkennen und sind nicht sinnentstellend („Heinrichen“ statt „Heinichen“ u. a.). Alles in allem ist die Blütenlese, die geboten wird, ein Beweis für das Aufblühen der Musikwissenschaft in Belgien, zu dem van der Mueren, vor allem aber Ch. van den Borren, selbst beigetragen haben.

Hans Albrecht, Kiel

Manual for Folk Music Collectors, prepared at the request of the International Folk Music Council by Maud K a r p e l e s and Arnold B a k é with a supplement on Ciné-Filming by Doris P l a i s t e r, London 1951, 30 S.

Das Sammel- und Archivwesen für Volksgüter aller Art hat sich innerhalb der letzten 50 Jahre so weit entwickelt und ausgedehnt, daß heute in allen Ländern zahllose Folkloristen tätig sind, die jährlich große Mengen von Aufzeichnungen an größere oder kleinere Zentralstellen einsenden. Bislang fielen diese je nach dem Interesse und Geschick des Sammlers sehr unterschiedlich und mehr oder weniger vollkommen aus. Nicht immer wurde schriftlich oder auf Tonbändern an soziographischen Einzelheiten, Vortragseigentümlichkeiten u. a. das festgehalten, was für spätere Veröffentlichungen oder wissenschaftliche Auswertungen wissenswert ist. Das vom

IFMC mit Unterstützung einiger Experten zusammengestellte Manual enthält als kurzgefaßter Leitfaden in knapp formulierten Fragen ausreichende Hinweise, die Sammler von Volksliedern, Instrumentalstücken und Volkstänzen möglichst berücksichtigen sollten. Ratschläge für mechanische Tonaufnahmen und Drehfilme — die jedoch wegen der schnellen Entwicklung auf diesen Gebieten im einzelnen bald überholt sein werden — nebst einer Bibliographie beschließen die Broschüre. Einstweilen ist lediglich eine Übersetzung ins Französische vorgesehen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Joseph Haydn: Kritische Gesamtausgabe. The complete Works. Critical Edition. Wissenschaftl. Leitung: Jens Peter Larsen. Serie 1, Bd. 9: Symphonien Nr. 82 bis 87. Hrsg. v. H. C. Robbins Landon. Boston, Wien: Haydn Society. In Zusammenarbeit mit Breitkopf & Härtel 1950.

Die mit dem vorliegenden Band beginnende neue Gesamtausgabe von Haydns Werken darf in einem doppelten Sinne als ein bahnbrechendes Ereignis angesprochen werden. Zunächst ist wohl noch nie bisher ein wissenschaftliches Unternehmen mit den Mitteln der modernen Technik in so entscheidender Weise gefördert worden wie dieses, noch nie aber auch in so enger Fühlungnahme mit der praktischen Musikübung. Unbeschadet des Gewinns, den diese zweifellos aus den Bänden der neuen Gesamtausgabe ziehen wird, hat sie von vornherein bei ihrer Entstehung mitgewirkt. In die Vorbereitungsarbeiten wurden Aufführungen der zu veröffentlichen Haydn'schen Werke mit bekannten Dirigenten, Wiener Orchestern, Chören und Solisten einbezogen. Auf Magnetophonband aufgenommen, bilden diese Aufführungen dann die Unterlagen für eine umfassende Plattenherstellung in den USA, und der Erlös aus diesen Schallplatten bedeutet dann wiederum eine wesentliche Unterstützung für den weiteren Fortgang des Unternehmens.

Dann ist natürlich, was hier mit 60 Bänden im Verlauf von 10 Jahren durchgeführt werden soll, unbestreitbar das wichtigste Ereignis in der Geschichte der Haydnforschung im engeren Sinne, die ja nach langen Brachjahren seit etwa 1930 erst einen bemerkenswerten Aufschwung mit einer Reihe wertvoller Spezialarbeiten genommen hat. Mit Recht erblickt der Hrsg. Jens Peter Larsen, der mit seinen grundlegenden Beiträgen zur

neueren Haydnforschung an erster Stelle zu nennen ist, nicht nur von der derzeitigen Quellenlage aus gesehen für das Erscheinen einer neuen Gesamtausgabe gegenwärtig den günstigsten Augenblick (es ist nicht damit zu rechnen, „daß in absehbarer Zeit eine wesentlich günstigere Lage eintreten wird“, Vorwort S. IV), sondern auch in der erfreulichen Tatsache, daß gerade jetzt eine so beträchtliche Zahl von Haydn-Spezialisten als Mitarbeiter gewonnen werden konnte. Wenn nun allerdings gesagt wird, das sei „bei der älteren Ausgabe niemals der Fall“ gewesen, so tut man der hingebungsvollen Herausgebere Tätigkeit von Männern wie K. Päsler, E. Mandyczewski, M. Friedlaender und H. Schultz auf das Ganze gesehen doch wohl etwas Unrecht. Daß hier nicht alles von gleicher Qualität war, läßt sich freilich nicht leugnen. Immerhin ehrt es die musterergültige Editionsarbeit K. Päslers, daß seine 3 Bände der Haydn'schen Klaviersonaten als einzige der alten in die neue Gesamtausgabe übernommen werden sollen. Freilich wird auf Grund der jetzigen Quellenlage der Bestand der dort veröffentlichten 52 Sonaten noch einmal zu überprüfen sein, nachdem R. Steglich (ZfMw. 15, 1932, S. 77 ff.) Nr. 17 als ein Werk J. G. Schwanbergs erkannt und Nr. 16 mindestens Haydn abgesprochen hat.

Wenn die Quellenlage für das Erscheinen einer neuen Gesamtausgabe der Werke Haydns heute als besonders günstig bezeichnet werden konnte, trotz einiger Kriegsverluste und trotz zeitweiliger Unauffindbarkeit oder Unzulänglichkeit einzelner Quellen, so hat sich vor allem die systematische Durchforschung allein schon des in österreichischen Klöstern liegenden handschriftlichen Materials weit über alle bisherigen Zufallsfunde hinaus gelohnt. So ist in den letzten Jahren eine größere Anzahl bisher unbekannter Werke Haydns, meist in Eigenschriften, ans Licht gekommen. Ein Vorbericht (H. Rutz, Zur neuen Haydn-Gesamtausgabe, Schweizerische Musikztg. 3, 1950, S. 101) spricht von über 10000 Photokopien aller in österreichischen Klöstern liegenden Handschriften, die der Haydn Society für ihre Arbeit zur Verfügung stehen. Wie die Materialerfassung in stetigem Fluß bleibt, beweist bereits für den vorliegenden Sinfonienband ein nachträglich erschienenes Supplementblatt. Es ergänzt den Revisionsbericht zu den Sinfonien Nr. 85 und 86 mit neuem authentischem Material, das bis zum

Erscheinen des Bandes 9 der ersten Serie als einstiger Besitz der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek zu Berlin noch als verschollen gelten mußte, während eine weitere Skizze zu Nr. 84 aus gleichem Besitz inzwischen ins Ausland abgewandert und unzugänglich geworden ist.

Das Auftauchen jener Skizze der Introduction zu Nr. 85, I läßt daran denken, daß der Revisionsbericht des vorliegenden Bandes zum Menuett von Nr. 86 Skizzen aus dem früheren Besitz von St. Z w e i g im vollen Umfang mitteilt (für die zu 85, I wurden nur die Abweichungen von der gedruckten Partitur festgehalten). Welche Möglichkeiten die Revisionsberichte gerade von dieser Seite aus der künftigen Haydnforschung an die Hand geben, sei hier nur angedeutet, ebenso, was der Aufführungspraxis von der nunmehr authentischen Textgestaltung aus zugute kommen kann. Hierfür aus dem vorliegenden Band ein einleuchtendes Beispiel. H. K r e t z s c h m a r k lagte s. Zt. im Sinfonieband seines „Führers durch den Konzertsaal“ (3. Aufl., 1898, S. 73) über die abweichenden Tempobezeichnungen für das Finale von Nr. 83 („La Poule“) in den praktischen Ausgaben (teils Presto, teils Vivace). Nun ist nach dem Autograph der Pariser Bibliothèque Nationale „Vivace“ gesichert.

Der Referent muß sich leider versagen, den Faden solcher Einzelbeobachtungen, wie sie der Text der Sinfonien 82–87 (der Pariser Sinfonien, darunter auch „L'Ours“ und „La Reine“) und der vom Hrsg. H. C. R o b b i n s L a n d o n mit nicht zu überbietender Gewissenhaftigkeit angelegte Revisionsbericht fortlaufend aufdrängen, weiterzuspinnen. Dagegen hält er es an dieser Stelle für erforderlich, die von Larsen im Vorwort zur Gesamtausgabe entwickelten editionstechnischen Grundsätze in Kürze darzustellen. Diese sind natürlich in erster Linie auf die besondere Quellenlage für Haydns Werke und ihre Überlieferung zugeschnitten, aber sie enthalten darüber hinaus so viel Anregendes und Fruchtbare, daß man nur immer wieder daraus wird lernen können.

Zunächst das Echtheitsproblem. Seine vordringliche Bedeutung für jede Beschäftigung gerade mit Haydns Vermächtnis hat ja auch den Verf. des hoffentlich bald zu erwartenden dreibändigen ersten thematischen Katalogs der Werke Haydns, A. v a n H o b o k e n, zu der vielleicht etwas ungewöhnlichen Maßnahme veranlaßt, die

untergeschobenen Werke so vollständig wie möglich aufzunehmen, „um zu vermeiden, daß zu viele übrig bleiben, um nachher als ‚unbekannter‘ oder ‚neu aufgefundener Haydn‘ veröffentlicht zu werden“ (vgl. seine Voranzeige, *Das Musikleben*, 4, 1951, S. 137 f.). Nun lag den Hrsg. der neuen Gesamtausgabe nichts ferner als etwa ein strenger Purismus, der alles nicht von Haydns Hand authentisch Bestätigte hätte ausscheiden müssen. Die Art der Überlieferung bringt es mit sich, daß viele, namentlich frühe Werke Haydns nur in nicht-authentischen Abschriften erhalten sind und somit, natürlich erst nach sorgfältigster Prüfung in jedem Falle, mindestens als bedingt aufnahmewürdig gelten müssen.

Mit der Serieneinteilung nach Werkgruppen wird sich jeder einverstanden erklären, dem das Sinnvolle dieser Maßnahme einleuchtet, auch mit einer nicht starren, sondern aufgelockerten Erscheinungsweise der Bände im einzelnen. Ehe der zweite Band der Sinfonien mit den Nummern 88 bis 92 erschien, wurde bereits ein Band mit Messen eingeschaltet.

Bei der Ordnung gleichartiger Werke innerhalb der Serien hat man sich für die chronologische entschieden, unbeschadet der berechtigten Einwände, daß diese Methode bei weitreichender Unsicherheit in der Datierung vieler Stücke sich nicht lückenlos durchführen läßt. Dabei hat man für die Sinfonien Zahl und Reihenfolge des thematischen Katalogs beibehalten, den E. M a n d y c z e w s k i der ersten Serie der älteren Gesamtausgabe beigegeben hat. Dieses Verzeichnis hat also so etwas wie kanonische Geltung behalten, wiewohl natürlich ein Vergleich mit dem entsprechenden Katalog der neuen Gesamtausgabe gewisse Abweichungen in der jeweiligen Quellenbenutzung erkennen läßt. Insbesondere hat sich die Zahl der herangezogenen Autographen als Textgrundlage von 39 auf 43 erhöht. Damit muß sich natürlich bei neugewonnenen datierten Autographen der zeitliche Ansatz u. U. verschieben. Daß Nr. 40 statt „vor 1770“ jetzt genau mit 1763 und Nr. 49 statt „vor 1773“ nunmehr mit 1768 zu datieren ist, müßte beiden Sinfonien eigentlich in Mandyczewskis Kanon andere Plätze zuweisen, man hat sich aber einstweilen damit begnügt, ihnen am alten Platz noch eine zusätzliche, sozusagen ideelle Nummer zu geben, also 40 [13a], 49 [35a]. Offenbar rechnet man im Verlaufe der weiteren Vorbereitungsarbeiten mit immer neuen Autographenfunden oder son-

stigen Möglichkeiten, einzelne Werke umdatieren zu müssen, so daß es sich vorerst empfiehlt, mit den gedachten Zusätzen bei Mandyczewskis Reihenfolge zu bleiben, die dann also auch für die Gesamtordnung der Partituren innerhalb der Sinfonienbände maßgebend bleiben wird.

Die Verwendung der Quellen für die Textgestaltung stuft sich folgendermaßen ab: Den Vorrang haben in jedem Falle die authentischen Quellen; wo sie ausreichend zur Verfügung stehen, sind sekundäre außer acht gelassen. Diese kommen, nach sorgfältiger Prüfung auf ihre Zuverlässigkeit, erst in Betracht, wenn außer einem Autograph keine weiteren authentischen Vorlagen vorhanden sind, z. B. von Haydn selbst verwendete oder kontrollierte Stimmen, von ihm durchgesehene Druckvorlagen oder irgendwie durch seine Hand gegangene Druckausgaben. Bei Fehlen jeglichen authentischen Materials muß unter den sonstigen Vorlagen eine Entscheidung getroffen werden. Für den vorliegenden Sinfonienband lagen die Verhältnisse verhältnismäßig günstig. Mit einer Ausnahme konnten je zwei Originalquellen benutzt werden, für die eine Nr. 85 immerhin von Elssler geschriebene und von Haydns Hand vielfach mit Zusätzen versehene Orchesterstimmen.

Zu den editionstechnischen Problemen im engeren Sinne, die ja jedem Herausgeber auf ihre Weise zu schaffen machen, ist zunächst einmal zu bemerken, daß die neue Gesamtausgabe, man kann sagen, in vorbildlicher Weise den ganzen Variantenapparat in den Revisionsbericht verweist, in dem man dann auch jede Textänderung nachgewiesen findet. Die typographische Kennzeichnung notwendiger textkritischer Eingriffe bleibt auf ein Minimum beschränkt. Die sparsam eingesetzten Phrasierungsangaben — hier liegt ein „besonders heikles Problem“ — werden im allgemeinen nur den Hauptquellen entnommen. Sodann darf die Stellung zur älteren Notationspraxis für die Textgestaltung mit den Worten des Herausgebers Larsen kurz so formuliert werden (S. VIII): „Umschreibung der veralteten Notierungseigenheiten in heutige geläufige Notationssymbole, um ein klares, unmißverständliches, ‚modernes‘ Notenbild zu erzielen; genaue Abweichungen von der überlieferten Notierung im Revisionsbericht.“

Jeder weiß, daß es mit dieser neuen Gesamtausgabe von Haydns Werken nachzuholen gilt, was Generationen versäumt haben. Die

Hrsg., die Haydn Society und der wissenschaftliche Leiter der Ausgabe, J. P. Larsen, und dazu jeder ihrer Mitarbeiter haben eine Aufgabe von (hier darf das anspruchsvolle Wort vielleicht einmal gebraucht werden) säkularer Bedeutung übernommen. Daß sie im Zeichen einer sinnvollen und fruchtbaren internationalen Zusammenarbeit ans Werk gegangen sind, kann uns für den Fortgang des großen Unternehmens nur hoffnungsvoll stimmen.

Willi Kahl, Köln

Orlando und Rudolf Lasso: Deutsche Psalmen (Geistliche Psalmen mit dreyn stimmen . . .), neu herausgegeben von Walther L i p p h a r d t, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Caspar Ulenberg (1549—1617), als Kind protestantischer Eltern in Lippstadt geboren, studiert u. a. in Wittenberg, tritt 1572 zum katholischen Glauben über, wird Priester und erreicht in Köln hohe akademische Ehren. Sein Leben und Schaffen steht im Dienste der Gegenreformation. Mit leidenschaftlichem Eifer setzt er sich für die Wiedereinführung des alten Glaubens ein. Diesem Kampf dient auch seine 1582 erschiene Übertragung des Psalters, „Psalmen Davids in allerlei Teutsche Gesangsreimen bracht . . .“, deren Vorwort mit gewissem Neid den Erfolg der protestantischen Kirchenmusik zugesteht, sich aber mit aller Entschiedenheit gegen Luther und die Sektierer und gegen deren Musik wendet.

Welcher Grund Orlando di Lasso und seinen jüngeren Sohn Rudolf bewogen hat, das erste Drittel dieses Psalters zu vertonen und 1588 mit einer Widmung an Gallus, Abt von Ottobeuren, herauszugeben, ob sie rein künstlerische Absichten gehabt oder auch „gegenreformatorisch - propagandistische“ Ziele verfolgt haben, läßt sich kaum beantworten. Jedenfalls ist trotz der Verwendung so eingänglicher Melodien und der nur dreistimmigen Besetzung ein kunstvolles Werk entstanden, das in musikalisch-technischer Hinsicht gewisse Anforderungen stellt. Der besondere Reiz der 50 kleinen Stücke, die durchschnittlich nur 25 Takte umfassen, liegt in der Verarbeitung der Psalmmelodien. Beide Komponisten, der Vater, der die ungeraden, und der Sohn, der die geraden Nummern vertont hat, gehen mit dem melodischen Material sehr frei um, verändern und unterbrechen es durch freie Einschübe. Kaum ein Satz läßt sich noch mit älteren Cantus firmus-Liedern vergleichen. Teils liegt die

Melodie in der Oberstimme, fast genau so oft aber auch in der Mittel- oder Unterstimme, teils wandert sie durch zwei oder drei Stimmen beständig hin und her oder erscheint imitiert in allen Stimmen zugleich, und einmal wird sie sogar in madrigalesker Gestaltungsweise völlig aufgegeben. Überhaupt zeigen sich mancherlei Madrigalisten: kunstreiche Kolorierungen und rhythmische Komplizierungen mit dem Ziel, durch Tonmalereien und -symbolismen das musikalisch-geistige Geschehen zu vertiefen und ausdrucksstark zu erfüllen. Der Cantus firmus hat in diesen meisterhaften Tricininien seine Vorherrschaft aufgegeben. Er ist nicht mehr zentrale Hauptstimme, sondern lediglich melodischer Anreger für ein homogenes Gebilde gleichwertiger Stimmen. Alle 50 kleinen Psalmotetten weisen so große Ähnlichkeit miteinander auf, daß sie durchaus von einem Komponisten stammen könnten, doch lassen die Sätze des Jüngeren eine noch freiere c. f.-Behandlung erkennen, unbekümmerteres Umgehen mit madrigalesken Wirkungen, größere harmonische und rhythmische Kühnheiten. In diesen Charakteristica, die gegenüber der abgeklärten Reife des Vaters als jugendliches Voranstürmen gedeutet werden können, zeigt sich das Herkommen einer neuen Zeit, die der Sohn maßgeblich mitgestaltet hat.

Es ist sehr zu begrüßen, daß diese Gemeinschaftsarbeit der beiden Lasso, die Helmuth Osthoff (Die Niederländer und das deutsche Lied, Berlin 1938) schon ausführlich beschrieben hat, nun in einer gründlichen Neuausgabe vorliegt. Die Akzidentiensetzung geschah dem Brauch der Zeit gemäß und ist konsequent durchgeführt worden, doch wären an einigen Stellen Akzidentien besser unterblieben, da sie den Intentionen der Komponisten sicher nicht entsprechen: Nr. 6, 2. System, T. 3; Nr. 12, 7. System, T. 5; Nr. 30, 2. System, T. 4. Der Hrsg. hat den Cantus firmus, der nicht immer leicht zu erkennen ist, in den meisten Sätzen durch ein Zeichen angedeutet. Der Text ist vorsichtig dem heutigen Sprachgebrauch angepaßt, und einige zeitbedingte Wortbildungen sind ersetzt worden. Schließlich sind zwei Sätze in günstigere Stimmlagen transponiert worden. Da alle Hinzufügungen und Änderungen als solche gekennzeichnet sind, kann die Ausgabe, die zudem die originale Widmung abdruckt und im Vorwort (hier sind zwei Jahreszahlen zu verbessern: 1588 [statt 1589] für das Erscheinen des Lasso-Druckes

und 1582 [statt 1588] für den Druck des Ulenberg-Psalters, zweite und sechste Zeile des Vorwortes) Herkunft und Bedeutung des Psalters umreißt, auch wissenschaftlich-kritischen Anforderungen genügen. In erster Linie wird sie bedeutende praktische Aufgaben haben, denn die durchsichtigen und klangschönen Sätze werden manchen Freund gewinnen.

Wilfried Brennecke, Kiel

Philipp Friedrich Buchner: Weihnachtskantate für Soli, Chor und Continuo (Orgel). Hrsg. von Adam Gottron, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950. Gottrons praktische Neuausgabe dieser Weihnachtskantate ist schon deshalb zu begrüßen, weil sie wieder einmal mit einem aus der großen Reihe der kaum gekannten Kleinmeister der Schütz-Zeit bekannt macht, die sich, insbesondere auch im katholischen West- und Süddeutschland, mit so großer Unbefangenheit der italienischen Welt des konzertierenden Stils zu Beginn der Generalbaß-epoche hingegeben haben. Philipp Friedrich Buchner (1614–1669), einem protestantischen Kantorenhause in Wertheim a. M. entstammend, war Schüler von Johann Andreas Herbst in Frankfurt a. M., dann Organist an der dortigen Barfüßerkirche, ehe er in polnischem Dienst in Krakau zum Katholizismus übertrat, Italien und Frankreich bereiste, um schließlich in die Dienste des Würzburger Bischofs Johann Philipp von Schönborn zu treten, dem er auch als Hofkapellmeister nach Mainz folgte.

Das Concerto *O quanta in coelis laetitia exuberat* ist dem 1. Teil seiner in Venedig veröffentlichten 2–5st. Concerti ecclesiastici (1642 u. 1644, 3. Teil: Konstanz 1656) entnommen. Der Hrsg. fügt dem originalen Notentext Phrasierungsbögen und dem lateinischen Text eine singbare deutsche Übersetzung hinzu. Die in Klammern gesetzten Besetzungshinweise des Hrsg. (Chor, Soli) verfolgen die Absicht, „den dramatischen Charakter der Kantate zu unterstreichen“. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern der Ausführende darüber Klarheit besitzt, daß vom Original nur solistische Besetzung gefordert ist, die Kapellchor-Besetzung hingegen Klangverstärkungen und Klangkontraste bezweckt, die mit der Vereinigung der drei Solostimmen zum Abschluß des 1. Teils (S. 6/7) und der fünf Solostimmen am Schluß des Werkes (S. 10–12) ohnehin erreicht werden. Die im allgemeinen stilgerechte Con-

tinuo-Bearbeitung dürfte vielleicht durch gelegentlich (S. 8/9) zu starke melodische Bewegung die Solostimmen mehr verdecken, als deren helles konzertierendes Wesen im Sinne Viadanas in zurückhaltender harmonischer Stütze plastisch hervortreten lassen. Das schmälert allerdings kaum den Wert dieser Neuausgabe, die für die weihnachtliche Haus- und Kirchenmusik eine willkommene Bereicherung darstellt.

Adam Adrio, Berlin

Thomas Augustin Arne: Sonata II in G for two Violins, Violoncello (Viola da Gamba) and Basso continuo with a new Cembalo (Organ) Part arranged and edited by Herbert Murrill. London, Edition Hinrichsen, 1950.

Der Verlag scheint (nach dem Titelblatt zu schließen) anlässlich der Neuauflage dieser Triosonate, die dort erstmals 1939 erschien, nun alle sieben Stücke von Arnes Opus 3 (1740) herauszubringen. Vornehme Ausstattung und sorgfältige Ausarbeitung des Cembaloparts zeugen von der Wertschätzung, die der Verf. bei seinen Landsleuten genießt. Seine starke Abhängigkeit von Händel, mit dem ihn auch persönliche Beziehungen verbanden, kommt in der Nachahmung melodischen Details wie auch in der Anlage und Folge der Sätze (Largo, Con spirito, Largo mit Adagio-Halbschluß, Allegro) zum Ausdruck. Dem eingängigen Wohlklang seiner Schreibweise möchte man manchmal mehr Mark wünschen.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

William Boyce (1710—1779): Two Voluntaries, hrsg. von William Pearson. London, Edition Hinrichsen, 1949.

Die vorliegenden kleinen Präludien und Fugen des um die musikalische Denkmalpflege verdienten Londoner Hoforganisten zeigen in Themenmaterial und Anlage unverkennbar Händels Einfluß. Gedienege kontrapunktische Arbeit wiegt jedoch den Mangel an Eigenprägung auf: als Gebrauchsmusik für den Gottesdienst gehören diese schlichten Orgelsätze zu den echten und wertvollen Vertretern ihrer Gattung.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

John Blow (1649—1708): *Salvator mundi* for five voices and organ continuo. Edited by H. Watkins Shaw, Hinrichsen Edition Nr. 105, London 1949.

Dr. John Blow, Organist der Westminster-Abtei und der Kgl. Kapelle, Kantor und Hofkomponist sowie Lehrer Henry Purcells, hat ein umfangreiches musikalisches Werk (Anthems, Services, Motetten, Lieder, Oden usw.) hinterlassen, das noch kaum bekannt ist. H. Watkins Shaw, Autor grundlegender Studien über den Meister, hat jüngst einige Werke in praktischen Ausgaben zugänglich gemacht, darunter die hier anzuzeigende Passionsmotette, deren imitative und konzertante Züge, dem dramatischen Geist der Continuo-Motette verbunden, eigenartig an die mystische Intensität der Cationes sacrae von Heinrich Schütz gemahnen. Älteren Vorbildern folgend, hat der Hrsg. mit hinzugefügten dynamischen Bezeichnungen nicht gespart, bei der Bearbeitung des (offenbar auch im Original) unbezifferten Continuo dagegen im allgemeinen die hier gebotene Zurückhaltung geübt. Adam Adrio, Berlin

Signor Schers: Sonaten für Flöte (oder Violine) und Continuo, hrsg. von Joseph Bopp, Continuo ausgesetzt von Eduard Müller. Ernst Reinhardt Verlag AG Basel. 1948.

Wer sich unter dem Pseudonym Schers verbirgt, ist nach wie vor unbekannt. Man könnte an einen der Brüder Sammartini denken, denn die Kleingliedrigkeit der in raschem Wechsel aneinandergereihten Gedanken in Verbindung mit sequenzartigen Episoden deutet neben manch anderem auf einen italienischen Vorklassiker. Auffallend ist die Ähnlichkeit der D-dur-Giga (S. 20) mit dem von Danckert (Gesch. der Gigue, 1924, S. 66) mitgeteilten Bruchstück aus G. Sammartinis Sinfonie D (B. B. Ms. 19396). Der Pariser Erstdruck dieser wertvollen Flötenstücke von 1741 ist mit den vorliegenden Sonaten V und VI vollständig herausgegeben.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Francesco Antonio Bonporti: Inventionen für Violine und Basso Continuo, Op. 10, Heft 1, hrsg. von Franz Giegling, Hortus musicus Nr. 44. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Neuausgabe dieser bekanntlich auch in einer Reinschrift von Bach in Auswahl überlieferten Violinstücke (vergl. W. Schmieder, BWV S. 643 f.) ist nicht nur aus eben diesem Grunde gerechtfertigt: obwohl der künstlerische Wert des um 1712 gedruckten Werkes umstritten ist, läßt sich eine gewisse ur-

sprüngliche Frische der musikalischen Erfindung nicht absprechen. Bonportis eigentliche „Invention“ ist wohl in der suitenartigen Aneinanderreihung charakteristischer Instrumentalsätze wie Balletto, Bizzarria, Scherzo, Capriccio, Cantabile, Aria, Recitativo, Fantasia zu sehen. Das Heft enthält die drei ersten Stücke in A-dur, h-moll und F-dur. Die vorliegende Lösung editionstechnischer Probleme (z. B. durch Beigabe eines Double zur originalen Violinstimme, wie im ersten Largo) regt dazu an, die grundsätzlichen Fragen der Verzierung, der Ausführung punktierter Noten sowie des Generalbasses erneut zu behandeln.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Heinrich Grimm: Zwei kleine Weihnachtskonzerte für zwei Singstimmen und Generalbaß. Hrsg. von Hermann Lorenzen. (*Hosianna, dem Sohne David; Wohlauf, wohlauf zu dieser Frist.*) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950.

Die beiden Solokonzerte des Magdeburger Kantors Heinrich Grimm (1593—1637), der Sammlung *Prodromus Musicae Ecclesiasticae / Das ist / Vortrab / Geistlicher Kirchen-Music / Nemblich: / Zwölff Concertierende Fest-Bicinia, / nebst dem Generalbaß* von 1636 entnommen, gehören zu den frühen deutschen Beiträgen des konzertierenden Kirchenstils, die ihre Herkunft aus dem älteren Bicinium ebenso wenig verleugnen wie, in der unbekümmerten Frische ihrer wortdienenden melodischen Erfindung und feinen Formkraft, die aufgeschlossene Hingabe an die freie Welt des *stile nuovo*. Der Hrsg. beschränkt sich auf die Wiedergabe des Originals und die vorsichtige Aussetzung des Generalbasses, sein Vorwort bietet die notwendigen Angaben über den Komponisten. Die Ausgabe ist als schöner Beitrag wertvoller solistischer Weihnachtsmusik für Kirche und Haus zu begrüßen.

Adam Adrio, Berlin

Johann Fischer: Vier Suiten für Blockflöte (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Basso continuo, hrsg. von Waldemar Woehl. Hortus musicus Nr. 59. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die erste Ausgabe dieser Stücke vom Jahr 1932 hat nun im Hortus musicus unverändert Aufnahme gefunden. Gewiß sind die kleinen Tanzsätze keine Meisterwerke (nur für Suite 4 lag ein Originaldruck vor, alles übrige geht auf zwei Mss. der Landesbibliothek

Schwerin zurück), doch mögen sie heut wie zur Zeit ihrer Entstehung musikalischen Liebhaberkreisen willkommen sein.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Joseph Haydn: Quartett E-dur, hrsg. von Ernst Fritz Schmid, Kassel und Basel. Bärenreiter, Hortus musicus 98, Part. und Stimmen.

Es ist kein „großer“ Haydn, der hier vorgelegt wird, aber ein prächtiges Musizierstück des jungen Meisters, der sich gerade die Form des Streichquartetts erschafft. Schmid vermutet als Entstehungszeit die Mitte der 1760er Jahre und rückt das viersätziges Werk in die Nähe der Quartette op. 3. An der Autorschaft Haydns ist wohl nicht zu zweifeln, denn das aus dem Handschriftenbesitz des Göttweiger Benediktinerpaters Leander Stainingen aufgefundenen Werk entspricht in seiner knappen Formulierung genau den bekannten Frühwerken, in denen Haydn sich schrittweise vom Divertimento löst. Auch das zweistimmige Menuett, das imitatorische Ansätze zeigt und ein kontrastierendes Trio von ländlerhafter Prägung hat, ist typisch für Haydns Technik, wie man sie — allerdings in sehr verfeinerter Weise — noch im „Quintenquartett“ d-moll op. 76/2 antrifft. Das Kernstück des E-dur-Quartetts (diese verhältnismäßig seltene Tonart findet sich je einmal in op. 2 und 3) ist der langsame Satz in H-dur. Mit seiner weitgeschwungenen Oberstimmenmelodik und dem Continuocello steht er dem Typ der alten Violinsonate nahe. Die synkopierenden Mittelstimmen sorgen für rhythmische Beweglichkeit. Wenn auch die Kenntnis vom Stil Jos. Haydns nicht gerade bereichert wird, so dürfte das frische Stück doch allen Haydnfreunden Spaß machen. Ein ausführlicher Vorlagenbericht ergänzt die schöne Ausgabe.

Helmut Wirth, Hamburg

Michael Haydn: Drei Streichquintette C-dur, F-dur, G-dur, hrsg. von Hans Albrecht, Lippstadt 1950, Kistner & Siegel, Organum III/38, 40, 42, Part. und Stimmen.

Stets wurde Michael Haydn als Meister der Kirchenmusik gewürdigt und als Komponist religiöser Musik manchmal sogar über seinen Bruder gestellt. Sein Instrumentalschaffen hingegen wurde bald vergessen, obwohl es rein zahlenmäßig durchaus beachtlich war. Nicht nur die freiwillige Zurückgezogenheit Michael Haydns wird hier ausschlaggebend

gewesen sein, sondern mehr wohl noch die beglückende Genialität des älteren Bruders, die selbst in dessen schwächeren Werken nicht zu überhören war. Trotzdem: mit seinem 1773 komponierten Streichquintett C-dur hat der Salzburger Meister ein Werk geschaffen, das irrtümlicherweise bei André als op. 88 von Joseph Haydn erscheinen konnte und das trotz der Richtigstellung in Gerbers Neuem Tonkünstler-Lexikon heute noch unter diesem Namen figuriert. Allerdings hätte es dann schon früher komponiert sein müssen, denn es zeigt — mit Ausnahme des herrlich durchgeformten langsamen Satzes, in dem das Cello freilich noch in der Art eines basso continuo geführt wird — nichts von der gärenden Leidenschaft, die in Haydns „Sonnenquartetten“ op. 20 von 1772 lebt. (In Takt 19 des Adagio muß es in der 1. Bratsche a' statt as' heißen.) Gegen den lebenswürdigen Gesellschaftstil der mehr als 100 Quintette von Luigi Boccherini ist Michael Haydns Werk von kräftiger, volkstümlicher Haltung erfüllt, die besonders in Menuett und Finale an den Bruder erinnert, wengleich dessen Stil kammermusikalischer ist. Auch die Durchführung des I. Satzes hat nicht die Größe architektonischer Planung, die Joseph bereits in dieser Zeit erkennen läßt. Dennoch ist das nicht übermäßig schwierige Quintett in seiner Musizierfreude ein glückliches Werk. Bedeutender allerdings ist das G-dur-Quintett aus dem gleichen Jahre, das viel eher den Anspruch erheben könnte, von Joseph Haydn zu sein. Hier ist der Anteil der einzelnen Instrumente am Zusammenwirken viel stärker, vor allem in der Führung der beiden Violinstimmen. Das Menuett mit Trio ist harmonisch sehr zart getönt und nimmt, wie auch das Finale, manches von Mozarts Quartetten vorweg. Das 6sätzig F-dur-Quintett ist ein Divertimento, scheint aber in seiner Faktur doch in dieselbe Zeit zu gehören. Auch hier eine durchaus volkstümliche Note und im Allegretto eine entzückende Folge von Variationen über einem gleichbleibenden Baß. Partituren und Stimmen sind sorgfältig redigiert und sehr übersichtlich. Besondere Beachtung verdienen die einleitenden Bemerkungen und Ausführungsvorschläge von Hans Albrecht.

Helmut Wirth, Hamburg

Raimund Zoder: Österreichische Volkstänze. Neue Ausgabe. 1. u. 2. Teil. Wien 1948. 56 u. 55 Seiten.

Der Altmeister der Volkstanzsammlung und -forschung, Prof. Raimund Zoder in Wien, hat die seit 1922 in 4 Heften, zum Teil in mehrfacher Auflage erschienenen „Altösterreichischen Volkstänze“ nunmehr in 2 Teilen herausgebracht. Sie bilden die reichhaltigste Sammlung österreichischen Volkstanzgutes. Der Text- und Notenteil ist nur geringfügig geändert, es sind aus der früheren Ausgabe 2 Tänze gestrichen von mehr als 40. Aus guten Gründen ist auf eine Einarbeitung der seitdem beigebrachten Forschungsergebnisse verzichtet, da sie den Rahmen einer nicht zuletzt praktischen Zwecken dienenden Ausgabe weit überschritten hätte.

Alle österreichischen Landschaften sind durch bezeichnende Tänze vertreten, und es lohnte sich schon einmal, an Hand des Materials neben dem Gemeinsamen das Besondere aufzuweisen und darüber die Beziehungen zu den Nachbarländern deutscher Zunge auf dem Gebiet des Volkstanzes herauszustellen. Dabei ist auf Schritt und Tritt die große Liebe zu spüren, die den Verf. durch ein langes Leben bis heute bei seiner Arbeit begleitet. Immer wieder überrascht seine überragende Kenntnis der einschlägigen Fragen, erfreut die klare, gewissenhafte Darstellung, eine wirkliche Hilfe für die Forschung wie für die praktische Arbeit, und es erhebt die ehrfürchtige Verantwortung vor dem Volkstanz als künstlerischer Ausdrucksform des „Volkes der Tänzer und Geiger“. — Rechnet man dazu, was Raimund Zoder im Laufe von mehr als 4 Jahrzehnten in Zeitschriften, vor allem in dem inzwischen leider eingegangenen „Deutschen Volkslied“ an fachlichen Beiträgen veröffentlicht und an Anregungen gegeben hat, so erschließt sich ein ungewöhnlicher Reichtum unseres Nachbarlandes, den gehoben zu haben das Verdienst R. Zoders ist, den weiter aufzusuchen und herauszustellen seine zahlreichen Freunde und Schüler mit der Liebe und Begeisterungsfähigkeit des Meisters am Werke sind.

Hans v. d. Au, Darmstadt

Theresa Weiser: Music for God. A portrayal of the life of Anton Bruckner. Philosophical Library, New York 1951. 276 S.

Ein Bruckner-Roman, der Dichtung und Wahrheit mischt. Sentimentale Szenen sind mit besonderer Liebe gezeichnet. Für die historische Erkenntnis von Leben und Werk des Meisters finden sich keinerlei neue Erkenntnisse. Karl Gustav Fellerer, Köln

Thomas Augustine Arne (1710 bis 1778): *Libera me*, motet for soli, choir, and organ. Edited by Anthony Lewis from a unique manuscript formerly in the possession of Vincent Novello. Hinrichsen Edition Nr. 112, London 1950.

Als Schöpfer von Bühnen-, Vokal- und Instrumentalwerken und des bedeutenden Oratoriums *Judith* bekannt, wird Dr. Thomas Augustine Arne in dieser praktischen Neuausgabe mit der einzigen von ihm (Add. Mss. 33 240 des Britischen Museums) überlieferten kirchlichen Komposition vorgestellt, der 5teiligen Motette („A Dirge“) *Libera me*, einer im Jahre 1770 seinem Freunde Francis Pemberton gewidmeten Trauermusik, wie Hubert Langley in einer kurzen *Introduction* mitteilt. In der Continuo-Ausführung konnte sich der Hrsg. Lewis der in den Soloteilen Nr. 3 und 4 des Originals ausgeschriebenen Orgelbegleitung anschließen; Tempoangaben, Phrasierungs- und dynamische Zeichen sind als Hinzufügungen gekennzeichnet. Das textlich und formal lose dem liturgischen Vorbild des Requiems folgende Gelegenheitswerk zeigt in den knapp geführten chorischen und der italienisch gefärbten Melodik der solistischen Partien die Wärme des unmittelbar persönlich beteiligten, dem römisch-katholischen Glauben verbundenen Komponisten.

Adam Adrio, Berlin

Ludwig van Beethoven: Heiligenstädter Testament. Hrsg. zum 125. Todestag des Meisters von Hedwig M. v. Asow. Hamburg: Stidnote 1952. 37 S.

Beethovens „Heiligenstädter Testament“ hat in der vorliegenden Ausgabe, der auch ein eindrucksvolles Faksimile beigegeben ist, die würdige Ausstattung gefunden, die es verdient. Dem mit diplomatischer Treue wiedergegebenen Text geht eine kurze Geschichte des Autographs voraus, das über den Geiger H. W. Ernst an den Komponisten Otto Goldschmidt gelangt war. Nach dem Tode seiner Frau, der Sängerin Jenny Lind, schenkte er es auf ihre Anregung der Hamburger Stadtbibliothek, wobei er im Begleitbrief vom 15. September 1888 der „festen Zuversicht“ Ausdruck gibt, „daß Dieses so Viele interessierende Autograph, soweit Dies mit einer möglichst guten Erhaltung vereinbar ist, dem Publikum nach Kräften zugänglich gemacht werde“. Schließlich wird die lebensgeschichtliche Bedeutung des „Heiligenstädter Testaments“ durch naheliegende

Zeugnisse für Beethovens zunehmende Ertaubung, durch Briefe an Amenda und Wegeler sowie andere Dokumente scharf beleuchtet. Kenner und Liebhaber der Musik werden sich von Gehalt und Gestalt dieser Ausgabe in gleicher Weise angesprochen fühlen. Willi Kahl, Köln

Heinrich Schütz: 1. *Der 98. Psalm* (Singet dem Herrn). Das gesungene Bibelwort, Heft 25. Ergänzungsdruck zu dem 2. Bande des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Nach den Quellen herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas, unter Mitarbeit von Carl Gerhardt. Verlag Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. — 2. *Verleih uns Frieden gnädiglich*. Geistliche Konzerte und Chorwerke, Heft 6. Sonderdruck aus dem I. Bande des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Verlag Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. — 3. *Herr Gott, Dich loben wir*. Geistliche Konzerte und Chorwerke, Heft 5. Sonderdruck aus dem I. Bande des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

Von diesen für die kirchenmusikalische Praxis bestimmten Sonder- bzw. Ergänzungsdrucken zum „Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik“ betreffen die beiden ersten Ausgaben bekannte Werke des Meisters aus den „*Psalmen Davids*“ von 1619 bzw. den „*Symphoniae sacrae*“ II von 1647. Der für die Reformationsjubelfeier 1617 komponierte 98. Psalm ist gegenüber der originalen Lesart mit guten Gründen um einen Ganzton nach oben transponiert worden. Die Ausgabe läßt den originalen Orgelbaß stillschweigend fort, obgleich das Begleitwort darauf hinweist, daß „wir, noch immer unter dem Einfluß eines romantischen a-cappella-Ideals stehend, den Gebrauch der Instrumente bei dieser Musik vernachlässigen“. Aus den eigenen Anweisungen von Schütz geht ohne Zweifel hervor, daß die beiden Chöre dieses Werkes durch eine oder zwei Orgeln gestützt werden sollen. Die Ausgabe von „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ aus den „*Symphoniae sacrae*“ II von 1647 für zwei Soprane oder Tenöre mit zwei Violinen und B. c. unterscheidet sich vom Urdruck durch den häufigen Ersatz der originalen Mensuren durch Taktbezeichnungen, welche dazu bestimmt sind, die Relation der Zeitmaße im Wechsel von geradem und un-

geradem Takt eindeutig zu gestalten. Dem entsprechend werden die Notenwerte an manchen Stellen auf die Hälfte verkürzt. Diese nicht ausdrücklich vermerkten Änderungen sind mit Sachkenntnis vorgenommen und vermitteln der Praxis ein leichter lesbares Bild des rhythmisch differenzierten Konzerts. — Bei dem Satz „Herr Gott, Dich loben wir“ (Das deutsche Tedeum für ein- oder vierstimmigen Chor, Violinen, Orgel, Trompeten und Pauke) haben die Herausgeber selbst den Namen Schütz mit einem Fragezeichen versehen. Einzige Quelle für dieses Stück sind geschriebene Stimmen (datiert 1677), welche einstmals der Michaeliskirche in Erfurt gehörten und später an die ehemalige Preußische Staatsbibliothek in Berlin gelangten (Mus. Ms. 20374). Mit Recht wird im Begleitwort vermerkt, daß Struktur und Ausführung des Satzes Zweifel an Schützens Autorschaft erwecken. Außerdem liegt in den Erfurter Stimmen offenbar eine recht einschneidende und primitive Bearbeitung des verlorengegangenen Originals vor, was die Frage, ob diese Komposition Heinrich Schütz zugeschrieben werden darf, noch schwieriger gestaltet. Wie man sich auch dazu stellen mag, viel hängt nicht davon ab; denn nach der Ausgabe zu schließen handelt es sich um eine nicht weiter belangvolle Gelegenheitskomposition von ganz alfrescomäßigem Zuschnitt, bei welcher der schlicht choralmäßige Vortrag der Melodie durch Clarinstellen, später auch durch Trompetenfanfaren mit Pauke belebt wird.

Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

W. A. M o z a r t : Sämtliche Kirchensonaten. Herausgegeben von Karl Schleifer. Bärenreiter-Verlag.

Instrumentalsätze waren im 18. Jahrhundert in der Kirchenmusik Italiens und Deutschlands bei der Messe eine Selbstverständlichkeit. Sie wurden gewöhnlich an Stelle des Introitus, des Graduale, des Offertoriums, auch an Stelle der Communion und zur Elevatio gespielt. Die Besinnung auf die Liturgie hat diesen instrumentalen Messesätzen, für die seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche Sonate da chiesa und selbständige Instrumentalstücke geschrieben wurden, ein Ende bereitet. Auch in Salzburg bestand dieser Brauch, bis er durch Erzbischof Colloredo abgeschafft wurde. Mich. Haydn konnte für die nun freigewordenen Propriumsätze seine Gradualien und Proprien schreiben.

Mozart schrieb für die Salzburger Praxis eine Reihe von Kirchensonaten, von denen 18 bekannt, 15 erhalten sind. K. Schleifer hat nach der Gesamtausgabe eine neue Ausgabe unter Verzicht auf größere eigene Zutaten hergestellt und sich auch in der Generalbaßbezeichnung an die von Mozart angegebene einfache Begleitung gehalten. Es ist dankenswert, daß diese einfachen, z. T. mit konzertierender Orgel ausgeführten Sonaten in einer praktischen Ausgabe wieder vorgelegt wurden. Während 13 Sonaten in der einfachen Triosonatenbesetzung, dem Salzburger Kirchenorchester entsprechend, geschrieben wurden, sind zwei (K. V. 278, K. V. 329), 1777 und 1779 komponiert, mit Bläsern und Pauken gestaltet. Der gottesdienstlichen Verwendung entsprechend handelt es sich um kurze einsätzigte Sonaten in Mozarts leichtflüssigem Satz. Mozart selbst hat zu einigen den Orgelpart ausgeführt. Wenn diese Kirchensonaten Mozarts auch heute nicht mehr für gottesdienstlichen Gebrauch in Frage kommen, so sind sie reizvolle Instrumentalstücke, die gleichzeitig einen Einblick in die leichte gottesdienstliche Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, der jeder Ernst liturgischer Haltung fehlte, vermitteln. Den einfachen Triosonaten, z. T. mit obligater Orgel, steht die Sonate K. V. 336 mit konzertierender Orgel (1780) gegenüber, die die klavieristische Orgelbehandlung der Zeit deutlich macht. Nach Mozarts Brief an Padre Martini 1776 sind seine Kirchensonaten nach dem Salzburger Brauch als Graduale verwendet worden.

Die Ausgabe von Karl Schleifer bietet eine gute Grundlage, die reizvollen Kirchensonaten Mozarts in Orgelkonzerten wieder lebendig werden zu lassen.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Organum, Fünfte Reihe: Klaviermusik, hrsg. von Hans Albrecht Lippstadt, Kistner & Siegel.

Nr. 7 Zwei leichte Klaviersonaten von Ernst Wilh. Wolf

Nr. 8 Variationen v. Joh. Nep. Hummel

Nr. 9 Sonate e-moll von Daniel Gottlob Türk

Nr. 10 Les menus plaisirs von Joh. Bapt. Cramer

Daß die Klaviermusik der „Kleinmeister“ der Klassik durchaus nicht nur der Vergangenheit angehört, zeigen die vorliegenden Hefte, die wiederum von Hans Albrecht her-

ausgegeben wurden. Allen gemeinsam sind das wirklich fundierte handwerkliche Können und die musikalische Spielfreude. Sicherlich stehen die kleinen Sonaten des Weimarer Hofkapellmeisters Wolf noch dem empfindsamen Stil nahe, und doch läßt sich die Nachbarschaft des übrigen im gleichen Jahre geborenen Haydn besonders in der E-dur-Sonate nicht leugnen. Auch die um 1783 komponierte e-moll-Sonate von Türk, dem Altersgenossen Mozarts, verbindet Elemente der frühklassizistischen Haltung mit einem vor allem im Finale hervorbrechenden neuen Ausdrucksstil, der Mozarts c-moll-Sonate und den frühen Beethoven ahnen läßt. Was Joh. Nep. Hummel mit dem bekannten Thema aus Glucks „*Armida*“ aufstellt, das gehört z. T. schon in die Charaktervariation des 19. Jahrhunderts, und A. weist mit Recht auf die Nähe zu Brahms' Händelvariationen hin, während die Coda auf Beethoven deutet. Das vorläufig letzte Heft dieser ausbaufähigen Reihe bringt eine Komposition von Joh. Bapt. Cramer, dem berühmten Etüdenkomponisten, die den Stil Clementis in bescheidenerer Form in die Romantik weiterführt und ein „*Divertissement*“ im besten Sinne des Wortes ist. Entzückend die stilisierte Gavotte des II. Satzes. Im Rondo „*alla caccia*“, das bis auf wenige aparte Wendungen ein bißchen konventionell wirkt, müßte es auf S. 13, 3. System T 3 im Baß wohl „d“ heißen. Es ist zu hoffen, daß die Freunde der Klaviermusik weiterhin mit solchen Schätzen beglückt werden.

Helmuth Wirth, Hamburg

G u i l l a u m e D u f a y : Vierstimmige Messe „*Se la face ay pale*“. Capella, Meisterwerke mittelalterlicher Musik, ed. Heinrich Bessler, Heft 2. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 45 Seiten.

Vorliegende Ausgabe einer Messe Dufays in einer preiswerten Gestalt bedeutet für jeden Musiker, der sich aus finanziellen Gründen die große Gesamtausgabe nicht leisten kann, einen bedeutenden Gewinn, denn jetzt wird er in die Lage versetzt, ein derartiges Werk zu realisieren. Ohne auf textkritische Fragen einzugehen — dies ist Aufgabe des Rezensenten des 3. Bandes der G.-A., der mir noch unzugänglich ist — scheint es fraglich, ob der „Einheitsablauf“ dadurch besonders hervorgehoben wird, daß B. das *tempus perfectum* im „ $\frac{3}{2}$ -Takt“, das *tempus imperfectum* im „ $3 \times \frac{2}{4}$ -Rhythmus“ überträgt. Überhaupt bekommt in dem kurzen Vorwort

der schillernde Begriff „Einheitsablauf“ für Dufay eine neue Bedeutung. Bisher galt B.s Formulierung (Ber. üb. d. wiss. Bachtagung 1950, 1951. S. 116): „Der Einheitsablauf ist bei Perotin vom Rhythmus geprägt, bei Dufay vom Klangstrom, bei Bach von der Affektdarstellung.“ In „*Bourdon...*“ 1950, S. 221, findet man folgende nähere Spezifikation betr. Dufay: „Das *Fauxbourdon*-stück beruht somit auf einem *Einheitsablauf*, der durch den Quartkanon erzwungen war und die Beschränkung auf Sextakkorde und Quint-Oktavklänge nach sich zog.“ In der neuen Meßausgabe sagt B. (S. 4): „Das erhabene Gleichmaß des Rhythmus wiederzugeben, wird stets die erste Aufgabe sein. Im ‚Einheitsablauf‘ dieser Musik entfalten sich Kräfte, deren Unerschöpflichkeit an J. S. Bach denken läßt.“ Indem nun der „Einheitsablauf“ begrifflich Perotin nahegerückt wird, wird er mit Bach verglichen. Möchte doch B. diesen von ihm eingeführten Begriff einmal definieren und nicht nur mitteilen, was ihn prägt und was er nach sich zieht.

Diese Messe ist fraglos ein Meisterstück. Der dauernde Wechsel des musikalischen Erscheinungsbildes (B. sagt „*Wechselmelodik*“) wäre athematisch zu nennen, würden nicht die strengen, kanonischen Passagen, z. B. Gloria T 100, 2. Agnus T 56 ff., seien sie auch noch so kurz, nur um so deutlicher hervortreten. Die Zusammengehörigkeit der Sätze wird übrigens nicht nur vom *cantus firmus* bestimmt, der in manchen Abschnitten, wie auch B. hervorhebt, gar nicht vorhanden ist, sondern durch die Verwandtschaft der Satzanfänge. Gerade hier ließe sich die Variationstechnik Dufays greifen. Eine Analyse des Werkes hätte an diesen Stellen und an der Unterscheidung von Formel und melodischer Neubildung einzusetzen, um dann entscheiden zu können, inwieweit gewisse Motive, die an den c. f. gemahnen, von diesem abgeleitet sind. Möchte der Hrsg. noch viele Werke solcher Bedeutung in dieser, von jedermann begrüßten Sammlung vorlegen.

Rudolf Stephan, Göttingen

Richtigstellung

Zu Rudolf Steglichs Bericht über die Neubearbeitung der Oper „*Agrippina*“ von G. Fr. Händel. (Mf V, 1952, S. 290f.)

Durch diese Besprechung wird der Eindruck hervorgerufen, als ob meine *Agrippina*-Bearbeitung „wesentliche“ Änderungen des

Originals vorgenommen hätte. Das ist jedoch nicht der Fall. Alle Arien sind völlig ungekürzt wiedergegeben und außerdem erstmals für eine Barockoper im Stile der barocken Improvisationspraxis durch Verzierungen u. ä. ergänzt worden. Der Fortfall einiger Arien ist durch die ungewöhnliche Länge dieser Oper bedingt. Die bisherigen Neuaufführungen in Halle, Göttingen und Erfurt haben die Richtigkeit dieses Vorgehens praktisch bewiesen und gezeigt, daß sogar noch weitere Striche ohne Schaden vorgenommen werden können.

Das Schlußballett ist nicht willkürlich von mir hinzugefügt, wie St. behauptet, sondern wird von Händel selbst ausdrücklich verlangt, und zwar durch die Bemerkung „*seguoni gli balli*“ nach der Arie der Giunone (s. Chrysanders Ausgabe in Bd. 57 der Händel-GA). Noch deutlicher wird dies durch das alte venezianische Textbuch v. J. 1709, in dem nach der Arie der Giunone die folgende Regieanweisung steht „*Segue il Ballo di Deità seguaci di Giunone*“ — „folgt das Ballett der Gottheiten im Gefolge der Juno“ (Exemplar der Bibl. S. Marco Venedig). Die Arie der Giunone war im Original also nicht das „letzte Musikstück der Oper“, wie St. annimmt, sondern wurde durch ein Ballett ergänzt. Damit wird aber auch die Annahme Steglichs „vom großen Allgefühl am Schlusse“ hinfällig, ebenso daß es sich hier um einen besonders „deutschen“ Zug Händels gehandelt habe. Derartige Abschlüsse mit Göttern und Ballett findet man in zahlreichen italienischen Opern jener Zeit. Im übrigen sei auf die ausgezeichnete Besprechung von Hans F. Redlich hingewiesen, der in Mf IV, 1951, S. 398—400 auf die wesentlichen Punkte meiner Bearbeitung hingewiesen hat.

Hellmuth Christian Wolff, Halle

Nochmals: Alberto Ghislanzoni, Gaspare Spontini. Roma 1951.

Leider sieht sich Rezensent genötigt, noch einmal auf seine Besprechung in dieser Zeitschrift, 1952, 254 ff., zurückzukommen. Paolo Fragapane hat in I Quaderni di Costume, 1952, Nr. 2, unter dem Titel *Cronache quasi serie dell'anno Spontiniano* nachgewiesen, daß der Verf. Ghislanzoni nicht nur, wie durch mehrfaches Zitat anzunehmen war, bei der Besprechung der Jugendwerke Spontinis K. Schubert's Dissertation, *Spontinis italienische Schule*, 1932, benutzt und sich von ihr

hat leiten lassen, sondern daß er an einer Reihe von Stellen vor allem Schubert's wörtlich abgeschrieben und diese Stellen nicht als Zitat gekennzeichnet hat. Sie sind von Fragapane als Plagiat angeprangert. Rez. muß gestehen, daß er gar nicht auf den Gedanken gekommen ist, der Verf. könne wörtlich unzitieren andere Autoren abgeschrieben haben, und daß er deshalb einen Vergleich mit Schubert's Diss. nicht unternommen hat. Wären der Stellen nicht mehrere, so möchte man zu des Verf. Entschuldigung annehmen, daß in der sichtlichen Eile, mit der das Buch zum Jubiläumstermin fertig gestellt wurde, eine Zitierung an den betreffenden Stellen aus Flüchtigkeit unterblieben ist.

Hans Engel, Marburg

Mitteilungen

Mitteilung des Präsidenten

Vom 27. bis 29. September 1952 hat in Regensburg die Jahresversammlung der Gesellschaft für Musikforschung stattgefunden, die mit einer Vorstands- und einer Beirats-sitzung, mit Tagungen der Ausschüsse, mit einer Mitgliederversammlung und verschiedenen Veranstaltungen verbunden war. Die Stadt Regensburg hat dankenswerterweise die Gesellschaft als Gast empfangen, der Domchor hat sich mit besonderen Veranstaltungen freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Der Präsident berichtete der Mitgliederversammlung über die Tätigkeit der Gesellschaft im abgelaufenen Jahre und in Vertretung des Schatzmeisters über die Finanzlage der Gesellschaft. Für das Haushaltsjahr 1951 wurde Entlastung erteilt. Der Haushaltsplan 1952 wurde genehmigt. Eine Satzungsänderung, nach der Mitglieder, die länger als 2 Jahre mit der Beitragszahlung im Rückstand sind, von der Mitgliedschaft ausgeschlossen werden können, wird für die nächste Mitgliederversammlung vorbereitet. Eine Erweiterung der Publikationstätigkeit wird angestrebt. Für die Zeitschrift „Die Musikforschung“ ist eine Vergrößerung in Aussicht genommen. Die Reihe der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ wird demnächst wiederaufgenommen werden. Der von der Gesellschaft seit 1948 vorbereitete Katalog