

Besprechungen

Wilibald Gurlitt: Hugo Riemann. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Jg. 1950, Nr. 25. Verlag der Akademie . . . in Mainz. 43 S.

Wilibald Gurlitt widmet Hugo Riemann anlässlich seines 100. Geburtstages eine wertvolle biographisch-kritische Studie. Indem er hier die europäisch führende Forscher- und Lehrerpersönlichkeit des deutschen Gelehrten würdigt, schließt er den Ring, mit welchem er begann, als er 1919 seinem siebenjährigen Lehrer mit einem Aufsatz „Hugo Riemann und die Musikgeschichte“ von der Schweiz aus gratulierte; einem Aufsatz, der sich als „Ersten Teil: Voraussetzungen“ bezeichnete und von dessen zweitem Teile dem Unterzeichneten niemals etwas zu Gesicht gekommen ist. Zwischendurch veröffentlichte G. einige interessante Briefe Max Regers an Riemann.

Die vorliegende Mainzer Akademieabhandlung setzt freilich nur formal fort, was der aufstrebende G. 1919 impulsiv begann. Der siebenzigste Geburtstag Riemanns wurde ihm vor über einem Menschenalter Anlaß zu einer geschichtsphilosophischen Betrachtung im Sinne einer philosophischen Methodenlehre; die überragende Gestalt Riemanns regte den Betrachter an, über die Möglichkeiten der Musikgeschichtsschreibung und über ihre Möglichkeit überhaupt nachzudenken und die auf Riemann zu sich vollziehende Entwicklung zu skizzieren. Damals schrieb er Voraussetzungen, auf deren Folgerungen er den Leser gespannt machte. Heute steckt sich G. sein Ziel niedriger, ohne den Leser mit einem Wechsel auf die Zukunft zu vertrösten; er gibt eine verhaltene Schilderung des äußeren Lebens- und inneren Werdeganges der Person. Er erzählt ganz schlicht und mit dem spürbaren Bemühen, zurückzutreten hinter der Gestalt, die er schildert.

Die meisten Leser Riemanns, die sich durch sein großes Handbuch hindurchquälten und seine Geschichte der Musiktheorie studierten; mehr noch jene, die sich mit seiner Funktionstheorie und Phrasierungslehre beschäftigten, werden von G.s liebevoller Würdigung des tiefreichenden künstlerischen Zuges in Riemanns Natur überrascht sein. Riemann fühlt sich als

Künstler, fühlt sich als Poet, als er, natürlich gegen den üblichen elterlichen Widerstand, auf das zusteuert, wozu er sich einzig berufen weiß. Aber er verstand es später, den Strich zwischen sich und seiner geliebten Kunst zu ziehen, als sein Forschergenie ihm dieses Opfer abverlangte. Hier spricht das Ethos seiner Persönlichkeit zu uns, die, wie bei allen bedeutenden Menschen, doch noch größer war als ihr Werk, ohne die aber ihr Werk niemals die ihm eigene Größe erlangt hätte.

Mit meisterhafter schriftstellerischer Besonnenheit, die stets den wünschenswerten Abstand zwischen sich und dem Gegenstande der Abhandlung zu wahren versteht, deutet der Verf. das Verhältnis der Riemannschen Persönlichkeit und der schwer beweglichen Institution Universität an: ein gewisses achtungsvolles Mißtrauen beruhte durchaus auf Gegenseitigkeit, und es bedurfte erst einer Anzahl kongenialer Persönlichkeiten, wie Wilhelm Wundts, Albert Kösters, Eduard Sievers' und Karl Lamprechts, auf daß die Universitätsbürokratie wenn auch nicht ermaß, so doch zu ahnen begann, welchen Rang in den Reihen ihrer Lehrer und Forscher ein Hugo Riemann einnahm. G. läßt diese Tatsachen für sich sprechen, und sie reden eine deutliche Sprache. Weil jedoch die Besten der Universitas litterarum auf Riemanns Seite standen, erwies sich die Universität schließlich doch als die einzige Stätte, wo sich sein Forschergenie voll entfalten konnte.

G.s Würdigung wirkt so eindringlich, daß man sie bewegt aus der Hand legt; weil ihr aber jede Überschwenglichkeit fehlt, wird sie auf die Dauer wirken. Es kann nur Plan sein, daß jede Profilierung Riemanns mittels naheliegender Gegenüberstellung einiger „Heroen“ des Faches aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts vermieden wird. G. zeichnet und malt; er gibt ein Bild, keine Plastik. Wir erblicken Riemann von der einen Seite. Aber diese Seite ist paradoxerweise so vielseitig, daß nicht der Eindruck einer künstlichen Isolierung erzeugt wird. Wohl aber erweckt G.s Riemann-Studie den Wunsch, daß aus der Mitte der deutschen Musikwissenschaft bald ein Werk erstehe, welches die uns in unseren kritischen Zeiten bitter notwendige Geschichte der deutschen Musikgeschichtsschreibung zum Gegenstand habe. Ein Buch „Deutsche Musikhisto-

riker“ würde, das lehrt auch diese G.sche Abhandlung, Wilhelm Waetzoldts zweibändigem Werke „Deutsche Kunsthistoriker“ an innerem Gehalte kaum nachzustehen brauchen.

G. gibt im Anhang einen sehr ausführlichen Brief des Danzigers Carl Fuchs an Nietzsche bei, worin Riemanns metrische, rhythmische, Phrasierungs- und Vortragslehre in fesselnder Form behandelt wird.

Nichts wäre wünschenswerter, als daß man diese Hugo-Riemann-Abhandlung in die Hand aller Studierenden der Musik und der Musikwissenschaft legte. Es gehört zu unserem wichtigsten Anliegen, daß wir auch von unseren führenden Musikforschern wissen, wer und was sie wirklich waren.

Walther Vetter, Berlin

Gerald Abraham: Schumann. A symposium. London—New York—Toronto 1952. Oxford University Press, Geoffrey Cumberlege. 319 S. und 172 Notenbeisp.

Dieses Sammelwerk enthält Beiträge von W. Reich („Schumanns Persönlichkeit“), K. Dale („Klavierwerke“), M. Cooper („Lieder“), A. E. F. Dickinson („Kammermusik“), M. Carner („Orchesterwerke“), M. Lindsay („Kompositionen f. Soloinstr. m. Orchesterbegl.“), J. Horton („Chorwerke“) und Abraham („Dramatische Kompositionen“). Der Herausg. hat sich mit dankenswertem Fleiß der Aufgabe unterzogen, den bisherigen Quellenbestand der Schumannforschung zu sichten und das Wichtigste einem breiten Leserkreis zugänglich zu machen. Nach dem Vorgang eines jüngst erschienenen Beitrags in den Proceedings of the R. Mus. Ass., London 1948/49 hatte er sich bereits bei einer Analyse der unveröffentlichten Jugendsinfonie g-moll (Mus. Quarterly XXXVII 1951) durch einen spezifizierten Bericht vorzüglich ausgewiesen. Gemessen an der Monographie von J. Chissell, London 1948, die trotz mancher anerkennenswerter selbständiger Ansätze doch älteren Quellen verpflichtet bleibt, darf dieser Sammelband als eine bedeutende Bereicherung der englischsprachigen Schumannliteratur gewertet werden. Darüber hinaus verdienen einige Beiträge hier eine Würdigung. Hierzu rechnet vor allem das Kapitel des Herausg., der auf Grund der 1941 vom Unterzeichneten aufgedeckten Fugenskizzen das Problem der „kontrapunktierenden“ Themengestalt in „Manfred“, „Faust“

und „Genoveva“ näher erörtert, wobei die im Schaffensprozeß des reifen Schumann spürbare Kadenzstraffung eine interessante Darstellung erfährt. Auch der dem Klavierwerk gewidmete Beitrag verwertet Funde aus den sog. Wiedeschen Skizzenbüchern, die W. Gertler und W. Schwarz zum ersten Male mitgeteilt haben. Hierbei wird noch manche Substanzgemeinschaft späterer Fassungen mit frühen Entwürfen aufgewiesen. Anschaulich gelingt die Übersicht der ursprünglichen Anlage der Sinfonischen Etüden und der Stilvergleich der Paganini-Kopien des romantischen Klaviersatzes mit dem Capricen-Modell. Die Reihenfolge der *Papillons* wird erneut diskutiert, die frühe Motivarbeit erfährt in Zusammenhang mit den von K. Geiringer edierten Jugendpolonäsen eine neuartige Belichtung. Das poetische Programm der *Papillons*, das offenbar nach den Angaben des Unterzeichneten (1941, S. 611 ff.) übernommen wird, hätte vielleicht doch eine anschließende Analyse des musikalischen Bildvorrats nahegelegt, den der Unterzeichnete s. Zt. nur andeuten konnte. Auch hätten die beiden ebenfalls nachgedruckten (1941, S. 586) Themenskizzen der frühen, unveröffentlichten Sonate in As nicht nur für den Katalog registriert, sondern entwicklungsgeschichtlich genutzt werden können: die Verwandtschaft des ersten Satzkopfes mit op. 124, Nr. XV, ist evident, zumal der ganze Zyklus auf frühe Entwürfe zurückgreift. Lobenswert ist die Analyse der Skizzen des „Albums für die Jugend“ an Hand des Faksimiledrucks 1924. Der Beitrag über die Lieder steuert manche eigene Beobachtung der begleitenden Klaviertechnik bei, erwünscht wäre für eine künftige Auflage noch eine Verwertung der Kölner Dissertation Else Möllenhoffs 1942, deren Feststellungen besonders für Schumanns Textwahl verbindlich sind. Der Abschnitt „Kammermusik“ gewinnt durch Berücksichtigung der jüngsten Forschungen H. F. Redlichs am unveröffentlichten c-moll-Quartett, die auf Grund der Kopien des Unterzeichneten Licht auf den frühen Kammerstil vor der Klavierperiode geworfen haben und zu überraschenden Analogien mit den „*Papillons*“ führten. Der Herausg. hat in Zusätzen noch eine Reihe schaffenspsychologischer Hinweise nachgetragen, die gleichfalls dem Kapitel „Orchesterwerke“ förderlich sind und ihn weitere neue Konkordanzen (S. 219) auffinden lassen. Auch

die beiden Beiträge über das Chorschaffen und die Konzerte sind als selbständige Leistung hervorzuheben.

Mit zahlreichen quellenkritischen Fußnoten hat der Herausg. einzelne Beiträge sorgfältig betreut und im Anhang eine verlässliche Bibliographie geboten. Soweit es sich um Primärliteratur handelt, könnte man noch eine Aufnahme der Studien von P. Kehm, Coeroy, C. Bosch, Hartog, Durini, R. Petzold, L. Mesnard, H. Deiters und R. Steglich wünschen. Ein kleines Druckversehen sei berichtet: S. 193, Anm. 2 Becker, nicht Becher. Die Zitierung durch den Herausg. ist durchweg korrekt und zeugt für die gründliche Anlage des Buches.

Die hier gewürdigten 7 Beiträge (eine vorangestellte Skizze „Schumann the man“ liefert Textproben) machen diesen Sammelband zu einer empfehlenswerten Publikation, die wie die Zusammenfassung Wörners (Zürich 1949) in gut lesbarer Form eine breitere Kenntnis des musikalischen Schaffens vermittelt und dankbar begrüßt wird.

Wolfgang Boetticher, Göttingen

Egon Wellesz: *Essays on Opera*. Translated from the German by Patricia Kean. Dennis Dobson Ltd., London o. J. 158 S., 6 Abb.

Unter diesem bescheidenen Titel verbirgt sich eine ganze Geschichte der Oper und gleichzeitig eine Art von künstlerischer Selbstbiographie eines Mannes, der vom Opernhistoriker zum Opernkomponisten wurde und darum wie kein anderer dazu berufen ist, auch als Opernästhetiker hervortreten. Die neun Aufsätze des Bandes stellen eine sorgfältige Auswahl aus dem reichen wissenschaftlichen Schaffen Wellesz' dar und bilden in ihrer Anordnung ein Kunstwerk für sich. In den Aufsätzen Nr. 1 bis 5 kommt der Historiker, in Nr. 7—9 in erster Linie der Ästhetiker und schaffende Künstler zu Wort, während sich in Nr. 6 die „*Three Lectures on Opera*“, beide weitgehend durchdringen. Außerdem schlägt dieses Mittelstück auch inhaltlich die Brücke zwischen dem Spezialgebiet des Opernforschers, dem 17. Jahrhundert, und der Entwicklung seiner eigenen Opernästhetik im letzten. In beiden aber sind die einzelnen Aufsätze so angeordnet, daß die Darstellung vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitet. Nr. 1, „*The Beginning of Baroque in Music*“, zeigt die Grundlagen auf, auf denen die Gattung der Oper überhaupt er-

wachsen konnte; diese Schrift ist eine Art Präludium zu der ganzen Sammlung. Nr. 2 und 3, „*The Beginnings of Opera in Vienna*“ und „*Italian Musicians at the Austrian Court*“, enthalten, über den engeren Rahmen ihres Titels hinausgehend, einen Überblick über die Opernkomposition des 17. Jahrhunderts, aus der Nr. 4 und 5, „*A Festival Opera of the 17th Century*“ und „*The Balletto a Cavallo*“, Einzelheiten beschreiben. Dementsprechend bringt Nr. 7, „*The Idea of the Heroic and Opera*“, in großen Zügen W.'s Anschauungen von Wesen und Bestimmung der Oper im allgemeinen, während er diese in Nr. 8 und 9, „*Alkestis*“ und der „*Opferung des Gefangenen*“, an Hand seiner eigenen dramatischen Werke näher erläutert (ganz am Rande seien in Nr. 2 einige sinnentstellende Druckfehler berichtet: auf S. 39 muß es statt „Bastali“ „Bertali“ heißen, auf S. 40 ist im 3. Absatz nach „Pietro Andrea“ der Nachname „Ziani“ zu ergänzen). Die Sammlung bildet eine zu einem organischen Ganzen verschmolzene Einheit, wobei die verschiedene Entstehungszeit der Aufsätze (sie stammen aus den Jahren 1909 bis 1933) nicht mehr ins Gewicht fällt; der Verf. hat sie, ohne an ihrem Inhalt Wesentliches zu ändern, geschickt aufeinander abgestimmt. Auch einer Besprechung kann es mithin nicht auf eine Auseinandersetzung mit längst anerkannten oder diskutierten Einzelheiten ankommen, sondern nur auf das Werk als Ganzes, dessen Hauptreiz in der gegen Ende immer stärker zutagetretenden Verschmelzung von Historiker und schaffendem Künstler besteht. Die historischen Untersuchungen der Aufsätze Nr. 1 bis 5 und die Überblicke der Vorlesungen Nr. 6 bilden, im Rahmen des Ganzen gesehen, nur die Plattform für die Behandlung der schon oft und gerade heute wieder so brennenden Frage nach der Berechtigung und der Zukunft der Oper. Der Dramatiker W. wurzelt als Historiker darum in der Oper des 17. Jahrhunderts (vgl. auch seine grundlegenden Arbeiten über Cavalli und Cesti), weil Musik und Drama, Inhalt und Form sich in ihr noch im Gleichgewicht befanden und Dichter und Komponist, Autoren und Publikum noch eine geistige Einheit bildeten. Im Fehlen aller dieser festen Bindungen künstlerischer und soziologischer Herkunft sieht er die Gründe für den Niedergang der Oper in unserer Zeit, für das directionslose Herumexperimentieren von

Dichtern und Komponisten, für die geschmackliche Unsicherheit von Kritik und Publikum. Es kommt darauf an, wieder einen festen Maßstab zu gewinnen, und das muß nach W.' Meinung für den Komponisten das Heroische („the heroic“) sein. Überlebensgroße, von allen Zufälligkeiten des täglichen Lebens gereinigte Gegenstände müssen in ihnen angemessenen großen, einfachen Formen ihren Ausdruck finden, der ewigen Wahrheit des Mythos muß die absolute Wahrheit der künstlerischen Inspiration entsprechen.

Diese Forderungen sind nichts anderes als die Grundsätze Glucks. W. sagt selbst in der dritten der „Lectures“, in seiner „Alkestis“ sei es sein Ziel gewesen „to carry on the Viennese tradition from the last point of contact with ancient mythology, that is to say from Gluck“, und in der ersten Lecture erklärt er Glucks Äußerung, er habe vor der Komposition einer Oper immer versucht zu vergessen, daß er Musiker sei, für den besten Rat, den man einem Opernkomponisten geben könne. Aus dieser künstlerisch vor allem durch Werke wie die „Alkestis“ erhärteten Geistesverwandtschaft zu Gluck erklärt sich auch die trotz aller historischen Objektivität spürbare Abneigung des Verf. gegen die gesamte metastasianische Oper und die verhältnismäßig geringe Rolle, die Mozart in der ganzen Darstellung spielt. W. steht mit der ganzen Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit auf dem völlig unmozartischen Boden des Ideendramas; seine geistigen Vorläufer sind die Florentiner und die großen Reformer Monteverdi, Gluck und Wagner (in diesem Zusammenhang ist es charakteristisch, daß er auch Cavalli in diesem Lichte sieht und ihn als „Wagner des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet — eine Ansicht, in der ihm die Referentin, ohne Cavallis große Bedeutung herabmindern zu wollen, nicht beizupflichten vermag). Von diesem Standpunkt aus, jedoch in der weiterherzigsten, eines wahren Künstlers und Historikers würdigen Weise, beurteilt er auch das zeitgenössische Opernschaffen von etwa 1900 bis 1930. Er läßt alle Richtungen gelten, sofern die sie vertretenden Werke nur wahr und gekonnt sind; mit der gleichen Eindeutigkeit aber lehnt er effektsüchtige, unechte Experimente ab. Die Frage nach dem Weiterleben der schon so oft totgesagten Gattung der Oper bejaht W. gerade im Hinblick auf die Vielgestaltigkeit des neuen,

von den Fesseln der Wagnerschen Tradition befreiten Schaffens. Eine dieser Richtungen wird in die Zukunft führen, aber nur — und diese wesentliche Bedingung ist höchst charakteristisch für W. als den Vertreter der ältesten deutschen, der Wiener, Operntadition — wenn sie fest im geistigen Leben der ganzen Nation verankert ist. Liegt in dieser Bedingung vielleicht doch ein Todesurteil?
Anna Amalie Abert, Kiel

Werner Wolff: Anton Bruckner. Genie und Einfalt. Atlantis - Verlag Zürich 1948. 288 S., 13 Abb.

Bruckner ist in den tieferen Schichten seines Wesens dem common sense so wenig zugänglich und von der verstehenden Musik- und Religionswissenschaft bisher so wenig ergründet, daß es nicht befremden kann, wenn Ansichten über ihn bis zur Gegensätzlichkeit auseinandergehen. Viel stärker als bei Meistern, die allgemeinen, „klassischen“ Ruhm erlangt haben, wirkt sich hier die Befangenheit im jeweiligen Standort aus. Das gilt, wie für die Grübler und Schwärmer unter den Biographen Bruckners, so auch für jene neueren Autoren, die ihn nüchterner und scheinbar gerechter ansehen, und unter ihnen für Werner Wolff. Dirigent und Sohn des Begründers der Berliner Konzertdirektion Wolff und Sachs, hat er in den USA mit seinem Buche „Anton Bruckner. Rustic Genius“ (New York 1942), das der Neufassung zu Grunde liegt, für Bruckner eine Arbeit geleistet, „die einem Missionswerk in fernem Lande gleichkam. Die Freunde und Berater verlangten Konzessionen an den amerikanischen Leser. Auch sie haben nicht wesentlich helfen können, wo selbst die größten Interpreten die Massen nicht zu Bruckner zu bekehren vermochten“. Von diesem Standort aus erklärt es sich, welche Züge Bruckners der Verf. herausstellt und welche er im Dunkel läßt. Die besten Stellen sind diejenigen, an denen Praxis und Handwerkswissen des Dirigenten fruchtbar werden und die „am Pult gewonnene Erfahrung“ spricht, z. B. über Bruckners Instrumentation (S. 166 ff.). Aufschlußreich sind auch Bemerkungen über die Interpretation durch andere Dirigenten, wie Nikisch und Muck. Manches Licht wirft er auf die Frage, inwieweit sich Bruckners Introversion nicht nur auf sein Verhältnis zur Mitwelt, sondern auch auf sein Schaffen ausgewirkt hat; doch übertreibt er die Gedanken zu dem massiven Satz: „Weltfremd, wie er

war, erlebt er seine Musik nie mit dem Ohr des Aufnehmenden.“ Das Eigentümliche an Bruckners Formgebung verfehlen die Urteile über das Nebeneinander der vier Symphonienensätze, die enttäuschend spannungslosen Reprisen oder den Mangel der Finales an wahren Final-Charakter. W.s Beschreibungen erheben sich oft nicht über altgewohnte Typen der Musikanalyse, wie: „Die warmtimbrirte Melodie mündet in die innige C-dur-Phrase...“ oder „Tiefe Trompeten wiederholen den auftaktigen Rhythmus. Die Hörner fahren fort...“ (zur 9. Symph.). Gewiß ist der Verfasser vom tieferen Gehalt dieser Musik bewegt (z. B. S. 152: „... sie erzählt uns nichts, aber wir sind in sie versunken...“); doch er zeigt ihn selten auf und verdeckt ihn oft durch vordergründige Begriffe, z. B. „innere Ruhe und Gefaßtheit“ für das Cello-Thema 8. Symph., Adagio, „langes, wohltuendes Abklingen“ für Reprise und Coda 4. Symph., Finale, „feuriges Temperament“, das an den späten Verdi gemahne, für den 150. Psalm. Dem entspricht die Darstellung der Persönlichkeit. Bruckner sei eine „einfache Natur“ gewesen, kein „geistig hochstehender, kultivierter Mensch“ (59). „Dem Franzosen Machabey war es vorbehalten, die schlichten Züge des vertrauten Bildes wieder herzustellen“ (284). Eine „große Kluft“ bestehe „zwischen dem Menschen und dem Schöpfer Bruckner“ (s. a. S. 9 f., 15 f., 31 f., 50, 54, die Motivation S. 56, 106, 124). Das bleibt ganz diesseits der psychologischen Kernfragen bei Bruckner: seine Innerlichkeit als homo religiosus und Verschrobenheit in den Rollen als Mitmensch; religiöse Leidenschaft und Interesselosigkeit für „Geistesbildung“; katholischer Mystiker und einsamer Sonderling; „Genie und Einfalt“. Ähnlich steht es mit Bemerkungen über das Innere selbst (z. B. S. 131: „Mit dem Nachlassen der geistigen Klarheit wuchs sein religiöser Eifer...“ S. a. S. 52, 130, 139 f.). — Doch wesentlicher als solche Unzulänglichkeiten ist das Positive des Buches. Es bietet Erkenntnis und Anregung nicht nur für Praktiker und Publikum, sondern auch für die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Bruckner-Bildes.

Walter Wiora, Freiburg i. Br.

H a n s J a n c i k : Michael Haydn. Ein vergessener Meister. Zürich / Leipzig / Wien 1952, Amalthea. 359 S.

Sicherlich hat das neuerwachte Interesse für Joseph Haydn dazu geführt, daß man sich

auch des Bruders Johann Michael wieder erinnert, der einst, vor allem als Kirchenmusiker, in hohem Ansehen stand. Bisher war man nur spärlich über diesen bedeutenden Musiker unterrichtet, der in selbstgewählter Abgeschiedenheit zu Salzburg eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet und nahezu auf allen Gebieten der Tonkunst wertvolle Werke geschaffen hatte. Freilich war ihm nicht die zündende Genialität seines 5 Jahre älteren Bruders Joseph gegeben, aber eine solide, auf Johann Jos. Fux weiterbauende Kunst vereinigte sich bei ihm mit großer Belesenheit und volkstümlicher Musikalität. Jancik zeichnet mit aller Liebe ein Bild dieses charaktervollen Musikers, der auf den jungen Mozart einen großen Einfluß gehabt hat und der besonders in den Großformen der geistlichen Musik viele seiner Zeitgenossen weit überragte, während er in seiner Instrumentalmusik, vielleicht mit Ausnahme der Streichquintette, von denen drei in einer Neuausgabe von H. Albrecht bei Kistner & Siegel vorliegen, sich nicht über den Durchschnitt seiner Epoche erhob. J. führt sogar den Nachweis, daß Michael Haydn noch vor Nägeli und Zelter der erste Meister des Männerchor-Gesanges war. Das ausführliche Buch, das in seiner herzigen Wiener Art die historischen und ästhetischen Facta in einer Weise wiedergibt, die auch dem gebildeten Laien die Lektüre zu einer wahren Freude macht, erhält seinen besonderen Wert durch die reiche Darstellung der künstlerischen, menschlichen und politischen Umwelt, in der sich dieses Schaffen vollzog. Auch die viel umstrittene Persönlichkeit des Erzbischofs Hieronymus Colloredo, der, obwohl ein respektable Geiger, die Genialität Mozarts nicht erkannte (J. schreibt mit Recht, das hätte ohnehin nur Jos. Haydn getan), erfährt hier eine sympathische Korrektur, und das Verhältnis der beiden Brüder, die nach 27 Jahren zum ersten Male wieder zusammentrafen, wird mit menschlicher Wärme beleuchtet. (Der ältere Meister hatte großen Respekt vor dem Können des Bruders und bedauerte, daß man mit Kirchenmusik nicht so viel Geld machen könne wie mit dem Dudelsack!) Michael führte in Salzburg mehrfach „Die Schöpfung“ auf und benutzte 1803 sogar das „Kaiserlied“ des Bruders zu einem Männerchor „Dank, O Schöpfer, Deiner Güte“. Die auf Seite 270 angeführte Rezension über M. Haydns unvollendetes Requiem stammt

übrigens nicht von E. Th. A. Hoffmann, sondern ist unbekannter Herkunft. Aber in seinem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“ (Allgem. Mus. Ztg. 1814) schreibt er: „Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchenkomponist ist der wackre Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder heranreicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft“. J. weist darauf hin, daß Haydns „a-cappella-Messen ein wichtiges Bindeglied zur Palestrina-Bewegung der Romantik“ waren. Eine Werkübersicht ergänzt die Biographie. Leider ist sie in der Aufzählung der Instrumentalwerke ein wenig cursorisch. Es geht aber aus ihr wie auch aus dem biographischen Teil hervor, daß die deutschsprachige Kirchenmusik einen breiten Raum in M. Haydns Schaffen einnahm. Sie wurde von dem aufklärerischen und häufig nüchtern rechnenden Erzbischof ausdrücklich zur Vertiefung der Religiosität gewünscht. Eine Zeittafel, die „Leben, Werk, Familie“ der Zeitgeschichte gegenüberstellt, ist in ihrer Übersichtlichkeit ein unentbehrlicher Leitfaden, und das ausführliche Literaturverzeichnis (bescheiden als „Auswahl“ bezeichnet) ist ein weiterer Beweis für die gründliche Arbeit. Die bilderreiche Ausstattung und die auf den Innendeckeln abgedruckten Teile aus geistlichen Werken ergänzen den angenehm wirkenden Druck, und es ist nur zu wünschen, daß die Arbeit von J. dazu beitragen möge, das Interesse für diesen großen Künstler zu erneuern, auf daß der etwas pessimistisch wirkende Untertitel des Buches „Ein vergessener Meister“ in einer späteren Auflage — vergessen werden kann!

Helmut Wirth, Hamburg

Rudolf Gerber: Christoph Willibald Gluck. Potsdam 1950, Athenaion. 227 S., 8 Abb.

Die erste Fassung dieser Biographie erschien 1941 und wendete sich mit ihrer knappen Darstellung, in der die Werkbetrachtung zum Leidwesen des wissenschaftlichen Lesers vielfach auf ein Mindestmaß an grundsätzlichen Feststellungen und einzelnen Andeutungen zusammengedrängt war, gleichermaßen an Laien wie an Fachleute. Die vorliegende zweite Ausgabe stimmt in der Anlage mit jener überein, ja, sie übernimmt fast wörtlich ganze Kapitel daraus und ist doch ein völlig neues Werk geworden. Der Herausg. der Gluck-Ausgabe, von der leider

bisher erst ein Band erschienen ist, hat hier seine umfassenden Kenntnisse von den größtenteils ja noch immer unbekanntem und schwer zugänglichen Werken des Meisters und von der Operngeschichte seiner Zeit ausführlich und ohne Beeinträchtigung durch einen festgesetzten Umfang (ein Eindruck, dessen man sich beim Lesen der ersten Ausgabe nicht erwehren kann) ausbreiten können. Allein die Werkbetrachtungen nehmen etwa den doppelten Raum ein, und dazu kommen ähnliche Erweiterungen der historischen Exkurse. Die Darstellung des metastasianischen Dramas z. B. wird durch die Betonung seiner konventionellen Bindung, seines Charakters als Abbild der höfischen, absolutistischen Gesellschaftskultur wertvoll erweitert. Das Gleiche gilt für die Betrachtung der opéra comique und der Zustände innerhalb der tragédie lyrique zur Zeit von Glucks Eingreifen. Da die biographischen Kapitel des Buches im Vergleich hierzu nur unwesentlich erweitert worden sind, hat sich der Schwerpunkt erheblich auf die musikalisch-wissenschaftliche Seite verlagert, d. h. die neue Ausgabe ist in weit stärkerem Maße als die erste ein streng wissenschaftliches Werk geworden. Dies wird vor allem durch die Aufnahme zahlreicher Zitate aus zeitgenössischen Berichten oder Briefen erreicht.

Besonders wesentlich für den neuen Charakter der Schrift sind die in die verschiedensten Zusammenhänge eingeflochtenen kurzen Sätze, die stofflich nichts Neues bringen (und daher in der auf äußerste Kürze hin angelegten ersten Ausgabe keinen Platz finden konnten), die aber die jeweilige Situation und ihre Bedeutung für den historischen Ablauf schlagartig beleuchten. Hier sind z. B. die Charakterisierung der Werke aus Glucks erster Schaffensphase am Anfang des betr. Kapitels zu nennen, die treffende Feststellung, daß die Gedanken zur Opernreform von Franzosen und Italienern herühren, von Deutschen aber ausgeführt worden seien, sowie die Betonung der Tatsache, daß Gluck zur Zeit des „Orfeo“ „noch nicht die Unvereinbarkeit von Oper und Drama“ empfunden und „die Idee des Musikdramas sich innerlich noch nicht vollkommen zu eigen gemacht habe“, beide im Kapitel über die Wiener Musikdramen. Ähnliche, das historisch Wesentliche knapp und klar heraushebende Sätze finden sich auch innerhalb der erweiterten Werkbetrachtungen. So wird

z. B. eine Arie aus „*Poro*“ als Vorläufer der berühmten Arie des Orest aus der taurischen Iphigenie, die unmittelbar in die erste Szene hineinführende Einleitungssinfonie der „*Contesa dei Numi*“ als Vorgriff auf spätere Werke, zuletzt auf die „*Alceste*“, charakterisiert, — Feststellungen, die um so wichtiger sind, als der Nicht-Gluckspezialist ja bei dem Fehlen einer Gluck-Gesamtausgabe immer noch ganz allein auf sie angewiesen ist.

Ferner wird Gluck mehr als in der ersten Ausgabe als fest im Musikleben seiner Zeit verankerter Künstler gesehen, wodurch das Bild an Leben gewinnt. Sicherlich ist beispielsweise das Parodieverfahren bei den Londoner Opern auf die ungünstigen äußeren Umstände zurückzuführen und nicht auf Glucks Geringschätzung gegenüber den Texten und der ganzen „Londoner Atmosphäre“, wie es in der früheren Ausgabe heißt. Für Gluck bedeutete die Berufung nach London unter den damaligen Umständen zweifellos eine Ehre, auf die er nicht absichtlich geringschätzig reagiert hätte. Auch wird die Annahme, daß Gluck in den 1750er Jahren „noch nicht die Absicht hatte, als freier Künstler nur seinem eigenen Schöpferdrang zu leben“, m. E. der vitalen, energischen Persönlichkeit des Meisters besser gerecht als die in der ersten Ausgabe vertretene gegenteilige Ansicht.

Vor allem aber ist es G. gelungen, die Universalität des Gluckschen Geistes von hoher Warte aus herauszuarbeiten. Neben den italienischen Opern und den Reformdramen behandelt er ausführlich, größtenteils auf Grund neuer eigener Forschungen, Glucks Instrumentalschaffen (vgl. G.s Aufsatz im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift). Auch Glucks opéras comiques werden mehr als in der ersten Ausgabe in den Vordergrund gerückt. Die schöne Ausgabe von „*L'ivrogne corrigé*“, die der Verf. als ersten Band der Gluck-Ausgabe veröffentlicht hat, rechtfertigt das Urteil über diese Oper und den entzückenden „*Cadi dupé*“ als „vollkommenste komische Opern Glucks“ durchaus, nur müßte m. E. auch „*La rencontre imprévue*“ trotz der Mängel des Textbuches mit dazu gerechnet werden und zwar nicht nur auf Grund der hervorragenden rein musikalischen Eigenschaften dieser Partitur, sondern vor allem wegen der Meisterschaft, mit der Gluck hier, dem Mozart der „*Zauberflöte*“ vorgreifend, verschiedene Stilarten zur Charakterisierung

der verschiedenen Personengruppen verwendet hat. Eine sehr wesentliche Bereicherung der zweiten Ausgabe ist endlich die ausführliche Darstellung von Glucks Beziehungen zu Klopstock und die Würdigung seiner Leistung als Liederkomponist. Der Meister wird dadurch, wie auch durch die zahlreichen Hinweise auf seine Bindung an die Volksmusik in enge Beziehung zu dem spezifisch deutschen Musikempfinden gebracht, das ja bei seinen auf stilistisch fremdem Boden erwachsenen Reformwerken immer wieder den Ausschlag gibt. Der weltoffene Geist, aus dem heraus Gluck seine Dramen schuf, aber wird in ein besonders helles Licht gerückt durch den Plan, Händels „*Alexanderfest*“ als Musikdrama zu komponieren; der Auszug aus Burneys Bericht hierüber, den G. abdruckt, zeigt den Meister in der kritischen Zeit des Übergangs von der italienischen zur französischen Oper so ganz deutlich auf den gleichfalls übernationalen Bahnen Händels.

Neu an G.s Gluckbild ist seine Lösung aus den allzu strengen Banden des Rationalismus. Wohl ließ Gluck bei der Konzeption eines dramatischen Werkes dem Verstand den Vortritt vor der musikalischen Inspiration und „erdachte“ seine großen Gestalten als Träger rein menschlicher Ideen. Spätestens bei der Komposition aber gewann in ihm daneben die Freude des Musikdramatikers an der musikalischen Charakterisierung lebendiger Menschen Raum. Diesen Zug betont G. mit Recht besonders eingehend am „*Orfeo*“ und weist auch bei der Behandlung der übrigen Reformdramen darauf hin. M. E. tritt er am stärksten in „*Paride ed Elena*“ und „*Armida*“ hervor, den beiden Dramen, die in der Beurteilung zu Unrecht wegen des Fehlens monumentaler Ideen hinter den anderen Werken zurückgesetzt worden sind und noch zurückgesetzt werden.

Eine wertvolle Ergänzung der bisher nur sehr mangelhaft bekannten Ahnenreihe Glucks bildet die Feststellung des Urgroßvaters und der Großmutter, die aber leider auch keine weiteren Anhaltspunkte für Vermutungen über die Herkunft des Gluckschen Geschlechts gibt. — Gegenüber der ersten Ausgabe wurden einige Daten (z. B. das der Kaiserkrönung Franz' I.) stillschweigend berichtigt; an Druckfehlern wären zu verbessern: S. 41 oben „April 1749“ statt 1748, S. 82 unten „Ende 1752“ statt 1751 und S. 145 unten „Kaspar“ statt Kilian.

Sehr schade ist es, daß G. dem Werk nicht noch eine ausführliche Ikonographie angefügt hat. Die verschiedentlich eingestreuten Bemerkungen über Bilder und Büsten Glucks zeigen ihn als ausgezeichneten Kenner dieser Materie. Sind doch auch nicht weniger als zwei von den insgesamt acht dem Buch beigegebenen Abbildungen bisher gänzlich unbekannte Darstellungen des Meisters: das Titelbild, nach einem Ölbild von Duplessis, und eine Büste von Houdon. Beide geben mehr den — allerdings imposanten — Menschen Gluck wieder als den Heros, wie es bei den verbreiteten Darstellungen von Duplessis und Houdon der Fall ist. Das wunderschöne Titelbild gewinnt so für das ganze Buch symbolische Bedeutung: es verkündet, daß hier dem kämpferischen Menschen und um Wahrheit ringenden Künstler ein Denkmal gesetzt worden ist.

Der inhaltlichen Erweiterung und Vertiefung in dieser zweiten Ausgabe entspricht gegenüber der ersten auch eine wesentliche Verbesserung der äußeren Aufmachung. Der Petit-Druck zahlreicher Absätze ist weggefallen, Zahlen und Monatsnamen werden ausgeschrieben, neue Kapitel beginnen auf neuen Seiten, das Werkverzeichnis ist übersichtlich angeordnet und eine Stammtafel des Gluckschen Geschlechtes ist angefügt: kurz, die auch den Inhalt beeinträchtigende räumliche Zusammendrängung hat einer auch dem Auge wohltuenden vornehmen Ausstattung Platz gemacht. Die wenigen, mit feinstem Geschmack und Verständnis ausgesuchten Abbildungen tragen das Ihrige dazu bei.

Anna Amalie Abert, Kiel

Richard Engländer: Instrumentalmusik i Dresden under Wienklassik Tid, Svensk Tidskrift för Musikforskning. I. Johann Gottlieb Naumanns Instrumentalmusik, 1945. II. Kammermusikalisk Modernism, 1947. III. Hasse-Epokens Efterverkningar. Dresden som Klaverstad. Förvandlingar och Reflexer, 1948.

Der Naumann-Biograph und gründliche Kenner der Musikentwicklung in der sächsischen Residenz setzt hier die lange Reihe seiner Spezialforschungen mit drei Abhandlungen fort, die vielerlei Aufschluß über die Wechselbeziehungen Wien—Dresden geben. Naumann, im Mittelpunkt der ersten Studie, zeigt sich in wenigen, am Rande seines großen Vokalschaffens bleibenden Kammer-

musikwerken (und e i n e m Klavierkonzert) auf der Höhe seiner tonkünstlerisch so reich bewegten Zeit, wie der Verfasser in sorgfältigen Analysen und Stilbetrachtungen nachweist. Vorromantische Erregungen machen die Glasharmonica, die er „aus der halbdilettantischen Existenz befreit“, zeitweise zu seinem Lieblingsinstrument. Sie hat „keinen inspirierteren Vertreter gefunden“ als den berühmten Hofkapellmeister. Geben diese Untersuchungen schon wiederholt Anlaß, auf Verbindungsfäden mit dem Kulturkreis im deutschen Südosten hinzuweisen, so spricht der Verfasser bei Naumanns jüngeren Kollegen Jos. Schuster, Franz Seydelmann und Anton Teyber geradezu von „kammermusikalischem Modernismus“ im Sinne einer ausgesprochenen Wien-Orientierung im letzten Drittel des 18. Jhdts., wobei auch die Rückwirkung auf die österreichische Metropole deutlicher hervortritt. Schuster führt — auch in allgemein-menschlicher Wesensverwandtschaft — unmittelbar an Mozart heran, am engsten mit seinen Violinsonaten (Divertimenti ca. 1775). Dem sanguinischen Sachsen steht Seydelmann als „grüblerische“ Natur gegenüber. Er widmet der am Hof neu aufblühenden Kammermusik seine besten Kräfte. Wiederum stehen Violinsonaten (1786) im Vordergrund. Sie weisen in manchen Zügen auf Beethoven voraus, wie sie vermutlich (über Bonn und Neefe) den heranwachsenden Großmeister direkt beeinflußt haben (Durchführungen!). Mit Teyber kommt dann ein Musiker von „reinstem österreichischem Typ“ an den kurfürstlichen Hof, als Hoforganist, doch auch als Orchester- und Kammerkomponist (Symphonie und Klaviertrios). Die dritte Studie: „Nachwirkungen der Ära Hasse. Dresden als Klavierstadt. Wandlungen und Reflexe“ faßt das bedeutende Geschehen dieses Zeitraums noch einmal für die Gattung der Klaviermusik zusammen. Sachsen führte ja im Cembalo- und Pianofortebau, der junge Friedrich August III. war selbst sattelfester Spieler. Das Gesamtbild ist des glanzvollen musikalischen Barocks Augusts des Starken nicht unwürdig. Bachsche Tradition bleibt neben der Kunst Phil. Emanuels am Hofe lebendig durch Chr. Transchel, Schüler des Thomaskantors, u. a. Chr. Siegmund Binder wird als selbständige Erscheinung zwischen barocker Ausgangsstellung und neuer Sonatenkunst erkannt, „eine Art Dresdener Phil. Em. Bach“. Peter August knüpft an

Dom. Scarlatti an und wird dem galanten Stil zugerechnet. Doch ab ca. 1780 gewinnt die Instrumentalkunst Haydns und Mozarts immer deutlicher die Oberhand, bis dann nach der Jahrhundertwende der junge, aus Wien berufene Ferdinand Paër mit einer Aufführung der ersten Symphonie Beethovens (1803) die Entwicklung zum Abschluß bringt. Alles dies wird vom Verfasser mit weitem Umblick bis in die Einzelheiten herausgearbeitet — es entsteht eine Darstellung bodenständiger und doch welt-offener Musikkultur, die unsere Kenntnis Dresdens als Musikstadt mit einer Fülle neuer Gesichtspunkte bereichert. Der Gesamtschau Hans Schnoors (*Vierhundert Jahre deutscher Musikkultur*), dem diese Aufsätze noch nicht zugänglich waren, fügen sich viele bemerkenswerte neue Einzelzüge ein. Die baldige Ausgabe der Studien in deutscher Sprache ist dringend zu wünschen.

Kurt Stephenson, Bonn

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 35. Jahrgang 1951. Herausg. v. Karl Gustav Fellerer. Köln, Verlag J. P. Bachem. 112 S. Erfreulicherweise kann das Kirchenmusikalische Jahrbuch wieder jährlich erscheinen. Der Umfang ist zwar immer noch sehr schmal, aber Fellerer hat offenbar eine Reihe von guten Mitarbeitern, und die alte Anziehungskraft des Jahrbuchs auf die musikwissenschaftlichen Autoren scheint nicht abgenommen zu haben. Dieses Mal eröffnet Bruno Stäblein mit einer Zusammenfassung seiner Kongreßreferate von Rom und Lüneburg, betitelt „Zur Entstehung der gregorianischen Melodien“, die Reihe der acht Beiträge. Seine Beweisführung ist bekannt. Hier präzisiert er noch einmal in knapper Form das, was er über die Genesis der Melodien zum gregorianischen Meßproprium an Tatsachen und daraus gefolgerten Argumenten vorbringen kann. — Dom Michel Huglo referiert über „Die Adventsgesänge nach den Fragmenten von Lucca (8. Jh.)“. Das Ms. 490 des Kapitels von Lucca enthält auf fol. 30/31 ein 787 oder 796 geschriebenes Antiphonar, dessen Inhalt der Verf. in modernisierter Orthographie wiedergibt. Er weist besonders auf die archaische Anordnung hin, die an die ambrosianische Liturgie erinnert. Die Fragmente von Lucca stützen „das Vertrauen zum Codex Hartker“, der gleichartig angeordnet ist, d. h. dort wie hier liegt eine An-

ordnung vor, die vor den Umarbeitungen des Responsoriale entstanden ist. (Leider ist die deutsche Übersetzung des Artikels ziemlich hölzern ausgefallen.) — „Struktur und Vortrag im Gregorianischen Choral“ behandelt Ewald Jammers. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Elementen will er so verstanden wissen, daß Vortrag (Tempo und Agogik, Stärkegrad und „Wechsel in der Stärke“) den Aufbau (Struktur) im wesentlichen verdeutlichen will. Ob das, was er nun im einzelnen als Vortrag beim gregorianischen Choral behandelt, sich ohne die Gefahr des Mißverstandenwerdens mit der Vortragspraxis des Barock vergleichen läßt, ist eine Frage. Ebenso ist höchst zweifelhaft, ob der Begriff des „Ziertones“ hier nicht so gedehnt wird, daß er praktisch dem Wortsinn nicht mehr entspricht. Das, was J. als Ziertöne im Choral anspricht, kann man nur noch mit sehr viel Wohlwollen als „Zier“ töne anerkennen, wenn man nämlich mit ihm der Meinung ist, daß alles, was nicht struktureller Ton ist, unter diesen Begriff fällt. Der Referent muß die eingehende Beurteilung der auf der Choralrhythmus-Theorie des Verf. aufgebauten Studie den Spezial-Gregorianikforschern überlassen. Widerspruch wird zweifellos manche Folgerung bei allen hervorrufen, die dem Verfasser nicht oder nicht unbedingt in seiner Auslegung des choralen Rhythmus folgen. Auch die Schlußhypothese, nach welcher eben „der Vortrag, d. h. das Seelische“ das Wesentliche für die Aufzeichner choraler Weisen gewesen sein soll, dem gegenüber die Tonhöhe (als strukturelles Wesenselement) „dem Gedächtnis überlassen“ bleibe, wird kaum ungeteilte Zustimmung finden. J. weist selber darauf hin, daß (nach dem Urteil eines Kritikers) ohne seine Schrift „Der gregorianische Rhythmus“ (1937) seine anderen Ausführungen unverständlich blieben. Auch der Referent muß diese Tatsache unterstreichen. Sollte es dem verehrten Verf. nicht doch möglich sein, auch bei chronischem Platzmangel so zu argumentieren, daß er nicht die lückenlose Kenntnis seiner Choralrhythmus-Theorie voraussetzt? Es wäre für alle Nichtspezialisten eine große Erleichterung. Übrigens sind zu Beginn des Aufsatzes offenbar einige Notenbeispiele fortgefallen. Sie lassen sich zwar bei Georgiades (*Der griechische Rhythmus*) nachlesen, werden vom Leser aber doch vermisst. — Heinrich H ü s c h e n setzt mit einer Studie

„Der Musiktheoretiker Balthasar Prasberg“ seine monographischen Artikel über humanistische Theoretiker fort (vgl. die Arbeit über Ulrich Burchard in Km. Jb. 34, 1950). Auch in diesem Beitrag zeigt sich wieder seine Vertrautheit mit der allgemein vernachlässigten Materie. Er ist zweifellos z. Zt. der einzige Musikforscher, der auf dem Gebiet der Musiktheorie des deutschen Humanismus wirklich zu Hause ist. So ist denn auch die Prasberg-Studie ein ausgezeichneter Beitrag zu diesem Gebiet, nicht zuletzt durch die instruktiven Fußnoten. — Ein höchst wichtiges, nicht leicht zugängliches Thema greift Alfred K r i n g s mit seinem Aufsatz „Die Bearbeitung der gregorianischen Melodien in der Meßkomposition von Ockeghem bis Josquin des Prez“ auf. Es handelt sich offenbar um eine Zusammenfassung seiner Dissertation. (Nebenbei: Können wir uns eigentlich nicht auf eine einheitliche Schreibung des Namens des Prez, Prés, Près einigen?) Eine eingehende kritische Betrachtung der interessanten Arbeit läßt sich an dieser Stelle natürlich nicht anstellen. Etwas bedenklich stimmt der Versuch der geistesgeschichtlichen Ausweitung. So ist die Behauptung, die Reformation bringe „pathetischere“ Formen der Frömmigkeit mit sich, zum mindesten ohne nähere Definition des Begriffs „pathetisch“ nicht überzeugend. Ebenso leuchtet nicht ein, daß schon zu Beginn des 16. Jh. die Musik im wesentlichen „zur Verschönerung der Liturgie und zur Erbauung des Menschen beitragen“ müsse. Ganz so einfach läßt sich dieses Problem wohl nicht lösen. Vollends zweifelhaft ist aber, daß im 15. Jh. die Musik „Lob der Gemeinde“ gewesen sei. Glaubt K. ernstlich, daß die mehrstimmigen Messen tatsächlich „Gemeinde“-Kunst, d. h. von der Gemeinde aus konzipiert sind? Von diesen grundsätzlichen Fragen zur geistig-psychologischen Basis der Meßkomposition abgesehen, bringt der Aufsatz viel gut Gesehenes und trägt zur Erforschung der Kompositionstechnik, damit auch zur Vorbereitung einer Stilkunde, der Epoche Ockeghem-Josquin in erfreulichem Maße bei. Einzelheiten herauszugreifen, verbietet der knappe Raum dieser Zeitschrift, es sei aber dennoch auf die Behandlung des Verhältnisses Rhythmus-Mensur und die sehr übersichtlichen Typen-Aufstellungen der c. f.-Behandlung hingewiesen. — Heinrich R a h e ergänzt mit seinem Beitrag „Der Aufbau der Motetten Palestrinas“

seine gehaltvolle Studie im Km. Jb. 34 (1950). Wiederum gelingt ihm eine sehr klare, in allen Einzelheiten wohl durchdachte und stichhaltige Beweisführung. Die mit den Methoden der Strukturforschung gewonnene Erkenntnis, daß „die polare Symmetrie oder das Gesetz des verheimlichten Kontrastes“ das Grundgesetz des Palestrina-Zeitalters ist, wird durch die intensive Untersuchung der Motetten gestützt. Daß es sich keinesfalls um eine Symmetrie handeln könne, „die beständig gleichsam mathematische Gleichungen aufstellen möchte“, wird besonders betont. Auch diese Studie ist ein höchst willkommener Beitrag zur Palestrina-Forschung und sollte weitere Arbeiten zum gesamten Palestrina-Zeitalter auslösen. Außerdem scheint dem Referenten, daß die Ergebnisse der Untersuchungen der Musikwissenschaft Maßstäbe zur Beurteilung der zahlreichen Palestrina-Epigonon bis in die kirchenmusikalische Restaurationsepoche in die Hand geben, mit denen sich sowohl deskriptive Stilkunde als auch normative Wertung für den ganzen Komplex Palestrina-Stil (im weiteren Sinne) betreiben lassen. — Willi K a h l steuert einen Artikel „Pergolesi und sein ‚Stabat mater‘. Zum Problem des frühvollendeten Musikers“ bei. Mit gewohnter Beherrschung des Stoffes und ausgezeichneter Literaturkenntnis, aber auch mit der ihm eigenen glücklichen Verbindung von philologischer Akribie und geisteswissenschaftlichem Weitblick widmet sich der Verfasser seinem Thema. Er betrachtet Pergolesis Schaffen in Anlehnung an Ch. Bühlers Fünfphasenlehre (*Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem*) und untersucht vor allem das „Stabat mater“, dieses auch im Hinblick auf A. E. Brinckmanns *Spätwerke großer Meister*. Daraus ergibt sich ein höchst feinsinniger Beitrag zur Frage: Unterliegt das Spätwerk eines frühvollendeten Meisters denselben Gesetzen wie „normale“ Alterswerke? Der Verfasser bejaht diese Frage im Falle Pergolesis wohl mit Recht. — Hellmut F e d e r h o f e r hat von seinen Funden zur Musikgeschichte Steiermarks und Kärntens schon an den verschiedensten (leider für die Musikforscher nicht immer bequem erreichbaren) Stellen berichtet. Hier teilt er „Alte Musik-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göss (Steiermark)“ mit und gibt dazu wertvolle Hinweise auf einzelne bisher kaum oder gar nicht bekannte Komponisten. In

St. Paul reicht das Inventar nicht über das 17. Jh. zurück und kaum ins 18. Jh. hinein. Von den beiden Inventaren aus Göss umfaßt das ältere (1750) hauptsächlich Musik aus der ersten Hälfte des 18. Jh., das jüngere (1775) läßt erkennen, daß ein Teil der 1750 noch vorhandenen Werke inzwischen ausgeschieden worden ist; dafür treten jetzt auch spätere Meister auf.

Der neue Jahrgang verzichtet auf Buchbesprechungen. Sein Inhalt berechtigt zu der Feststellung, daß das Kirchenmusikalische Jahrbuch seine alte, geachtete Stellung innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur wiedergewinnt. Die Musikforschung kann nur hoffen, daß es Herausg. und Verlag gelingen möge, das Jahrbuch weiterzuführen. Nochmals sei der Wunsch ausgesprochen, es möge allmählich vom heutigen Umfang eines schmalen Heftes wieder auf die frühere Buchstärke erweitert werden.

Hans Albrecht, Kiel

Franz Zagiba: Chopin und Wien. Wien 1951, Bauer. 157 S.

Es geht in diesem Buch nicht nur um „Chopin in Wien“, d. h. um seine beiden Wiener Aufenthalte 1829 und 1830/31. Dieses vielleicht etwas zu enge Thema ist von verschiedenen Seiten her, vor allem in einem Schlußkapitel „Wiener Chopiniana“ angereichert, gelegentlich auch etwas aufgebaut worden. Gleichwohl, der Gegenstand verdiente einmal eine quellenmäßig unterbaute Darstellung schon deswegen, weil ja Chopins Wiener Monate seinen eigentlichen Eintritt in die musikalische Welt bedeuten. In weitestem Umfang konnten natürlich Chopins Briefe als wertvollste Quellen benutzt werden. Archivalische Forschungen führten zur Entdeckung einer ersten, später verworfenen Fassung der 4. Variation aus op. 2, die für die Gesamtausgabe nicht berücksichtigt worden war. Aus der Entstehungsgeschichte dieser ersten Gesamtausgabe wird der redaktionelle Anteil von J. Brahms beleuchtet. Unter den Schülern Chopins, die ihn mit Wien verbanden, wird der als Fünfzehnjähriger verstorbene Pianist und Komponist Carl Filtsch aus Siebenbürgen nicht so gewürdigt, wie er es verdient hätte. Offenbar ist Verf. die ergebnisreiche Studie über dieses Wunderkind von B. Lindenau (AfMf. V, 1940, S. 39 ff.) nicht bekannt geworden. Verf. der S. 9 benutzten „Reisebriefe eines deutschen Musikers“ aus der Neuen Zeitschrift für Musik 1841 ist

der Liederkomponist Hieronymus Truhn, wie bereits F. G. Jansen in seiner Besprechung der Niecksschen Chopinbiographie, Dt. Rundschau 72, 1892, S. 317, festgehalten hat.

Willi Kahl, Köln

Wilhelm Ehm ann: Johannes Kuhlo, ein Spielmann Gottes. Kreuz-Verlag, Stuttgart 1951. 292 S.

Ehm ann hat in seinem Buch „Erbe und Auftrag musikalischer Erneuerung“ nachdrücklich darauf hingewiesen, daß echte musikalische Kultur auf einer breiten Basis stehen muß. Wie eine Konzertkultur nur dann wirkliche Kultur ist, wenn sie aus einer lebendigen Volksmusik erwächst, so ist auch die „große Kirchenmusik“ der Motetten, Kantaten und ähnlicher Großformen nur dann im eigentlichen Wortsinne lebendig, wenn sie aus einer gesunden Musikpflege in der Gemeinde erwächst. Zu den Grundelementen solcher Gemeindemusik gehört seit der Reformationszeit der aus Laien bestehende Kirchenchor. H. Zencks ausgezeichnete Artikel über den a cappella-Begriff (in MGG) hat deutlich gemacht, daß der a cappella-Begriff der Restauration auf einem Irrtum beruht. Nicht das palestrinensische Ideal des „reinen a-cappella-Stils“, sondern eine vokal-instrumentale Musizierweise, die Bläser und Streicher additiv oder substitutiv einbezieht, ist das Kennzeichen der reformatorischen Kantoreien und Adjuvantenchöre. Nach dem Verfall der alten Chöre ist der Kirchenchor als der entscheidende Faktor gemeindlichen (und liturgischen) Musizierens in der Restaurationszeit wieder entstanden. Durch eine falsch verstandene, ausschließlich bei Palestrina ansetzende Renaissance ist er aber allgemein zum rein vokalen a cappella-Chor geworden. Instrumentales Musizieren hat sich in den Gemeinden neben ihm (und zum Teil auch gegen ihn) aufgetan. Die Instrumentalgruppe der meisten Gemeinden ist der Posaunenchor.

Die landläufige Meinung geht dahin, daß der „Posaunengeneral“ Johannes Kuhlo der Begründer der Posaunenchorbewegung gewesen sei. E. weist nun darauf hin, daß das nicht den Tatsachen entspricht. Die eigentlichen Begründer der Posaunenchorbewegung waren Heinrich Volkening und Johannes Kuhlos Vater, Eduard Kuhlo. E. weiß deutlich zu machen, daß diese beiden Männer die „unmittelbare Ablösung“ der alten Stadtpfeiferzünfte vollzogen haben. Das ist ein außer-

ordentlich interessanter Vorgang; während überall die Verweltlichung geistlicher Lebensformen zu beobachten ist, wird hier von der Inneren Mission her die Vergeistlichung einer im weltlichen Raum beheimateten Lebensform vollzogen. Johannes Kuhlos Verdienst ist es, die Basis dieser neuen Laienbewegung verbreitert zu haben.

Es Buch enthält die Darstellung von Kuhlos Lebensweg und beschreibt, wie er zu seiner Leistung kam. Die schlichte Sachlichkeit der Darstellung macht die Schrift zu einem Volksbuch. Trotzdem ist die Gefahr einer Pseudo-Popularität — eine Verkürzung oder Verwässerung des Stoffes — vermieden. Jedes Wort des Buches beruht auf fundierter wissenschaftlicher Arbeit und gründlichem Quellenstudium.

Die Bedeutung dieses Buches liegt darin, daß hier gezeigt wird, wie geschichtliches Leben nicht nur in den Gipfelleistungen, sondern auch „im Tal“ auf eine nachhaltige Weise wirksam ist. So ist dieses Buch eine nachdrückliche Mahnung des in der kirchlichen Blasmusik besonders beheimateten Wissenschaftlers, den Weg zu der Gipfelleistung heute wieder zu beginnen, die es einst in der von der Kantoreitechnik lebenden Verbindung von Blasen und Singen gab. Die Kirchenmusik hat mit dem Niedergang der auch zu kirchlichem Dienst verpflichteten Stadtpfeifereien die Blasmusik als gottesdienstlichen Musizierfaktor verloren. Daß das ein folgenschwerer Verlust war, zeigt das Studium der Aufführungspraxis alter Musik. Durch das Wirken Volkenings und der Kuhlos ist die Rückgewinnung der Bläser für das Kantoreimusizieren möglich. Dazu ermuntert dieses Buch, denn es will nicht nur eine historische Darstellung sein, sondern will das eigentliche Anliegen Kuhlos aus den Koordinaten seiner Zeit (Erweckung — Innere Mission — Geistliche Volksmusik als missionarisches Element) verstehen und in die Perspektive und Forderung unserer Zeit kritisch übertragen. Otto Brodde, Hamburg

Gottfried Henßen: Überlieferung und Persönlichkeit. Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerrits. Münster/Westf.: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1951. (Schriften des Volkskunde-Archivs Marburg, Band 1.) Gr. 8°; XI, 236 S., 4 S. Abb., 1 Karte.

Obgleich bereits vor Jahrzehnten H. Mersmann auf die ausschlaggebende Bedeutung

des Sängers und seiner individuellen Begabung für die Gestaltung von Volksliedvarianten hingewiesen hat und fast gleichzeitig auch A. Hübner die Wichtigkeit betonte, am Individuum die Lieder zu studieren und den Gesamtliederschatz der einzelnen Liedträger aufzunehmen, ist in Deutschland, im Gegensatz zu anderen Ländern, noch keine Volksliedausgabe erschienen, die diesen Forderungen Rechnung trägt. Auch L. Pinck hat sie im Aufbau seiner bedeutsamen vierbändigen Sammlung „Verklingende Weisen“ nur halbwegs erfüllt. Henßens Buch breitet zum ersten Male den gesamten Schatz an Überlieferungsgut einer überdurchschnittlichen Persönlichkeit aus dem Volke vor uns aus. Egbert („Bätz“) Gerrits, gebürtig aus der holländischen Provinz Drenthe, kam elfjährig als Hütjunge ins Bentheimische, unkundig des Lesens und Schreibens, aber reich an Sagen und Liedern, die ihm ein Kuhhirte vermittelt hatte. Von einem auf Stör arbeitenden Schuster lernt er Ziehharmonika spielen; Sparpfennig legt er zu Sparpfennig, bis er sich selbst ein solches Instrument kaufen kann. Bald ist er beehrter Musikant, der, auf Hochzeiten und Kirchweihen geladen, zum Tanze aufspielen muß. Nach seiner Verheiratung findet er Arbeit bei der Erstellung des Kanals durch das Bourtanger Moor; hiebei weiß er seine Kameraden durch seine Rammlieder anzuspornen und zu ermuntern. Geschickt in allen handwerklichen Arbeiten, weiß er, eine in sich ruhende Persönlichkeit, das Leben zu meistern. Wie in ihm, kraft der Aufgeschlossenheit für alles Volksgut, die Überlieferungsschätze der Umgegend sich sammeln, so strahlen von ihm, dessen Haus von gebannten Zuhörern viel besucht ist, hinwiederum bedeutsame Einwirkungen auf die Überlieferung seines Umkreises aus.

Gerrits' vornehmlichstes Gut sind Sagen und Schwänke; aber auch an Liedern ist er nicht arm: H. veröffentlicht deren 44. Wie sehr die Zusammensetzung dieses Liederschatzes vom Wirkungskreis und der angeborenen Freude am Erzählerischen her bestimmt ist, zeigt das Vorherrschen brauchtümlicher Stücke (Hochzeits- und Sternsingersprüche, Ramm- und Kanalarbeiterlied, Tanzlieder zum Walzer, Schottisch, Polka usw.) sowie solcher erzählenden Inhalts, worunter, neben manchen alten Balladen, auch eine Versifizierung der Sage von der Entstehung der

Sanddünen bei Stavoren (vgl. Volkskundliche Gaben [1934], S. 98, Anm. 3) sich findet.

Die Melodien sind durchwegs neueren Schlags und bieten, vom geschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, wenig Interessantes. Um so mehr vom psychologischen. Nicht nur, daß wir beobachten können, wie die geschlossene Sängerpersönlichkeit zur Bevorzugung gewisser Melodietypen führt, sondern vor allem, indem sich uns hier Beispiele dafür bieten, wie frei ein solcher Volkssänger mit der Melodie schaltet, die er, nur in den Grundzügen sie festhaltend, von Strophe zu Strophe je nach den Erfordernissen umgestaltet. Magnetophonaufnahmen vielstrophiger Lieder, wie z. B. des Dialoggesangs von den „Unmöglichen Dingen“ (Henßens Nr. 121a, zu Erk-Böhme Nr. 1090 ff.), geben davon erstaunliche, für den Musikethnologen aufschlußreiche Beispiele. Henßens Buch wirft ein Licht auf Neuland, auf dem sicher manch reizvolle und interessante Entdeckungen zu machen sind.

Erich Seemann, Freiburg i. Br.

Sinfonien um Beethoven, hrsg. Ludwig Schieder mair Denkmäler rheinischer Musik, Bd. I. Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf 1951.

Die von K. G. Fellerer geleitete Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte legt als 1. Bd. ihrer Denkmälerreihe Sinfonien um Beethoven in der Ausgabe von L. Schieder mair vor. Damit werden erstmals 2 Orchesterwerke veröffentlicht, die, in ihrer örtlichen Gebundenheit als Ausdruck der Musikkultur am Kölner kurfürstlichen Hofe, zweifellos einen ansehnlichen Rang eingenommen haben, wie überhaupt das Kulturleben der rheinischen Metropole zu Beethovens Jugendzeit einen in mancher Beziehung an Mannheim erinnernden Glanz entfaltet hat. Das hat Sch. auch in seinen Schriften überzeugend dargestellt. Nun ist der Begriff „Rheinische Musik“ so aufzufassen, daß nicht nur Werke rheinischer Komponisten beachtet werden, sondern daß der ganze Umkreis schöpferischer Tätigkeit in diesem Raume gewürdigt werden muß. So mag es verständlich erscheinen, daß Band I Werke zweier Komponisten bringt, die nicht im Rheinland aufgewachsen sind, wohl aber viele Jahre dort zugebracht haben. Es sind der aus Böhmen stammende Ferdinand Graf von Waldstein (1762—1823) und der Sachse Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Beide

haben in Beethovens Leben eine wichtige Rolle gespielt. Waldsteins prophetische Worte an Beethoven sind in die Geschichte eingegangen wie Beethovens ihm gewidmete Klaviersonate op. 53, und Beethovens Ritterballett wurde unter Waldsteins Namen aufgeführt. Waldsteins 3sätzigige Sinfonie D-dur („in D“ steht in der Ausg.) ist ein einfallreiches Stück, das zwar nicht an die Werke Haydns oder Mozarts heranreicht, aber in seiner divertimentohaften Frische angenehm wirkt. Diese Sinfonie verzichtet auf formale Experimente, bringt im 1. Satz eine kaum nennenswerte Durchführung und bewegt sich auch in der Instrumentation auf sicherem Boden. Der Klang des Streichorchesters herrscht vor. Nur selten erheben sich I. Flöte und Oboe zu größerer Selbständigkeit. Die sichere Faktur zeigt nicht nur unbeschwerte Daseinsfreude böhmischen Musikantentums, sondern auch den hohen musikalischen Bildungsstand dieses adligen Dilettanten. — Wesentlich bedeutender ist die Partita Es-dur („in Es“) von Neefe, dem verdienstvollen Lehrer Beethovens. Sein Werk, eine seltsame Mischung von Sinfonie und Suite, scheint nach den äußeren Merkmalen rückständiger als die Waldstein-Sinfonie zu sein, erweist sich aber nicht nur als „besser gekonnt“, sondern auch als fortschrittlicher, erinnern manche Partien, z. B. das 2. Thema des I. Satzes, doch geradezu an die erst um 1800 entstandene I. Sinfonie von Beethoven. Auf der anderen Seite steht Neefe auch Ph. E. Bach sehr nahe. Die Durchführung des I. Satzes ist von hoher Spannung erfüllt und läßt in den T. 75—90 eine großzügige Steigerung erkennen, die nicht nur durch Synkopen und harte dynamische Gegensätze, sondern auch durch die enharmonische Verwechslung T. 78/79 aufgehoben läßt. Nicht weniger fesselnd ist der ins dreifache Piano absinkende Abschluß der Durchführung. Im Gegensatz zu dem Pianissimo der Exposition beginnt die Reprise im Forte, zeigt aber sonst keine Veränderungen. Ähnlich mancher Frühsinfonie von Haydn ist der melodisch ansprechende langsame Satz nur für Streicher gesetzt. Die übrigen Sätze neigen den Mannheimern zu und zeigen, daß Neefes vielseitig interessierte Persönlichkeit doch nicht stark genug war, alle diese Einflüsse zu einem eigenen Stil zu verarbeiten, wie es eben in langer Entwicklung Haydn gelungen ist. Doch macht die Partita einen sehr respektablen

Eindruck, und sie wie auch die Waldstein-sinfonie sollten aus dem Dornröschenschlaf zu klingendem Leben erweckt werden. Die Ausgabe ist sehr sorgfältig und fügt nur sinnngemäße dynamische Ergänzungen in den einzelnen Stimmen hinzu, die eine praktische Ausführung wesentlich erleichtern. Sie sind im Revisionsbericht vermerkt.

Helmut Wirth, Hamburg

Joseph Haydn: Gesamtausgabe. Serie 1, Band 5. Symphonien Nr. 50—57, hrsg. von Helmut Schultz. The Haydn Society Inc. Boston—Wien (in Zusammenarbeit mit Breitkopf & Härtel, Leipzig—Wiesbaden) 1951. VII und 377 S.

Durch die bisherige, steckengebliebene Gesamtausgabe war nur der Anfang von Haydns symphonischem Werk (Nr. 1—49) erschlossen worden. Sonstige zugängliche Neuauflagen, Studienpartituren, Klavierauszüge, setzten erst mit den Pariser Symphonien (Nr. 82 ff.) ein, wobei aber bloß die Reihe der Londoner Werke vollständig vorlag. Zwischen Nr. 49 und 82 klaffte eine große Lücke; nur ganz vereinzelte Nummern daraus waren zugänglich, so Nr. 55 und Nr. 73 in Eulenburg-Studienpartituren. Endlich beginnt die Lücke sich zu schließen, und zwar geht ihre Ausfüllung von den Rändern her vor sich: die Bände 9 und 10 der neuen Gesamtausgabe brachten die Nr. 82—92, der hier zu besprechende Band 5 setzt die Reihe von der Seite der Jugendwerke her fort, er enthält die Symphonien Nr. 50—57.

Zunächst einige Bemerkungen zu den Werken selbst. Die fest datierbaren stammen aus den Jahren 1773 (Nr. 50) und 1774 (Nrn. 54, 55, 56 und 57); die übrigen sind wahrscheinlich ca. 1772/74 (Nrn. 51, 52) und ca. 1775 (Nr. 53) entstanden. Sie stehen also zeitlich den neun Symphonien nahe, die im 4. Band der bisherigen Gesamtausgabe zusammengefaßt sind (Nr. 41—49) und mit einer Ausnahme (Nr. 49) aus den Jahren 1770/72 stammen. Seit 1770 ist in Haydns Symphonien zweifellos ein neuer Ton hörbar; ob man ihn mit K. Geiringer dem Sturm und Drang zuordnen oder als Zeichen der Reife deuten mag, bleibe dahingestellt. Jedenfalls werden die Werke „bedeutender“, insbesondere der vorliegende Band bestätigt dies. Die Themen gewinnen größeren Atem, in der Struktur wird immer deutlicher der originelle und große Gestalter erkennbar. Wichtigen Zügen der Spätzeit begegnen wir

hier zum ersten Mal in bedeutsamen Ansätzen, so der „langsamen Einleitung“; sie kommt zwar vereinzelt schon früher vor (Nr. 6 „*Le Matin*“, Nr. 7 „*Le Midi*“), war jedoch dort wohl durch das Programm begründet. In den sonstigen Fällen hatte das eröffnende Adagio oder Andante einen anderen Sinn: es war selbständiger langsamer Satz, die Satzfolge also noch variabler als später, was sich auch im gelegentlichen Fehlen des Menuetts oder in der Finalefunktion des Menuetts äußerte. Vier Symphonien unseres Bandes machen von der langsamen Einleitung Gebrauch, und zwar durchaus in einer den Spätwerken vergleichbaren Weise, indem nämlich dadurch ein „stillere“, quasi solistischer Beginn des Allegro ermöglicht wird: das aufgesparte Tutti, bald darauf als starker dynamischer Kontrast einsetzend, wirkt als ein um so stärkerer Impuls der symphonischen Bewegung. Der große Zug ist nun spürbar ein Hauptanliegen des ersten Satzes geworden. Gruppenwiederholung mit neuem Harmonieziel, viel Motivarbeit, Orgelpunkte, Sequenzierung und Ansätze zu kontrapunktischer Verflechtung in den breiten Fortspinnungspartien, Vermeidung allzu tiefer Einschnitte, Verwendung von Trugschlüssen — alles dient in klarer Weise dem Bestreben nach Fluß und Einheit. Das deutlichste Kennzeichen der neuen Schaffensstufe im Bild des I. Satzes ist jedoch Gewicht und Gesicht der Durchführung. Schon im Jugendwerk hatte Haydn ihr große Aufmerksamkeit gewidmet, aber erst jetzt gelingt es ihm darin, das musikalische Geschehen mit einem Schlage in einen neuen Raum mit besonderen Gesetzen zu stellen, erst jetzt wird die Durchführung in vollem Sinn zu einem neuartigen Formelement, zum erregenden Höhepunkt innerhalb des Satzes. Das bedeutet zugleich, daß in den Symphonien des neuen Bandes jene Feinheiten der Gestaltung stärker als bisher hervortreten, die mit dem intensiven Charakter der Durchführung zusammenhängen: Übergänge, Vorbereitung, Rückleitung. Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang sind die ersten Sätze von Nr. 51, 53, 54 und 56. Ähnliches gilt natürlich ebenso für die Mehrzahl der Schlußsätze. In Haydns Symphonien bis 1772 herrschte auch im Finale mit ganz wenigen Ausnahmen (Nrn. 2, 31 und 47) die Form des Sonatensatzes; unter den acht Werken des neuen Bandes finden sich da-

gegen drei Schlußsätze von anderer Gestalt: Reihungen von Repetitionsteilen, die untereinander variationsmäßig bzw. durch Rondanlage zusammenhängen, Formtypen also, die der Meister in seinem Spätwerk in den verschiedensten Modifikationen und Durchdringungen gern verwendete. Der Finalecharakter ist (vielleicht mit Ausnahme von Nr. 54) immer deutlich ausgeprägt, auch da, wo die Form die gleiche ist wie im Anfangssatz. In dieser Hinsicht wirken die schon vor 1772 angeeigneten Finaltypen weiter, im allgemeinen gekennzeichnet durch einen Zug zum Kleingliedrigen und Leichten, im besonderen in drei verschiedene rhythmische Spielarten gefaßt: $\frac{2}{4}$, ♩ und C (Prestissimo) mit gigueartiger Triolenunterteilung der Zählzeit; alle diese Finaltypen bleiben bis in die Londoner Symphonien hinein wirksam. — Auch im *l a n g s a m e n S a t z* ist gegenüber den Jugendwerken ein Vordringen der Variationsform auf Kosten der bisher weit überwiegenden Sonatensatzanlage festzustellen. Variation kann ja zur Spielerei verlocken; Haydns Gebrauch dieses Formprinzips in den langsamen Sätzen zeigt eher die Tendenz zur Vertiefung, Vergeistigung, was einerseits in die Nähe der Charaktervariation führt (durch bohrendes Aufspüren immer neuer Seiten des betont schlichten Themas z. B. im Adagio Nr. 55), andererseits wird schon das Thema selbst metrisch kompliziert und damit von innen her Anlaß zu anspruchsvoller Durchgestaltung (vgl. Adagio Nr. 57). (Übrigens wird die Variationsform im Finale nicht weniger sorgfältig und liebevoll behandelt, etwa in Nr. 55 — mit seinen Feinheiten agogischer Art, den freien Wegwendungen vom Thema und der farbenreichen Instrumentation ein Meisterstück hohen Rangs!) Die langsamen Sätze, die sonatensatzartig verlaufen, verstehen es trotzdem, den Adagio- oder Andantecharakter zu wahren, insbesondere durch die Betonung von Soloinstrumenten; in manchen Fällen wird dadurch deutlich die Atmosphäre des Konzerts beschworen, so in Nr. 56 oder gar in Nr. 54, dessen Adagio in Exposition und Reprise in eine regelrechte Konzertkadenz mündet. — Das *M e n u e t t* in den vorliegenden Symphonien läßt sich kurz und eindringlich durch die Feststellung charakterisieren, daß kein einziges bei der „regelmäßigen“ Achttaktigkeit verbleibt, und daß die metrischen „Störungen“ ihrerseits keineswegs künstlich wirken, sondern immer mit

einem originellen Einfall harmonischer oder formaler Art korrespondieren. Das Trio ist nach wie vor ein Ort besonders gepflegten Instrumentalkolorits, doch tritt Haydns Instrumentationskunst nicht weniger schön in den Ecksätzen zutage, etwa in der chorischen Gegenüberstellung von Holzbläsern und Streichern im Seitenthema des I. Satzes von Nr. 54, in der kunstvollen Verwendung langgehaltener Bläseröne im I. Satz von Nr. 53, oder schließlich in raffinierten Orgelpunktinstrumentationen im Seitenthema des Finale von Nr. 56. — So zeigt der neue Symphonienband in jeder Beziehung, daß Haydn mit den frühen siebziger Jahren, die im Bereich des Streichquartetts das Op. 17 (1771) und besonders die bedeutenden „Sonnenquartette“ (1772) erbrachten, ebenso auf dem Gebiete der Symphonie durchaus seine eigene Sprache gefunden hatte und Bedeutsames damit auszusagen wußte.

Wenn nun einiges zur *E d i t i o n s t e c h n i k* bemerkt werden soll, so muß im voraus die Mustergültigkeit der Ausgabe betont werden. Das Urteil hat selbstverständlich die Tatsache zur Voraussetzung, daß der Revisionsbericht den edierten Werken beigegeben ist; leider ist das noch immer (oder wieder?) keine Selbstverständlichkeit, wo wichtigste Denkmäler-Ausgaben aus Gründen technischer oder finanzieller Art den Revisionsbericht zunächst vorenthalten und damit die sofortige wissenschaftliche Brauchbarkeit der Edition zweifellos stark beeinträchtigen. — Aus dem Vorwort zu unserem Band geht hervor, daß die Stichvorlage zum Notentext in der Hauptsache noch von Helmut Schultz († 1945) stammt, der sie entweder nach der autographen Partitur als einziger Quelle herstellte (Nrn. 50, 55, 56, 57), oder außerdem eine weitere Quelle heranzog (Nr. 54), oder schließlich da, wo kein Autograph vorlag, je zwei „gute“ anderweitige Quellen benutzte. Der jetzige Herausgeber der Symphonienreihe, Mr. H. C. Robbins Landon (zugleich Generalsekretär der Haydn Society), verbreiterte die Quellengrundlage in allen Fällen um mindestens zwei weitere Vorlagen, die aber „zumeist nur kleine Details des musikalischen Textes veränderten“; ferner stellte er unter Mitwirkung des Wiener Büros der Haydn Society den Revisionsbericht her. Allein schon dessen Umfang von etwa 100 Seiten (bzw. Spalten, da er in Deutsch und Englisch abgefaßt ist), bei 277 Seiten Notentext, läßt viel erwarten.

Tatsächlich genügt er hohen Ansprüchen. Zunächst erfährt der Benutzer das Nötige über das Vorkommen des betr. Werkes in den von J. P. Larsen im Facsimile edierten drei Haydn-Katalogen, worauf eine sorgfältige Beschreibung aller der Ausgabe zugrundeliegenden Quellen folgt; sie schließt jeweils eine auf genauer Sachkenntnis beruhende Charakteristik der Quelle nach ihren Besonderheiten, ihrer Zuverlässigkeit usw., sowie die Darstellung des gegenseitigen Verhältnisses der Quellen ein. Mehrfach werden dabei kleine Spezialstudien dargeboten, z. B. über das heikle Fagottproblem (S. 303) oder über den die komplizierten Überlieferungsverhältnisse ausgezeichnet beleuchtenden Fall der besonders weit verbreiteten Symphonie Nr. 53 („*L'Impériale*“) mit ihren zahlreichen verschiedenen Satzkombinationen. In der Fülle derartiger Hinweise darf man wohl mit Gewißheit die anregende und führende Hand des wissenschaftlichen Leiters der Gesamtausgabe vermuten: Jens Peter Larsen, ohne dessen grundlegende Vorarbeiten (insbesondere die Klärung der Überlieferungs- und Echtheitsfragen) die Ausgabe gerade der Symphonien kaum denkbar wäre. — Der Revisionsbericht im engeren Sinne ist (z. B. gegenüber Band 9) in seiner äußeren Form durch den nun konsequenten Gebrauch von Telegrammstil und Abkürzungen raumsparsamer, einheitlicher und nüchterner geworden. Der Sache nach folgt er sicher der gleichen Absicht wie bisher, nämlich: die „kritische“ Neuausgabe zu befähigen, wenigstens im Hinblick auf die autographen Quellen zugleich eine „diplomatische“ Edition zu ersetzen. Larsen gibt im „Vorwort zur Gesamtausgabe“ darüber sehr klaren Aufschluß (S. VII f.). Dabei sind nun einige kleine Inkonsistenzen festzustellen. Larsens Vorwort weist ausdrücklich darauf hin, daß „die ... abbrevierte Schreibweise einer zusammenhängenden Reihe von ... Sechzehnteln ... () durch eine ausgeschriebene Notenreihe ... () ersetzt“ werde. So ist es auch tatsächlich in Bd. 9 gehandhabt worden. Der vorliegende Bd. 5 aber kehrt stillschweigend (wenigstens ist mir kein Widerruf jener Angabe bekannt geworden) zur abkürzenden Schreibweise zurück, freilich auch wieder nicht zur diplomatisch getreuen Wiedergabe etwa von Haydns Auto-

graph, sondern so, daß z. B. die (vielleicht doch nicht ganz zufälligen) Varianten () (bei gleicher Tonhöhe) und () in der Edition schematisch gleichartig durch () wiedergegeben werden. Oder: Larsen formuliert einen der Grundsätze zur Heranziehung der Quellen wie folgt: „2. Wenn etwa ein autographes Manuskript vorliegt, aber keine anderen Quellen vorhanden sind, werden sekundäre Quellen, die sich durch Vergleich mit dem Autograph als besonders zuverlässig erweisen, zur Hilfe herangezogen.“ Tatsächlich verwendet der vorliegende Band auch bei vorhandenem Autograph mindestens zwei weitere Vorlagen und berichtet über deren Lesarten. Die Edition der „Version B“ des Finale von Nr. 53, welche die meistverbreitete und wohl auch von Haydn selbst bevorzugte Fassung des Schlußsatzes darstellt, stützt sich jedoch (wenigstens nach Ausweis des Revisionsberichtes) einzig und allein auf das Autograph und erledigt die sonstigen Vorlagen mit der lakonischen Bemerkung: „Alle übrigen Quellen folgen dem Text des vollständigen Autographs“! Das wäre angesichts aller anderen Fälle eine kaum glaubliche Übereinstimmung. Es ist zwar dankenswert, aber doch keine Begründung für dieses Versäumnis, wenn ein Autographfragment der gleichen Ouvertüre, das 29 von ihren 180 Takten enthält, vollständig wiedergegeben wird.

Die Gestaltung des Notentextes — und das bleibt entscheidend — ist vorbildlich, nicht nur äußerlich und durch die fast völlige Bannung des Druckfehlerteufels (nur die folgenden waren festzustellen: Nr. 56, II. Satz, T. 84, Violine I: 3. Note d statt wahrscheinlich richtiger c; Nr. 56, I. Satz, T. 98, 2. Oboe: 2. Note c statt h oder d; Nr. 56, II. Satz, T. 28, 2. Oboe: fehlt Auflösungszeichen; Nr. 54, II. Satz, T. 129, 2. Violine: 1. Note h statt des wahrscheinlich richtigen c), sondern vor allem hinsichtlich der so diffizilen Probleme der Phrasierung und dynamischen Zeichen. Die diesbezüglichen Entscheidungen sind mit größter Umsicht und Stilkenntnis getroffen und im allgemeinen konsequent durchgeführt worden, entsprechend den klar formulierten Grundsätzen aus Larsens Vorwort. Man gewinnt den Eindruck, daß die Ausgabe hierin im ganzen genommen Haydns künstlerische Absicht so

gut als heute überhaupt möglich zur Darstellung bringt. — Freilich darf nicht vergessen werden, daß die exakte Nachprüfung einer Edition hinsichtlich ihrer Quellentreue und Zuverlässigkeit heute dem Referenten in der Regel nur fallweise möglich ist; so mußte der Unterzeichnete sich in diesem Punkt auf die Kollationierung der Ausgabe mit den Autographen zur Symphonie Nr. 56 und zur erwähnten Version B des Finale von Nr. 53 beschränken. Das Ergebnis der Nachprüfung ist, daß der Eindruck von der vorzüglichen Qualität des Notentextes in diesen Fällen zur Gewißheit wurde, andererseits die Feststellung, daß der Revisionsbericht doch noch Lücken hat. Es fragt sich natürlich, ob es wirklich darauf ankommt, jeden im Autograph fehlenden Phrasierungsbogen, auch wenn er noch so „selbstverständlich“ oder durch Parallelstellen gesichert erscheint, zu vermerken. Wenn man sich aber schon einmal gegen eine summarische Lösung und für einen diplomatisch genauen Bericht entschieden hat, ist es ein Schönheitsfehler, daß der Revisionsbericht zur Symphonie Nr. 56 in 36 festgestellten Fällen die Divergenz zwischen Edition und Autograph nicht vermerkt. Allerdings ist gerechterweise darauf hinzuweisen, daß der Bericht zu dieser Symphonie insgesamt 500 (z. T. sogar mehrere Stellen zugleich betreffende) Angaben enthält, das Manko also weniger als 5% ausmacht. Schwerer wiegt, daß eine Hornstelle von vier Takten (I. Satz, T. 145/148) im Autograph völlig fehlt, ohne daß der Bericht Auskunft gibt, auf welcher sonstigen Quelle dieser Zusatz beruht.

Der vorzügliche Gesamteindruck der Ausgabe wird jedoch durch derlei Kleinigkeiten keineswegs beeinträchtigt, und wir sind dankbar, daß gerade dem so lange vernachlässigten Meister eine derart mustergültige Edition zuteil wird. Möge sie einen guten Fortgang nehmen!

Georg Reichert, Tübingen

Paul Mies: Das kölnische Volks- und Karnevalslied. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Stadt Köln von 1823 bis 1923 im Lichte des Humors. Köln u. Krefeld, Staufener-Verlag 1951. 290 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Hrsg. v. d. „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ Bd. 2.)

Im „Erbe deutscher Musik“ war schon vor dem letzten Krieg ein Band „Kölner Karnevals-

lieder bis 1870“ vorgesehen. Die Denkmalswürdigkeit des nunmehr von P. Mies vorgelegten und bis an die Schwelle der Gegenwart erweiterten Materials braucht also heute nicht mehr angezweifelt zu werden. Die bislang einzige musikwissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes, eine Bonner Dissertation von E. Langsam, gen. Lang (1921) ist nicht erst durch die Kriegswirren (wenn ich den Verf. hier berichtigen darf), sondern schon viele Jahre vorher verloren gegangen. So bestand Anlaß genug, den ganzen Stoff über eine bloße Darbietung der Texte hinaus noch einmal gründlich aufzuarbeiten, wodurch die gewohnte Form eines Denkmälerbandes sinnvoll und nutzbringend ausgeweitet wurde.

Auch hier ist mit dem letzten Krieg eine Fülle wertvollen Materials der Zerstörung anheimgefallen. Es war also ein Gebot der Stunde, zu retten und auszuwerten, was noch zu retten war. Immerhin, was im zweiten Teil des Buches vorgelegt wird, sind die wichtigsten Karnevalslieder aus dem Verlauf eines Jahrhunderts, wobei zu den Melodien und Texten in jedem einzelnen Falle zugleich auch ihre Geschichte geboten wird. Gründliche Sichtung von fast 2000 Liedern führte zu einer Auswahl von etwa 100 Melodien mit ihren Texten, aus denen sich dann eine Entwicklung ableiten ließ. Mehr als eine bestimmte Auswahl wird bei der Eigenart des Materials ja auch niemand erwarten wollen.

Für die Auswertung des Stoffes bot sich eine Fülle von Gesichtspunkten und Möglichkeiten, und es darf gleich gesagt werden, daß es offensichtlich nicht in der Absicht des Verf. lag, sie gleich alle zu erschöpfen. Er ist beim Nächstliegenden geblieben, bei der stilkritischen Durchleuchtung des Melodienmaterials als solchen, bei der geschichtlichen Entwicklung des Kölner Karnevalsliedes im Verlauf eines Jahrhunderts, zugleich auch in seinen weiteren musik- und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen.

Vom Volkslied aus findet der Verf. den Weg zu seinem Gegenstand im engeren Sinne. Zwangsläufig ordnet sich das Karnevalslied dem weiteren Begriff des Volksliedes zu durch „die Gemeinsamkeit der Halter derer, die es singen und verbreiten, und die damit verbundene Anonymität und Wandelbarkeit“ (S. 9). Daher zeigt sich mehrfach, „wie der Kölner Karneval Inhalte an sich zieht, die eigentlich nicht zu ihm gehören,

wenn sie ihm irgendwie passend erscheinen“ (S. 28). Dazu gehören etwa historische Volkslieder wie das vom *Marlborough*, dessen Geschichte M. Friedlaender geschrieben hat (ZfMw., VI, 1924), ohne freilich mehr als andeutungsweise von seiner bei M. eingehend behandelten kölnischen Fassung zu sprechen, dazu rechnet dann sogar ein Kernstück des Bestandes an Kölner Karnevalsliedern, „*Der treue Husar*“, den man ja geradezu die „Nationalhymne der Kölner“ genannt hat. „*Es war einmal ein feiner Knab*“, „*Es war einmal ein junger Knab*“ und ähnliche Lieder sind als Volkslieder aus verschiedenen Landschaften schon von Erk-Böhme nachgewiesen, eine 1781 von dem in Köln verstorbenen österreichischen General Freiherr von Mylius aufgezeichnete Fassung „*Es war einmal ein braver Husar*“ mag die maßgebende textliche Quelle für das später so beliebt gewordene Karnevalslied geworden sein, womit aber seine Melodiegeschichte noch im Dunkeln bleibt. Immerhin kann M. gegenüber den Vorbildern im Volkslied hier etwas für die ganze Geschichte des Kölner Karnevalsliedes sehr Bezeichnendes feststellen, die spätere Umdeutung eines Liedes im $\frac{3}{4}$ -Takt zu einer Marschweise im geraden Takt, wodurch immer wieder ältere Melodiefassungen sentimentaler, pathetischer Züge entkleidet und den Bedürfnissen eines Karnevalsliedes angepaßt werden.

Es gibt gelegentlich aber auch einmal eine umgekehrte Entwicklung vom Karnevalslied zum Volkslied. So wurde die von C. Leibl, dem Vater des Malers, stammende „*Herzensmelodie*“ als „*Weegenleedche für kölsche Kinder*“ zu einer Zeit in Erks Volksliedersammlung aufgenommen, als der Verf. bereits „in der Anonymität versunken war und falsche Namen auftauchten“ (S. 29). Den Wandel zum beruhigenden Wiegenlied kennzeichnet allein schon die Änderung der Taktart ($\frac{3}{8}$ statt $\frac{3}{4}$) und der Tempoangabe („mäßig“ statt „Allegretto alla polacca“). Hier sind wir schon mitten in der geschichtlichen Problematik des Stoffes, der stilistischen Entwicklung des Kölner Karnevalsliedes, die durchaus ihre eigenen Gesetze hat, was etwa den Einfluß der Tanzmusik angeht. Mit Recht führt Verf. das heute mit dem Singen der Karnevalslieder organisch verbundene „Schunkeln“, vor allem bei den Refrains, auf das Eindringen des Wiener Walzers zurück, das nach früheren Ländler-

typen sich seit etwa 1820 zunächst in der Übernahme echter Walzermelodien von Lanner, Strauß, Gungl u. a. zeigt, dann zunehmend in walzerartiger Gestaltung der Weisen. Zur arteigenen Stilistik des Karnevalsliedes gehört übrigens neben der Schunkelmelodik früh schon etwa, was Verf. treffend als „Geräuschkulisse“ bezeichnet, das auch im Volkslied nicht seltene Singen auf irgendwelche Silben und Vokale. Kommt noch der in Form von „Regieanweisungen“ geregelte Anteil von Trommeln, Pfeifen und Klingeln hinzu, so ergeben sich etwa Typen wie die beiden „Lieder ohne Texte“ von Leibl, launische Klangspielereien, eine Art vokaler Gegenstücke zum romantischen Lied ohne Worte.

Die Umdeutung des „*Treuen Husaren*“ in den $\frac{2}{4}$ -Takt deutet eine allgemeine Richtung des Kölner Karnevalsliedes im 19. Jahrhundert an, wie sie sich seit etwa 1880 in der engen Verbindung mit der Polka, vor allem aber mit dem Vordringen der Märsche als Prototyp geradtaktiger Bewegung zu erkennen gibt. Es gehört durchaus zum kulturgeschichtlichen Hintergrund seines Stoffes, den herauszuarbeiten Verf. als eine vordringliche Aufgabe ansah, daß seit Ende der 60er Jahre das Militär in nähere Beziehung zum Karneval kam, etwa durch aktive Beteiligung der Musikmeister und Stabstrompeter aus den Kölner Stammregimentern an der Gestaltung des Volksfestes. Waren sie die berufenen Marschkomponisten, so haben solche Beziehungen, die schließlich instrumental und vokal, in den sogenannten „*Büttenmärschen*“ und im Marschlied dem Kölner Karneval auf Jahrzehnte hinaus sein Gepräge gaben, auch ihr soziologisches Gesicht in der Art, wie er überhaupt sich jeweils der aktuellen Ereignisse und Stoffe bemächtigte und sie im Lied anklingen ließ, ob es seit 1860 das preußische Militär war oder heute die Frage der Europaarmee. Und so wird man unter soziologischen Gesichtspunkten auch für eine spätere Zeit das Eindringen der modernen Tänze würdigen müssen, wobei etwa das S. 97 mitgeteilte Beispiel eines „One-Step“ bezeichnenderweise des Zusatzes „Marschtempo“ nicht glaubt entraten zu können.

Unter solchen Einwirkungen von außen her spielt seltsamerweise die Opernmelodie keine sehr hervortretende Rolle, wie sich aus den S. 192 f. zusammengestellten Fällen erweist, sicher deswegen, weil derartige Anleihen und

auch Parodien ja das Lebenselement einer eigenen Kölner Gattung, der „*Divertissementchen*“, war, von deren Bedeutung für die Offenbachsche Operette die Musikgeschichte ja längst Kenntnis genommen hat. Wichtig aber wird in neuerer Zeit der Einfluß der Schlagermelodien, um 1900 auch des Studentenliedes (S. 48). Ein erstes Beispiel ist schon in den 80er Jahren ein „*Kanapee-Lied*“ in der seit 1873 vom Tingeltangel her verbreiteten entarteten Gestalt einer neuen Melodie, wobei auf M. Friedlaenders „Das Lied vom Kanapee“, Vjschr. f. Mkwiss., 10, 1894, S. 214 f. hätte verwiesen werden können, vielleicht auch darauf, daß die S. 279 mitgeteilte Gavotte „*Do steit ne Schutzmann*“ ein weiterer Ableger jener Schlagermelodie ist.

Aus den unter solchen Einflüssen und nach dem Vorbild der modernen Tänze gestalteten neueren Karnevalsmelodien leitet Verf. eine überaus wichtige Beobachtung ab, mit der die Geschichte des Kölner Karnevalslieds im Laufe eines Jahrhunderts schlagartig beleuchtet wird. In einem eigenen Kapitel „Über das Verhältnis von Wort und Ton im Karnevalslied“ stellt M. fest, daß die humorvolle Anwendung des parodistischen Verfahrens, aus der das Karnevalslied ja zu allen Zeiten seine besten Kräfte gezogen hat, in seiner durchschlagenden Wirkung immer davon abhängig war, wie weit Wort und Ton sich deckten. Hier ist nun auf der ganzen Linie, je mehr wir uns der Gegenwart nähern, eine Entartung zu beobachten, an der die fremdländischen Tänze ihren Anteil so gut haben wie die Schlager und natürlich noch vieles andere. Der vom Text beherrschte und vor allem auf seine Reizwirkungen jeder Art berechnete Schlager ist der Feind einer individuellen melodischen Gestaltung, er mußte in seiner Wirkung auf das Karnevalslied das ersticken, was in der Kongruenz von Wort und Ton ehemals dessen Stärke gewesen war. Und die hohe Empfindlichkeit des Kölner Dialekts gegenüber fremdländischen Tanzrhythmen leuchtet von selbst ein.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle die Fülle von Einzelbeobachtungen auszubreiten, die im Rahmen der Untersuchungen des Verf. immer wieder auftauchen und die zweifellos geeignet sind, der Volksliedforschung in einem weiteren Sinne Anregung und reichen Stoff zu bieten. Sie wird in jedem Falle dankbar hinnehmen müssen, was in diesem

Denkmälerband und seinen wohl bewußt auf bestimmte Gesichtspunkte beschränkten Untersuchungen vorerst einmal geboten wurde.

Willi Kahl, Köln

Walter Georgii: 400 Jahre europäischer Klaviermusik. Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer, Arno Volk-Verlag Köln. 68 S.

Nichts dürfte schwieriger sein als der Versuch, in raumbedingter Knappheit einen Überblick über eine lange Zeitspanne der Kunst zu geben, selbst wenn es sich nur um eine ganz bestimmte Gattung handelt. Georgii, der Verf. des bekannten Buches ‚Klaviermusik‘ (Atlantis) und hervorragender Kenner dieser Sparte, hat den Versuch gemacht und in seiner Beispielsammlung zur Reihe ‚Das Musikwerk‘ eine sorgfältige Auswahl zu dem Thema ‚400 Jahre europäischer Klaviermusik‘ vorgenommen. Die Schwierigkeiten der Auslese aus unfaßbarer Fülle legt er in seinem kurzen Vorwort dar; es erhellt, daß diese Sammlung nur entfernt einen Überblick zu geben vermag und daß zur Vervollständigung auf die anderen Hefte der Reihe zurückgegriffen werden müßte. Es wäre müßig, in dem Heft ein Kompendium für die Entwicklung der Klavier t e c h n i k zu sehen, denn manche Stücke, wie das im Text nicht ausdrücklich bezeichnete Finale der Sonate Nr. 51 von Haydn oder das Andante von Mozart, zeigen nicht den derzeitigen Stand der pianistischen Möglichkeiten, sondern nur einen kleinen Ausschnitt aus der geistigen Situation der Zeit. Mit Dank erkennt man, daß die Sammlung möglichst viele unbekannte, wenn nicht unerreichbare Stücke vereinigen möchte (so z. B. Purcell, Pachelbel, Clementi, Smetana u. a.). Daß aus räumlichen Gründen einige Verkürzungen (z. B. Scott) erscheinen, ist bedauerlich. Vielleicht hätten in diesem Falle andere Beispiele eingefügt werden können. Die geschichtliche Einführung durchleuchtet in verständlicher Sprache die stilistischen Hintergründe. Auch der Quellennachweis mit Anmerkungen zum Vortrag ist wertvoll und anregend. Blicke nur noch zu sagen, daß die Einordnung der Sätze von Froberger und Pachelbel sowie des bedeutenden Clementi-satzes zeitlich und stilistisch nicht unbedingt überzeugt. Einige Kleinigkeiten (z. B. S. 15 Baß- statt Violinschlüssel, S. 20, 5. System Fehlen des Violinschlüssels) ließen sich in

einer Neuauflage des reichen, interessanten Heftes mühelos beseitigen.

Helmut Wirth, Hamburg

Ludwig van Beethoven: Klavier-sonaten Band 1, Urtext. Nach Eigenschriften und Originalausgaben, herausgegeben von B. A. Wallner. Fingersatz von Conrad Hansen. G. Henle-Verlag, München—Duisburg.

Wie bei allen neuen Drucken des Henle-Verlages handelt es sich um eine schöne, papier- und druckmäßig einwandfreie Ausgabe, hier die ersten 15 Sonaten. In Ansehung der Herausg. ist auch als sicher anzunehmen, daß alles Mögliche zur Herstellung eines einwandfreien Notentextes getan ist. Da aber kürzlich H. von Hase „Über den Gebrauch der Bezeichnung ‚Urtext-Ausgabe‘“ (Zeitschrift „Der Musikhandel“, März 1952) eine Unterscheidung zwischen „Urtext-Ausgabe“ und „Praktische Ausgabe auf Grund des Urtextes“ fordert, wäre einmal die Frage zu erörtern, ob es sich hier um einen Urtext handelt oder nicht. Die von mir s. Zt. (ZfMw. VI) besprochene Ausgabe der Sonaten durch F. Lamond fußte auf der Urtext-Ausgabe des Verlages Breitkopf und Härtel und gab eine große Zahl durch den Druck gekennzeichnete Zusätze; ich habe in der Besprechung daraus gewisse Folgerungen ziehen können. Die Ausgabe war nicht als Urtext-Ausgabe bezeichnet.

Nun hat schon Friedlaender in seinem Aufsatz „Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. 14) darauf hingewiesen, daß der Begriff „Urtext“ für ein Stück der musikalischen Literatur durchaus nicht eindeutig ist. Ist es die zum Druck dienende Handschrift? Ist es der erste, vom Komponisten durchgesehene Druck? Sind es spätere Drucke, an denen der Komponist irgendwelche Änderungen vornahm? Dazu kommt, daß z. B. Artikulationsbögen und ähnliche Zeichen auch in Erstdrucken in ihrer Länge usw. keineswegs immer eindeutig sind; daß in bezug auf die auch heute noch nicht geklärte Frage der Punkte und Striche bei Beethoven Nottebohms Wort gilt: „Man kann nun an keine Ausgabe der Werke Beethovens die Forderung stellen, die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall so wiederzugeben wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat. Diese Forderung wäre aus verschiedenen Gründen nur zum

Teil und nur annäherungsweise erfüllbar“ (Beethoveniana 1872, S. 112). Es bliebe nur der Ausweg, eine der Vorlagen als „Urtext“ zu erklären und faksimiliert wiederzugeben. Die Handschrift verbietet sich für den praktischen Gebrauch von selbst. Aber auch die meisten Druckausgaben der Beethoven-Zeit sind drucktechnisch kaum so, daß sie unseren heutigen Ansprüchen an Übersichtlichkeit und Lesbarkeit genügen. Man braucht sich dafür nur die faksimilierten Erstdrucke Schubertscher Lieder (herausg. von O. E. Deutsch 1922) anzusehen oder etwa aus den Erstdrucken Beethovenscher Streichquartette zu spielen. Je nach der Druckvorlage würden sich dabei für die 32 Sonaten sehr verschiedene Notenbilder ergeben. Auch das verbietet sich für die Praxis.

Die vorliegende Ausgabe stützt sich auf Eigenschriften und Originalausgaben. Gewiß wäre es schön, wenn in einem kritischen Bericht die Abweichungen von beiden vermerkt wären. Ein solcher kritischer Bericht würde wahrscheinlich sehr umfangreich werden (man vergleiche etwa die Schenkerschen „Erläuterungs-Ausgaben der letzten 5 Sonaten“), hätte rein musikwissenschaftliches Interesse und würde den Preis verteuern. Durchführbar wäre wohl, bei jeder Sonate anzugeben, welche Drucke als Vorlage benutzt wurden. Aus dem kurzen Vorwort geht hervor, daß in kritischen Fragen wie Legato- und Artikulationsbögen meist der Vorlage gefolgt wird, obgleich wohl damit nicht immer die ursprüngliche Meinung des Komponisten getroffen ist. Für Punkte und Striche ist immer der heute gebräuchliche Punkt eingesetzt, was die oben angeführte Stelle von Nottebohm schon als richtig andeutet. Über die Ausführung der Triller und Vorschläge, beides gerade für die Beethoven-Zeit schwer klärbare Probleme, unterrichtet das Vorwort. Nur ganz selten finden sich Anmerkungen unter dem Text über Unterschiede der Vorlagen u. dergl. Hinzugefügt sind Taktzahlen und recht sparsame Fingersätze, die von den originalen Beethovenschen durch die Drucktype unterschieden werden. Da entsteht denn einmal ein unübersichtliches Bild, im Menuett der Sonate op. 2 Nr. 1, in dem zwei Terzenfingersätze übereinanderstehen; einen von ihnen hätte man besser in die Anmerkung verwiesen.

Ich bin nicht der Ansicht, daß diese Zusätze wesentlich das originale Bild ändern, das

man den Spielern bieten will. Und m. E. kann man der Ausgabe zu recht den Titel „Urtext“ zubilligen. Paul Mies, Köln

Hector Berlioz: La Reine Mab, Scherzo aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia“, op. 17 Wissenschaftliche Herausgabe von Friedrich Bayer. Partitur. — Austria Music, Emerich Florian, Wien—New York.

Die von Berlioz selbst als „*symphonie dramatique*“ bezeichnete Gestaltung von „*Romeo et Juliette*“, Nicolo Paganini zugeeignet, ist buchstäblich Note für Note das phantastischste Werk, das je in die Form und den Charakter der viersätzigen Symphonie gebannt worden ist. Die Hauptwirkung liegt in der klanglichen Vision. Sie umschließt ebenso das von Chor und Solostimmen gesungene wie das im Sprachvermögen des modernen Orchesters gedachte und erfüllte Wort, das im Sinne wagnerischer Musikästhetik, nach Berlioz' eigenen Worten, ebenso das Bestimmte wie das bestimmt Unbestimmte auszudrücken vermag. In erhöhtem Maße ist der vorletzte Satz „*La Reine Mab ou la Fée des Songes*“, das Scherzo dieser Symphonie, dazu bestimmt, die Irrealität des Vorgangs in einer nur instrumentalen Sprache zu steigern. Diese schon rein bildtechnisch virtuose, traumhaft-flimmernde Klangvision ist im geschichtlichen Werdegang der französischen Musik zum Impressionismus hin, aber auch allgemein im Klangbildnerischen dieser Zeit geradezu eine aparte Kostbarkeit. Man muß sich diesen Sordinoklang der Streichinstrumente mit der Steigerung zum Flageolettklang der Geigen und Harfen, die erst darauf einsetzenden zarten Hörnerklänge bis zu dem plötzlichen Wirbel des Schlagzeugs und die daran anschließende Rückkehr zum Anfangsgedanken inmitten der ganzen Symphonie vorstellen, um diesen in schnellstem, zum Schluß noch gesteigertem Tempo am Ohr vorüberhuschenden Traumgedanken in seiner beabsichtigten Wirkung in sich aufzunehmen. Fehlt dem aus dem Ganzen herausgelösten Klang des Scherzos auch die letzte Illusion seiner Klangvision, so ist es doch zum festen Bestandteil unserer Orchesterliteratur geworden. Berlioz führte es bereits 1837 gesondert auf.

Mit Verwunderung fällt der Blick auf eine Neuauflage dieses Scherzos, die Bayer mit

dem Anspruch einer „wissenschaftlichen Herausgabe“ vorlegt und entsprechend mit einem dreispaltigen „Revisionsbericht“ versieht. Dieser „Revisionsbericht“ wie die ganze Ausgabe ist keineswegs das, was man darunter im allgemeinen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch versteht. Das möge hier an einem Beispiel festgestellt werden. B.s „Revisionsbericht“ will auf Besonderheiten der Satztechnik hinweisen und die „Druckfehler der bisher erschienenen Ausgaben“ berichtigen. Dazu gehört nun freilich auch die Gesamtausgabe, die aber die Druckfehler der früheren Ausgaben, auch der autorisierten, bei Brandus & Co, 1857 in Paris erschienenen zweiten Ausgabe und des sich daran anschließenden ebenfalls autorisierten Klavier-Auszuges von Th. Ritter vom Jahre 1859 auf Grund des Autographs bereits berichtigt hat. Das geschah vor genau 50 Jahren. Aus B.s „Revisionsbericht“ erfährt man nicht, daß er die in der Bibliothèque du Conservatoire in Paris befindliche autographe Partitur herangezogen hat, noch welche Ausgaben er von Druckfehlern „berichtigt“. Es fehlen im Gegenteil noch einige dynamische Zeichen. Mit keinem Wort wird der Vorreden gedacht, die Berlioz der Partitur wie dem Klavierauszug vorangesetzt hat. Keine Beachtung findet die wichtige, genaue Angabe Berlioz' über die Zahl der in dem Scherzo allgemein verringerten Streichinstrumente. Auf die Einzelheiten eines solchen „Revisionsberichtes“ einzugehen, erübrigt sich schon, wenn der Musiker staunend darauf aufmerksam gemacht wird, „die schlecht klingende Verdopplung des *des* ist das Ergebnis einer Stimmführung“ (Part. S. 12, 129. Takt), — oder: „Oboe: die dissonierende Nebennote *ges 2* wirkt sehr hart. Allerdings wirkt das rasche Tempo mildernd“ (!) (P. S. 19, T. 267), — oder: „sehr starke (!) Durchgangsdissonanzen. Der Funktion V (Dominante) steht die Funktion I (Tonika) gegenüber“ (P. S. 35, 528. T.), — „der Querstand zwischen *e* und *es* ist stark (!) fühlbar“ (P. S. 48, T. 666) usw. usw. Hier wird eine im Prestissimo vorüberhuschende Klangvision auf dem Klavier zerpflückt ohne jeden Sinn für den linearen Linienverlauf oder die tatsächliche Klangwirkung. Das ist alles mit den Augen zusammengesucht. Die Vorhaltungen über „falsche“ orthographische Schreibweisen möchte man mit einer Bemerkung Berlioz' aus dem 2. Teil der Symphonie beantworten:

„Dies ist tatsächlich der cis-moll-Akkord. Ich ersuche die Ausführenden wie den Kapellmeister, daraus nicht einen C-dur-Akkord zu machen und sich an das zu halten, was geschrieben steht!“ In wissenschaftlichen Ausgaben von Werken der Romantik sollte man zudem aus guten Gründen die Hörner in ihrer ursprünglichen Notation belassen, statt sie allesamt nach F zu transponieren und „soweit dies möglich“ nach hohen und tiefen Hörnern zu verunordnen. Dem Verlag darf der wohlmeinende Rat gegeben werden, „wissenschaftliche Herausgaben“ auch wissenschaftlichen Händen anzuvertrauen.

Edmund Wachten, Berlin

H. L a u s b e r g : Romanische Volkslieder für gemischten Chor oder Gesang mit Klavierbegleitung. Halle, Max Niemeyer 1952, 115 S.

„Die vorliegende Sammlung ist in der Praxis mehrerer Romanistenchöre entstanden und in erster Linie für die Praxis bestimmt.“ Man muß das Buch erst einmal als das annehmen, als was es gedacht ist. Für Romanisten, wohlgemerkt für solche, die sich mit dem Volkslied nur informatorisch nebenbei beschäftigen, bietet es eine handliche Zusammenstellung von Texten für die philologische Arbeit: Französisch, provenzalisch, gaskognisch, italienisch, spanisch, katalanisch, portugiesisch, rätomanisch und rumänisch. Hier ist auch sehr dankenswert für schwer verständliche dialektische Texte (süditalienisch und gaskognisch) die Übersetzung in die jeweilige Schriftsprache beigegeben. In musikalischer Hinsicht ist das Buch — auch für die Kreise, für die es gedacht ist, in seinem Wert recht fragwürdig — als „kleine Materialsammlung für die Einführung in die Volksliedkunde“ unbrauchbar. Es soll ja doch wohl dem studierenden Romanisten ein Stück klingendes Volkstum nahegebracht werden. Hierin aber ist das Thema verfehlt. Denn eine Volksmelodie, für gemischten Chor oder als Klavierlied auffrisiert, kann alles andere vermitteln, nur keinen wirklichkeitsnahen Eindruck von einer Volksmusikultur.

Felix Hoerburger, Regensburg

V o l k s l i e d e r e n b u n d e l, in Opdracht van de Regering samengesteld door Prof. Dr. A. Smijers, Dr. E. Bruning O. F. M., Sem Dresden, Henri Geraedts, Mevr. M. C.

Grimberg-Huyser, Mr. Jaap Kunst. N. V. Drukkerij en Uitgeverij J. H. Gottmer, Haarlem, Muziekhandel Wolter Hattink & Creighton, Utrecht 1952, 418 S.

Das Buch ist das Werk einer Volksliedkommission, die im Jahre 1946 durch den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen eingesetzt worden war und die in ihrer Art wohl als vorbildlich bezeichnet werden muß: Dadurch, daß für jeden Bezirk des vielfältigen Stoffes ein besonderer Fachvertreter eingesetzt wurde, konnte jegliche Einseitigkeit von vornherein vermieden werden. Arbeitsgebiete waren: Geistliche Lieder und alte Lieder bis zum 17. Jahrhundert (Bruning), Kinderlieder und Kanons (Geraedts), neuere Lieder (Grimberg-Huyser) und das „folkloristische“ Lied (Kunst). Das handliche und hübsch ausgestattete Buch ist keine wissenschaftliche Materialsammlung, sondern, wiewohl mit kurzen einwandfreien Quellenangaben versehen, für den praktischen Gebrauch gedacht, für die Schule und für die Familie. Diese, wohl vom Ministerium vorgesehene Zielsetzung bestimmt den Inhalt: Er ist nicht, wie leider bei so vielen Liederbüchern für den praktischen Gebrauch, bestimmt durch irgendwelche wirtschaftliche, sondern durch pädagogische Überlegungen. Unter Ausschaltung aller Plattheiten und sentimentaler Geschmacklosigkeiten wird das Volk an die Schönheiten seiner Überlieferungen herangeführt.

Der Begriff „Volkslied“ ist dabei allerdings recht weit genommen. Da finden sich Kanons von Lasso, Sweelinck, Clemens non Papa, Choräle der evangelischen Kirche und dergl. mehr. Aber was ist Volkslied? Der Streit um die Bestimmung dieses Begriffes ist weit entfernt von einer endgültigen Klärung. Aber wird er nicht bedeutungslos im Rahmen der hier gestellten Aufgabe?

Ich könnte mir denken, daß das „Volksliederbündel“ auch unter dem Handwerkszeug deutscher Singkreise seinen festen Platz finden mag.

Felix Hoerburger, Regensburg

Alphons Diepenbrock: Verzamelde Lieder. Voor Tenor of Sopraan en Piano. 1. Amsterdam: Alphons Diepenbrock Fonds, G. Alsbach & Co. (1951.) 92 S. — Verzamelde Lieder. Voor Bariton of Mezzo-Sopraan en Piano. 1. Ebenda (1951.) 92 S.

Daß Alphons Diepenbrock (1862—1921) unter den holländischen Musikern des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts an führender Stelle steht, hat Eduard Reeser, dem die vorliegende Ausgabe zu verdanken ist, erst jüngst in seinem aufschlußreichen Buch *Een eeuw nederlandse muziek*, 1950, S. 222 ff (vgl. Jg. 5 dieser Zeitschrift, S. 68 f.) unmißverständlich dargelegt, obwohl er als Autodidakt — er war von Hause aus Altphilologe und Lehrer am Gymnasium zu 's Hertogenbosch — im Musikleben seiner Zeit und Umgebung wohl nicht immer einen leichten Stand hatte. Diepenbrocks Schaffen ist bis etwa 1910 auffallend vom Vokalen beherrscht, wobei dann seine nahezu 50 Lieder (und das rechtfertigt gewiß eine Auswahlgabe wie die vorliegende) im Rahmen der damaligen holländischen Musik durchaus eigene Wege gehen, schon in der gepflegten und weitgespannten Textwahl. Sie bekundet eine aufgeschlossene geistige Persönlichkeit. In den beiden Heften begegnen uns neben einigen Holländern Gide, Baudelaire und Verlaine, dann Goethe, Uhland, Heine, Brentano und Novalis. Mit ihnen hat Diepenbrock weiterhin die G ü n d e r o d e, Hölderlin und auch Nietzsche als erster in das Liedschaffen seiner Heimat eingeführt. Im Musikalischen zeigen diese Gesänge den Weg, den der Komponist von einer ausgesprochenen Wagner-nachfolge aus bis zum französischen Impressionismus durchschritten hat. Das letzte Entwicklungsstadium ist mit den Nonenakkorden in Verlaines „*En sourdine*“ (1910) deutlich genug belegt, es läßt sich aber auch an der Mehrzahl der Lieder verfolgen, wie dieser Spätstil aus einer überaus farbigen, vielfach unruhig oszillierenden Harmonik hervorgeht, wobei der Klaviersatz in seiner „polymelodischen“ Behandlung — so charakterisiert ihn Reeser treffend in seinem genannten Buch für Diepenbrocks vorimpressionistische Musik — eigene Züge aufweist. Mehrfach bestätigt die Liederauswahl auch die schon von Reeser beobachtete Neigung zu Ausnutzung der hohen Lage. Für das Klangbild ist stets zu beachten, daß Diepenbrock später die meisten seiner Lieder instrumentiert hat, was dann auch wohl ihren polymelodischen Stil noch stärker zur Geltung gebracht hat. Auf Schritt und Tritt wirken sie schon in der Klavierfassung orchestral konzipiert. Bereits 1887 gibt es in Goethes „*Die Liebende schreibt*“ in der

Begleitung Bezeichnungen wie „*quasi Oboe*“ und „*quasi violoncello*“.

Die Ausgabe, zu der noch zwei weitere Hefte angezeigt sind, hat mit ihrem Ausgang von den besten Quellen, von den Drucken, z. T. unter Berücksichtigung späterer Korrekturen, von Handschriften und Kopien und mit einem sorgfältigen Revisionsbericht des Herausgebers nahezu Denkmälerwert. Einen besonderen Gewinn bedeutet die Einbeziehung auch mehrerer bisher unveröffentlichter Lieder. Willi Kahl, Köln

J o h a n n G o t t l i e b N a u m a n n :
Sechs leichte Duette für 2 Violinen, hrsg. von Paul B o r m a n n, Kassel und Basel 1951, Bärenreiter (Hortus musicus 90).

Der sächsische Meister (1741—1801), der sich besonders als Opernkomponist einen Namen gemacht hat, war Schüler von Tartini, zeigt aber in seiner Musik nichts von der Dämonie, die vielen Werken seines Lehrers innewohnt, dafür aber eine tiefe Zärtlichkeit. Schubart schreibt über ihn: „Niemand versteht das Amoroſo heutigentags besser als der holde, so ganz in den Geist unserer Zeit versunkene Naumann“, fügt aber hinzu, „daß ihm bei diesem Studium des Anmutigen das Erhabene fast nie gelingen kann“ Die jetzt wieder veröffentlichten Violinduette sind wohlklingende Stücke von nicht allzu schwerer Spielart, die in ihrer Tartini nachgebildeten Satzfolge zunächst vielleicht ein wenig schematisch wirken; doch die lebenswürdige, empfindsame Melodik und die Sicherheit der bis zum Kanon (Adagio aus Duett V) reichenden stimmigen Arbeit zeigen einen feingebildeten, einfallsreichen Musiker, der zumindest hier noch das Interesse der Gegenwart finden kann, abgesehen davon, daß es wirklich keine sonderlich reiche Literatur für 2 Violinen gibt.

Helmut Wirth, Hamburg

Richtigstellung

Die Besprechung meines Referates „Bach und die Musik der Gegenwart“ (Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950) durch Rudolf Stephan im 5. Jg. dieser Zeitschrift (1952, S. 380) ist so entstellend und irreführend, daß ich Folgendes entgegnen möchte. In diesem Referat habe ich nach einer kurzen geschichtlichen Darstellung der Einwirkungen Bachs auf Schumann, Reger und Busoni an systematisch

ausgewählten Musikbeispielen die verschiedenartigen Beeinflussungen moderner Komponisten durch Bach nachgewiesen, nämlich bei Paul Hindemith, Ernst Pepping, Hanns Eisler, Joh. Nep. David, Wolfgang Fortner, Igor Strawinsky und Béla Bartók. Bei jedem einzelnen dieser Meister wurde versucht, an Hand genauer Analysen die jeweilige persönliche Verarbeitung Bachscher Einflüsse kritisch zu kennzeichnen — von der Gesamtbestimmung des Schaffens durch Bach bei Hindemith und Strawinsky, bis zum Spiel mit einzelnen Motiven (Strawinsky, Bartók) und den Tonbuchstaben BACH (Pepping, Eisler). Die Nachweise werden durch analysierte Musikbeispiele exakt und eindeutig geführt, so daß weder von „Unwissenschaftlichkeit“ noch von „Oberflächlichkeit“ die Rede sein kann, die Ref. mir vorwirft. Die Behauptung des Ref., ich hätte mich in keiner Weise „um die musikalische Realität gekümmert“, ist angesichts der veröffentlichten zahlreichen Musikbeispiele eine glatte Unwahrheit — man möchte dem Herrn Ref. raten, in Zukunft bei seinen Arbeiten selbst etwas mehr „scientifiche“ Genauigkeit walten zu lassen, auf die er sich hier beruft.

Hellmuth Christian Wolff, Halle

Die „Richtigstellung“ H. C. Wolffs veranlaßt mich zu einigen Anmerkungen:

1. Eine Aufzählung der Möglichkeiten der Beeinflussung durch Bach ist niemals eine Systematik. Die „systematische Auswahl“ zeitgenössischer Werke, die W. für sich in Anspruch nimmt, würde einen Gesichtspunkt voraussetzen. Die bloße Beziehung auf Bach ist das Thema des Referats, also kein Gesichtspunkt für dessen Behandlung; folglich ist die Auswahl willkürlich.

2. Eine Systematik könnte, da es sich um vielfach vermittelte Einflüsse handelt, nur von ästhetischen Gesichtspunkten getragen sein. In der Rezension wurde nicht bestritten, daß W. die Verwendung von B-A-C-H als musikalischem Motiv oder die Imitation des Bachschen Gestus mit Notenbeispielen belegt hat, sondern nur, daß durch dies Verfahren ein wissenschaftlicher Ertrag erzielt werden soll, der allein durch ästhetische Interpretation zu erreichen wäre.

3. Der Satz meiner Rezension, „naiv wird jeweils nur die Oberfläche einiger willkürlich ausgewählten Werke betrachtet, ohne

nach der musikalischen Realität zu fragen“, wird von W falsch zitiert, der Begriff „musikalische Realität“ banalisiert, d. h. irrig mit „Notenbeispiel“ identifiziert. Die Noten sind aber in der Tat nur die Oberfläche.

4. Die Betrachtung der Oberfläche ist in diesem Zusammenhang an sich nicht notwendig, d. h. stillschweigende Voraussetzung. Die Analysen W.s, die sich ausschließlich mit dieser Oberfläche befassen, sind teilweise irrig. Betrachten wir die Fortneranalyse (S. 382), so ist die Feststellung der Beziehung zu Bachs Inventionen die eigentliche Aussage, die des unschönen Klanges mindestens überflüssig, die der Sekundklänge grundirrig, da nur zwei Sekunden (eine große und eine kleine) erscheinen; alles andere sind Nonen, Septimen, verminderte Oktaven, z. T. Durchgänge, Vorhalte und Wechselnoten. Von „exakten Nachweisen“ keine Spur.

5. In der Rezension wurde weder von „Unwissenschaftlichkeit“ noch von „Oberflächlichkeit“ gesprochen. Sind es aber vielleicht wissenschaftliche Aussagen, wenn W. erklärt, daß ein Stil zu einem Grundsatz erhoben werden kann (S. 376), wenn Subjektivismus und Beherrschung des Handwerks als Gegensätze konstituiert werden (l. c.) oder wenn behauptet wird, daß durch häufiges Kadenzieren — was im betr. Beispiel gar nicht der Fall ist — die Harmonik in den Vordergrund „tritt“ (S. 378) etc.? Sind das nicht einfach irrige Antithesen und befremdende Äquivocationen?

Rudolf Stephan, Göttingen

Mitteilungen

Schutz musikwissenschaftlicher Arbeit Drei grundsätzliche Erklärungen

Die bei der Tagung in Stuttgart am 30. 10. 52 vertretenen Musikerzieher, Musikforscher und Musikverleger der „Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege“ sind sich einig in der Auffassung, daß die wissenschaftliche Leistung auf Grund eigener Quellenarbeit bei Neuausgaben alter Musik vor unbefugter Ausbeutung geschützt werden muß. Sie sind der Überzeugung, daß die nachfolgenden Punkte heutiger Verkehrs-sitte entsprechen:

1. Die Übernahme alter Musikwerke aus Neuausgaben — auch der letzten 25 Jahre