

Besprechungen

Otto Johannes Gombosi: Tonarten und Stimmungen der antiken Musik, Kopenhagen, Ejnar Munksgaard, 1939, Neudruck 1951, XVI und 148 Seiten.

Wenn G.s Buch jetzt in einem Neudruck erscheint, so ist das ein sichtbares Zeichen für das Interesse, dem es begegnet. Es ist zugleich mit Recht der Grund, hier das Werk auf seine Anregungen hin zu prüfen, — denn es ist anzunehmen, daß die Ideen des Verf. durch die Zeitumstände nicht zu der Wirkungsmöglichkeit gekommen sind, die sie verdient gehabt hätten.

G. unternimmt nämlich nichts anderes als den Versuch, unsere gesamten Anschauungen über die antike Musik von Grund auf zu revidieren, wobei sich ihm gerade ganz prinzipielle Fragen in der entgegengesetzten Beleuchtung zeigen. Ein solches Buch ist für die Wissenschaft von unschätzbarem Wert, denn nichts kann auf einem so komplizierten Gebiet wie dem der antiken Musik willkommener sein als der nicht zu umgehende Zwang, alles noch einmal von vorn zu durchdenken — und G.s Ausführungen sind so strikt, daß man sich ihnen stellen muß.

Das Buch ist so angelegt, daß der Verf. zunächst in sehr nützlicher Weise „die herrschende Anschauung vom Musiksystem der Antike“ rekapituliert. Darauf folgt die „Kritik der herrschenden Anschauung“, in der vor allem die Vermengung von Oktavgattungen und Transpositionsskalen bekämpft wird. Sodann kommt G. zur Beweisführung, wobei er in Anknüpfung an C. Sachs' grundlegende Aufsätze das Problem auf die Saiteninstrumente einengt. Leitend ist die Idee, daß die Grundzeichen der Notenschrift leere Saiten der Leierinstrumente darstellen. Nach einer Erörterung der literarischen Zeugnisse werden dann eingehend die an Musikszenen auf Vasenbildern zu erhebenden Befunde ausgebreitet. Danach folgen wieder Erörterungen über die Notenschrift, das Tonsystem und die praktisch verwendeten Leierstimmungen, sodann Bemerkungen über die Spielweise dieser Instrumente und endlich eine Diskussion der erhaltenen praktischen Denkmäler der antiken Musik.

Versuchen wir, über die angeschnittenen Probleme Klarheit zu bekommen, so geht man am besten vom grundlegenden, der Skalenlehre, aus. Daß die Transpositionsskalen sehr viel älter sind, als man bisher

annahm, scheint mir G. bewiesen zu haben. Seine Interpretation der einschlägigen Stellen ist ihm einwandfrei gelungen. Auch daß Quartgattungen im Gegensatz zu den Transpositionsskalen nicht mit den Stammesnamen bezeichnet, sondern gezählt werden, ist eine berechtigte Feststellung. Freilich erscheint es mir trotzdem nicht so unbedingt verdammenswert, wenn wir heute etwa statt „1. Quartgattung“ „dorisches Tetrachord“ sagen, denn erstens trifft es nicht, wie G. behauptet, zu, daß der Terminus „Tetrachord“ nur im ganzen System, also nur im dorischen, verwendet wurde, sonst aber nur „Quartgattung“ — denn etwa Bakchios (ed. v. Jan, S. 308) benutzt „Tetrachord“ dafür —, und zweitens werden die Oktavgattungen (etwa Kleonides, a. a. O., S. 197/98, Bakchios, a. a. O., S. 308/09) mit den Stammesnamen bezeichnet. Ebenso ist es richtig, daß die Antike nur sieben Oktavgattungen unterscheidet und damit keine hyper-Gattungen. Aber das Riemannsche System gibt trotzdem die Aufdeckung ihres inneren Aufbaus und eine harmonische Abrundung, freilich eine moderne. Denn — und damit kommen wir zum Wesentlichen — das System der Transpositionsskalen hat doch nur Sinn, wenn sich in der Normaloktave eines Saiteninstrumentes eben ihnen entsprechende bestimmte Oktavgattungen ergeben, — und damit entstehen dann auch die zu ergänzenden hyper-Gattungen. Dieser Sinn der Transpositionsskalen macht es meiner Ansicht nach auch unmöglich, daß sie, wie G. will, älter als die Oktavgattungen sind — denn sie setzen diese zu ihrer Erklärung einfach voraus. Gewiß sind die Transpositionsskalen am ehesten aus einem Harfeninstrument mit begrenztem Umfang entwickelt worden, aber auf einem Blasinstrument mit seinem zweioktavigen Umfang sind die Oktavausschnitte das Natürliche und alle realisierbar — es ist eben falsch, das ganze Tonsystem nur aus den Saiteninstrumenten herleiten zu wollen. Zudem besteht immer die Möglichkeit, daß auch die vielsaitigen Harfen — die in Griechenland keine Rolle spielen, aber um so mehr im Orient, der in der Ausbildung der Tonsysteme Griechenland vorangeht — für die Entwicklung des Tonsystems in Frage kommen, und auf ihnen sind ebenfalls die Oktavausschnitte das Gegebene.

Langsam unentwirrbar geworden ist die Frage, ob das Dorische oder das Hypolydische die Grundlage des griechischen

Musiksystems bildet. Zunächst scheint mir notwendig, eines einmal besonders herauszustellen: Die Frage ist im Grunde in manchen Erörterungen nur die, ob wir heute das eine oder das andere in unserer Notation ohne oder mit Vorzeichen schreiben. Das aber ist, prinzipiell gesehen, lediglich eine Frage der modernen Konvention und hat — grundsätzlich betrachtet — auch nicht das Geringste mit den — nunmehr um so deutlicher zu formulierenden — Verhältnissen des griechischen Tonsystems zu tun. Allein schon unter diesem modernen Gesichtspunkt ist es äußerst verwirrend, wenn G. (S. 9/10) für Ptolemäus das Dorische, für Aristoxenos das Hypolydische zugrunde legt, so daß das Dorische in der bekannten Art einmal als *e-e ohne* Vorzeichen, das andere Mal als *f-f* mit $5\flat$ erscheint. Aber in dem angegebenen Fall dünkt mich G.s Verfahren auch historisch nicht gerechtfertigt, denn Ptolemäus basiert trotz einiger abweichender Anschauungen so sehr auf Aristoxenos, daß zwischen diesen beiden Schriftstellern am allerwenigsten eine so ausschlaggebende Differenz anzunehmen ist.

Denn eine Teilfrage ist bereits von G. ausgeschaltet worden: die, in welcher absoluten Tonhöhe die griechischen Systeme gestanden haben. Hier ist sicher überhaupt kein fester „Kammerton“ anzunehmen. Der Kitharist konnte, wie sich G. (S. 46) ausdrückt, „sein Instrument so hoch stimmen, bis die Saiten krachten“.

Dann aber besteht die tatsächliche historische Problematik in einer Reihe von Fragen, die, statt sauber getrennt zu werden, zumeist restlos miteinander verwechselt werden. Ich dünkte, es sei folgendermaßen vorzugehen.

Gibt es zunächst eine Oktavgattung, die dem griechischen Musiksystem zugrunde liegt? Offensichtlich ist ursprünglich die dorische Oktavgattung die Grundlage des *systema teleion*.

Gibt es weiter eine Transpositionsskala, die dem griechischen System zugrunde liegt? Diese Frage ist sinnlos! Alle Transpositionsskalen sind einander gleichberechtigt, jeweils (im späteren Entwicklungsstadium) um einen Halbton höher oder tiefer.

Mit der vorangehenden Frage ist vielmehr etwas ganz Spezielles gemeint, nämlich: Zeigt die Kithara in ihrer Grundstimmung — einmal ganz exakt ausgedrückt — eine

Oktavgattung, die, nach oben und unten verlängert, eine bestimmte Transpositionsskala ergibt? Dabei kann es sich nach allgemeiner Auffassung nur um eine ideelle Grundstimmung handeln — denn jeder Kitharist wird das Instrument gleich in der jeweiligen Tonart des zu spielenden Stückes gespielt haben. G. freilich rechnet nach dem Vorgang von Sachs mit einer gleichbleibenden Stimmung der Kithara, auf der die verschiedenen Leitern nicht durch Umstimmen, sondern durch Greifen erzielt werden. Damit wird die Frage um so wichtiger. Es ist, glaube ich, aber prinzipiell notwendig, bei der Frage der Entstehung der Tonsysteme von einem Umstimmen leerer Saiten auszugehen, denn nur dieser Vorgang kann die Idee ganzer hoch und tief verschiebbarer Tonsysteme erklären — ein Greifen würde immer nur zur Vorstellung chromatischer Erhöhungen führen. G. nimmt das oben erläuterte Prinzip zu Hilfe und erklärt demnach Stammzeichen der Notenschrift als leere Saiten, abgeleitete Zeichen als Griffe. Dabei betrachtet er die *Instrumentalnotation*, denn die sog. Gesangsschrift kennt nur Stammzeichen. Die bei G. derart verborgene Frage ist also eigentlich überhaupt die ganz andere nach dem Sinn der Instrumentalnotation.

Die von G. gegebene paläographische Behandlung der Instrumentalnotation hält diese für griechisch, vielleicht in Argos entstanden und in Athen verändert. Da ich gelegentlich einen eigenen, seit langem vorliegenden Versuch veröffentlichen will, der erneut für vorderasiatischen Ursprung der Notation eintritt, sei die Diskussion über den vorliegenden Punkt auf diesen größeren Zusammenhang verschoben.

Der Gebrauch der Umkehrzeichen der Instrumentalschrift ist nicht nur oft dargestellt worden, sondern bereits, scheint mir, auch befriedigend erklärt — ich denke etwa noch an S. 17/18 des Handbuchs der Notationskunde von Joh. Wolf. Demgegenüber führt G.s abweichende Deutung als Fingersatzanweisung, also als Tabulatur, auf etliche Unschönheiten und Widersprüche, so daß man hier zunächst noch keinen Gewinn sieht.

Insbesondere arbeitet G. heraus, daß die einen Stimmungen *e* (aber kein *f*), die anderen *f* (aber kein *e*) enthalten. Die ersteren interpretiert er als Tiefstimmungen, die letzteren als Hochstimmungen. Damit wird

— vorsichtig ausgedrückt — eine verwirrende Änderung der Terminologie herbeigeführt. Denn man wird daran festhalten müssen, daß diese Begriffe sich auf die relative Höhe der Transpositionsskalen beziehen. Nehmen wir einmal an, eine Kithara sei in hypodorisch $a-a$ als Grundskala gestimmt, so erhält man durch Erhöhung von f zu fis phrygisch, ebenso aber auch durch Vertiefung aller Töne außer f . Die erste Skala ist eine Normalstimmung, die zweite stimmt u. a. die Außenoktave $a-a$ zu $as-as$ herunter und ist eine Tiefstimmung. Umgekehrt erhält man durch Vertiefung von h zu b dorisch, ebenso aber auch durch Erhöhung aller Töne außer h , wobei die Rahmenoktave zu $ais-ais$ hochgestimmt ist. Im ersten Fall erhält man normal dorisch, im zweiten hochdorisch. Es gibt stets prinzipiell drei Lagen einer Skala, hoch, normal, tief, nur kommen für eine bestimmte Tonart in einer Grundstimmung nur zwei in Betracht, wenn man doppelte Erhöhungen und Vertiefungen ausschließt. Wäre aber z. B. mixolydisch $h-h$ Grundstimmung, so ergäbe sich dorisch einmal normal mit Erhöhung des f zu fis , andererseits nunmehr als tiefdorisch mit $6\flat$ und Herabstimmung der Außenoktave. Deswegen läßt sich jedes Transpositionssystem dreifach auffassen, selbständig, als Vertiefung des nächsthöheren und als Erhöhung des nächsttieferen. Etwa hypoiastisch ist identisch mit tiefhypophrygisch und hochhypodorisch.

Deshalb meint Ptolemaios, gegen Aristoxenos gerichtet, in der von G. S. 99 angezogenen Stelle, hypoiastisch sei eben überflüssig, da es den benachbarten Originaltonarten gegenüber nichts Neues bringt. G. s künstliche Terminologie hat ihn diese einfache Erklärung der Stelle nicht sehen lassen.

Daraus kann man wiederum auf die Grundstimmung des Systems schließen. Da Aristoxenos nur hypophrygisch, hypolydisch, phrygisch und lydisch mit Tiefstimmungen führt, nicht aber hypodorisch, das ja die tiefste Transpositionsskala überhaupt ist, dürfte hypodorisch die gesuchte Grundstimmung sein. Wäre dorisch Grundstimmung, so ergäbe sich neben normalem hypodorisch mit fis , also $1\sharp$, ein tief-hypodorisch mit $6\flat$. Hypolydisch endlich ist ganz unwahrscheinlich, weil es neben den

normalen Skalenlagen überhaupt nur Hochstimmungen besitzt.

Damit vermengt erscheint die Frage nach dem Aufbau der Vokalnotation. Sie besitzt eine Mitteloktave, die das komplette griechische Alphabet fortlaufend für alle enharmonischen und chromatischen Töne benutzt. So entstehen Buchstabentriaden an Stelle der Zeichenumkehrungen der Instrumentalnotation. Nimmt man deren Anfänge, A, D, H , usw., so stehen sie auf $f', e', d' \dots f$. Das ist eben eine hypolydische Skala. Aber Riemann hat schon mit Recht darauf hingewiesen, daß die unteren Töne der Pykna als „feststehende“ das Entscheidende sind, so daß also das tiefe e hinzuzunehmen ist, — was wieder dorisch ergibt, d. h., genau genommen, doch nicht, sondern den Tonraum einer None $f'-e$ und damit überhaupt keine Oktavgattung. So kann man nur in der bekannten Weise untersuchen, in welcher Skala die meisten vollständigen Triaden benutzt werden. Das Riemannsche Ergebnis, daß $ABG, KLM, ChPsOm$ des Dorischen das einfachste Bild ergibt, ist indessen zu korrigieren. Man könnte nämlich noch die verbundenen Tetrachorde in die Betrachtung einbeziehen, und dann zeigt sich, daß dieses im Dorischen mit NOP keine Triade benutzt, denn diese ist $NXiO$. Aber Lydisch und Phrygisch mit ihren hypo-Tonarten erfüllen diese Voraussetzung. Bei weitem am besten aber schneidet wieder ab das Hypodorische mit $ABG, KLM, TYPh, ChPsOm$, die erste und letzte Triade für das verbundene Tetrachord. Bedenkt man weiter, daß diese Transpositionsskala als „gemeine“ bezeichnet wurde, so scheint es, als ob sie nicht nur diejenige wäre, die man nach dem eben Entwickelten bei der Anlage der Vokalnotation zugrunde gelegt hat, sondern daß sie auch irgendwie besonders einfach und beliebt war. Das paßt ausgezeichnet zu der oben herausgearbeiteten Hypothese, daß in der ihr entsprechenden hypodorischen Oktavgattung vielleicht die Grundstimmung der Kithara zu suchen ist. Damit zeigt sich, wie eng auch hier wieder Oktavgattung und Transpositionsskala miteinander zusammenhängen. So ist noch gerade in der Grundlagenforschung der antiken Musik manche Frage ungelöst, — bei der Kompliziertheit der Probleme nur allzu verständlich. Auf manch andere, von G. s Buch ausgelöste Gedankengänge kann hier nicht mehr näher einge-

gangen werden. Ich bekenne zum Schluß aber nochmals gern, daß ich G.s Schrift zu den anregendsten musikwissenschaftlichen Werken auf diesem Gebiet zähle, die wir überhaupt besitzen.

Heinrich Husmann, Hamburg

J. A. H u i s m a n : Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide. Mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter. Domplein, Utrecht 1950. (Studia litteraria Rheno-Traiectina 1.)

Auf die textlichen Erörterungen dieser sehr schönen Dissertation sei hier nicht eingegangen, obwohl sie meist zutreffend und auch für den Musiker nicht bedeutungslos sein dürften.

Musikalisch interessiert zunächst der Versuch, Walthers Melodien als Fortentwicklung kirchlicher Weisen festzustellen und zu würdigen. Der 2. Philippston wird dabei mit dem Aachener Weihnachtsliede: „*Nusis uns willekommen*“ zusammengestellt. Der Versuch überzeugt allerdings nicht recht, da einerseits die Aachener Melodie erst im 14. Jh. aufgezeichnet wurde und andererseits die Unterschiede doch beträchtlich sind, so daß H. zu einer Konjektur seine Zuflucht nehmen muß. Wir wissen zwar nicht, wie zuverlässig die Überlieferung der Waltherschen Melodie ist, aber sie ist in sich wohl geordnet und verständlich, H.s Konjektur entbehrt also einer zureichenden Begründung. Dabei wäre auch die Begründung des Königs auf einer Weihnachtsmelodie außerordentlich kühn, und es bliebe weiter zu fragen, ob eine Melodie mit so bewußter Kontrafaktur („parodistische Schmeichelei“ heißt es bei H.) für andere Texte noch benutzbar war. Ich möchte die Abhängigkeit Walthers dieser drei Gegengründe wegen bezweifeln. Schließlich, wenn Walther seinen Spruch 1205 zu Aachen vorgetragen hat, wäre auch die umgekehrte Abhängigkeit zu prüfen. Man tut gut, die Frage offen zu lassen.

Schlimmer steht es um die Abhängigkeit des Palästinaliedes von einigen Partien einer Josefshymne: „*Te Joseph celebrent*“ (vgl. Editio Vaticana). Die ältesten Quellen, die U. Chevalier (Repertorium hymnologicum, Nr. 20120) für diesen Hymnus bringt, gehören dem 17. Jh. an. Die Beweisführung, die Melodie sei älter, weil ja Walther sie benutzt habe, ist nicht schlüssig. Die Gestalt der Melodie, eine asklepiadeische

Strophe, läßt höheres Alter bezweifeln: Wider dieses sprechen die Ligaturen auf der Mehrzahl der langen Textsilben und sogar auf Halb- und Vollschlüssen, die in dieser Regelmäßigkeit für die Zeit um 1200 durchaus unwahrscheinlich sind und der Melodie einen steifen Takt aufzwingen, wie er für eine Choralkomposition des 17. Jh. mög-

lich wäre: $\overline{D} \overline{FE} \mid \overline{F} \overline{Ga} \mid \overline{DC} \mid \overline{FEF} \mid \overline{DC} \mid \overline{CD}$.

Er geht nicht vom Wortakzent aus. Für mittelalterliche metrische Verse (und so auch für asklepiadeische Verse) ist ein abwechslungsreicherer Rhythmus und als dessen Grundlage der Wortakzent kennzeichnend.

Davon aber abgesehen, und auch abgesehen von den nicht geringen Unterschieden, die bei H. dann zu Leistungen Walthers werden (so daß das zu Beweisende zum Beweisgrund wird): Es ist unwahrscheinlich, daß eine festgefügte asklepiadeische Strophe so zerkleinert wird, daß der natürliche Anstieg Prim-Terz / Prim-Quint / Quint-Oktav (-Prim) umgewandelt und dabei die Oktave preisgegeben wird. Die Quinte des Abgesangs hat der Komponist unmittelbar finden können als Entsprechung zur Prim. Daß er sie erst durch eine Umgestaltung der Hymne gefunden hätte, erscheint als ein nicht gerechtfertigter Umweg.

Vor allem aber werden die rhythmischen Unterschiede nicht gesehen. Ein gut Teil der Vershebungen fällt auf Nebentöne der Chormelodie, wie immer man sie vortragen mag, d. h. auf solche Töne der Melismen, die nie einen Akzent tragen konnten. Die behauptete Umkomposition hätte nur auf dem Papier erfolgen können, auf dem die Melodie zu toten Noten erstarrt ist und man die Akzentsilben nach Belieben unterlegen kann. Bei der gesungenen Melodie ist eine solche Schaffensweise ungewöhnlich. Ein solcher Tausch zwischen Hebungstönen und Nebentönen schafft neue Melodien, aber keine Varianten oder Variationen. Er bedeutet eine Abstraktion der Melodie vom Rhythmus, die für unser Beispiel erst bewiesen werden müßte.

Eine Beeinflussung Walthers durch den Choral an sich ist natürlich gar nicht zu bezweifeln, und die Kirchentöne mit ihrer tonalen Raumordnung führen von sich aus zu gewissen Melodietypen, die hinreichend die Ähnlichkeit zwischen beiden Melodien erläutern.

Wichtiger scheint mir der Versuch, nachzuweisen, wie Walther sich zum Rezitative stellt. Ich greife einige Punkte heraus: Die Rückkehr zum rezitativischen Vers der Nibelungenstrophe in der Palinodie, seine Verwendung in Teilen des Leiches, desgleichen im „feinen Tone“, seine Kombination mit der Canzonentechnik in der „Hofweise“. Bei dieser will H. ferner in dem mit dem Abgesang einsetzenden episch-rezitativischen Teil—unter Zugrundelegung des Ausfahrtssegens—Nachklänge der Zauberspruchtechnik nachweisen. Wir müssen dankbar für solche Hinweise sein, freilich darf man dabei nicht übersehen, daß wir nicht wissen, wie getreu die Überlieferung der Waltherischen Melodien in der Colmarer Handschrift ist. Vor allem aber darf nicht ohne weiteres, wie H. will, das gregorianische Rezitativ dem Spruchrezitativ gleichgesetzt werden. (Ich darf der Einfachheit halber auf meine Untersuchung über das archaische Rezitativ im Jb. f. Volksliedforschung Bd. 8 hinweisen.) Ist doch nicht einmal das Mainzer liturgische Rezitativ mit dem römisch-gregorianischen identisch.

Am erfolgreichsten scheint H. dem Nachweis der numerischen Komposition nachgegangen zu sein. Die Rolle der Zahl für die mittelalterliche Kunst, ebenso wie für die musikalische Komposition, ist bekannt. Was die letztere betrifft, so verweise ich für die nachmittelalterliche Zeit auf die Arbeiten von W. Werker (Bachstudien. Ferner handschriftliche Arbeiten über Bach und Mozart auf der Landesbibliothek Dresden). Für die vormittelalterlichen Zeiten möchte ich auf die sehr wichtigen Studien von P. Lukas Kunz (Aus der Formenwelt der Gregorianik 1947) hinweisen. Gerade im Anschluß an die Studien von Kunz, die auch die Sequenz betreffen, ist H.s Arbeit sehr zu beachten.

Ich muß darauf verzichten, zu allen Einzelheiten bejahend oder bezweifelnd Stellung zu nehmen. Doch glaube ich sagen zu dürfen, daß das Bejahende überwiegt. So überzeugen die Ausführungen über die Verszahl bei Walthers Reichston oder der Palinodie. Wichtig ist aber vor allem folgendes. H. stellt wie Lukas Kunz einen dreiteiligen Bau fest, bei dem die beiden Flügel in der Zahl der Verse genau übereinstimmen, während Kunz von Entsprechungen der Silbenzahl redet. Dabei gibt es Dichtungen und also gleichzeitig Musikwerke, deren

äußere Gliederung diesem Bau A B A oder AC B CA usw. genau entspricht. Hier wird kein Zweifel entstehen. Es gibt aber andere Fälle, wie bei den Sequenzen und Leichen, deren Strophengliederung über diesen Bau A B A oder AC B CA hinwegschreitet. Er ist trotzdem nicht grundsätzlich anzuzweifeln. Ich habe den Leich Reinmars von Zweter geprüft, und es ergibt sich, daß viele sonst schwer deutbare Besonderheiten des Leiches sich aus diesem dreiteiligen Aufbau nach der Zahl der Verse erklären lassen, so der Wechsel der Rhythmen oder eine gewisse „Monotonie“ in dem zentralen Teil, um Punkte zu nennen, die H. nicht erwähnt. Diese Tatsache ist auch nicht so ungeheuerlich: Beim Doppelkursus mit verkürztem zweiten Teil entsprechen sich etwa A B und A' B' (wobei A und B mehrere Gruppen umfassen mögen, wobei sehr leicht A' B' gleich A gesetzt und B zum Mittelteil werden kann).

Auf der anderen Seite und besonders bei den lateinischen Sequenzen sind H.s Zahlensymmetrien stellenweise zu genau. Seine Verse (die den Bewegungen entsprechen, die ich in Acta Musicologica 1951 etwas oberflächlich „Motive“ genannt habe) gewinnt H. so, daß er, anscheinend ohne die Musik zu Rate zu ziehen, dort Versabschnitte annimmt, wo die verschiedenen Texte eines Sequenzmodells stets ein Wort enden lassen. Diese Bestimmungsmethode ist ungenau. Es kann durchaus Zufall sein, daß an einer Stelle alle 4 oder 6 Belegstellen ein Wortende bringen. Wäre ein Text weniger überliefert, müßte H. viel mehr Verse ansetzen, wäre ein Text mehr überliefert, so möchte ich vermuten, daß er weniger Verse anzusetzen hat. Und in der Tat zwingt z. B. die Heranholung der Sequenzen Sancti martyris (Anh. h. 53, Nr. 178) dazu, für den Typ „*Justus ut palma, major*“ einige Verse weniger aufzustellen, als H. will. Oder wenn wir von der Musik ausgehen, ist der Schlußvers, melodisch stets gleichgestaltet, entweder immer oder nie als gesonderter Vers zu behandeln und nicht je nach dem Zufall der Textüberlieferung verschieden. Wenn trotz dieser Fehlermöglichkeiten oder gar nachweisbaren Fehlern die aufgestellten Zahlensymmetrien genau stimmen, so macht das stutzig. Man darf bei einer Folge von kleinen Zahlen annehmen, daß manche Kombinationen möglich sind, von denen dann die eine oder andere genau stimmt.

Damit möchte ich die numerische Kompositionsweise keineswegs bezweifeln. Es muß aber geprüft werden, bis zu welchen Grenzen und bis zu welcher Allgemeingültigkeit (für die damalige Zeit) sie geht.

Ewald Jammers, Heidelberg

Ernest Walker: *Music in England*. Third Edition revised and enlarged by J. A. Westrup. Oxford, At The Clarendon Press. 1952. 468 S.

Der Hrsg. erklärt im Vorwort, es wäre unpraktisch gewesen, die Erweiterungen und Beiträge von neuem Material als seine Arbeit zu kennzeichnen, weil sie eng mit dem ursprünglichen Text verbunden wurden. Deshalb übernehme er die Verantwortung für das Ganze. Die Bereicherungen erstrecken sich besonders auf zwei Gruppen: die ältere Musik, deren reiche Beispiele und Ausgaben-Zitate die in den letzten 30 Jahren vielseitigen und ausgedehnten Neuausgaben englischer Musik erkennen lassen, und die Darstellung der Musik der letzten 30 Jahre englischen Musiklebens. — Die ersten zwei Kapitel führen in die Musik Englands bis ca. 1550 ein. In klarer und objektiver Weise wird an begrüßenswert vielen Beispielen ein Überblick gegeben. Für die rota „*Sumer is icomen*“ hält der Verf. mit Schofield entgegen Bukofzer an der alten Datierung 1240 fest. Zur Frage der Herkunft des Fauxbourdon ist Besslers Theorie noch nicht berücksichtigt. Der Verf. hält (28) „*O rosa bella*“ für keine Komposition Dunstables, glaubt andererseits nicht, daß Power und Dunstable eine Person seien. Die neue Klangfülle, die gegen Ende des 15. Jh. auftritt, demonstriert der Autor an einem Beispiel des wenig bekannten Brown (33), wie denn überhaupt die Fülle der oft abgeschlossene Satzteile umfassenden Beispiele aus Manuskripten und Neudrucken sehr dankbar aufgenommen werden muß. Fayrfax, Taverner u. a. werden mit zahlreichen Beispielen stilistisch gekennzeichnet. Die Kompositionen Heinrichs VIII. nennt der Verf. eklektisch von schwächster Art. Ausführlich wird die große ältere Zeit englischer Musik von 1550 bis ca. 1630 behandelt. Tye, Whit, Tallis sind die drei größten Komponisten um die Jahrhundertmitte. Die Madrigale sind durch Fellowes' umfassende Publikationen leicht zugänglich. Das englische Madrigal sei Verbindung der weltlichen kontrapunktischen Musik der Italiener und der in Italien wohnhaft gew-

senen Niederländer mit der harmonischen halbvolkstümlichen Frottole. (77). Die Frottole kommt hier nicht mehr in Frage! Für das englische Madrigal sind es schon die veredelte Villanelle und das Madrigaletto. Mit Recht wird Byrds geistlicher Musik etwas mehr Platz eingeräumt. Nicht deutlich genug ist die vollständige Abhängigkeit des englischen vom späteren italienischen Madrigal einerseits und der Unterschied, die nationale Eigenart des englischen andererseits herausgestellt. Nur Dowland und der jüngere Ferrabosco zeigten den Einfluß des neuen italienischen Stils, der Monodie. Mit Recht wird Dowland nicht nur wegen seiner ergreifenden Lautengesänge gefeiert, sondern auch seine Vielseitigkeit hervorgehoben. Auch die Virginalmusik findet eine zusammenfassende Darstellung. Besonderes Interesse verdient wohl das Kapitel „*Music under Charles I and the Commonwealth*“. Hier werden die weniger bekannten Kleinmeister Peerson, Lanieri Child, Rogers, Christopher Gibbons und Matthew Locke mit Beispielen belegt. Fesselnd sind die instrumentalen Sätze des Jenkins (166), ebenso Locke's *Fantasia* Nr. 5, mit ihrer kühnen Chromatik (169). Purcell und seine Zeitgenossen finden anschauliche Darstellung. Die Wiedereröffnung der Theater und die öffentlichen Konzerte sind eine Errungenschaft der Restauration. Blows Kirchenmusik ist in vieler Hinsicht fesselnd. Der „beschwingte Rhythmus“ des Beispiels „*Cantate Domino*“ ist doch wohl der einer Sarabande. (181). Nicht so viel Neues erfahren wir aus dem Kapitel Händel in England, wie aus dem folgenden, Händels Zeitgenossen. Das Beispiel aus Crofts „*O Lord*“ (251) ist wahrhaft „eindrucksvoll und männlich“. Die Musik „*under the later Georges*“ (das sind Georg III., † 1820, IV., † 1830) zeichnet sich aus durch reiches Leben: die „*Ancient Concerts*“, „*Vocal Concerts*“, „*Professional Concerts*“, die von Salomon veranstalteten Konzerte, die Händel-*Commemorations*. Ist Christian Bach wirklich genügend gekennzeichnet durch die Feststellung „*a composer of considerable facility, but little artistic steadness?*“ (274). Unter den Komponisten ragt Samuel Wesley hervor, nach ihm Crotch. Es ist merkwürdig, sagt der Autor (288), wie mikroskopisch klein der Einfluß Haydns und Mozarts, so populär sie waren, auf die englische In-

strumentalmusik war. Field, der Ire, und Clementi, der Römer, ragen in der Klaviermusik in England hervor, der letztere „Komponist zweier Welten“, der galanten Tradition des 18. Jh. und des neuen Dranges der Romantik (290). Es waren höchstens die Ausklänge eines galanten Stiles, wie ihn Chr. Bach vertritt, nicht des eigentlichen galanten Stiles, der um 1750 endet, den Clementi, geboren 1752, kennen lernte. Samuel Wesley und Goss, die Oratorien Macfarrens, Piersons, stehen im victorianischen Zeitalter über der Oper. Eine vielseitige Persönlichkeit ist Sterndale Bennet. *Englische Renaissance* betitelt sich das folgende Kapitel, in dem das Wirken Mackenzies, Parrys, Cowens, Stanfords, Elgars betrachtet wird. Auch das Musikleben blüht auf, *Crystal Palace Company, Royal College of Music, St. James's Hall, Popular Concerts, Promenade Concerts*, usw. sind Marksteine dieser Entwicklung, während Hallé im Norden dort nicht bekannte Orchesterkonzerte begründet. Der populärste Komponist der Epoche war Sullivan, mit seinem amüsanten *Mikado* (1885). Parry, Stanford, Elgar werden mit Beispielen in ihrer Bedeutung hervorgehoben. Unter den späteren Komponisten ist Frederic Delius eine aparte Erscheinung, eine seltene vereinzelt Persönlichkeit unter den Komponisten. Trotz eines vielleicht manchmal dilettantischen Zuges scheint er uns der eigenartigste. Daß er von deutschen Eltern stammt, verschweigt uns der Verf. In der Musik des 20. Jh. (XII. Kap.) hat Ralph Vaughan Williams mit seinem vom englischen Volkslied beeinflussten Werk den stärksten Eindruck gemacht (345). Cyril Scott wird in seiner zwiespältigen Wirkung (endend in eine nervöse Monotonie des Effektes, 351) charakterisiert.

Bax, Bliss, endlich die stärkste musikalische Potenz des gegenwärtigen England, Britten, werden lebendig gezeichnet. Natürlich lehnt der Verf. als Musikhistoriker Brittens Bearbeitung der *Beggar's Opera* ab: er zeige eine ganz außerordentliche Unempfindlichkeit gegen den Zeitduft der Original-Melodien (358). Sehr fesselnd ist das Kapitel über *Volksmusik*. Einzelne Landschaften, die Insel Man, von der eine prächtige dorische Melodie mitgeteilt wird, Wales und Schottland sind besonders originell, während die Musik des Highland reiche archaische Elemente aufweist. — Im

Schlußkapitel versucht der Verf. allgemeine Kennzeichen der englischen Musik festzustellen. Zu ihnen rechnet er die auf dem Kontinent zwar nicht unbekannt, aber in England besonders reich gebrauchten „false relations“, Querstände und gleichzeitige Verwendung von einfachem und alteriertem selben Ton. Ob das nicht auf einer Überschätzung beruht? Unsere älteren Ausgaben (mithin die kontinentaler Musik) wagten nicht, solche verminderten oder übermäßigen Oktaven zu transkribieren, die, wie Apel gezeigt hat, in den Tabulaturen bei Gegenbewegungen häufig sind. Die Frage der Alterationen ist in solchen Fällen immer zu ängstlich behandelt worden. Kennt doch noch Bach solche chromatischen ungleichen Oktaven. z. B. im Italienischen Konzert 2. Satz, wo h über b läuft, und im 2. Satz des ersten Brandenburgischen Konzertes, wo mehrfach solche Töne zusammenreffen (Baß: g—as—g, Oberstimme: gleichzeitig b—a—b u. a.). Als Besonderheit des englischen Musiklebens hebt der Verf. noch die Vorliebe für musikalische Titel, Grade hervor, deren Ursprung im Dunkel liegt (400). Eine Bibliographie, die vorwiegend englische Autoren zitiert, beschließt das ausgezeichnete Buch, das bei aller Zurückhaltung, ja bei manchmal etwas — für kontinentale Begriffe — unpersönlichem Stil einen glänzenden Überblick über Englands Musikgeschichte überhaupt zu geben vermag.

Hans Engel, Marburg

Willi Apel: *The notation of polyphonic music 900—1600*, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 4. Aufl., 1949, XXV und 462 S. Text und 28 S. Notenbeispiele.

Wenn ein Buch von über 500 Seiten über die Notation mehrstimmiger Musik, also sogar nur ein Teilgebiet der gesamten Notationskunde, innerhalb von sieben Jahren, die noch dazu z. T. Kriegsjahre waren (die 1. Auflage erschien 1942), eine 4. Auflage erlebt, dann läßt das ahnen, welches Bildungsbedürfnis und -niveau jenseits des Ozeans selbst in so speziellen wissenschaftlichen Sparten besteht. Und es zeigt weiter, daß das vorliegende Werk selbst so ausgezeichnet sein wird, daß es diese Verbreitung verdient.

Zunächst fällt die wohlerwogene Begrenzung des Stoffgebietes als ein großer Vorteil des Werkes auf. Joh. Wolfs „*Handbuch der Notationskunde*“ hatte in zwei Bänden

(Bd. 1, 1913, Bd. 2, 1919) das gesamte Gebiet dargestellt, — aber während der 2. Band die Tabulaturen recht eingehend behandelt, müssen die verschiedenen Gegenstände des 1. Bandes stark zusammengedrängt werden und manches tritt zurück und kommt nicht zu seinem Recht. So ist die Beschränkung, die sich A. auferlegt, als weise anzuerkennen.

Ob die Zusammenstellung des Stoffgebietes glücklich ist, erscheint nicht ohne weiteres ebenso einleuchtend. Wolf behandelte im 1. Band Notenschriften, die Tonhöhen angeben, im 2. Band solche, die instrumentale Griffe bezeichnen. Das ist ein in den Eigenarten der Notation selbst liegender, sachlich begründeter Unterschied. Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit aber sind musikalische Prinzipien, die nichts mit der Notenschrift zu tun haben. Tatsächlich sind sowohl Tonhöhen- wie Griffschriften für einstimmige wie für mehrstimmige Musik angewendet worden, und umgekehrt hat jede der beiden musikalischen Gattungen sowohl die eine wie die andere Notationsart benutzt. Weiter erfordern die Notationen der frühen Mehrstimmigkeit die Erläuterung von Gegenständen, die dem Gebiet der einstimmigen Musik angehören (Liquescenz-Plika, aquitanische Neumen, usw.).

Der Verf. dürfte auch auf dem Gebiet der hierher gehörigen, die einstimmigen Notationen betreffenden Fragen ein ausgezeichnete Kenner sein. Ich weise mit Vergnügen auf die richtige Lesung der ersten Ligatur (auf *-ruunt*) der Oberstimme des aquitanisch notierten *Viderunt Hemanuel* (S. 211 und Anhang, Bspl. 31) hin, einer Ligatur, die selbst einen Fr. Ludwig (Adler-Handbuch, 1/S. 148) zu Fall gebracht hat.

Ebenso ist eine Behandlung der Modalnotation und insbesondere der Entstehung der Mensuralnotation nicht möglich ohne ein Eingehen auf die gregorianische Quadratnotation.

Übrigens ist die Formulierung „Quadratnotation“ selbst keine Schöpfung Ludwigs (Apel, S. 217), sondern bereits vorher als Bezeichnung der betreffenden Art der Choralnotation ein geläufiger Terminus, den Ludwig in Ermangelung eines besseren im Repertorium, S. 47, für die quadratische Notation modaler Musik als Gegensatz zur Mensuralnotation nicht sehr geschickt übernahm. Michalitschke brachte dann „Moduschrift“, während ich in Analogie zu „Men-

suralnotation“ die Bezeichnung „Modalnotation“ verwandte, eben damit „Quadratnotation“ als Bezeichnung einer rein paläographischen Eigenheit erhalten bleiben kann.

Auch die Hereinnahme der einstimmigen Trouvèrenotation könnte bei der Behandlung der modalen Notation Vorteile bringen.

Andererseits sprechen aber sehr gewichtige Gründe gegen die gleichzeitige Behandlung der gesamten Notenschriften der einstimmigen Musik. Etwa die Choralnotationen mit ihren vielfachen Besonderheiten, von den rhythmischen Problemen ganz zuschweigen, sind etwas durchaus Eigenständiges, und die Notenschriften der Antike haben erst recht keine Beziehung zur europäischen mehrstimmigen Musik mehr. Im Hinblick darauf erscheint auch mir die von A. getroffene Entscheidung eine sehr glückliche und sympathische.

Freilich nimmt sich die Einfügung der Tabulaturen auch dann noch immer wie ein Fremdkörper aus. Aber bei der glänzenden Konzentration, mit der A. sie behandelt, dürften rein praktische Gründe auch hierfür genügend schwer ins Gewicht fallen: das Werk A.s bietet eine Zusammenfassung der für die europäische mehrstimmige Musik wichtigen Notationen unter Weglassung alles Sekundären und ist so tatsächlich eine moderne, äußerst elegante Lösung einer dringenden Aufgabe.

Die Anordnung des Stoffes vollzieht sich in drei großen Abschnitten, zuerst die Tabulaturen, sodann die weiße Notation, endlich die schwarze. Das ist aus pädagogischen Gründen sehr einleuchtend, — schon Ludwig behandelte in seinen Universitätsübungen die Notationen (von den Tabulaturen jetzt einmal abgesehen) in dieser, der gewöhnlichen Reihenfolge entgegengesetzten Anordnung, freilich noch rigoroser in der Folge: 1. weiße Notation, 2. ars nova, 3. mensurale ars antiqua, 4. modale Notation.

Auf die einzelnen Kapitel des Werkes näher einzugehen, ist bei dem außergewöhnlichen Reichtum des Buches unmöglich. Es sei aber festgestellt, daß die Behandlung über das bei Joh. Wolf Gebotene ganz wesentlich hinausgeht, dessen Werk damit freilich nicht entbehrlich wird, und daß die Exaktheit und wissenschaftliche Schärfe des Verf. das höchste Lob verdienen. Insbesondere ist die weitgehende Berücksichtigung der verschie-

denen Quellen hervorzuheben. Die schöne, klare Darstellung der oft so komplizierten Fragen erscheint mir als ein weiterer, besonders anzuerkennender Vorzug des Werkes. Seine Ausstattung mit Faksimiles ist außerordentlich reich, und die schöne Wiedergabe insbesondere der rote Farbe benutzenden ars-nova-Beispiele ist sehr gut gelungen.

Als einen besonderen Fortschritt seines Buches bezeichnet Verf. (S. 220) mit Recht die Tatsache, daß er der modalen Notation zum ersten Mal die ihr gebührende eingehende Behandlung gewidmet hat. Es ist tatsächlich die erste größere Darstellung des gesamten diesbezüglichen Fragenkomplexes, — und, darf ich gleich sagen, eine hervorragend gelungene. Bei den besonderen Komplikationen dieser Notenschrift ist das eine um so höher zu bewertende Leistung. Vor allem hat mir die Vorsicht und Besonnenheit imponiert, mit der A. vorgeht, — mit der sonst oft anzutreffenden bloßen Aufstellung von Thesen ist, so anregend sie sein können, ja auch nicht das geringste erreicht. Daß ich mit A. in fast allen Fragen einer Meinung sein kann, erscheint mir nicht nur aus diesem Grunde wichtig, — es ist um so bedeutungsvoller, als wir beide unabhängig voneinander gearbeitet haben (mein Organaband von 1940 ist durch die Kriegsverhältnisse A. nicht mehr zugänglich gewesen). Ich führe als solche Übereinstimmungen hier vor allem an: die Lesung der Ternariaeketten der Kopulae im 1. Modus (S. 232, Bspl. i; dazu neuerlich einige Bemerkungen von mir *Musikforschung* V, 1952, S. 127/8), die Ablehnung des 4. Modus (S. 223; diese Ablehnung ist meiner Ansicht nach auf die Organa zu beschränken, da in weltlichen Werken und den Konduktus der 4. Modus mir der dem Sechsilbler besonders gemäße Rhythmus zu sein scheint, vgl. meine Ausführungen a. a. O., S. 123 ff.), die Hervorhebung der Bedeutung der Konsonanzen (S. 244; in Übereinstimmung mit den ausführlichen Erörterungen der Theoretiker), die Lesung auf eine Simplex folgender Ternariae auch im 1. Modus (S. 253), die Anerkennung des auftaktigen 1. Modus (zumindest im organum purum, vgl. S. 270, oberes Bspl.), die Zulassung verschiedenzeitigen Silbeneinsatzes in verschiedenen Stimmen (Bspl. 37 c, — die Übertragung dieser raffinierten Klausel übrigens eine besonders eindrucksvolle,

schöne Leistung). Ebenso bin ich mit A. (S. 258 ff.) in der Beurteilung der Konduktusrhythmik einig: es sind sowohl modale Schemata wie auch der „isochrone“ 5. Modus anzuwenden. Dagegen sollen auch die Differenzen nicht verschwiegen werden: A.s Anwendung des 2. Modus an Stelle des auftaktigen 1. Modus (S. 232, Bspl. e, — die für A. notwendige Dehnung der Binaria im 2. Takt der Oberstimme geht nicht aus der Handschrift hervor und ist bei Lesung im auftaktigen 1. Modus unnötig), seine Einschränkung der aber auch von ihm normal angewandten Doppeltaktigkeit in bestimmten Klauseln, und, nur eine Einzelheit, die stetige Hineinnahme der aus drei Rhomben bestehenden Konjunktur in eine Quaternaria des 1. Modus, was A. mit Handschin verbindet, während ich glaube, daß hier in vielen Fällen, der späteren Motettenentwicklung entsprechend, die Rhomben erst auf die zweite Takthälfte zu setzen sind.

Heinrich Husmann, Hamburg

H a n s Z i n g e r l e : Die Harmonik Monteverdis und seiner Zeit. Edition Helbling, o. O. u. J. 32 Seiten und Noten-
anhang.

Diese Studie hat es trotz ihres Titels nicht mit Monteverdi, der großen, einmaligen Persönlichkeit, sondern nur mit ihm als Vertreter seiner Zeit zu tun. Der Verf. hat sich die Aufgabe gestellt, „darzulegen, welche Wandlung in der Verbindung von Harmonien der vielberufenen Ablösung des Systems der sog. Kirchentonalarten durch die . . . Dur-Moll-Tonalität entspricht“, und benutzt Monteverdi mit seiner im Neudruck vorliegenden Gesamtausgabe gleichsam nur als Materialquelle. An Hand zahlreicher, den Madrigalbüchern und dem „Orfeo“ entnommener Beispiele analysiert er Monteverdis Harmonik und gelangt zu dem Ergebnis, daß die Akkordfolgen sich bei ihm und seiner Zeit im wesentlichen den Anforderungen der Kontrapunktik unterordneten und „der Harmoniefolge für den ästhetischen Eindruck vom Komponisten die geringste Bedeutung zugemessen zu sein“ schiene. Die hervorragendste „Tat“ der jüngeren Generation (für die er vereinzelt in Neuausgaben vorliegende Werke von Carissimi, L. Rossi, Cavalli, Cesti, ja selbst von Scarlatti und eigenartigerweise auch von Corelli heranzieht) auf dem Gebiet der Harmonik aber sieht er darin, daß sie „nun auch die Aufeinanderfolge der Zusammen-

klänge in eine bewußte künstlerische Gestaltung einbeziehe“ und „ihrer Schätzung als eines besonderen Ausdruckswertes den Weg bahne“. So wichtig nun auch die gestellte Aufgabe und so verdienstvoll zweifellos die gründlichen harmonischen Analysen sind, so befriedigt doch das Ergebnis wenig. Gewiß war Monteverdi im Sinne der Problemstellung des Verf. ein Angehöriger der älteren Zeit insofern, als seine Harmonik keine gesteigerten „dominantischen“ Neigungen zeigt, aber daß seine Akkordfolgen trotzdem in stärkstem Maße ausdrucksbedingt und von durchaus primärer Bedeutung sind, darüber dürfte kein Zweifel bestehen. Man kann Werke des Meisters der „Seconda Prattica“ eben nicht, wie es der Verf. tut (die Beispiele sind sämtlich ohne Text wiedergegeben), analysieren, ohne wenigstens einen Blick auf den Affekt zu werfen, der den betreffenden Erscheinungen zugrundeliegt. — Ein unbestreitbarer Wert der Schrift liegt hingegen in der systematischen und von jedem Versuch einer außermusikalischen Deutung freien Zusammenstellung der für jene Übergangszeit charakteristischen Akkordverbindungen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Otto Rommel: Die alt-wiener Volkskomödie, ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Anton Schroll u. Co., Wien 1952. 1100 S., 250 Abb. Erstmalig wird in diesem Bande der gewaltige Stoff eines Vierteljahrtausends Wiener Volkstheaters als Ganzes übersichtlich greifbar dargeboten und kritisch durchleuchtet; Rommels Buch ist das fundamentale Werk über die Materie, wichtig nicht nur für Theater- und Literaturwissenschaft, sondern ebenso für unser musikalisches Fach. Der Verf. wurde für dieses Werk mit dem Preis der Stadt Wien für Geisteswissenschaften 1952 ausgezeichnet.

Zunächst liegt der Wert für unser Fach in der allgemeinen geisteswissenschaftlichen Grundlegung, im speziellen für die Musiktheaterforschung des Barock und des 18. Jhs. wie insbesondere für die Forschung um das Wiener Musiktheater. Wir blicken auf die Untergründe und das Wesen des Volkstheaters, auf die Bewegung der Nationen seit dem neuen englischen Theater des 17. Jhs., der Commedia dell'arte, des französischen Vaudeville, der deutschen und speziell wienerischen Erscheinungen von Stra-

nitzkys „Haupt- und Staatsaktionen“ über Prehauser, Kurz-Bernadon bis hin zum neuen Aufbruch des barocken Zauberspiels, das die „Zauberflöte“ aus sich heraustrieb; und darüber hinaus bis zu den Großen der Wiener Volkskomödie des 19. Jhs., zu Raimund und Nestroy, Mit sicherer Hand führt R. durch dieses Labyrinth, er unterläßt es auch nicht, die Gestaltungen der Hochkunst, die höfische Wiener Oper und die *Ludi Caesarei* der Jesuiten, gründlichst zu untersuchen. Nicht minder kommen die soziologischen Gesichtspunkte zu ihrem Recht, die die Texte besonders sichtbar machen. Der Kampf um das Gottschedsche Bildungstheater wird geradezu zum Prüfstein für die Lebenskraft der Wiener Volkskomödie und damit zur bedeutsamen Erkenntnisquelle dessen, welche urtümliche und bodenständige Kraft hier im zähesten Kampfe gegen kaiserliches Gesetz ihre Lebensrechte verteidigte, wengleich die Stegreifkomödie fallen mußte. — Aus diesem Blick auf das Gesamte und den vollen Untergrund wird Position und Wesen der höfischen Wiener Barockoper und der Jesuitenspiele erst völlig klar, und ganz besonders naturgemäß des Singspiels. Aber mehr noch: Wir erkennen die untrennbare Einheit, die Volks- und Hochkunst zusammenbindet, und dies nicht allein darin, daß die Volkskomödie Stoffe wie *Don Juan*, *Faust*, *Zauberflöte*, *Freischütz*, *Jedermann*, *Oberon* usw. kontinuierlich berührt, sondern es erschließt sich uns der urtümliche Begriff „Tradition“ in aller Tiefe und jenseits einer „Grenze“ zwischen Hoch- und Volkskunst als ein Spiel mit immer gleichen, ähnlichen Elementen, die zu immer wieder neuen Figuren geformt und durch Spitzenleistungen der Hochkunst eindeutig und für die Dauer geprägt werden! — Eines bedauert man nur an R.s Werk: daß er nicht selbst Musiker genug ist oder zur unmittelbaren musikwissenschaftlichen Auswertung mit einem entsprechenden Fachmann zusammengearbeitet hat. Denn hier hätte unmittelbar erschlossen werden können, was nachträglich nur mit großer Mühe auf Grund dieser ausgezeichneten Forschungsergebnisse nachgearbeitet werden kann.

Über diese allgemein geisteswissenschaftliche Grundlegung hinaus sind folgende Kapitel für die Musikgeschichte von besonderer Bedeutung:

2. Die Oper des Kaiserhauses und das Jesuitenspiel

Nach grundlegenden Auseinandersetzungen über die barocke Theatralik im 17. Jh. als „Schau-Spiel“ und „Anschauung“, über Entwicklung und Auflösung, bezw. Verflachung des Barock, gezeigt an eingehenden Textanalysen — auch des Jesuitenspiels —, untersucht Verf. das Verhältnis der Hochgattungen mit der Volkskomödie: „Ist eine direkte stoffliche Beeinflussung der Volkskomödie durch die pathetische Barocktheatralik von Oper und Ordensdrama nicht festzustellen, so bestehen doch unleugbar zwischen der Volkskomödie und der Intermedienkomik von Oper und Ordensdrama Beziehungen, die auffallend genug sind . . . Nimmt man an, daß die Berufsschauspieler auf diesem Gebiete ausschließlich die Empfangenden waren, wie es in der Regel geschieht, so steht man vor dem Kuriosum, daß lateinisch dichtende mönchische Pädagogen und italienische Hofdichter als Schöpfer des erfolgreichen Phänomens der Wiener Bühnenkomik anzusehen wären. Besonders wichtig für die Beurteilung dieses Problems ist wegen ihrer verhältnismäßig breiteren Fernwirkung die Komik des Ordensdramas; und da diese Komik sich in der 2. Hälfte des 17. Jh. immer mehr auf die gesungenen allegorischen Zwischenspiele konzentrierte, berührt sich diese Frage auf das engste mit der nicht minder wichtigen nach dem Zusammenhange des volkstümlichen alt-wiener Zauberspiels mit den musikalischen Intermedien des Ordensdramas, der, so offenkundig auch der Gegensatz der beiden Welten ihren Stoffen und ihrem Ethos nach sein mag, im Künstlerisch-Theatralischen doch zweifellos bis zu einem gewissen Grade gegeben ist!“ (109). Bei der Untersuchung der Zeit nach 1720 stellt R. als bezeichnend fest, daß die von italienischen Dichtern in italienischer Sprache und für mit der italienischen Kultur vertrautes Publikum geschriebenen Komödienszenen nicht das geringste mit der *Commedia dell'arte* zu tun haben! Wir haben es hier mit Verwandlungen von Pickelhäring und Hanswurst zu tun (dies entgegen Weilen). Es ist also festzustellen: „daß sich die vornehmen italienischen Librettisten schon im 17. Jh. durch die Rücksicht auf ihr Publikum genötigt sahen, bei der volkstümlichen Komik der Wandertruppen in die Schule zu gehen, die ja dann im 18. Jh. durch Stranitzky so ent-

scheidend über die Konkurrenz der eindringenden italienischen Stegreif-Schauspieler siegen sollten“ (117). R. bestätigt hiermit die vielerlei entsprechenden Erscheinungen der Wiener höfischen Musikwelt, die uns Leopolds I. Vertonung deutscher Singspiele, die Ballettmusiken Schmelzers bis hin zum Schaffen von J. J. Fux bezeugen und ebenso mit Einflußnahme des heimisch-volkstümlichen Elementes etwa auf italienische Komponisten wie Poglietti übergreifen, nämlich, „daß österreichischer Adel und Wiener Hof trotz aller gesellschaftlicher Exklusivität . . . sich nie so weit von dem einfachen Volke ablöste und so verachtungsvoll fernhielt wie etwa der französische Hochadel und mancher deutsche *Duodez-Hof*“ (118). Wie wichtig diese Feststellung in musiksoziologischer Hinsicht für die Wesenserhellung der österreichischen Musik des Barock ist, liegt auf der Hand. — Die Intermedienkomik des Ordensdramas wie die der Hofoper steht eher unter dem Einfluß der volkstümlichen Bühnenkomik als umgekehrt (123).

3. Die Zeit Prehausers und Kurz-Bernadons

Es ist ungeklärt, wie in Wien eine so plötzliche Hochblüte eigenständiger Volkskomödie das Bild beherrschen konnte. Die soziologische Funktion dieser Volkskunst im höfischen Leben (s. oben) vermag allein einen Hinweis auf das sich hier nun voll entfaltende Fundament zu geben. Der überaus starke Einbruch der Italiener auch auf diesem Gebiete wirkte doch nur äußerlich, und 1760 ist der Spuk verschwunden. Er erweist sich als „Schule der Geschicklichkeit“, nicht mehr; viel Traditionelles in Wien bestimmt den Untergrund der Wiener Entwicklung. Wie eigenständig diese italienischen, wie die französischen Einflüsse von seiten des *Théâtre de la foire* in Wien verarbeitet wurden, erweisen die „*Teutschen Arien*“, seit 1737 veröffentlicht (hg. v. R. Haas DTÖ); es erweist dann auch Gluck. Man kann hier (etwa an Hand eines Vergleiches von Textstellen der „*Gelseninsel*“ mit in Violliers Buch über Mouret abgedruckten Texten — sogar in direkter Verwieberung) die geistige Verschiedenheit der Produktionen ermessen. In der Nachblüte der *Commedia dell'arte* (über ihre Pariser Form einwirkend) entstehen die neuen *Intermezzi*, die Stegreifburlesken mit Gesang, und es kommt so vor Standfuß-Weiße in Wien zu einem ausgesprochenen Singspiel-

genre, für das weiterhin die noch nicht geklärte und in vollem Umfange wohl nie zu klärende Zusammenarbeit Haydns mit Kurz-Bernadon (*Der neue krumme Teufel*, 1752) zeugt. Der starke französische Einfluß, insbesondere durch die Feerien (Le Sage und d'Orneval, Slg. des Théâtre de la Foire 1722), wird höchst wirksam in der Zauberkomödie. Das bodenständige Element hat hier auch im Singspiel der Volkskomödie — nicht anders als in der Instrumentalmusik — eine unglaublich beharrende wie durchdringende Kraft und siegt über den Italianismus in allen Spielarten. Ein ungeheurer Glücksfall war gewiß der Befehl Karls VI. betr. die teutschen Komödien, der für die Aufführung der italienischen Operetten verfügte: diese dürften „nicht anders gegeben werden als mit Untermischung der teutschen Comödien“. Diese von oben her bürokratisch diktierte Maßnahme hatte ganz erstaunliche Folgewirkungen, denn sie riß gleichsam ein Tor auf, durch welches sich ein breiter, nie mehr versiegender Strom von Musik in die Wiener Volkskomödie ergoß. Diese wurde dadurch für alle Zukunft zum Singspiel oder wenigstens zur „Posse mit Gesang“ (352). — Prehausers Stegreifkomödie ist die tragende Grundform der nunmehrigen Wiener Volkskomödie. Das Gemütvolle, aber auch das Bürgerliche und soziale Zeitkritik treten hervor und schaffen Gegensätze zum geschliffenen italienischen Spiel. Bei Kurz-Bernadon herrscht noch die barocke Universalität, die phantastische Einheit der Welt in der Zauberkomödie, die Keimform des alt-wiener Zauberspiels ist, ähnlich wie sie einst in den Werken des Hochbarock, einem „Pomo-d'Oro“ geherrscht hatte. „Die verschiedenen Wirklichkeiten waren der Sinngehalt.“ Die genannten volkstümlichen Stoffe und die entsprechenden Requisiten wie Zauberinstrumente usw. tauchen als altes Gut hier in Maschinenkomödie und Zauberburleske wieder auf. Das Ambigu-comique-Stück (s. „Neuer krummer Teufel“) erlischt 1758. — Nun fällt der Bildungstheatertendenz die Stegreifkomödie zum Opfer. Es entsteht das josefinische Lokalstück mit Gesang. Hensler, Schikaneder, Kringsteiner, Gleich u. a. sind tragende Textgestalter.

4. Die Zeit der Zauberflöte

Die alte Zauberkomödie mit allen barocken Regressen lebt nun erstaunlicherweise in Wien wieder auf. Die Feen- und Geister-

stücke (s. Frankreichs Initiative um 1700) sind allgemeine Voraussetzung dieser Renovation. In den Ritter- und Geisterromanen mit ihrem Geheimbundwesen tritt jedoch deutlich hervor, daß diese rationalistischen Interessensphären nichts mit „Romantik“ zu tun haben (488). Tragend sind in der Zeit Perinets Singspielkasperliaden (Haffnerbearbeitungen) und Henslers romantisch-komische Volksmärchen. Auf diesem Untergrunde erwächst Mozart-Schikaneders „Zauberflöte“. Schikaneder reißt in der Bewegung um die Wiedererweckung der Barocktheatralik die Führung an sich. Nach Komorzynskys Monographien untersucht Rommel noch einmal bis zum letzten Detail die Frage der Textdichterschaft Schikaneders (S. 495 ff. u. Anh. 3/1), und zwar 1) die zeitgeschichtlichen Wurzeln der Auffassung vom „Bruch“ in der *Zauberflöte* (Seyfried, Treitschke), 2) die Haltbarkeit der Aussage Cornets, 3) die Frage der vielberufenen „heimlichen Mitarbeiter“ Schikaneders (hier Perinet insbesondere als Zeuge); „Plan und Dialogisierung“ waren immer Eigentum Schikaneders, 4) Gieseckes Befähigung als Dramatiker, wobei Verf. nach Studium aller greifbaren Werke Gieseckes zum Schluß kommt: „... von Giesecke aus gesehen wäre die „Zauberflöte“ ein unbegreiflicher Zufall, denn sie hätte in seinem dramatischen Werke weder einen Vorgänger noch einen Nachfolger.“ R. geht des weiteren auf den Kern der Gieseckelegende, auf Treitschkes romantisierende Gesprächsnovelle „Zauberflöte, Dorfbarbier, Fidelio“ (1841), wie auf den dahinterstehenden Gewährsmann Seyfried ein, der 1790 knapp 15 Jahre (!) alt war, sowie auf das Verhältnis der *Zauberflöte* zu „Kaspar der Fagottist“, „Oberon“, „Dschinnistan“ und bricht überhaupt den Stab über die Wichtigkeit solcher Jagden nach „Entlehnungen“: „Nicht die Frage, welche einzelnen Motive Schikaneder aus dem unerschöpflichen Reservoir der „Contes des Fées“ des 17. u. 18. Jhdts. übernahm, ist entscheidend für die Formwerdung der „Zauberflöte“, sondern die Tatsache, daß Schikaneder wie Mozart von einer großen Idee erfüllt waren“ (500). — Was die Freimaurerei nun angeht, deren Einfluß jüngst Siegfried Morenz eine Abh. („Die Zauberflöte, eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten-Antike-Abendland“, Böhlau, Köln-Münster 1952) gewidmet hat, so stellt sich R. auf den vermittelnden und zweifelsohne der Lebenswirklichkeit von damals ent-

sprechenden Standpunkt, daß die Zauberflöte in der Tradition freimaurerischer Geistigkeit ebenso stark verankert ist wie in der Tradition der Wiener Volkskomödie barocker Prägung (512). — Was das allgemeine, immer wieder diskutierte „alogische“ Bild des Zauberflötentextes angeht, so weist R.s Buch mit dem Ganzen der Darlegungen wie auch im direkten Hinweise wohl den richtigen Weg: „Mozart und Schikaneder verfuhr nicht pragmatisch und psychologisch motivierend, sondern — im Geiste des ererbten österreichischen Bildbarock — szenisch gestaltend. Von Bild zu Bild schreitend, läßt diese Art des Gestaltens notwendigerweise bisweilen Lücken der Motivierung und der „Bindung der Szene“ offen. Sie hat etwas Sprunghaftes und gerade dadurch Eindrucksvolles an sich. Die Verkennung dieses ihm ganz fremden Formcharakters nötigte Jahn zu der Annahme eines störenden „Bruches“ im Bau der Zauberflöte“ (514). Wenn Komorzynsky in seinen Büchern Schikaneder endlich volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, so leuchtet R. in die lebendigen Untergründe des Zauberflötentextes. Und der obige Hinweis auf die „bildhafte, barockentsprossene“ Gestaltungsweise führt zweifelsohne in die ganze Tiefe des Phänomens wie auch in die der lebendigen Wiener Tradition von damals. Ausführlich ist in der Folge das Schaffen Schikaneders analytisch wie in Inhaltsdarstellungen gewürdigt. Insgesamt: „Das altwiener Zauberspiel dankt ihm vor allem, daß es in letzter Stunde vor der Gefahr des Zerspieltwerdens bewahrt wurde, der es in den Händen Perinets ausgesetzt war“ (528).

5. Das 19. Jahrhundert.

Die weitere Darstellung Rommels vermittelt uns schließlich — es sei hier nur angedeutet — Klärung und lebensvolle Erfassung des Volkstheatergrundes, aus dem die Wiener Operette und Johann Strauß herauswachsen.

Der Verlag hat für eine vorzügliche Ausstattung Sorge getragen. Das reiche Abbildungsmaterial bietet die Ergänzung des aufschlußreichen Inhaltes dieses theatergeschichtlich wie geistesgeschichtlich gleichermaßen bedeutsamen Buches, an dem auch der Musikgeschichtler, der sich mit der Barockzeit in Wien und überhaupt mit dem Musiktheater vom 17. Jh. bis zum Biedermeier befaßt, nicht vorübergehen kann.

Andreas Liess, Wien

Heinrich Eduard Jacob: Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Christian Wegner Verlag, Hamburg 1952. 424 S.

Läßt der Titel eine Monographie erwarten, so widerspricht dieser Erwartung das Geleitwort, das der Romancier Thomas Mann dem Buch vorausschickt. Er nennt es „einen bezaubernden Künstler-Roman“. Er versichert, daß Haydn „hier ganz neu entdeckt worden“ sei. Dem Verf. eines historischen Romans darf man dichterische Freiheit zuerkennen. Aber diese romanhafte Monographie will doch mit ihren Notenbeispielen den Eindruck einer sachlichen Fundierung erwecken. Und da wird man schon bei der ersten Seite der Einleitung stutzig. Beethoven habe, so verlautet, auf dem Totenbett von Hummel ein Bild des Geburtshauses von Haydn gereicht bekommen und gerufen: „Wie ist das möglich? Wie konnte ein so großer Mann in diesem Stall geboren werden?“ Es war nicht Hummel, sondern der Verleger Diabelli, der ihm ein solches Bild brachte. Die bethlehemitische Antithese von Stall und großem Mann hat Beethoven nicht gebraucht, sondern laut Thayer 5, 467 gesagt: „Sieh mal dies kleine Haus und darin ward ein so großer Mann geboren“. Der Verf. kennt die Weinberge um Eisenstadt. Dann müßte er auch das Geburtshaus in Rohrau gesehen haben, das alles andere als ein Stall war, nicht nur auf dem Bild von Krögsch von 1829, das vielleicht auch die Vorlage zu Diabellis Verlagsstück bildete, sondern auch heute kein Stall ist, wo das Haus nicht mehr einsam als Hof steht, sondern in die Straßenfront eingebaut ist. Die Ouvertüre bringt noch weitere zweifelhafte Behauptungen: Haydn habe fast nie ein Buch geöffnet. Die „Tagesordnung des Sel. Herrn v. Haydn“, die sein Adlatus Elßler aufgezeichnet hat, besagt: „... kam um 9 Uhr wieder zu Hause, und setzte sich entweder zum Partiturschreiben, oder er nahm wieder ein Buch und las bis 10 Uhr“ (Pohl-Botstiber, III, 294). Die zahlreiche Literatur, welche der Autor am Schluß anführt, hat er, wo gelesen, so doch nicht beherzigt. Haydn „war keines Landmanns Sohn“; allerdings, der Vater war Wagner. E. F. Schmid (J. Haydn, ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters 1934, 194) führt aber aus: „Aber J. Haydns Vater ist nicht nur ein tüchtiger und gesuchter Wagnermeister gewesen, er war auch ein ganzer,

redter Bauer". Der Familie des Vaters ge-
steht der Verf. zwar die deutsche Herkunft
zu. Dafür muß aber die Mutter fremden
Blutes sein: der Unsinn, von Kuhač und
Hadow verbreitet, daß Koller nicht „lederner
Brustschutz eines Soldaten“, sondern das
slawische (er meint kroatische) „kolar“,
d. h. Wagner, bedeute, wird (20) wiederholt,
obwohl Schmid unwiderleglich nachgewiesen
hat (145), daß Koller Köhler heißt, wie denn
eine Abrechnung für den Vetter Haydns,
Franz Koller, Kollbauer statt Kohlbauer und
Kollen statt Kohlen schreibt, und ein Onkel
Haydns sich andererseits Kohler unterzeich-
net! Die Grafen Harrach sind nach Jacob
„böhmischer Uradel“. In Wirklichkeit erwarb
1529 Leo III. aus dem in der Steiermark be-
güterten Geschlecht die Herrschaft Rohrau.
Der Vater hat wieder geheiratet. „Niemand
konnte es ihm verargen“, meint Jacob. „Er
trat zu seiner Dienstmagd, der 19jährigen
Maria Anna Seeder in ein näheres Verhält-
nis, dessen Folgen nicht ausblieben. Die An-
gelegenheit, die umso peinlicher war, als
es sich um einen 56jährigen Mann und den
Marktrichter handelte, kam vors gräfliche
Gericht und Matthias ward zu einer Buße
von 10 Gulden „Fornicationis Straff“ (be-
gangene Unzucht) verurteilt“, so sieht es
bei Schmid (242) aus. Es ist nicht möglich,
die Liste der Verdrehungen — denn als
bloße Flüchtigkeiten und kleine Irrtümer
sind sie im ganzen zu schwerwiegend —
fortzusetzen. Nur wenige Punkte seien noch
genannt. Haydn sei 28 Jahre alt gewesen
und habe noch keine Frau berührt. Woher,
möchte man bei so vielen Stellen fragen,
weiß das der Autor so genau? Je älter Haydn
wird, desto mehr bekommt sein Verhältnis
zu den Frauen „etwas heimlich Donjua-
neskes“, versichert Jacob. Für die Beziehun-
gen zu Beethoven wird ausgerechnet mehr-
fach Emil Ludwig zitiert, der Biograph jedes
großen Mannes von Jesus Christus bis
Mussolini, der öffentlich entlarvte Plagia-
tor (239). Die Begegnung mit Beethoven
fand wahrscheinlich nicht 1792 auf der
Rückreise Haydns von London, sondern
1790 auf der Hinreise statt (Schiedermaier;
Schmidt-Görg in MGG). Beethoven war
nicht zweiter Kapellmeister und Chordirek-
tor, sondern Organist und Bratschist. Außer
der Trauerkantate hat Beethoven vermut-
lich auch die zweite fertige Kantate, die
Kantate zur Thronbesteigung Leopolds II.,
vorgelegt. „Ein Geistlicher“ Gelinek (242)

war der sehr fruchtbare Komponist Abbé
Joseph Gelinek. In der Tat, Joh. Chr. Bach
war 1792, wie der Verf. berichtet (268),
„schon nicht mehr in London“; denn er war
schon zehn Jahre zuvor in London ver-
storben. Wie der Verf. Anekdoten auf seine
Art ausschmückt, dafür sei die Geschichte
angeführt, wie Haydn sein eigenes Denkmal
besucht. „Scheu blicken die Kinder auf den
Herrn, der in der vornehmen Karosse so-
eben aus Wien gekommen ist . . . der Fremde
liest die Inschrift . . . ‚Das ist zu viel!‘
stottert der Fremde. Bald darauf sieht man
ihn ins Dorf gehen und an einer stroh-
bedeckten Hütte betend niederknien. Es ist
das Häuschen, in dem er geboren wurde.“
Pohl-Botstiber, 97: „ . . . fuhr Haydn in Be-
gleitung der Grafen Franz, Karl und Ludwig
Harrach . . . nach Rohrau (wo er) beim Ein-
tritt in die väterliche Wohnung, vom Mo-
ment ergriffen, niederknien die Schwelle
küßte . . . Die Gesellschaft fuhr nun in den
Park, das Monument zu besehen . . .“ Ich
finde den sachlichen Bericht weit ergreifen-
der als das, was der Roman daraus macht.
Th. Mann hat recht: es ist ein Roman.
Warum aber dann die vielen musikalischen
Exkurse? Denn von Musik versteht der
Autor nicht viel. Bei uns in Deutschland
jedenfalls weiß jeder interessierte Laie, daß
Bachs „Kunst der Fuge“ nicht sein „größtes
wissenschaftliches Werk“ ist (95). „Die Er-
findung der Symphonie“ verdanken wir
Stamitz: „Diese drei Gebilde, Suite, Con-
certo grosso“ (das natürlich „Großer Wett-
kampf“ [102] ist), „und Ouvertüre ergriff
um 1740 ein genialer Mensch in Mannheim
und preßte sie so gegeneinander, daß aus der
Vereinigung etwas gänzlich Neues entstand:
die moderne Symphonie.“ (Dabei hängt
Haydn bekanntlich von der italienischen
Sinfonia und dem Concerto grosso ab — vgl.
die von mir angeführten Parallelen zu Vi-
valdi im Mozart-Jahrbuch 1953 (1951) —
und von der Wiener Sinfonie der Monn und
Wagenseil, auf den neuerdings Sondheimer
hinwies.) Es wird in diesem Buche manches
erfunden, nicht nur vom Biographen über
Haydn. Auch das moderne Hammerklavier
wird erfunden und zwar, wie der Verf. mit-
teilt, „von Stein und Andreas Streicher“
(173). Trotz dieser Erfindung habe Haydn
„nicht viel zur Erlösung des Klaviers bei-
getragen: Erstaunlich“, meint der Verf., „wie
wenig Haydn empfand, daß das Klavier, wie
die Violine, den Einsatz des „Privatesten“

fordert und subjektivste Persönlichkeit.“ So werden die Klaviersonaten mit wenigen Sätzen abgetan. Clementis Sonaten sind für ihn „von klirrender Kälte“. Ich empfehle ihm, sich von einem Pianisten einige Vorspielen zu lassen, etwa op. 14, 2 f, op. 26, 2 fis, op. 34, 2 g, um eine Vorstellung von der Größe dieses Meisters zu bekommen! Wir lernen, daß „der scherzende Mozart die Ewigkeit gestaltet“. Allerdings, dieser Mozart wird leider von „maßlosem Vergnü- gungstrieb“ beherrscht (216). Zur Todes- ursache Mozarts (217) wäre nachzutragen: Ralf Szametz, Hat Mozart eine Psychose durchgemacht? Med. Diss., Frankfurt a. M. 1936. „Wenn er ehrlich war (hoffentlich war er es nicht!)“, heißt es S. 207. „hätte er (Haydn in London 1790) allen sagen müssen, daß er in seinem ganzen Leben keinen Takt von Händel gehört habe.“ Nun war aber der Baron van Swieten seit 1778 wieder in Wien. In seinem Hause wurden Instrumentalwerke und Vokalkompositionen Händels aufgeführt. Mozart schreibt am 10. April 1780 in einem Brief, es sei nichts gespielt worden als Händel und Bach, zehn Tage später, Swieten habe ihm „alle Werke des Händels und Sebastian Bachs“ mit nach Hause gegeben. 1787 bearbeitete Mozart den Makkabäus. Es ist undenkbar, daß Haydn von dieser Händel-Renaissance Swietens nichts gewußt und gehört haben soll. Die musikalischen Analysen sind laien- haft, manchmal werden die Dinge verwech- selt, wie S. 69 beim 1. Quartett, wo der zweite und vierte Satz Menuette sind, der fünfte ein Presto. Als „Ausrutschen“ läßt sich die Verwendung des weltlichen Kanons in der „Heiligmesse“ (312) nicht bezeichnen. Wenn der Kanon, was Deutsch (ZfMw 17, 172) als unsicher erklärt, überhaupt vorher vertont ist. Die „Theresienmesse“ sollte nach Brands Darlegungen (Die Messen J. H. s, 1941, 409) nicht mehr nach der Kaiserin Maria The- resia (Gemahlin Franz II.) benannt werden. (Die neapolitanische Prinzessin hieß nicht Thérèse, da sie keine Französin war.) Die Kaiserin hat die Abänderung der Stelle der Schöpfungsmesse mit dem Zitat aus der Schöpfung nicht „vor der Drucklegung“ ver- langt (313), sondern als Gegenleistung für ihre Gabe: sie gab dem Fürsten Nikolaus II. dafür die Partitur der sog. Theresienmesse (Brand 410). Haydn veränderte auch nicht die „Intervalle der Solo-Baß-Stimme und der Hörner“. Es sind in der Messe nur die

Vorhalte ausgeschrieben. In der Messe ist das Tempo doppelt so langsam, Klarinetten und Violinen mit einer Achtelbegleitfigur ändern den Klang ins Sanft-Feierliche. Das Capriccio über die „Acht Sauschneider“ (335) ist nicht „nur handschriftlich vorhan- den“, denn Soldan hat es schon 1939 in der Ed. Peters 4392 (Haydn, Klavierstücke. Ur- text) veröffentlicht. Das Vorspiel zum dritten Akt *Lohengrin* verwechselt der Verf. mit dem Vorspiel zur Oper (312), das er meinte. Auf den Übersetzer geht es zurück, wenn von Harpsichord statt von Cembalo ge- sprochen wird, und von Zimbeln statt von Becken. Selbst die vielen Irrtümer — die keine Flüchtigkeiten sind — wären zu über- sehen, wenn der Autor Corelli als „Neapoli- tauer“ bezeichnet, während Corelli in der Romagna, nicht weit von Bologna, geboren ist und nie ein Neapolitaner, Vertreter der neapolitanischen Schule, war, oder wenn er die große Sinfonie „Le Soir“ eine „Sin- fonietta“ nennt — ein Begriff, der viel später aufgekommen ist, oder behauptet, daß Spontini nach dem unerwünschten Er- folg des *Cortez* von Napoleon abgesetzt worden sei und „mit Mühe der Bestrafung“ entging, was eine freie Zutat des Verf. ist, denn weder die Biographien noch des Autors Gewährsmann Fleischer (ZIMG, 1901/02, 3. Jg., S. 438) wissen etwas davon, noch auch, daß Beethoven ein einziges Ballett, *Prometheus*, geschrieben haben soll, wäh- rend das *Ritterballett* dabei vergessen wurde; all das wäre zu übersehen, wenn hier trotz- dem ein lebendiges und echtes Haydn-Bild entstanden wäre, was nicht der Fall ist! Wir wollen hoffen, daß die vielen lokal- geschichtlichen und geschichtlichen Erweite- rungen des Stoffes auf besseren Füßen stehen als die eigentliche Biographie. Es sind Kapitel darunter, die sich sehr gut lesen. Th. Mann nennt besonders die Ka- pitel der Begegnung Haydns mit dem Astro- nomen Herschel und Napoleons Besuch der Aufführung der Schöpfung nach dem Attentat auf ihn. Beide haben wenig mit Haydn selbst zu tun oder sind freie Ausschmük- kung. Der Verf. übertreibt um des Effektes willen, malt in vergrößernden Zügen. Muß denn der Komponist der herrlichen Werke ein solcher Depp gewesen sein, daß er, als er von Kurz-Bernadon den Text zu der Posse „Der krumme Teufel“ empfing, ihn auf der Treppe zu lesen begann (45) und ihn erst einmal nicht recht verstand? Eine

Wiener Lokalposse? Die zweite Frage, die sich erhebt, ist: warum schreiben Literaten über Musik? Th. Mann merkt das freilich nicht, denn auch er hat im *Dr. Faustus* Kenntnisse vorgetäuscht, die er nicht hat. Aber das Vorwort des illustren Schriftstellers bewirkt nun, daß Musikkritiker Jacob als verdienten Forscher bezeichnen. Und daß dies Prädikat in keiner Weise zutrifft, davon dürften die angeführten Beispiele überzeugen. Keinesfalls ist Haydn hier „ganz neu entdeckt“ worden.

Hans Engel, Marburg

Friedrich Smend: Bach in Köthen. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin o. J. (1951). 229 S.

Die Tatsache, daß in derselben Stadt innerhalb von weniger als zwei Jahren über ein ganz bestimmtes Spezialgebiet der Bachforschung, ausgehend von der gemeinsamen Überzeugung von der Reformbedürftigkeit unseres Köthener Bachbildes, zwei Bücher entstehen, die in ihrem Inhalt, ihrer Methode, ihrer Bewertung der historischen Quellen und damit auch in ihren Ergebnissen so grundverschieden sind wie Vettters¹ und Smends Bachbuch, ist gewiß ein Zeichen der zentrifugalen Kräfte, die heute (nicht nur in der Wissenschaft) unser Leben beherrschen. Selbstverständlich sind damit nicht nur Schattenseiten verbunden wie z. B. die Gefahr einer allzu sektiererischen Abgrenzung des eigenen Standpunktes oder eines reichen Aufwandes an Polemik (und Apologetik)², sondern auch Vorteile wie die Reichhaltigkeit an neuen Gedanken und Blickpunkten, die in wohltuendem Gegensatz zur Monotonie der Spitta-Epigonen mancher vergangener Jahrzehnte steht.

Steht bei Vetter die neue Deutung an sich bekannter Sachverhalte im Vordergrund, so bei Smend die Erschließung neuer Quellen. Sie ist in einem Ausmaße gelungen, das man nach Spitta, Bunge, Wäschke und Terry kaum mehr für möglich gehalten hätte, insbesondere bezüglich der Köthener Vokalwerke, im Gegensatz zu Vetter, der den Instrumentalwerken unverkennbar den Vorzug einräumt. Hauptquellen sind dabei die Archivalien des Landesarchivs Sachsen-An-

halt: die fürstlichen Kammerrechnungen von Anhalt-Köthen und die Protokolle der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen. Ihre Auswertung bringt es mit sich, daß S. einzelne Gattungen der in Köthen entstandenen Werke herausgreift (während z. B. die Klavierwerke nur gelegentlich gestreift werden) und eine geistesgeschichtliche Einordnung erst am Ende des Buches bietet. Die Monographie besteht somit aus einer Reihe von Einzelstudien, die sich in der Hauptsache mit der Besetzung der Köthener Orchesterwerke, mit den Köthener Kantaten (und Hunolds Dichtungen dazu) sowie ihren Beziehungen zu Sonaten- und Konzertsätzen, mit den von Leipzig aus geschaffenen Werken für Köthen, darunter der Trauermusik von 1729, der Weiterwirkung von spezifisch Köthener Formen in Werken der Leipziger Zeit und schließlich mit den von Köthen aus für Leipzig geschriebenen Kirchenwerken, besonders der Johannespassion und ihren Beziehungen zu Händels Johannespassion befassen. Mannigfaltige Exkurse und Hinweise halten dabei stets den Blick auf das Ganze frei.

Die Besetzung der Instrumentalwerke läßt sich mit Hilfe der nachgewiesenen Köthener Musikernamen weitgehend rekonstruieren. Überzeugend weist S. nach, daß die Köthener Werke genau auf die dortigen Möglichkeiten zugeschnitten sind, daß auch die sechs Brandenburgischen Konzerte aus der Köthener Praxis und für diese entstanden und für den Markgrafen von Brandenburg wohl nur noch einmal abgeschrieben wurden. Einzelne weiterhin offene Fragen beinträchtigen diese einleuchtende These nicht. Wenn z. B. die Besetzung des 3. Brandenburgischen Konzerts nicht ganz mit den bekannten Streichern (einschl. Ripienisten) darstellbar ist, so werden hier wohl auch einige Bläser zu Streichinstrumenten gegriffen haben. Ferner ist nicht recht glaubhaft, daß die Trompete des 2. Brandenburgischen Konzerts von einem einheimischen Bläser (J. L. Schreiber) gespielt worden sei. Warum sollte Bach sonst auf einen derart virtuosen Spieler in den übrigen Köthener Werken so völlig verzichten haben? Denn daß Schreiber auch in den Kantaten „vor schwierige und wichtige solistische Aufgaben gestellt“ gewesen sei (S. 25), läßt sich wohl kaum behaupten³, be-

¹ Musikforschung, 4. Jg. (1951), S. 226 ff.

² In anderen Zeiten wirkte Vettters Beteuerung, das gewählte Sonderthema gehe allein auf seine Verantwortung (S. 1), ebenso befremdend wie Smends Ausspielen von SED-Preseurteilen gegen Vetter (S. 149) innerhalb wissenschaftlicher Abhandlungen.

³ Von den 9 musikalisch hinlänglich rekonstruierbaren Köthener Kantaten (134a, 173a, 202, den Urformen zu 32, 66, 145, 184, 193 und vielleicht 190) verlangen 5 keine Trompeten, zu einer sind keine

sonders im Vergleich zu den Weimarer Kantaten 172, 70 und 147. Dabei bieten Glückwunschkantaten doch sonst eine beliebte Verwendungsmöglichkeit für Trompete. Sollte der Virtuose des 2. Brandenburgischen Konzerts nicht doch eher ein durchreisender Gast gewesen sein?

Völlig verändert hat sich durch S.s Forschungen unser Bild von Bachs Köthener Kantaten schaffen. Nicht weniger als 4 im Jahr, also insgesamt 24 Kantaten, sind nach S. zu feststehenden Anlässen entstanden, und zwar je 2 zum Geburtstag des Fürsten und zu Neujahr: die eine geistlich, die andere weltlich. Darüber hinaus eine Anzahl von Gelegenheitswerken wie die Hochzeitskantate „*Weidhet nur, betrübte Schatten*“. Teile dieser Gratulationsmusiken (deren Texte z. T. in Hunolds Dichtungen überliefert sind) vermag S. nun noch in einer Anzahl von Leipziger Kantaten über die bisher bekannten hinaus nachzuweisen. Auch Kantate 145 geht offensichtlich auf ein Köthener Urbild zurück, so daß ihre Echtheit vollkommen glaubhaft wird — freilich mit Ausnahme des Chores „*So du mit deinem Munde*“, für den sich die Autorschaft Telemanns so einwandfrei nachweisen läßt⁴, daß S.s Versuch, ihn als Parodie aus dem Mittelsatz eines Köthener Kantatenchors für Bach zu retten, als gescheitert gelten muß. Wird man sich den Argumenten S.s in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle anschließen müssen, so stellt die Kantate „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ (Nr. 190) noch einige Probleme. Das Autograph, deutlich ein erstes Konzept, zeigt keines der Wasserzeichen der Köthener Werke, sondern das der Leipziger Jahre von 1723—1727⁵. Es besteht daher wenig Recht, die Kantate für Köthen in Anspruch zu nehmen. Selbst wenn man annimmt, Bach habe sie etwa im Dezember 1722 in Leipzig geschrieben, vielleicht um sie nicht nur in Köthen zu verwenden, sondern sie angesichts des vakanten Thomaskantorats auch den Leipzigern zur Verfügung zu stellen, so

Trompetenstimmen erhalten, eine verwendet die Trompete nur im Chor, und nur die Urform zu 145 stellt der Trompete (innerhalb der erhaltenen echten Sätze) in einer Arie relativ solistische Aufgaben, während die Zahl der in Kantate 190 verlangten 3 Trompeten die Köthener Möglichkeiten ohnehin übersteigt.

⁴ Nachgewiesen in meiner Studie „Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten“, *Bach-Jahrbuch* 1951-1952, S. 37 f.

⁵ Vgl. dazu BG 37, S. XLIV. Herr von Reibnitz, U. B. Tübingen, war so lebenswürdig, die Angaben der BG über Papiersorte und Konzeptcharakter anhand des Autographs neuerlich zu überprüfen.

würde es immer noch einen erheblichen Zufall bedeuten, wenn Bach dazu ebendieselbe Papiersorte benutzt hätte, die er ein halbes Jahr später in größeren Mengen besorgte: die These ist an zu viele Bedingungen geknüpft, um zu überzeugen. Dazu kommen zwei weitere Gründe: Die große Besetzung mit 3 Trompeten und 3 Oboen sprengt eindeutig den Rahmen der Köthener Möglichkeiten, und der Text, der zwar auf ein Fürstenhaus zu deuten scheint (S. 50), enthält (mindestens) eine Choralstrophe, was für den reformierten Hof in Köthen ungewöhnlich wäre und weder in der Kirchenkantate nach Hunolds Text (Smend S. 184 f.) noch in der Trauermusik von 1729 eine Parallele findet.

Damit wird nun aber leider auch die Glaubwürdigkeit einer weiteren These S.s in Mitleidenschaft gezogen: hat Bach wirklich zu jedem der beiden festlichen Anlässe alljährlich auch Kirchenkantaten geliefert? Es muß doch immerhin wundernehmen, daß sich nach Wegfall der Kantate 190 so gar keine der in Leipzig doch leicht wiederverwendbaren Kirchenkantaten aus der Köthener Zeit musikalisch nachweisen läßt (und textlich nur eine!). Daß am 10. Dezember 1718 eine Kirchenkantate aufgeführt wurde, ist unabweisbar. Ein weiteres Argument S.s für die regelmäßige Aufführung solcher Kantaten ist die Feststellung, daß „fast ausnahmslos“ 2 Taler für den Druck der „*Carmina*“ ausgegeben wurden, während der Druck eines einzigen Textes durchschnittlich 1 Taler kostete (für Neujahr 1720 ist ausdrücklich der Druck von 2 Carmina für zusammen 2 Taler belegt — S. 152, Anm. 24). S. folgert daraus, daß jedesmal eine weltliche und eine geistliche Musik aufgeführt wurden (S. 18). Das überzeugt zunächst. Wenn wir aber S. 72 erfahren, daß ausgerechnet zu demjenigen Fest (10. 12. 1718), zu dem allein die Aufführung einer Kirchenkantate nachweisbar ist, nicht 2 sondern 4 (!) Taler an Druckkosten ausgegeben wurden, dann wird diese Kombination doch einigermaßen zweifelhaft. Sollten mit den jeweils zweiten „*Carmina*“ vielleicht doch nur unvertonte Gratulationsgedichte nach Art des S. 192 ff. abgedruckten gemeint sein? — Fassen wir die Tatsachen nochmals zusammen, so ergibt sich:

1. Normalerweise wurden zum Geburtstag des Fürsten und zu Neujahr offenbar zwei „*Carmina*“ gedruckt; eines davon war die (weltliche) Gratulationskantate Bachs.

2. Am 10. 12. 1718 wurde auch eine Kirchenkantate aufgeführt; die Druckkosten betragen diesmal das Doppelte der sonst üblichen Summe.

3. Musikalisch ist keine Kirchenkantate der Köthener Zeit nachweisbar.

Setzen wir aber nun einmal den (keineswegs erwiesenen!) Fall, daß Bach tatsächlich außer zum 10. 12. 1718 keine Kirchenkantate in Köthen aufgeführt habe, so bliebe immer noch die höchst bemerkenswerte Tatsache, daß diese besonders reich ausgestattete Feier die erste war, die Bach in seiner neuen Stellung mit Ruhe vorbereiten konnte⁶. Die Auf- führung der Kirchenkantate ist also ganz offensichtlich auf Bachs Betreiben hin erfolgt. So uneingeschränkt man S.s Feststellung zustimmen muß, daß sich Bachs Satz vom „Endzweck“ einer „regulierten Kirchenmusik“ historisch-philologisch nur auf Bachs Tätigkeit in Mülhausen anwenden läßt, so hat Bach doch auch in Köthen den Gedanken einer „wohlzufassenden Kirchenmusik“ nicht ganz aus den Augen verloren!

Die zahlreichen Neufeststellungen S.s machen es nun auch möglich, die Chronologie der Köthener Kantaten zu rekonstruieren. Es ergibt sich, daß eine Zusammenarbeit Bachs mit Christian Friedrich Hunold (als Textdichter) für die Zeit vom Dezember 1718 bis mindestens Neujahr 1720 nahezu laufend nachweisbar ist. Am 16. August 1721 starb Hunold⁷. Es muß daher offen bleiben, ob seine Kantate „Heut ist gewiß ein guter Tag“ mit der Anspielung auf die bevorstehende Verheiratung Leopolds (11. 12. 1721) im August schon fertig vorlag, ob sie von fremder Hand vollendet wurde oder ob sie vielleicht (entgegen Smend) doch schon auf Dezember 1720 anzusetzen ist (war die Heirat damals schon vor auszusehen?). Interessant wäre es nun noch, zu erfahren, wer die Texte nach Hunolds Tode lieferte: in diesem Dichter hätten wir dann möglicherweise auch den Textverfasser zur Johannespassion⁸ und zu Kantate 23 ge-

funden. — Das Urbild der Kantate 145 datiert S. mit Rücksicht auf die darin verwendeten Oboi d'amore, die „weiterentwickelten Formen der Sätze“ und die „schwierigeren Aufgaben“ für den Chor (S. 73 f.) in die letzte Köthener Amtszeit Bachs. Nun wird aber in dieser Kantate der Umfang der Oboi d'amore weder nach der Tiefe zu ausgenutzt noch sind die verlangten Höhen den damaligen Instrumenten (normalerweise) erreichbar: mit einem Umfang von d' bis cis⁴ weisen die Oboe-d'amore-Partien dieser Kantate eindeutig auf ein Urbild mit gewöhnlicher Oboe⁹. Auch die relative Schwierigkeit der Chorpartien wird angesichts der Unechtheit dieses Chorsatzes als Argument wirkungslos. Dagegen findet sich im Duett jene charakteristische Doppeltextigkeit, die uns bislang gerade an Hunolds Köthener Kantatentexten besonders aufgefallen war (dagegen z. B. nicht in Kantaten Nr. 173a und 184, Urform!), so daß eine Datierung in Hunolds Lebzeiten (etwa Dezember 1719 oder Neujahr 1721?) ebenfalls gerechtfertigt wäre. Liegen doch für die Beurteilung von Bachs Kantatenstil der Zeit zwischen 1719 und Estomihi 1723 keine datierbaren musikalischen Quellen vor!

Nachdem nun für eine größere Zahl von Vokalwerken der Nachweis ihrer Köthener Entstehung geliefert ist, läßt sich der Köthener Kantatenstil als dem Instrumentalstil von Konzert und Suite nahe verwandt erkennen und seine Nachwirkungen in die Kantaten der frühen Leipziger Zeit aufzeigen: ein wichtiger Beitrag zu den bisher noch wenig erforschten Stilmerkmalen der Bachkantate!

Nicht minder wichtig als S.s Neuerkenntnisse zu den Köthener Kantaten sind die zu den Trauerfeierlichkeiten für Fürst Leopold am 23. und 24. März 1728. Endlich liegt der vollständige Text der Musik vom 24. März vor, endlich ist das Prioritätsverhältnis Passion—Trauermusik eindeutig geklärt und der kirchliche Charakter des zweiten Werks klargestellt. Eine genaue Schilderung des Hergangs beseitigt alte Zweifel und stellt

⁶ Zu Leopolds Geburtstag 1717 war Bach eben erst aus der Weimarer Haft entlassen worden, und die Vorbereitungen zu Neujahr 1718 waren durch Bachs Leipziger Aufenthalt zur Abnahme der Pauliner-Orgel im Dezember 1717 beeinträchtigt.

⁷ Nach Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3; 2. Aufl. (1887), S. 335.

⁸ Spittas Darstellungen vom Zustandekommen des Textes zur Johannespassion (ohne Hilfe eines geeigneten Dichters) bedürfen jedenfalls nach S.s Forschungen einer Revision.

⁹ Auch in allen übrigen Fällen, in denen S. die Verwendung der Oboe d'amore in den späteren Überarbeitungen zur Datierung der Urform heranzieht, ist Vorsicht geboten. Nachzuweisen ist sie in keinem Köthener Werk! Auch in Kantate 120 könnte sie erst bei der Umarbeitung (möglicherweise in Verbindung mit Transposition des Satzes) hineingenommen worden sein — vgl. die beiden Fassungen des Magnificat!

neue Probleme. Wie die Quellen ausweisen, erklang nämlich nicht nur am Morgen des 24. März jene textlich bekannte Trauermusik mit den Parodien aus Matthäuspasion und Trauerode, sondern bereits bei den Begräbnisfeierlichkeiten am 23. März (nachts) wurde eine Trauermusik „eine ziemliche Zeit gehört“. Nach S.s Annahme sind von ihr weder Text noch Musik erhalten; doch besaß Forkel ihre Partitur, die „Doppelchöre von ungemeiner Pracht“ aufwies, während von der Musik zum 24. 3., da es sich um ein fast ausschließlich aus Parodien zusammengesetztes Werk handelte, überhaupt keine Partitur angefertigt worden sei. — Die Argumente S.s, die uns auf die Spur eines bedeutenden verschollenen Originalwerks von Bach führen, sind recht überzeugend. Doch werfen sie eine neue Frage auf:

Forkels Nachlaßverzeichnis nennt eine dreiteilige Musik (so auch Smend S. 168). Es besteht kein Grund, anzunehmen, daß diese Teile mit den prächtigen Doppelchören eine geringere Ausdehnung hatten als in den bekannten Werken, insbesondere den Trauermusiken Bachs; also jeder etwa eine halbe Stunde, wie ja auch die Berichte von einer „ziemlichen Zeit“ sprechen. Die Musik muß also eine ganze Stunde länger gedauert haben, als S. annimmt, der von den vier Stunden, die die Feierlichkeiten dauerten, „mindestens drei Stunden“ für den fackelbegleiteten Umzug von der Schloßkapelle bis St. Jakob und „höchstens eine halbe Stunde“ für die sonstigen liturgischen Akte ansetzt (S. 88), so daß der Musik eine halbe Stunde verbliebe. Doch das nur nebenbei. Wichtiger ist die Frage nach den Ausführenden. Nach S. wären innerhalb von weniger als 24 Stunden insgesamt 7 verschiedene Teile von Trauermusiken aufgeführt worden, darunter allein in den erhaltenen 4 Teilen 5 z. T. recht ausgedehnte Chöre¹⁰ und in den verschollenen 3 Teilen weitere „Doppelchöre von ungemeiner Pracht“ — also ein musikalisches Ereignis, dem sich hinsichtlich seiner Konzentriertheit aus Bachs sonstigen Aufführungen wohl nur noch die der Matthäuspasion an die Seite stellen lassen! Wer mag diese gewaltigen Chöre gesungen haben? Der Köthener Schulchor (S. 85), dem

Bach in seiner Köthener Amtszeit in jedem Werk nur einen einzigen vierstimmigen, einfach und meist akkordlich gehaltenen Chorsatz zumuten durfte? Oder reformierte Schuljugend, die doch sicher keine besondere Übung in der Figuralmusik besaß¹¹? Man möchte doch fragen, ob sich das, was in Leipzig bei einer ausgewählten Sängerschar unter günstigen Umständen gelegentlich möglich war, auch in Köthen verwirklichen ließ, oder ob die nächtliche Musik nicht doch vielleicht mit (weniger als 3?) Teilen derjenigen vom kommenden Tage übereingestimmt habe, auch wenn die Quellen, die ja schon in sich nicht übereinstimmen (S. 167, Anm. 88), dies nicht ausdrücklich erwähnen und die Titel der Texte nur die Feier vom 24. März nennen. Freilich ist das nicht sicher, selbst wenn man annimmt, daß Forkel die Übereinstimmung zweier Sätze mit der Musik der Trauerode von 1727 zwar erkannt, aber nicht für erwähnenswert gehalten hätte.

Die letzten Kapitel des Smendschen Buches sind der Frage nach dem „weltlichen“ Bach gewidmet. Klar sind die Gegensätze Bachscher Weltanschauung zu der des Barock herausgearbeitet, oder besser: zu der des landläufig mit „Barock“ bezeichneten Stils. Denn völlig unzeitgemäß, wie es etwa zunächst scheinen mag, ist auch Bachs lutherisch-christozentrisches Weltbild nicht: es war damals noch durchaus selbstverständlicher Besitz des deutschen Bürgertums, in dem jene mehr von der Antike her gespeiste, mehr anthropozentrische, höfisch-kosmopolitische Komponente des Barock wohl nie so stark Wurzel geschlagen hatte wie in den romanischen Ländern, von wo aus sie freilich auch eine große Zahl deutscher Musiker wie Händel, Hasse usw. in ihren Bann zog. Sehr schön wird dieser Unterschied an der Gegenüberstellung von Händels und Bachs Johannespassion deutlich. Der Vergleich zeigt, daß Bach Händels Werk gekannt hat. Diese Tatsache ist zwar nicht neu, sie wurde bereits durch P. Robinson (*Musical Times*, 1906, S. 468 f.) ausführlich dargelegt;¹² doch ist sie damals offenbar von der Bachfor-

¹⁰ Die Tatsache, daß im Textdruck die meisten Chöre als „Aria“ bezeichnet sind, bestätigt erneut die Möglichkeit, daß auch die Eingangs-„Aria“ der Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ sehr wohl ein Chor gewesen sein kann (vgl. dazu *Musikforschung* Jg. 4 (1951), S. 244).

¹¹ Hans Engel, *J. S. Bach*, Berlin 1950, S. 50 vermutet, Bach sei „mit dem Thomanerchor“ in Köthen gewesen. Ich halte es für undenkbar.

¹² Robinson führt darüber hinaus noch eine Unzahl melodischer Anklänge als Beweismaterial an. Ob diese absichtlicher oder zufälliger Natur sind, bleibe dahingestellt (vgl. meine Stellungnahme zu Robinsons Methode in meinen „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“, Leipzig 1951, S. 167 f.).

schung übersehen worden und mußte so ein knappes Halbjahrhundert später noch einmal entdeckt werden. Wichtig und überzeugend sind freilich die von Robinson nicht angestellten stilistischen Vergleiche Bach-Händel, die zeigen, in welcher Weise Bach sich „gegen die zum Musikalisch-Dramatischen neigende geistliche Musik des Barocks abgrenzte“ (S. 138). Der Vorwurf Christian Gerbers gegen die Opernhaftigkeit der neuen Passionsmusiken richtet sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegen Bachs Matthäuspassion und der Vorwurf der Verweltlichung seiner Kirchenmusik ist von seiten des Konsistoriums oder der Geistlichkeit — soweit die Quellen berichten — niemals gegen ihn erhoben worden. Das Problem „geistlich-weltlich“ ist daher kein Problem für Bach, sondern für die Menschen des 20. Jahrhunderts, denen „die für Bach noch völlig selbstverständliche Einheit des Daseins verloren gegangen“ ist.

Zum Schluß noch einige wenige Korrekturen: S. 30. Zeile 6 von oben lies „Erschallet, ihr Himmel“ (statt „... Lieder“).

S. 97, Z. 4 f. v. o. lies „Hier in meines Vaters Stätte“ (statt „Jesu, deine Gnadenblicke“)

S. 123, Z. 7 v. o. lies „B. H. Brockes“ (statt „C. H. . . .“)

S. 124, Z. 10 v. o. lies „Chr. H. Postel“ (statt „J. G. . . .“)¹³

Ferner ist nicht ganz einzusehen, warum Smend die Bezeichnung „h-moll-Messe“, die sich nun einmal eingebürgert hat, so krampfhaft vermeidet (z. B. S. 115). Die bisher dagegen vorgebrachten Gründe scheinen mir die Abschaffung dieses Namens nicht hinreichend zu rechtfertigen. Selbst wenn man — wohl mit Recht — annimmt, daß das Werk niemals von Bach vollständig innerhalb eines Gottesdienstes aufgeführt wurde, ja, daß es vielleicht niemals dazu bestimmt war, so bilden seine Zusammenfassung durch Bach unter 4 zusammengehörigen Zwischentiteln sowie der durchlaufende Text des Ordinariums missae noch genügend Veranlassung, es auch mit einem Namen zu benennen. Wem ist damit gedient, wenn dieser oder ähnlich problematische Titel wie „Kunst der Fuge“, „Wohltemperiertes Klavier, II. Teil“

oder „Musikalisches Opfer“ (unter Einbeziehung der später übersandten Teile) beseitigt werden? Alfred Dürr, Göttingen

G u s t a v M. L e o n h a r d t : The art of fugue, Bach's last harpsichord work. The Hague, M. Nijhoff, 1952, 60 S.

Es war von jeher die Meinung der Praxis wie der Musikwissenschaft, daß Bachs „Kunst der Fuge“ für ein Tasteninstrument bestimmt ist, und erst der Spätromantik des 20. Jh. blieb es vorbehalten, dieses Werk zu orchestrieren oder in den subjektiven Streichquartettklang zu zwingen. Da aber, wie man dem Verf. leider recht geben muß, „die Stimmen der Wissenschaftler in den Fachzeitschriften das Ohr des Musikliebhabers nicht zu erreichen vermochten“, unternimmt er einen weiteren Versuch, diese Dinge der Allgemeinheit nahezubringen. L. beginnt mit einigen historischen Zeugnissen, die für die Klavierbestimmung des Werkes sprechen, — daß er bekennt, nicht einmal alle Bach-Jahrbücher vor Fertigstellung des Manuskripts eingesehen und daher später Festgestelltes nicht mehr in den Text eingearbeitet zu haben, ist freilich etwas merkwürdig. Gerade durch Einbeziehung der „Fachzeitschriften“ hätte sich, scheint mir, die Schlagkraft der Schrift noch wesentlich erhöhen lassen. Doch dürfte ein rein historisch-wissenschaftliches Vorgehen wohl auch gar nicht die Absicht des Verf. gewesen sein, der sich sofort den stilkritischen Erörterungen zuwendet. Diese sind nicht in jedem Fall unbedingt zwingend, aber im allgemeinen gut gesehen und ebenso geschickt vorgebracht. L. stellt mit wirklichem Feingefühl in einer schönen Analyse den Bachschen Klavierstil seinem Orchesterstil gegenüber und zeigt mit Glück, wie der Kompositionsstil der „Kunst der Fuge“ nur aus dem ersteren zu erklären ist. Hierbei fallen sogar einige Lesarten ab. Daß freilich die Spiegelfuge XVI und ihre Cembalobearbeitung als theoretisches Kontrapunktbeispiel bezw. praktische Ausführung gleichzeitig in die „Kunst der Fuge“ gehören sollen, ist wohl selbst noch ein romantischer Rest in der Auffassung des Verf. Auch würde ich persönlich die Orgel nicht ausschließen, — gerade hier hat sich ja auch die „Kunst der Fuge“ schon wieder gut eingeführt (Fritz Heitmann, Karl Matthaei u. a.). Ähnlich würde ich auch die Aufführbarkeit mancher Fugen des „Wohltempe-

¹³ So Goedeke (a. a. O., S. 334) u. andere. Auch Chrysander, Händel (Bd. 1, Leipzig 1858, S. 88) nennt ihn Christian, während er ihn in der Händel-Gesamtausgabe (Bd. 9) Wilhelm benennt. Leichtentritt (Händel, Stuttgart 1924) übernimmt S. 45 und 869 den ersten, S. 297 den letztgenannten Namen.

rierten Klaviers“ auf der Orgel für durchaus möglich halten, da in beiden Werken der Orgelumfang — doch wohl mit Absicht — eingehalten wird. Es folgen praktische Bemerkungen über Bindung, Verzierungen und Fingersatz (zu letzterem darf ich hinzufügen, daß ich bereits 1938 in meiner bei Steingräber erschienenen Ausgabe der „Kunst der Fuge“ einen vollständigen, nach den strengen Regeln des Orgelspiels gestalteten Fingersatz gebracht habe). Endlich beschließen einige Andeutungen über den Sinn barocker Musik das Ganze. Der wohlgelungenen Schrift darf man von Herzen wünschen, daß sie ihr Ziel, die „Kunst der Fuge“ wieder in die Hände des Musikliebhabers zu bringen, erreicht.

Heinrich Husmann, Hamburg

L u d w i g K. M a y e r : Musikgeschichte, ihre Entwicklung und ihre Meister. Verlag Leitner & Co. Wels und Wunsiedel (o. J.), 213 S.

Es handelt sich hier um den 4. Band von „Leitners Studienhelfern“, die sich als Einführungen oder Repetitorien in den Händen von Schülern, Studierenden, Lehrern und interessierten Laien bereits vielfach bewährt haben. Die Ziele sind also keineswegs sehr weit gesteckt. Um so erfreulicher ist es, daß die Musikgeschichte Mayers im Ganzen gesehen mehr darstellt, als der Untertitel andeutet, wenn auch einige Schwächen nicht übersehen werden dürfen. Um das Positive vorwegzunehmen: Der Stoff ist übersichtlich gegliedert, die Darstellung klar, konzentriert und allgemeinverständlich, ohne daß damit eine Senkung des wissenschaftlichen Niveaus verbunden wäre. Auch sind die neueren Forschungsergebnisse zu einem großen Teil berücksichtigt worden. Dagegen fragt es sich, ob die alte Riemannsche Epocheneinteilung: Beginn der Renaissance am Anfang des 14. Jahrhunderts, Beginn des Barock um 1600 für die Musikgeschichte heute noch aufrecht erhalten werden kann. Ist das Buch in manchem den kleinen Musikgeschichten von Einstein, Wolf und Moser verpflichtet, so werden doch in Anlage und Behandlung des Stoffes durchaus eigene und gangbare Wege beschritten. Daß Notenbeispiele und Quellenhinweise fehlen, daß die Gebiete Musiktheorie, Ästhetik und Musikgeschichtsschreibung nicht berücksichtigt oder nur gestreift werden, ergibt sich aus der Zweckbestimmung und der Beschränkung auf die wich-

tigsten musikgeschichtlichen Fakten. Dem entspricht wiederum die Beschränkung auf die Mitteilung von wichtigen Buchtiteln im Literaturverzeichnis. Eine Zeittafel und ein alphabetisches Verzeichnis mit Erklärungen von Fachausdrücken sind dem Buch angefügt. — Dem Titel entsprechend wird im ersten Teil vor allem die Entwicklung der Techniken, Gattungen und Formen dargestellt, während beginnend mit Schütz die großen Meister in den Vordergrund treten. Geschickt werden gattungsgeschichtliche Exkurse eingefügt, so z. B. bei Mozart über das Singspiel, bei Schubert über das Sololied. Beachtung verdient auch der Exkurs über Wesen und Grundlage der musikalischen Romantik, wie überhaupt die dem 18. und 19. Jahrhundert gewidmeten Abschnitte nach Qualität und Umfang an erster Stelle stehen. Wenn dagegen die Musik der Gegenwart auf einer einzigen Seite (S. 186) abgehandelt wird, so entspricht das einer Einstellung, die heute doch wohl nicht mehr allgemein geteilt wird. Im übrigen ist der Verf. bei der verdienstvollen Darstellung der nationalen Kreise des 19. Jahrhunderts nicht konsequent vorgegangen, da er hier die durch das Geburtsjahr 1875 gezogene Grenze mehrfach überschritten hat. Keinesfalls aber kann die schematische Aufgliederung der nach ca. 1875 geborenen Komponisten in Generationsgruppen unter den Schlagwörtern: Revolutionärer Durchbruch, Neue Musik und Neue Klassizität gutgeheißen werden, da z. B. Bartók und Strawinsky auch in die letzte Rubrik gehören und nicht nur in die erste.

Wenn das Buch auch sonst nicht ungeteilte Zustimmung finden kann, so vor allem, weil einige wichtige Namen fehlen, welche in einer Musikgeschichte, die eine beträchtliche Zahl von Namen bringt, nicht fehlen dürften. Vielleicht wäre es möglich gewesen, daß z. B. H. v. Bülow, A. Ritter und andere Vertreter der Münchener Schule, denen ein relativ breiter Raum gewidmet wird, etwas davon an Gombert, Merulo, Marenzio, Lechner, Benevoli, Böhm oder Sperontes abgetreten hätten, um nur einige der wichtigen fehlenden Namen zu nennen. Bei Buxtehude (S. 50, 64), D. Scarlatti (S. 61) u. a. genügt dagegen auch die Nennung des Namens nicht. Hier hätte auf eine kurze Würdigung nicht verzichtet werden dürfen. Sodann vermißt man einige Bemerkungen über die selbständige Instrumentalmusik des Mit-

telalters, über die rhythmischen Modi (S. 193), die französische Chanson des 16. Jahrhunderts oder die Brucknerschen Originalfassungen. Die katholische Kirchenmusik der Barockzeit tritt zu sehr zugunsten der Oper in den Hintergrund. Und schließlich noch zwei Richtigstellungen, denen noch weitere angefügt werden könnten: Ricercar, Fantasie, Capriccio und Kanzone (S. 34) können wohl dasselbe bedeuten, sie sind jedoch nicht grundsätzlich identisch. Scheins *Studentenschmaus* (S. 46) ist keine Suitensammlung, sondern ein Zyklus von Chorliedern. Vielleicht lassen sich diese Einwände bei einer Neuauflage berücksichtigen, die das im übrigen — um es noch einmal nachdrücklich zu betonen — wertvolle und instruktive Buch wohl verdiente.

Kurt Gudewill, Kiel

Fritz Högl er: Geschichte der Musik. (1. 2.) Wien, Österr. Bundesverl. (1949-51), 1. Antike bis zur Wiener Klassik. 2. Wiener Klassik bis zur Gegenwart.

Als eine „Musikgeschichte für jedermann“ vom Verlag angezeigt, will das vorliegende Werk in einem engeren Sinne nach der Absicht des Verf. (Bd. 2, S. 11) rein erzieherischen Zwecken dienen, wobei man vor allem an den Nachwuchs der praktischen Musiker wird denken müssen. Wenn eine derartige Musikgeschichte in dieser Zeitschrift gewürdigt werden soll, so ist natürlich zu fragen, ob sie im Hinblick auf den gedachten Leserkreis wirklich eine bestehende Lücke auszufüllen geeignet ist. Leider läßt sich das nur bedingt bejahen. Gewiß nimmt das Buch durch eine flüssige, anschauliche Gestaltung des Stoffes für sich ein. Das gilt vor allem für die Darstellung der kulturellen Grundlagen für größere Abschnitte, etwa Renaissance oder Barock. In dieser Richtung bewegen sich dann auch die sehr nützlichen kulturgeschichtlichen Zeittafeln am Schluß eines jeden Bandes. Die Kapitel über Bruckner, Wolf oder Brahms, über Bach und Händel ergeben gut gerundete Bilder, aus denen der Musikliebhaber vielen Gewinn ziehen wird. Sie bieten ihm, was in solchem Rahmen an Wissenswertem in eindringlicher Form geboten werden sollte, allerdings mitunter auf Kosten gebührender Proportion in der Stoffverteilung. Darunter leidet empfindlich, was im 2. Band im Kapitel über die nationalen Schulen von den nordischen Völkern oder was im 1.

Band über die englischen Virginalisten gesagt wird. Auf der anderen Seite führt in der verständlichen österreichischen Sicht des Verf. die Behandlung von J. M. Hauer oder J. Marx doch zu einer gewissen Gleichgewichtsstörung. Man halte auch im 1. Band die Ausführungen über Gallus und über Eccard nebeneinander.

Unter dem Zwang zu konzentrierter Darstellung hat der Verf. seine Aufgabe nicht immer glücklich gelöst. In der ersten Romantikergeneration durfte neben E. Th. A. Hoffmann Prinz Louis Ferdinand, unter den Schülern Lassos Ivo de Vento nicht fehlen. Von den 10 (nicht 9) Sinfonien Spohrs wäre eher als die neunte seine „Weihe der Töne“ oder das bemerkenswerte Experiment der „Historischen Symphonie im Styl und Geschmack verschiedener Zeitabschnitte“ zu nennen gewesen. Zudem ist Spohrs „überreiche Chromatik“ nicht lediglich als Verfallerscheinung seiner eigenen Musik, sondern mehr noch in ihrer Anregungskraft für die folgende Zeit zu bewerten. Die Frage nach der Entstehung der Mehrstimmigkeit (Bd. 1, S. 92) hätte zum mindestens auch vom Standpunkt der vergleichenden Musikforschung aus kurz beleuchtet werden müssen, etwa im Sinne der von Marius Schneider gewonnenen Erkenntnisse. Es geht heute nicht mehr an, Schuberts Klaviersonaten (Bd. 2, S. 127) nur eben zu registrieren, wie auch neben Mendelssohns Liedern ohne Worte mindestens noch seine 6 Präludien und Fugen sowie die „Variations sérieuses“ hätten erwähnt werden sollen (ebenda S. 142). Wenn schon der ursprüngliche Titel von Schumanns Phantasie op. 17 „Obolus“ (nicht „Obulus“, ebenda S. 135) angedeutet wurde, so durfte nicht verschwiegen werden, wozu dieses Werk mit seinem Ertrag ein „Obolus“ werden sollte, nämlich zum geplanten Bonner Beethovendenkmal.

Manches ist im Kapitel über Beethoven verzeichnet, und das wiegt in einer „Musikgeschichte für jedermann“ nach verschiedenen Entgleisungen des populären Beethoven-schrifttums wieder besonders schwer. So wird Beethoven mit leichter Hand als „Klassiker und Romantiker zugleich“ abgestempelt (Bd. 2, S. 70), in seiner Naturauffassung „war er am meisten Romantiker“ (S. 72), was ich in meiner Arbeit „Zu Beethovens Naturauffassung“ (in „Beethoven und die Gegenwart“, 1937, S. 220 ff.) hinreichend glaube widerlegt zu haben. An A. Schmitz'

„Das romantische Beethovenbild“, 1927 (vgl. bei Högler die Schilderung Beethovens im Alltagsleben, S. 81f.) sowie an L. Schiedermairs „Der junge Beethoven“, 1925 und 3/1951 scheint der Verf. in gleicher Weise achtlos vorbeigegangen zu sein, wenn man seine Charakteristik von Beethovens Vater liest oder die längst widerlegte Behauptung, Beethovens Großmutter habe ihr Leben in einer Trinkerheilstätte beschlossen (S. 82f.). Auf der anderen Seite hat sich der Verf. mit manchen neueren Forschungsergebnissen vertraut gemacht, deren Auswertung man nicht immer in Musikgeschichten begegnet, die sich an weitere Kreise wenden wollen. Ich hebe nur seine Behandlung des Impressionismus heraus (Bd. 2, S. 256), der nicht in üblicher Weise einseitig im Bereich des Harmonischen gewürdigt wird, sondern auch mit seinen rhythmischen Eigenwerten, eine Erkenntnis, der ja namentlich die Arbeit von H. G. Schultz, *Musikalischer Impressionismus und impressionistischer Klavierstil*, 1938, den Weg bereitet hat.

Leider fällt dann aber in jedem Bande zuletzt doch noch ein Schatten auf die gut gemeinte Hilfeleistung für den Benutzer des Werkes mit orientierenden Literaturnachweisen. Sie werden mit bibliographisch durchaus unzulänglichen Mitteln geboten, sie werden schon dadurch nahezu unbrauchbar, daß jegliche Erscheinungsvermerke fehlen oder daß mehrfach Zeitschriftenaufsätze nicht als solche kenntlich gemacht werden. Hier hätte eine neue Auflage vor allem mit kritischer Überprüfung anzusetzen. Willi Kahl, Köln

Hermann Matzke: *Musikgeschichte der Welt im Überblick*, Bonn, Athenäum-Verlag, 1949, 262 S.

Die vorliegende Einführung in die Geschichte der Musik besticht durch eine geschmackvolle Ausstattung, schönen Druck, wohlgelungene und geschickt ausgewählte Abbildungen und macht so einen lebendigen und ansprechenden Eindruck. Der Text ist recht glücklich gegliedert und angeordnet. Dem Titel entsprechend, sind einige Seiten den bekanntesten Theorien über den Ursprung der Musik sowie der vorgeschichtlichen und orientalischen Musik eingeräumt. Aber auch wenn das dem Werkchen vorangestellte Wort Huxleys vom größeren Wert Goethescher oder Beethovenscher Schöpfungen primitiven Werken gegenüber richtig

ist, so hat es die Wissenschaft jedenfalls keineswegs nur mit den Spitzenwerken zu tun, sondern die Gesamtentwicklung zu zeichnen, abgesehen davon, daß die Musik der alten und der orientalischen Welt eine Vollendung besitzt, die der unseren nicht nachsteht. So scheint mir dem Titel des Werkchens doch in keiner Weise Genüge getan. Die europäische Musikgeschichte ist geschickt behandelt und bietet eine Fülle von Wissenswertem, unterstützt durch gut gewählte Literaturhinweise. Die Zahl der Musikbeispiele ist freilich verständlicherweise nur gering geblieben. Die ältere Zeit ist im allgemeinen ansprechend referiert, obschon sich hier ein gewisser Mangel an näherer persönlicher Fühlung nicht übersehen läßt. Renaissance und Barock scheinen mir die gelungensten Partien zu sein, während die Behandlung der neueren Zeit vor allem durch das subjektive Empfinden des Verf. bestimmt wird. Es ist erstaunlich, in welchem geringem Maß hier von den modernen stilkritischen Methoden Gebrauch gemacht wird. Als Materialsammlung und populäre Einführung in den Stoff der Musikgeschichte dagegen vermag die Schrift ihren Zweck wohl zu erfüllen.

Heinrich Husmann, Hamburg

Handbuch der katholischen Kirchenmusik, in Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern herausgegeben von Heinrich Lemacher und Karl Gustav Fellerer, Essen, Verlag Fredebeul und Koenen 1949. 446 S.

Dieses Handbuch verfolgt den Zweck, eine „Übersicht über die wichtigsten Probleme der musica sacra“ zu bieten. Die Hrsg. lassen darin bewußt verschiedene Richtungen und Auffassungen zu Worte kommen, die freilich letztlich alle dem gleichen Ziele dienen, nämlich die Kirchenmusik im Geiste der Liturgie zu betreiben und mit ihr gemäß den kirchlichen Vorschriften zu dienen. Das Handbuch umfaßt folgende Hauptabschnitte, von denen jeder zahlreiche kleinere Beiträge enthält: 1. „Kirche und Musik“ (enthaltend u. a. „Kirchenmusik und Liturgie“ sowie „Seelsorge“, die Orgel, die Glocken usw.); 2. die „Kirchenmusikpflege“ (Kirchenmusik und Schulmusik, Jugendbewegung sowie Singschule, die Kindersinggruppe, der kirchliche Frauengesang, Kirchenmusik und Rundfunk, ferner die Kirchenmusik in den verschiedenen Gebieten Deutschlands sowie der umliegenden Länder, schließlich auch in

der Mission); 3. das „kirchenmusikalische Werk“ (Behandlung aller in Frage kommenden Literaturgebiete von der Gregorianik bis zur Moderne); 4. die „kirchenmusikalische Gestaltung“ (Behandlung sämtlicher Gebiete der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis) und 5. der „Kirchenmusiker“ (der Sänger, der Organist, der Chorleiter usw., Behandlung von Ausbildungs-, sowie Standes- und Rechtsfragen). An diesem Werk, das als unentbehrliches Nachschlagewerk gelten muß, haben alle namhaften Vertreter der heutigen katholischen Kirchenmusik mitgearbeitet. Der Handbuch-Charakter erweist sich als besonders glücklich in einem in Kleindruck gesetzten, nicht weniger als 20 S. umfassenden Personen- und Sachregister. In den insgesamt über 70 Beiträgen finden sich zudem zahlreiche Literaturhinweise.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Joseph Müller-Blattau: Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik, Grundzüge und Probleme. Stuttgart 1952, Metzler, 44 S., 8 S. Notenbeispiele. (Gesetz und Urbild. Abhandlungen zur Pflege realistischen Denkens in der Wissenschaft.)

Man wird dem Verf. zustimmen müssen, wenn er im Vorwort die Beschäftigung mit dem Wort-Ton-Problem als eines der vorrangigsten Anliegen der Musikforschung bezeichnet. Obgleich schon zahlreiche Beiträge zur Klärung dieses Problems vorliegen, darunter einige wesentliche aus der Feder des Verf., wird doch noch viel Arbeit geleistet werden müssen, bevor eine Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses geschrieben werden kann. Die ausgezeichnete und konzentrierte Studie Müller-Blattaus zeigt die Grundzüge auf. Gestützt auf die Untersuchungen von Th. Georgiades über den griechischen Rhythmus, auf Zeugnisse antiker Autoren und unter Verwertung eigener Forschungsergebnisse weist der Verf. nach, wie im großen Kunstwerk des klassischen Altertums die Einheit von Wort, Ton und Körperbewegung verwirklicht war. Diese Einheit ging in der Folgezeit verloren, da die Orchestik sich vom Worte löste. Sie blieb im volkstümlichen Tanzlied und anderen Gattungen erhalten. In diesem Zusammenhang wird die treffende Prägung: „Natürliches Wort-Ton-Verhältnis“ gebraucht. In der Musik der Gegenwart da-

gegen sieht M.-Bl. in Teilen von C. Orffs Werk die alte Einheit von Wort, Ton und Körperbewegung bis zu einem gewissen Grade wiederhergestellt. Der Raum zwischen den beiden Eckpfeilern Antike und Gegenwart wird nun in der Weise ausgeschritten, daß zunächst an der Psalmodie der Abstand von der Wort-Ton-Einheit der griechischen Antike demonstriert wird. Mit Wort-Ton-Einheit meint M.-Bl. also stets die Mittelstufe zwischen den beiden Polen: Primat des Wortes und Primat des Tones. Es wird gezeigt, wie die Einheit von textlichem und musikalischem Rhythmus in der *Ars antiqua* durch die Wortferne der *Ars nova* abgelöst wird, wie ein ähnliches Ausschlagen des Pendels nach beiden Seiten in den Kantilenensätzen Dufays und in der niederländischen Chorpolyphonie erfolgt. Den Schwerpunkt des folgenden Abschnittes bildet die Behandlung der Kompositionslehre Schützens in der Fassung Bernhards. Dabei bilden die drei bekannten Stilskategorien zugleich die Festpunkte, auf die hin die Entwicklung verfolgt wird. Überzeugend wird dargestellt, wie diese Entwicklung in Schütz kulminiert, sowohl im Technischen als auch im Geistigen. Die grundlegende Bedeutung der musikalischen Rhetorik für die Barockzeit wird außerdem an Lassos Motette „*In me transierunt*“ in Burmeisters *Musica poetica* erläutert. Daß die Zeit zwischen Schütz-Bernhard und Bach nicht berücksichtigt und daß Bach selber nur kurz behandelt wird, hat, wie der Verf. betont, seine guten Gründe. Einerseits sei das für die Epoche von 1550–1750 charakteristische Verhältnis von Wort und Ton gewissermaßen in der Mitte der Zeit gekennzeichnet worden. Zum anderen aber habe Bach am Ende der Epoche die Möglichkeiten nur noch einmal zusammengefaßt. Dennoch hätte man einige Bemerkungen darüber begrüßt, daß die Beziehungen zum Wort als Artikulationsfaktor sich im Vergleich zu Schütz grundlegend gewandelt haben. Aus diesem Grunde hätte auch H. Aberts Aufsatz „*Wort und Ton in der Musik des 18. Jh.*“ (AfMw V) in den Anmerkungen nicht fehlen dürfen. Desgleichen hätte ein kurzer Hinweis auf Sperontes und die Nachwirkungen seines Parodieverfahrens eine engere Verbindung zum folgenden Abschnitt hergestellt, in welchem der Verf. in konzentriertester Form darlegt, wie am Ausgang des 18. Jh. gleichsam der klassische Augenblick in der Geschichte des

deutschen Liedes erreicht, wie eine neue „natürliche“ Einheit von Wort und Ton verwirklicht und damit zugleich die „radikale Reproduktion“ von Goethes „poetischen Intentionen“ vollzogen wurde. Sodann würdigt M.-Bl. die überragende Leistung Schuberts, die wiederum zur völligen Unterwerfung des Wortes durch die Musik führen sollte. Treffend bemerkt der Verf., daß Wolf und Wagner nicht aus Mißachtung des Wortes handelten. In einigen der Mörike-Lieder und den geschlossenen Formen der Musikdramen Wagners sieht M.-Bl. noch eine gewisse Ausgewogenheit von Wort und Ton, macht sich im übrigen aber eine doch wohl etwas überspitzte Formulierung C. Petersens zu eigen (S. 34 f.). Auch wird man dem Verf. nicht uneingeschränkt beipflichten können, wenn er die Entwicklung bis 1918 ausschließlich unter das Zeichen einer Auflösung der Wort-Ton-Bindungen stellt; lassen sich doch Ansätze zu einer Konsolidierung des Wort-Ton-Verhältnisses schon bei Mahler feststellen. Treffend wird der Durchbruch eines neuen körperhaften Rhythmus als bestimmend für das neue Wort-Ton-Verhältnis gekennzeichnet. Bei Orff, der über die Tradition hinweg „bis zu den Urphänomenen der gemeinsamen rhythmischen Bewegtheit von Wort und Ton“ vorstößt, sieht M.-Bl. den neuen Wort-Ton-Stil vor allem in den *Carmina burana* „unübertrefflich geprägt“. Dies treffe jedoch weniger für die Orffsche *Antigone* zu. Vielmehr nimmt M.-Bl. gewisse Schwächen dieses Werkes zum Anlaß, um zum Schluß die Frage zu stellen, wo heute ein „neues kultisches Wort“ zu finden sei, das der Dichtung der Antike ebenbürtig ist. Uns müsse weniger die Frage nach dem Schicksal der Musik als nach dem Schicksal des Wortes bewegen. Die Art, wie hier Geschichte und Gegenwart verklammert worden sind, muß als beispielhaft angesehen werden.

Kurt Gudewill, Kiel

R i c h a r d E n g l ä n d e r : Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper. Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala. 36: 1. Uppsala — Leipzig 1943. 218 S.

Die Schrift bildet eine Parallele zu dem ausgezeichneten Buch des Verf. über Joh. Gottl. Naumann als Opernkomponist. Obwohl Joseph Martin Kraus, wie der Verf. bereits im Vorwort feststellt und im Folgen-

den eingehend beleuchtet, „in jeder Hinsicht den polaren Gegensatz zu Naumann darstellt“, ist das Kernproblem beider Studien ein und dasselbe und zugleich das Grundproblem der Operngeschichte im ausgehenden 18. Jahrhundert schlechthin: die Herausbildung neuer, nationaler Operntypen auf der Grundlage der Verschmelzung der bis dahin allein herrschenden, sich befehrenden italienischen und französischen Gattungen. Im Hintergrund steht dabei naturgemäß Gluck, der für die Gustavianische Oper ebenso richtungweisend war wie bald danach für die Oper des Empire. Man kann geradezu sagen, meint der Verf., „daß in der Art, wie die Hauptkomponisten des Gustavianischen Kreises ein Bekenntnis zu Gluck ablegen, das entscheidende Merkmal ihrer eigenen künstlerischen Individualität beschlossen ist, und zugleich das unterscheidende Merkmal ihrer Stellung im Rahmen der Gustavianischen Opernbühne, ihrer Bedeutung für die Gustavianische Opernidee“. Dabei war Gustav III. keineswegs Gluckianer, ja, überhaupt nicht primär musikalisch interessiert. Was ihm vorschwebte, ein monumentales Gesamtkunstwerk rein schwedischen Geistes, war ein „Kunstwerk der Zukunft“, für das in der Zeit bei keinem der bestehenden Operntypen, sondern nur im übernationalen Musikdrama Glucks Anknüpfungspunkte gefunden werden konnten. Auf Schritt und Tritt drängt sich beim Lesen der lebendigen Schilderung von dem vom Geist des Herrschers getragenen und vorwärtsgetriebenen, kühnen künstlerischen Unternehmungen die Frage auf, was wohl aus der deutschen Nationaloper der Zeit, aus Gluck selbst und aus Mozart, dem Altersgenossen von Kraus, geworden wäre, wenn sich in Deutschland ein Fürst gefunden hätte, der wie Gustav seine „*theatralischen Großmachtsträume*“ auf dem Wege über die repräsentative große Oper ausgesprochen nationalen Charakters hätte verwirklichen wollen.

Joseph Martin Kraus, der junge Stürmer und Dränger, wurde durch eine schicksalhafte Fügung dem von ihm verachteten, überfremdeten, kleinstaatlichen deutschen Opernbetrieb entrückt und im Rahmen der Gustavianischen Oper an den rechten Platz gestellt. Diese Oper und er sind künstlerisch so untrennbar miteinander verbunden, daß, wie der Verf. im Vorwort betont, ein Verständnis des einen ohne genaue Kenntnis

des anderen unmöglich ist. Der Schriftsteller aus dem Göttinger Hainbund, der „fanatische Gluckianer“ und romantische Schwärmer, fand in der weltweite Gegensätze in sich vereinigen Gustavianischen Ideenwelt die künstlerische Erfüllung, die ihm die Heimat nicht geben konnte. Trotzdem ist er ein „Outsider der Musikgeschichte“ geblieben. Es fehlte ihm offensichtlich die gründliche Schulung innerhalb wenigstens einer der verachteten traditionellen Operngattungen, wie sie Gluck selbst, Kraus' Stockholmer Kollegen Naumann und Vogler und sein Altersgenosse Mozart mit Selbstverständlichkeit durchgemacht hatten. So konnte sein Werk zwar zum bedeutenden Exponenten einer auch ihrerseits rasch dahinsinkenden Blütezeit werden, aber nicht darüber hinauswirken; in diesem Zusammenhang erscheint sein Tod in ein und demselben Jahr wie derjenige Gustavs III. wie ein Symbol.

Der Verf. entwirft von den geistigen Strömungen dieser knapp drei Jahrzehnte umfassenden Epoche ein sehr anschauliches Bild. Verdienstvoll ist vor allem die ausführliche Behandlung der literarischen Probleme, die in operngeschichtlichen Abhandlungen so oft zu kurz kommen. Kurz und schlagend werden die wesentlichsten Komponisten des Stockholmer Hofes, Uttini, Naumann, Vogler, Häffner, charakterisiert und stilistisch zueinander in Beziehung gesetzt, bevor im zweiten Teil der Schrift Kraus in den Mittelpunkt tritt. Die ausführliche Besprechung seiner Werke wird nur durch die allzu sparsame Heranziehung von Notenbeispielen beeinträchtigt. Der mit der Materie nicht eng vertraute Leser kann mit den wenigen Melodiefetzen aus den Opern kaum etwas anfangen und wird durch die am Schluß ganz wiedergegebene, frapierend schöne Ode noch besonders auf das hingewiesen, was ihm vorher offenbar vor-enthalten worden ist. Hoffentlich kann dieser, vermutlich durch die Kriegsverhältnisse bedingte Mangel — das Buch erschien schon 1943 — in einer neuen Auflage beseitigt werden. Anna Amalie Abert, Kiel

Paul Gabriel: Das deutsche ev. Kirchenlied von Martin Luther bis zur Gegenwart. Berlin, Ev. Verlagsanstalt, 2. erw. Aufl. 1951 (Edition Merseburger 1108). 200 S.

Es handelt sich bei dem bekannten Buch um eine Neuauflage der zuerst im Jahre

1934 bei Quelle und Meyer in der Reihe „Wissenschaft und Bildung“ erschienenen Arbeit des Verf. Mit Ausnahme der neugefaßten Einleitung und der Fortführung des letzten Kapitels bis zur jüngsten Gegenwart, wobei Gestalten wie R. A. Schröder, J. Klepper, O. Riethmüller, H. Vogel und A. Pötsch besprochen werden, ist diese 2. Auflage ein unveränderter Neudruck. Gabriels Darstellung ist bekannt in ihrer geschickten Verbindung von kirchen- und geistesgeschichtlicher Gesamtorientierung mit kleinen geschichtlichen Episoden, die der Darstellung die nötige Anschaulichkeit verleihen. Sie vermittelt im Augenblick die beste Übersicht über die evangelische Gesangbuchgeschichte, allerdings nur in textlicher Hinsicht. Fraglich erscheint, ob die Gliederung des Stoffes in „Das Lied der Reformation“ (1523—1570), „Das Bekenntnislied“ (1570—1647), „Das Erbauungslied“ (1647—1750), „Das Kirchenlied im Zeichen der Aufklärung“ (1750—1819) und schließlich „Die Entdeckung des alten Liedes und das neue Lied“ aufrecht erhalten werden kann. Ist demgegenüber nicht die Übersicht im Anhang zum Evang. Kirchengesangbuch (Zeitalter der Reformation, der Gegenreformation, des 30jährigen Krieges, des Pietismus und der Aufklärung sowie schließlich der Neuzeit) weit glücklicher? Denn bei dieser letzteren Einteilung werden Gewaltsamkeiten vermieden. So ist bei G. ein Mann wie Johann Heermann dem Abschnitt „Bekenntnislied“ (diese Bezeichnung ist an sich schon fragwürdig) zugewiesen, während der ihm in seiner dichterischen Art und als Frömmigkeitstyp nahe verwandte Paul Gerhardt im Kapitel „Erbauungslied“ zusammen mit dem Pietismus behandelt wird. Es wäre gut, wenn der Verf., der den Abriß über die Geschichte des Kirchenliedes für das in Vorbereitung befindliche Handbuch zum Ev. Kirchengesangbuch übernommen hat, die Gliederungsfrage überprüfen würde. Walter Blankenburg, Schlüchtern

Marziano Bernardi — Andrea Della Corte: Gli strumenti musicali nei dipinti della galleria degli Uffizi. Torino 1952. Edizione Radio Italiana. 177 S. Der italienische Rundfunk bringt hier ein prachtvolles Werk heraus, um damit der Musikkultur und der Pflege der bildenden Künste zu dienen. Der Gedanke, Gemälde mit Instrumenten aus einem Museum in

Reproduktionen zu veröffentlichen, ist originell. Da die Florentiner Uffizien keine Sammlung von Musizierbildern sind, ist die Ausbeute zahlenmäßig auch nicht so groß, daß sie sich nicht in einem normalen Buche unterbringen ließe. Dafür gibt es dann aber auch keine dilettantischen oder künstlerisch minderwertigen Darstellungen. Für die musikwissenschaftliche Auswertung ist das Letztere nicht unbedingt ein Vorteil, das Buch ist aber auch nicht nur für musikinteressierte Kreise bestimmt, sondern will gerade die Liebhaber der Malerei mit den wichtigen Instrumentendarstellungen der berühmten Gemäldegalerie vertraut machen.

Bernardi leitet den Band mit einer kurzen Abhandlung über den bildlichen Wert des Musikinstruments ein. Er geht dabei auf die wesentlichen Fragen nach der darstellerischen Wahrheit des Bildes ein und stellt die Möglichkeiten der malerischen Verwendung von Instrumenten nebeneinander. Da das Instrument als Form, d. h. als „schöne Form“, und Mittel der bildnerischen Komposition dient, ist die Frage, ob es nicht nur dekorativ, „secondo le inventioni“ (wie Veronese einmal sagt), verwertet wird, natürlich wichtig. Phantasie, Temperament, Zeitgeschmack, Beobachtungsgabe, mangelnde Kenntnis der Musik können jederzeit den dokumentarischen Wert einer Instrumentenwiedergabe beeinflussen, abgesehen davon, ob beim Künstler überhaupt der Wille zur exakten Beschreibung vorhanden war.

Della Corte steuert dann den musikwissenschaftlichen Leitfaden zu den Reproduktionen bei, indem er zunächst allgemein über alte Bilder und alte Instrumente spricht. Auch er warnt vor einer Unterschätzung der malerischen Phantasie bei der Auswertung der Bilder. In etwas längeren Ausführungen erzählt er, unter Benutzung längerer Zitate, von Instrumentenaufzählungen und -erwähnungen in Gedichten und Chroniken. Dann widmet er sich den Tafeln, indem er die verschiedenen dargestellten Instrumente bespricht. Hierbei verwertet er die Erkenntnisse der Instrumentenkunde, mit denen er sich ab und zu auch einmal auseinandersetzt. Da diese Darstellung in erster Linie informatorischen Charakters ist, begrüßt man es, daß auch aufführungspraktische Fragen angeschnitten werden. Das führt dankenswerterweise manchmal in spieltechnische Einzelheiten, soweit sie auf

den Bildern erkennbar sind, wie z. B. beim Selbstbildnis der Lavinia Fontana am Cembalo, 1578. Allgemeines über die Rolle der Instrumente schließt diese Einführung ab. Della Cortes Erläuterungen sind klar und allgemeinverständlich, setzen aber auch einiges Wissen voraus. Den Kreisen, an die sich das Buch wendet, werden sie zweifellos wertvolle Dienste leisten.

34 ausgewählte Bilder des 13. bis 17. Jahrhunderts werden im Hauptteil des Bandes auf 51 Tafeln reproduziert, wobei häufig die für das Thema der Veröffentlichung wichtigen Partien der Gemälde in Teilvergrößerungen geboten werden. Hinzu kommen drei farbige Wiedergaben als Beilagen. Die Reproduktionen sind im Kupfertiefdruck hergestellt und etwas weich ausgefallen. Unter ihnen finden sich Instrumentendarstellungen, die bisher nicht leicht zugänglich waren. In jedem Falle wird zunächst eine Reproduktion des Gesamtbildes gegeben, so daß die Instrumente nicht nur als isoliertes Anschauungsmaterial zur Musikgeschichte, sondern im Rahmen des hier ja vorrangigen malerischen Kunstwerks gezeigt werden. Ein Verzeichnis der Maler und der Instrumente ergänzt den Tafelteil.

Absicht und Ausführung der Veröffentlichung sind höchst lobenswert. Möchten auch andere Museen und Sammlungen so ausgewertet werden! Vielleicht nehmen sich deutsche Rundfunkanstalten das Vorgehen von Radio Italiana zum Vorbild.

Hans Albrecht, Kiel

Paul Stefan: Georges Bizet. Atlantis-Verlag, Zürich 1952, 264 Seiten.

Mehr glänzender Essayist als Wissenschaftler, hat der 1943 in New York verstorbene Verf. eine Reihe von lebendig geschriebenen Büchern herausgehen lassen, unter denen „Die Feindschaft gegen Wagner“ 1918 und sein Werk über „Die Wiener Oper“ 1932 Interesse fanden. Sein aus dem Nachlaß herausgegebenes Buch über Bizet schließt eine Lücke in der deutschen Literatur. Es ist ausgezeichnet geschrieben, bringt außer einer Biographie und Werkbesprechung auch fesselnde allgemein-geschichtliche Abschnitte (Paris und Frankreich, Französische Romantik, Chronik der musikalischen Ereignisse, S. 17–52), die den Hintergrund des Lebens des Meisters anschaulich schildern. In den biographischen Daten weichen Kleinigkeiten von der in der MGG gelieferten Biographie der Mina Curtiss ab, z. B.

bei der Aufnahme des Knaben ins Conservatoire (12. statt 9. Oktober 1848) u. a. m. Ob die komische Oper „*La Guzla de l'Emir*“ 1861/62 zu Ende komponiert ist oder nicht, läßt der Verf. entgegen Curtiss offen (79). Jedenfalls ist die Partitur nicht erhalten. Unter den aufgezählten Werken fehlt die sehr früh komponierte Opéra comique „*La Maison du Docteur*“ (261), ebenso das Tedeum „*Le Docteur Miracle*“ ist vollendet (ebenda). Die Reihe der Klavierwerke ist sehr viel länger, als sie Stefan angibt (262). Die Oper „*Iwan*“ ist inzwischen auch in Deutschland aufgeführt, und zwar in der von Hartmann vollendeten Partitur und der Übersetzung von Fritz Schröder. Der Verf. geht den Quellen der Texte nach und behandelt dabei auch die Umwandlung der Mériméeschen Novelle in das Opernlibretto *Carmen*. Er lobt sie (191 f.). Er meint, auf der Bühne hätte man das Scheusal Garcia schlecht vertragen; er verzichtet gern auf eine verheiratete Carmen. In Wirklichkeit sind diese Momente wie so vieles andere angetan, aus der naturhaft-wilden, verbrecherisch-niedrigen Carmen des Originals eine pikante Pariser Apachenfigur zu machen. Mérimées *Carmen* ist zweifellos opernmäßig verfälscht, elegant zurechtgemacht. Immerhin war selbst diese *Carmen* bei der Uraufführung den Parisern schon zu naturalistisch. Die Musik wird gut gekennzeichnet, die Beziehungen zur spanischen Vokalmusik oder volksähnlichen Musik, wie Yradiers Habañera u. a. dargestellt. Allerdings ist das, was S. 210 über die Quellen der spanischen Volksmusik gesagt wird, nicht nur oberflächlich, sondern wohl auch durchweg falsch. Nietzsches Lob der *Carmen* wird natürlich zitiert. Aber auch dem Verf. ist entgangen, daß dieser 1888 in einem Brief an den Musiker Carl Fuchs in Danzig schreibt: „*Das was ich über Bizet sagte, dürfen Sie nicht ganz ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht (!). Aber als ironische Antithese gegen Wagner wirkt es sehr stark.*“

Hans Engel, Marburg

Ruth Moser: *L'Impressionisme Français. Peinture-Littérature-Musique*. Genève, Librairie Droz; Lille, Librairie Giard. 1952. 285 S.

In diesem Buch wird der Versuch unternommen, die „sonderbare Übereinstimmung der verschiedenartigen Äußerungen des Gei-

stes“ (M. Raymond, zitiert im Vorwort) aufzuweisen. Der klassischen Musik wird im ersten Kapitel zweiteiliger Rhythmus und Symmetrie als Grundprinzip der Form zugewiesen; Schubert, die Romantik (23) befreit sich von diesem klassischen Schema. Ähnliches geht in der Dichtung vor (14). Mit Baudelaire, Mallarmé u. a. Symbolisten dringt die Musik in die Sprache der Dichtung ein, wie die Verf. an Baudelaires „*Jet d'eau*“ nachweist (81). Auch die Prosa der Zeit hat „gebrochenen Rhythmus (*brisé*, 124 ff.), was mit Beispielen der Brüder Goncourt u. a. belegt wird, insbesondere aber haben ihn die Verse der Symbolisten. Farbe und Auflösung der Form kennzeichnen die Malerei der Impressionisten. In der Musik wird (175-209) bei Debussy die Freiheit der Harmonie und die Bedeutung der von der Natur angeregten Empfindung hervorgehoben. Bei Debussy wird wieder der „*Élan brisé*“ festgestellt. Furcht vor der offenen Farbe, der klaren Linie läßt Debussy seine Rhythmen verschleiern, seine Melodien nur skizzenhaft formen, sie durch eine ausgesuchte Instrumentation zersplittern (209). Durch die Auflösung der Form ist das menschliche Sein selbst zerstört, seine zusammenhängende Existenz bedroht (252). Die Impressionisten, die zu den „aus dem Gleichgewicht Geratenen“ gehören (265), haben nicht einmal den Wunsch nach Beständigkeit. Sie haben einen großen Teil der Bindungen gelöst, die sie an das Dasein fesseln, sie leben, vereinsamt, durch ihr Gefühlsleben. — Mehr essayistischer-aesthetisierender Art als methodisch angelegt, gibt die Arbeit der Verf. doch viele feine Beobachtungen und Bemerkungen, ohne allerdings den Stoff zu durchdringen.

Hans Engel, Marburg

Hans Sittner: *Kienzl—Rosegger. Eine Künstlerfreundschaft*. Zürich/Leipzig/Wien 1953, Amalthea.

Die sehr schnelle Folge stilistischer Entwicklungszüge hat es mit sich gebracht, daß das umfangreiche Lebenswerk Wilhelm Kienzls (1857—1941) fast völlig vergessen ist. Selbst seine größten Erfolgswerke, voran „*Der Evangelimann*“ (1895) und „*Der Kuhreigen*“ (1911), erscheinen nur noch selten auf den Opernspielplänen, obwohl es sich um Kompositionen von echter Volkstümlichkeit handelt, die auch vom Handwerklichen her jeder Kritik standhalten können. Hans

Sittner hat dem Meister ein literarisches Denkmal gesetzt, das wohl geeignet ist, das Interesse an der Kunst des liebenswürdigen Österreicher wieder zu erwecken. Ob sich allerdings Richard Strauß' Wort, daß Kienzls Zeit noch kommen werde, bewahrheiten wird, ist heute schwer zu sagen. Sittners Buch, Frau Henny Kienzl gewidmet, ist ein zweiteiliges Werk, dessen I. Teil einen Auszug aus Kienzls 1926 erschienener „Lebenswanderung“ mit biographischen Ergänzungen bis zum Tode des Meisters bringt, während der II. Teil der Freundschaft Kienzls mit dem Dichter Peter Rosegger gewidmet ist. Beide Künstler waren sehr sorgfältig in der Aufbewahrung und Registrierung ihrer Briefe und Erinnerungen, und so ergibt sich ein umfassendes Bild ihrer Beziehungen zueinander und zur Umwelt. Kienzl, auch literarisch reich begabt und als Musikkritiker von großem Verantwortungsbewußtsein erfüllt, hat sich in ehrlichen Worten Rechenschaft über sein Leben und Schaffen abgelegt. Er hat auch über Rosegger in menschlich feiner Gesinnung geschrieben. Diese nur im Auszug veröffentlichte Schrift schließt mit dem Bekenntnis: „Die Freundschaft mit Rosegger war das Ereignis meines Lebens.“ Es ist ein beachtliches Stück Kulturgeschichte, das in freimütiger Erzählung und in wertvollen Freundesbriefen vorgestellt wird, und der heutige Betrachter, der jener älteren Zeit häufig doch so ablehnend gegenübersteht, wird sein Urteil in manchen Punkten revidieren müssen. Wohl waren Kienzl und Rosegger kritische Beobachter, aber sie waren auch Menschen reinen Herzens. Lob und Tadel in ihren Äußerungen sind mit einer heute nur selten anzutreffenden Natürlichkeit stets im Sinne einer geistigen Klärung angewandt worden, gleichsam ein Nachklang der hohen geistigen Gesinnung des frühen 19. Jh., der Zeit E. Th. A. Hoffmanns oder Ludwig Tiecks. Der Hrsg. hat gute Arbeit geleistet, denn außer den Schriften und Briefen gibt es noch ausführliche Verzeichnisse der Werke Kienzls und des Schriftwechsels. Zahlreiche Bilder ergänzen das wertvolle Buch.

Helmut Wirth, Hamburg

Karl Ipsier, Richard Wagner in Italien. Verlag „Das Bergland-Buch“, Salzburg 1951. 241 Seiten.

Der schön ausgestattete Band bringt eine Zusammenstellung aller bekannten biographischen Daten, die sich auf Italien beziehen.

Besonders wertvoll sind die vielen beige-steuerten Photographien aus Wagnerschem Familienbesitz von Aufenthaltsorten, Wohnungen und Personen, sowie von Dokumenten. S. 13 muß es Raupach, nicht Reinpach heißen; auch stimmt es nicht, daß das *Liebesverbot* unter dem Einfluß Webers und Aubers und der italienischen Schule gestanden hat. Die *Feen* zeigen den Einfluß der deutschen Romantiker, darunter den Webers, das *Liebesverbot* den Einfluß der italienischen und französischen Oper. Der Verf. schürft nicht gerade tief, er stellt die Dinge beschönigend und oft rosenrot dar. „Seine Ehe, vorschnell in jungen Jahren geschlossen, war für ihn nach dem Abklingen des männlichen Begehrens an (!) Minnas Frauenreizen eine Prüfung des Mitleids und der Geduld geworden.“ Auch der Kampf um Wagner in Italien wird ein wenig zu schönfärbend dargestellt. Gleichzeitig mit Wagner wurde in Bologna ein sehr unbedeutender italienischer Komponist Ehrenbürger. — Dem Textteil ist eine tabellarische Übersicht, Leben und Werk, beigegeben. Hans Engel, Marburg

Paul Nettl: *Forgotten Musicians*. New York, Philosophical Library, 1951. 352 S.

In gewisser Hinsicht wird man mit vorliegendem Buch an W. H. Riehls „*Musikalische Charakterköpfe*“ erinnert mit ihrer verdienstvollen Ehrenrettung für so manchen vergessenen Kleinmeister aus der Musikgeschichte. Das Thema der „*forgotten musicians*“ bleibt auch heute noch ebenso dankbar wie unerschöpflich. Das zeigt uns Nettl in seinem neuen, auf gute Quellenkenntnis sich gründenden und ansprechend gestalteten Buch, dessen Inhalt natürlich zu einem guten Teil auf eigene ältere Forschungen über die Wiener und böhmische Barockmusik sowie insbesondere auch über die jüdischen Spielleute zurückgreift. Es beginnt mit einer eindrucksvollen Gegenüberstellung des legendären „*Lieben Augustin*“ mit J. Schmelzer, dem „*Johann Strauß of the Baroque*“, was dann zu den Anfängen der Wiener Schule mit ihrer Verwurzelung in der Volksmusik führt. Auf eine Charakteristik H. Fr. Bibers folgt ein auch kulturgeschichtlich aufschlußreiches Kapitel über die alten jüdischen Spielleute. Dann erscheint ein „*forgotten musician*“ im wahren Sinne des Wortes, der Geiger J. Scheller, dessen Spur sich seit 1803 völlig ver-

liert, eine wunderliche Musikantengestalt, wie sie uns ähnlich im unsteten Wanderleben J. L. Böhnners begegnet. Von Schellers ans Unwahrscheinliche grenzender Spielfertigkeit hatte E. L. Gerber zuletzt noch im 4. Band seines „*Neuen Lexikons*“, dann Fr. Rochlitz berichtet. W. J. von Wasielewski und nach ihm A. Moser widmen dem Geiger noch einige Worte, in der letzten Auflage von Riemanns Musiklexikon aber sucht man seinen Namen bereits vergebens. Um so erfreulicher, daß Nettl im Anschluß an Rochlitz' Erzählung Schellers Andenken wieder einmal aufgefrischt hat. Nicht ganz so vergessen sind unter den anderen Gestalten des Buches natürlich Fr. Abt und J. Stamitz, eher schon Mozarts Freund, der irische Sänger M. Kelley.

Was der Verf. im 8. Kapitel über J. W. Tomaschek und H. Voříšek zu berichten weiß, ergänzt das Bild, das ich von diesen Vorläufern Schuberts im Bereich des lyrischen Klavierstücks entworfen habe (AfMw., 3, 1921), nach mehr als einer Seite hin. Als lyrische Klavierstücke noch vor Tomascheks ersten Eklogen macht Nettl 6 „*Divertimenti per cembalo*“ von J. Myslivecek namhaft (handschriftlich im Prager Nationalmuseum), ob freilich in einem ganz prägnanten Sinne oder ob sie anderen Vorerscheinungen der Gattung, wie ich sie für die Zeit vor 1810 nachgewiesen habe, anzureihen sind, wage ich ohne nähere Kenntnis nicht zu entscheiden. Zum ersten Mal begegnet man hier (S. 101) einer Kennzeichnung Tomascheks als Komponist des musikalischen Biedermeier, was natürlich im einzelnen noch nachzuprüfen wäre. Vor allem aber finden seine Lieder eine verdiente Würdigung, auch sie in nächstem Zusammenhang mit Schuberts Liedschaffen.

Ein Abschnitt „*Musical Monarchs*“, der vor allem den Habsburgern und unter ihnen namentlich Leopold I. gilt, leitet zum zweiten Teil des Buches über mit fünf Musiker-selbstbiographien des 18. Jahrhunderts (Dittersdorf, diese natürlich gekürzt, Fr. Benda, Neefe, J. B. Schenk und J. J. Quantz). Für Fr. Bendas Autobiographie bedeutet dies seit 1856 die erste Neuveröffentlichung. Sie war damals von C. v. Ledebur übrigens nicht nur in der „*Neuen Berliner Musikzeitung*“, Jg. 10, sondern noch einmal in eigener Nacherzählung in seinem „*Tonkünstlerlexikon Berlins*“, 1861 vorgelegt worden. Zu Fr. Benda hätte noch auf die

Kölner Dissertation von Franzi Berten, 1928 hingewiesen werden können. Für die Quantzsche Autobiographie diente dem Verf. die Faksimiliewiedergabe in meinen „*Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*“, 1948 als Vorlage. Dabei haben sich in der englischen Übersetzung von P. Müller einige Versehen eingeschlichen: Das Zitat der Arbeit über S. L. Weiß von Volkmann (S. 335, Anm. zu S. 287) muß lauten: „Die Musik“, 6, 1907, S. 273 ff., Fellerers Buch (S. 335, Anm. zu S. 301) ist zu Pittoni mit S. 199 ff., zu Benicini mit S. 208 f. zu zitieren. S. 287, 289, 316 und im Register S. 342 muß es Buffardin statt Buffardi heißen. Willi Kahl, Köln

Walter Abendroth: Vier Meister der Musik. München 1952, Prestel.

Mit voller Absicht widmet der Verf. seine Betrachtungen den Komponisten Bruckner, Mahler, Reger und Pfitzner, die „*das gleiche posthume Schicksal insofern*“ haben, „*als unter normalen Umständen die Zeit längst reif gewesen wäre, um ihr Lebenswerk in die internationale musikalische Welt hinauswirken zu lassen*“. Es scheint wirklich so, als ob jeder dieser vier Meister, vielleicht mit Ausnahme von Mahler, der zeitweilig auf der ganzen Welt en vogue war, dazu ausersehen gewesen wäre, „*ein völlig deutscher Gegenstand*“ zu sein, um mit Morgenstern zu reden. Abendroth sagt, daß die Namen „*besonders aufreizend in den Ohren der permanenten Revolutionäre von heute*“ klingen, aber es könne „*sich nicht darum handeln, unbekannte oder vergessene Größen zu rehabilitieren*“. Die vier Kapitel seines sehr lesenswerten Buches bezeichnen schon in ihren Überschriften die geistige Situation jedes Meisters: Bruckners „*großen Anachronismus*“, Mahlers „*Phantastik zwischen den Zeiten*“, Regers „*Entlarvung der vorgetäuschten Werte*“ und Pfitzners „*Reich des Unbewußten*“. Es wird in erfrischender Weise mit alten Vorurteilen und Ressentiments aufgeräumt, und gerade in der Kürze der Ausführungen liegt die Schlagkraft der ausgezeichnet formulierten Gedanken. Bruckner ist nicht mehr der „*romantische Symphoniker*“ und auch nicht „*das Opfer seiner Begeisterung für Richard Wagner*“. Sein Werk ist nicht an außermusikalische Vorstellungen gebunden, es ist sogar „*antiromantisch*“ durch die strenge Auffassung des Handwerklichen. Das Erleb-

nis der Kunst Wagners aber hat dem Musikschöpfer „sein eigenes freies Sprachvermögen entbunden“. Die Symphonie Bruckners „ist eine autogene und autonome Erscheinung“. Bruckners epochale Leistung: die Schaffung eines Stils, den man als „neuen Barock“ in der „intensiven Durchdrungenheit des ‚Weltlichen‘ vom ‚Geistlichen und Geistigen‘“ sehen kann. Aber Bruckner müsse in erster Linie musiziert und nicht gebetet werden. — Die neuartige Betrachtungsweise Mahlers ist besonders geeignet, das Wesen dieses oft verkannten Meisters zu erklären. Vor allem gibt es keine Rückbeziehung zu Bruckner. Mahler, der unruhige, moderne Mensch, sucht „den Trost der Romantik“. Der Schwerpunkt seiner Aussage liegt im Liede. Ebenso wenig wie Bruckner, ist auch Mahler Programmatiker, er gehört aber in seiner Phantastik und Skurrilität in die romantischen Bezirke von E. Th. A. Hoffmann und steht Bruckner so fern wie möglich. Abendroth nennt ihn „nicht anarchistisch, aber unbotmäßig“ und stellt das Moment des Naiven heraus, das sich auch in der improvisatorischen Handhabung der Form zeigt. Seine im Gegensatz zu Bruckner ganz subjektive Instrumentation dient der Verklangerung einer weiten Gefühlsskala, zu der auch die Ironie gehört. Diese zweifellos romantische Eigenart Mahlers ist von schwächeren Nachahmern oft kopiert worden. Mahler hat, wie auch die anderen Meister, keine „Schule gemacht“, wohl aber, und darin liegt eine gewisse Ironie, eine Art Verführerrolle gespielt. Mit seinen besten Werken stellte er sich gegen seine Zeit, wie es übrigens auch Max Reger tat. Dieser Meister, Bruckner verwandt im „Ethos der Arbeit“ und der antiromantischen Haltung, war, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, vielseitig und produktiv. Im „Widerstreit zwischen reformatorischen und revolutionären Tendenzen“ erneuerte er die traditionellen Formen aus dem Geiste naiver Schöpferkraft und unerbittlicher Logik. Nicht im weitgespannten thematischen Einfall sieht Abendroth Regers Stärke, sondern in dem Aufbau formaler Großräume aus Kleinraumgebilden, wobei die Harmonik den wesentlichsten Anteil hat. (Allerdings ist die Bedeutung des Melodikers Reger noch immer nicht erschöpfend nachgewiesen!) Weder die sogar „antiregerische“ Orgelbewegung noch wahrscheinlich auch die Jugend- und Schulmusikbewegung sind ohne

Regers Vorgang zu denken, und die Auseinandersetzung mit ihm darf noch lange nicht als abgeschlossen gelten. Ebenso wenig übrigens auch mit Pfitzner, dem an Schopenhauer geschulten Denker, der den „Revolutionären nicht nur vorangeschritten ist, sondern sie zugleich . . . überholte“, indem er „das Außerordentliche und Unmeßbare in ein vollendetes Maß zu bringen“ verstand. Ihm ist die Musik eine „stilisierende Kunst“. Im Schaffen selbst naiv, gehorcht er dem Einfall, und es gibt bei ihm keine schematische Wiederkehr in Form, Thematik und Harmonik. Die oft an die alten Niederländer erinnernde Satzkunst ist kein Archaismus, sondern sein ganz persönlicher, so oft mißverständlicher Stil, der dem „Schoß der Inspiration“ entstammt. Pfitzner bekennt sich zur schöpferischen Vielseitigkeit, aber die Bühne ist „das Hauptanliegen seines künstlerischen Wirkens“, weil hier am stärksten das „Ineinanderspielen physischer und metaphysischer Kräfte zu erkennen“ ist. Im Nachwort seiner übrigens stets sehr deutlich auf die Gegenwart bezugnehmenden Ausführungen sagt A., die vier Meister „haben, wissend oder unwissentlich, bewußt oder unbewußt, Entscheidendes geleistet, um das, was an Stil und Gesinnung der romantischen Epoche krank, verfallend, auflösend geworden war, zu unterbinden“. Das ist die schöpferische Rolle, die sie gespielt haben und die sie „in einer Linie mit den Großen aller Vergangenheit“ zeigt.

Helmut Wirth, Hamburg

Rodolfo Paoli: Debussy. Biblioteca Sansoniana musicale II, Sansoni, Firenze 1953. 231 S.

Der Verf. gibt eine sorgfältige Biographie des Meisters auf Grund einer umfangreichen Literatur, in die er kurze inhaltdeutende Besprechungen der Werke einbezieht. Das Buch ist fesselnd und leserlich geschrieben. Ein Anhang bringt u. a. veröffentlichte und unveröffentlichte Briefe an italienische Musiker und d'Annunzio sowie eine umfangreiche Bibliographie. Eigentliche eingehende musiktechnische Untersuchungen bietet der Verf. nicht, außer einer Auslassung über die Ganztonleiter (34 ff.), die er laut Nachwort, entgegen Jakobik („Assoziative Harmonik“ etc.) vornimmt. Über die Zweifel der Abstammung Debussys schweigt der Autor, die Begegnung mit Brahms hält er — gegenüber

Dankert — nicht für ausgeschlossen, den Einfluß russischer Musik für unwahrscheinlich (46). Ausführlich wird u. a. die Beziehung zu Mallarmé geschildert. Mit Recht spricht der Autor Debussys „*Nachmittag eines Faunes*“ ein selbständiges Leben zu, das einer literarischen Erklärung nicht bedürfe (59). Nicht klar wird die Stellung des Rezitativs im *Pelléas* (75). Die Begegnung mit d'Annunzio findet breitere Darstellung. Zu den historischen Bemerkungen sei nachgetragen, daß die vierhändige Klaviermusik in der spätrömantischen Periode keineswegs zurückgegangen ist. Von Brahms in dieser Besetzung nur die *Ungarischen Tänze* anführen, heißt das Beste verschweigen: op. 23 (*Schumann-Variationen*), op. 39 (*Walzer*) und auch die zwei Hefte *Liebeslieder-Walzer* (mit und ohne Gesangsquartett). Der Tanz „*Gigue*“ wird nicht, wie der Verf. S. 114 meint, vom Instrument „*Giga*“ herzuleiten sein, sondern vom englischen Tanz *Jigg*. — Das Buch ist eine wertvolle Bereicherung der Debussy-Literatur in italienischer Sprache. Hans Engel, Marburg

J. van Ackere: *Pelléas et Mélisande, ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique.* (Publications de la Société Belge de Musicologie, deuxième série, tome II). Les Editions de la librairie encyclopédique, Bruxelles 1952. 80 S.
Pelléas hat nichts mit der traditionellen Oper zu tun (17). Seine Melodie ist, nach Debussys Ausspruch, antilyrisch; die Stimme wird nicht nach ihren besonderen Möglichkeiten behandelt, sondern ganz in den Dienst des Dramas gestellt, Bühnengeschehen und seelische Vorgänge sind eins. Das gegenüber dem *Tristan* vereinfachte Orchester ist von außerordentlicher Geschmeidigkeit (21). Daß Wagner das Leitmotiv nicht erfunden hat, ist zwar richtig. Immerhin ist der Hinweis auf Monteverdi und die Verwendung des Leitmotives, das „*immer*“ angewendet worden sei und „*sich von selbst anbiete*“, eine etwas grobe Verallgemeinerung. Denn die Art der Verwendung dieses Leitmotivs (dessen Bezeichnung bekanntlich von Hans von Wolzogen stammt) bei Wagner ist doch etwas gänzlich neues und anderes als bei seinen Vorgängern. Daß Debussy weder für noch gegen Wagner gewesen sei, ist in dieser Form unrichtig. Er war bekanntlich ein leidenschaftlicher Vorkämpfer Wagners, der Wagnerabende ver-

anstaltete, der 1888 und 1889 nach Bayreuth pilgerte und noch 1894 Szenen aus *Tristan* vorspielt. Über dieses Leitmotiv ist von einer Reihe von Autoren geschrieben worden (Calvocoressi, Emmanuel, Gilman, d'Indy u. a.). In der Beziehung zwischen Text und Musik stellt der Verf. fest, daß sie nie Wort für Wort bestehe (24), daß dagegen Debussy einen instrumentalen Symbolismus gebrauche. Eine häufig angewandte Technik ist die Wiederholung kürzerer oder längerer Phrasen (27). Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet eine eingehende Analyse der Musik des *Pelléas*. Debussy plante, wie der Verf. zum Schluß anführt, vorübergehend weitere Opern, *Rodrigue et Chimène*, *König Lear*, Texte nach Poe, und ernsthaft den *Tristan* in der Neufassung Bediers. Es wäre erregend gewesen, meint der Autor, diese Fassung der Legende in der Sicht einer romanischen mit derjenigen der germanischen Seele vergleichen zu können.

Hans Engel, Marburg

Ernst Flade: Gottfried Silbermann. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgel- und Klavierbaues im Zeitalter Bachs. Mit 18 Tafeln, Textillustrationen u. Faksimiles. VEB Breitkopf & Härtel, Musikverlag Leipzig, 1953.

Im Jahre 1926 erschien die erste Auflage dieses Werkes, in sehr guter Ausstattung, mit ausgezeichneten Abbildungen in Kupfertiefdruck. Wertvolles historisches Material war hier in emsiger Arbeit zusammengetragen und gab einen sehr beachtlichen Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgelbaues. Zum Unterschied von den Orgelwerken anderer alter Meister waren von Gottfried Silbermann noch eine beachtliche Anzahl seiner Orgeln im originalen Zustande erhalten und vermittelten somit ein unverfälschtes Bild seines Schaffens. Die damals in Erscheinung tretende Orgelbewegung, die eine klangliche Neugestaltung der deutschen Orgel anstrebte und dazu auf die Schöpfungen der alten Meister zurückgriff, fand hier gut auswertbares Material vor, zumal sich gerade mit dem Schaffen Silbermanns auch der Name Joh. Seb. Bachs verband und somit Anhaltspunkte für den Klang seiner Orgelwerke gegeben waren. Die nun vorliegende zweite Auflage dieses Buches ist nicht nur ein Neudruck, sondern bringt eine erhebliche Erweiterung sowohl in textlicher Hinsicht, als auch in der Zahl

der Bilder. Kommt das neue Buch im Einband der Ausstattung der ersten Auflage nahe, so sind die Bilddrucke nicht mehr so gut und nur einfache Klischeedrucke. Die zweite Auflage dieses Werkes fällt übrigens, mit ihrem Erscheinungsjahr 1953, mit dem 200. Todestag Gottfried Silbermanns zusammen, der im Jahre 1753 verstorben ist. Die Reihenfolge der Kapitel ist geblieben. So beginnt das Buch wieder mit den Vorläufern Silbermanns, Eugen Casparini und Andreas Silbermann. Das in den letzten Jahrzehnten zutage geförderte neue Material wurde in der Neuauflage mit berücksichtigt. Von Casparini sind z. B. außer der bekannten Görlitzer „Sonnenorgel“ auch eine Reihe weiterer Werke behandelt. Die genealogische Übersicht wurde erweitert. Auch in der Genealogie des Silbermannschen Geschlechts findet sich eine Erweiterung. Sie beginnt mit einem Ahnherrn, der um das Jahr 1530 geboren ist, und reicht bis in die Gegenwart, in das Jahr 1920, in dem noch eine Tochter Silbermannscher Abstammung nachgewiesen wird. Bei Andreas Silbermann findet sich dann eine aufschlußreiche Ergänzung, die auch den Zusammenhang und das Verhältnis des Straßburger Silbermanns zum französischen Orgelbau berücksichtigt. Der Hauptteil des Buches befaßt sich mit dem Hof- und Landorgelbauer Gottfried Silbermann, der nicht nur Orgelbauer, sondern auch Klavierbauer war. Es sind eine Reihe weiterer Orgelwerke Silbermanns nachgewiesen. In einem Anhang ist eine Gesamtübersicht dieser Werke aufgeführt, die auch ihren gegenwärtigen Zustand erkennen läßt. Zwei größere Werke Silbermanns sind im letzten Krieg verlorengegangen und zwar die Orgeln in der Sophien- und Frauenkirche in Dresden. Auch einige noch vorhandene Klavierinstrumente sind in dieser Aufstellung angegeben. Im übrigen ist in den Abschnitten über Gottfried Silbermann ebenfalls eine wesentliche Erweiterung vorgenommen worden und sind diese damit auf den neuesten Stand der Forschung gebracht. Beachtlich ist hier auch die klar umrissene Einstellung J. S. Bachs zum Orgelbau Silbermanns und damit zugleich seine Einstellung zum Orgelklang überhaupt. Für die Orgelbewegung dürfte dieser Beitrag auch sehr aufschlußreich sein. Das Kapitel über Silbermanns Schaffen als Orgelbauer ist für den Fachmann noch von besonderem Interesse, wobei es ihm leicht

sein wird, einige technische Einzelheiten, die nicht ganz klar dargestellt sind, zu korrigieren. Vollkommen neu ist in dieser zweiten Auflage das Kapitel über Silbermann, den Klavierbauer. Dieser Abschnitt gibt über das beachtliche Schaffen Silbermanns im Bau von Clavichorden und Cembali Aufschluß und stellt seinen wichtigen Anteil an der Schaffung des Hammerklaviers heraus. Das Kapitel ist, hinsichtlich des zusammengetragenen Materials und seiner geschichtlichen Behandlung, eine anerkennenswerte Arbeit, die einen Überblick über die Geschichte des Klavierbaues bis zum Hammerklavier gibt. Es werden auch technische Einzelheiten über die Mechanik des Hammerklaviers, im Zusammenhang mit Cristofori, dem Erfinder der Hammermechanik, gebracht. Hier wäre es zweckmäßig gewesen, wenn sich der Verfasser an die alten skizzenmäßigen Darstellungen gehalten hätte, denn die in diesem Werke neu gebrachten Zeichnungen sind leider technisch nicht richtig. Ein technischer Fachmann, der sowohl das technische, als auch das Instrumentengebiet beherrscht, hätte hier zweifellos wertvolle Hilfe leisten können. Dieser Mangel, der nur für den Instrumentenfachmann von Bedeutung ist, ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß es sich um ein wertvolles Buch handelt, das sowohl für den Musikwissenschaftler als auch den interessierten Musiker und auch für den Fachmann von besonderer Bedeutung ist. Thekla Schneider, Berlin

Alfred Einstein: Größe in der Musik. Pan-Verlag, Zürich 1951. 252 Seiten.

Der Leser dieses Buches, dem es aufgetragen ist, sich kritisch zu äußern, was bei einem Essay — und um einen solchen handelt es sich hier — stets eine etwas mißliche Aufgabe ist, darf es sich versagen, seinen Inhalt referierend mitzuteilen. Er ist wohl dazu berechtigt, da ohnehin jeder an Musik ernsthaft Interessierte jedes Werk eines so bedeutenden Gelehrten sehr genau lesen wird, ja er ist sogar dazu genötigt, insofern er nicht in der Lage sein dürfte, den Inhalt dieses in einem klassisch-schönen Stil geschriebenen Buches in jedem Betracht adäquat zusammenzufassen. Dies überhebt ihn aber keineswegs der Verpflichtung, Gedanken, seien sie dort angedeutet oder ausgeführt, weiter zu verfolgen resp. kritisch zu beleuchten, oder etwaige Versäumnisse des Autors anzumerken.

Schon die Widmung des Buches, „dem Andenken Jakob Burckhardts“, zeigt Tendenz und Anlage: es handelt sich um einen kulturhistorischen und nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, um einen ästhetischen Versuch. Freilich hat der Autor auch klar umschriebene und erkennbare ästhetische Anschauungen, und die Konstruktion des Buches ist davon nicht zu trennen, doch treten sie wenig hervor. Leider: bleibt doch auf diese Weise die zentrale Frage, die nach dem (Wert-) Kriterium, ungestellt und folglich auch unbeantwortet. Zugegeben, daß Größe durch historische und persönliche (nationale, psychologische) Voraussetzungen bestimmt wird — dennoch muß die Frage sich beantworten lassen, welche Qualität (im engsten Wortsinne) die Produktion gewisser Komponisten aufweist. So sagt E. treffend, daß die Musik Bruckners nur in Deutschland, die Elgars nur in England voll verstanden und anerkannt werde. Daraus darf jedoch keineswegs der Schluß gezogen werden, diese Musik habe, da sie jeweils für entbehrlich gehalten wird, eine und dieselbe, oder auch nur eine vergleichbare Qualität. Hier ist vielmehr zu fragen, wie das musikalische Bewußtsein eines nationalen Publikumskreises beschaffen sein muß, in dem unwidersprochen ein Phänomen vom Range eines Sibelius allen Ernstes als „Vollender Beethovens“ — man sagt dies auch von Bruckner in Deutschland, aber doch nicht unwidersprochen — gepriesen werden kann. (Adorno nannte den „angedrehten Ruhm ... von Sibelius einen Ausnahmefall kritischer Ignoranz“, vgl. Philosophie der neuen Musik, 1949, S. 4.) Dabei handelt es sich hier nicht um eine höhere Bewertung des Musikverständnisses in Deutschland, werden doch bei uns Komponisten von fraglos hoher Bedeutung wie Skrjabin und Fauré kaum aufgeführt. Viel Unheil hat hier die Überbewertung der sog. nationalen Tonschulen des vergangenen Jahrhunderts angerichtet, die mit dem notorischen Nationalismus dieses (und unseres) Jahrhunderts in engem Zusammenhang stehen. In der Tat handelt es sich aber doch nicht um etwas Isolierbares, sondern um eine Reflexion der Musikentwicklung in Deutschland. Dabei hält E. betonten Nationalismus, wenn er nicht, wie bei Pfitzner, mit Provinzialismus Hand in Hand gehe, keineswegs für eine schlechte Voraussetzung für Größe, wie er am Beispiel

Mussorgskys zeigt. Dennoch nimmt er auch die häufig geschmähten „Internationalen“, die er früher einmal ((Thomas Manns Zeitschrift „Maß und Wert“ II, 1939, S. 382 ff.) geistvoll als „Enterbte“ und „Paßlose“ bezeichnete, vor einer nationalistisch entarteten Musikgeschichtschreibung in Schutz.

Alles, was E. über die historischen und inneren Bedingungen der Größe sagt, ist sehr genau beobachtet, und seine Gelehrsamkeit gibt ihm immer neues Material an die Hand. Leider ist er zu den realen Voraussetzungen der „Größe“, was eigentlich im Abschnitt über die historischen Bedingungen relativ nahe gelegen hätte, nicht vorgedrungen (oder er hat es uns verheimlicht), nämlich zu den gesellschaftlichen Zuständen. Denn: Größe als „anerkannte Größe“ ist zunächst einmal ein gesellschaftliches Phänomen. Auf jeden Fall ist die musikgeschichtliche Situation von der jeweiligen sozialen unabtrennbar. Schon die zunehmende Fragwürdigkeit der Größe im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, die parallel mit der Entwicklung der nationalen Tonschulen läuft, muß auf die gesellschaftlichen Voraussetzungen verweisen, die allmählich eine radikale Veränderung der Erscheinungsformen der Größe verursachen, bis dann die gegenwärtige völlig verborgen bleibt. Restaurationsbestrebungen aller Art, die Kulturindustrie und der politische Totalitarismus, haben, als von der Gesellschaft produziert, rückwirkend diese verändert und den Zugang zur großen Kunst der Gegenwart, die von diesem Prozeß freilich auch beeinflußt worden ist (wenn auch in entgegengesetzter Richtung), durch armseligen Purismus und Kitsch endgültig verstellt. Für E. war das Getriebe der Gegenwart undurchsichtig und wohl auch nicht wichtig genug — es war ihm ein „vergeblicher Krampf“. Was ist da naheliegender, als daß am Ende des Buches eine Klage ums verlorene Paradies vernehmbar wird?

Aber dieses ganze Buch ist nicht nur eine „Leistung“, sondern es ist selbst ein Kunstwerk und kann jeder rein literarischen Beurteilung standhalten. Man kann dem Autor für diese seine letzte essayistische Arbeit nicht dankbar genug sein, denn sie zeigt, was Größe auch in der Kunstwissenschaft ermöglicht: die Bemühung um die Erkenntnis der Relation zwischen der eigenen Subjektivität (die als Repräsentant für das

Gegenwartsbewußtsein einstehen darf) zur Welt der Objekte, der man freiwillig seine Lebensarbeit gewidmet hat.

Rudolf Stephan, Göttingen

Zygmunt Estreicher: Die Musik der Eskimos. Sonderdruck aus *Anthropos* XLV (1950) S. 659—720.

Der Verf. hat alles erreichbare Melodienmaterial der Eskimos zusammengetragen und teilweise selbst von Schallaufnahmen transskribiert, nach den einzelnen Stilen analysiert und miteinander verglichen, um auf diesem Weg schließlich zu einer hypothetischen Entwicklungsgeschichte der Eskimomusik überhaupt zu kommen. Er hält sich dabei mit voller Absicht von allen außermusikalischen Erscheinungen fern, um völlig unbeeinflusst urteilen zu können, mit einer, allerdings sehr wichtigen Ausnahme: Die von der Ethnologie festgestellte Tatsache, daß Grönland vom Westen her besiedelt worden ist, muß für alle kulturellen Erscheinungen die Westostwanderung zur Voraussetzung werden lassen.

Für alle, gegenwärtig recht verschiedenen Stile der Eskimo-Musik versucht der Verf. einen gemeinsamen Urstil zu erkennen, der dort, wo er noch am deutlichsten erkennbar vorliegt, nämlich bei den Rentier-Eskimos westlich der Hudson-Bucht, in einer organischen Verflochtenheit aller musikalischer Faktoren (Tektonik, Rhythmik, Melodik, tonale Struktur) in Erscheinung tritt. Aus dieser „organischen Struktur“ postuliert der Verf. die Reinheit und Ursprünglichkeit des Stiles und seine Unabhängigkeit von fremden Elementen. Der „unreduzierbare Kern“ dieser Musik sei das Motiv $g'-f'-g'$, die, wie er es nennt, „Kernzelle“, und er verweist diesbezüglich auf eine eigene Studie in einer polnischen Zeitschrift vom Jahre 1948 (jedoch nicht auf Marius Schneiders Geschichte der Mehrstimmigkeit!). Gegenüber diesem reinen Eskimostil finden sich (z. B. bei den Kupfer-Eskimos) indianische Einflüsse, wo sich die Kernzelle zum Terzabstand weitet und (z. B. in Alaska) mongolische Einflüsse mit „Zweizonenmelos“.

Die Einzeluntersuchung der verschiedenen Stile zwischen Alaska und Grönland und ihre Vergleichung führt zu der Annahme, daß zunächst der Alaskastil nach dem Osten vorgedrungen ist, wobei allerdings das Zweizonenmelos nicht mehr bis dorthin gelangen konnte. Die Verbindung von Ost und West wurde später durch die Nordwärtsbewegung

der Kupfer-Eskimos unterbrochen, so daß sich die beiden Flügel (Alaska und Grönland) von da an selbständig weiter entwickeln mußten. Der „reine“ Stil der Rentier-Eskimos, die während dieser Vorgänge stets abseits standen, blieb unberührt.

Diese ganzen Entwicklungen und Verbindungen, wie sie vom Verf. dargestellt sind, die sich in langen Zeiträumen und in einem riesigen Gebiet abgespielt haben, erscheinen zu plausibel, um nicht gewisse Bedenken wachzurufen. Dementsprechend hat auch der Verf. selbst schon vorsichtshalber einiges aufgezählt, was wohl bedacht werden muß: den Mangel an Material aus verschiedenen Gebieten; die da und dort fragliche Notierungsweise — der Verf. konnte nur teilweise selbst Schallaufnahmen transskribieren, weswegen auch über die Vortragsweise nur wenig ausgesprochen werden kann. Mir scheint gerade dieses Bedenken als sehr bedeutsam, da es stets nicht nur auf das „Was“, sondern in einem sehr erheblichen Maße auch auf das „Wie“ ankommt. Die ausschließliche Analyse von Notenbildern aber verführt zu sehr zu einer nur noch visuellen Betrachtung der Musik, die doch in erster Linie gehört werden muß (daher auch die nur aus dem Visuellen zu verstehenden Ausdrücke wie „konvexe“ und „konkave“ Motive, die von der Kernzelle „herabhängen“ etc.). Vor allem aber erscheint es mir bedenklich, Melodien verschiedener brauchtümlicher Zugehörigkeit als gleichberechtigte Vergleichsobjekte heranzuziehen, wie z. B. Tanzlieder, Trommelstreitlieder etc. und magische Lieder. Muß man nicht in den verschiedenen Lebensbezirken auch verschiedene musikalische Stile wenigstens vermuten? Wie weit ist es überhaupt möglich, Melodien zu beurteilen, ohne jede Bezugnahme auf das Brauchtum, in das sie hineingestellt sind, vor allem aber ohne Bezugnahme auf Text und Tanzform? Das ist ja bisher überhaupt nur wenig berücksichtigt worden, einfach aus Mangel an entsprechendem Untersuchungsmaterial. Die Tanzlieder werden zudem von der Trommel begleitet, und zwar in einem besonderen, kontrarhythmischen Verhältnis. Und wenn diese Polyrhythmik von dem Verf. auch an anderer Stelle untersucht wurde, muß sie nicht auch in diesem Zusammenhang maßgeblich mit berücksichtigt werden? Geht es an, diese Begleitung, die doch wohl mit der Melodie eine Einheit bildet, einfach wegzulassen?

Trotzdem muß die vorliegende Studie, die das verstreute Material über die Musik der verschiedenen Eskimos zusammenfaßt und in vergleichender Untersuchung ihre Beziehungen untereinander sowie zu den umliegenden Kulturen (Indianer und nordsibirische Völker) zu deuten versucht, als ein wertvoller Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft (im wörtlichen Sinne) angesehen werden.

Felix Hoerburger, Regensburg

Hans Hickmann: *Miscellanea musicologica*. No. VII—X. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1950 & 1951. (Zwei Separatdrucke aus den „Annales du Service des Antiquités de l'Égypte“ mit zus. 40 S., 4 Bildtaf. u. 18 Abb.)

Wie Mosaiksteinchen trägt Hickmann in seinen weiteren Miscellen (zu No. I—VI vgl. „Die Musikforschung“ IV, S. 275) immer wieder neue Einzelheiten zur altägyptischen Musikgeschichte zusammen. Nicht immer handelt es sich um erst kürzlich aufgefundene oder erstmalig beschriebene Instrumentenabbildungen, oft vermag der Verf. auf Grund seiner unmittelbaren Anschauung und gründlichen Quellenkenntnis auch neue Deutungen des bekannten Materials zu geben. So stellt die erste Studie einige Kommentare zu den schon häufig wiedergegebenen Harfenbildern aus dem Grab XI im Tal der Könige richtig, z. B. die verhängnisvolle Annahme, die beiden Bilder gehörten als Musikszene zusammen, die Überbewertung der Kopfplastiken, die Behauptung, die Saiten hätten aus Fasern statt aus Darm bestanden usw. In der Tatsache, daß die Zahl der kleinen Holzpflocke größer ist als die der Saiten, sieht H. einen Beweis dafür, daß die altägyptischen Musiker eine Lösung zur raschen Umstimmung der Harfe gefunden hatten. Außer dieser deutet der Verf. noch viele andere Einzelheiten an, die nur als Vorarbeiten zu einem bald zu erwartenden umfassenden Werk über Bau und Geschichte der altägyptischen Harfe angesehen werden sollen.

Detailliert ist auch H.s Beschreibung von zwei vermutlich in die 26. Dynastie zu datierenden figürlichen Vasen, die als Pfeifen verwendet werden konnten. Den Nachweis, daß ein hölzernes Fragment, das einen Gänsekopf darstellt, tatsächlich Teil eines Saiteninstrumentes war, erbringt der Verf.

durch literarische Hinweise. So soll nach 'Abd el-Mohsen Bakir (1943) der Gänsekopf das symbolische Zeichen des Gesangs gewesen sein. Im alten Reich ist die Gans auch oft im Zusammenhang mit Trompetenspiel dargestellt. Der Name der Göttin Gans war gleichbedeutend mit dem der Tambourins. Ja selbst bei den Ostjaken wird eine Harfe „Gans“ genannt.

Die 10. Abhandlung befaßt sich mit dem bisher nur aus Abbildungen bekannten rechteckigen Tambourin. Daß es im neuen Reich tatsächlich existiert hat und nicht nur ein Phantasiegebilde der Maler gewesen ist, zeigen neuerliche Funde. H. geht weiter auf dieses in Ägypten „fremde“ Instrument ein, auf sein plötzliches Auftauchen und Verschwinden. Stets ist das heute in Nordafrika noch vorkommende Instrument in Händen von Frauen, und immer dient es der Begleitung von Harfe und Laute bzw. von Sängern. Des weiteren gibt H. dann noch eine geschichtliche Darstellung des rechteckigen Tambourins an Hand der Forschungsergebnisse verschiedener anderer Wissenschaftler.

Kurt Reinhard, Berlin

Baron Rodolphe d'Erlanger: *La musique arabe*, Tome V, Paris, Paul Geuthner, 1949, XVI und 426 Seiten.

Das groß angelegte Werk des berühmten Orientalisten brachte in seinen ersten vier Bänden (1930, 1935, 1938 und 1939) eine französische Übersetzung der Haupttraktate der arabischen Musiktheorie von Al-Farabi bis Al-Ladiki und eröffnete damit der Allgemeinheit den Zugang zur arabischen Musik des 9. bis 16. Jhdts. Der Plan des Werkes sieht als Fortführung dieser seiner historischen Teile weitere zwei Bände vor, die der modernen arabischen Musik gewidmet sind, endlich als Abschluß einen Beispielband. Nach der durch den Krieg verursachten Unterbrechung konnte nun der 5. Band erscheinen, der als erste Hälfte der den Problemen der modernen arabischen Musik gewidmeten Studien die Behandlung ihrer Melodik bringt.

Die Darlegungen auch dieses Bandes sind von dem Geist getragen, der den Verf. in den vorangehenden Teilen des Werkes die literarischen Quellen der arabischen Musik veröffentlichen ließ; er bietet keine theoretischen Erörterungen, sondern breitet in erster Linie ein Tatsachenmaterial aus, das der weiteren Forschung eine sichere Basis

gibt. Nur etwa ein Viertel des Bandes ist den Erläuterungen gewidmet, die für den europäischen Leser unvermeidbar sind, und der Darlegung der wissenschaftlichen Durchleuchtung der grundlegenden Fragen, die in einem so präzisen Werke notwendig erscheinen.

Den Stoff hat der Verf. so aufgeteilt, daß er im 1. Kap. die Voraussetzung der Melodik sozusagen, das Tonsystem, darstellt. In einer wirklich außergewöhnlichen Klarheit und Anschaulichkeit wird zunächst die arabische $3/4$ -Ton-Normalskala mit ihren Stufen, Intervallen und deren verschiedenen Benennungen geschildert. Sodann folgt die Diskussion der verschiedenen Versuche, die der mathematischen Konstruktion der Skala bis hin zu den Messungen des Kairoer Kongresses 1932 gewidmet worden sind. Hier ist die Exaktheit bewundernswert, mit der Saitenlänge, Schwingungsverhältnisse und Cents (sogar bis auf eine Kommastelle genau!) angegeben werden. Auch die historische Entwicklung der Skala wird angedeutet, wobei Verf. die diatonische Leiter als die ursprüngliche ansieht, den $3/4$ -Ton aber als etwas später Hinzugekommenes betrachtet. Mir persönlich erscheint es freilich plausibler (vgl. meinen Aufsatz Olympos im Peters-Jahrbuch 1937), daß der $3/4$ -Ton uraltes orientalisches Gut ist, das von dort dann auch u. a. in die altgriechische Musik eingedrungen ist. Sehr interessant sind auch die auf Kommaberechnungen basierenden Intervalleinteilungen, die ich aber lieber als einen Fremdkörper ansehen möchte, den die arabische Musiktheorie — ebenso wie die persische und indische — gut und gern missen könnte. Anregend ist endlich der Versuch, den $3/4$ -Ton aus der Quartenteilung 12:11:10 herzuleiten. Sicher scheint mir, daß diese im Hellenistischen vorkommende Teilung den $3/4$ -Ton meint, — ob sie aber auch seine Entstehung bezeichnet, müßte wohl, dünkte ich, noch am Material des fernen Ostens erhärtet werden, wobei sich manches für die Meinung des Verf. beibringen ließe.

Das 2. Kap. des Textes erläutert sodann den Begriff der arabischen Leiter, gekennzeichnet durch Umfang, Quartengattung, Initialis, Finalis und Konfinales. Besonders die Darstellung der 17 Quartengattungen und die Art, wie Verf. den Begriff verwendet, erscheint mir äußerst glücklich und fruchtbar.

Der Hauptteil des Werkes endlich ist der Analyse von 119 Leitern gewidmet. Jeder Behandlung eines Modus ist das melodische Modell beigegeben, — eine Arbeit, deren Bedeutung für die weitere Forschung noch gar nicht abzusehen ist. Verf. ist mit äußerster Gründlichkeit vorgegangen: die Aufzeichnungen gründen sich auf verschiedene der angesehensten arabischen musikalischen Kapazitäten und sind vom Kgl. Musikinstitut in Kairo nochmals überprüft worden. So ist hier ein Quellenwerk allerersten Ranges entstanden.

Der Schlußabschnitt des Buches bringt nach einer kürzeren Einführung in die nordafrikanische Musik die Modelle von 29 tunesischen Leitern, — bei der historischen Beziehung dieser Musik zur einstigen arabischen Kultur in Spanien ebenfalls eine Angelegenheit von prinzipieller Bedeutung. So darf sich die Wissenschaft über diese bedeutende Leistung mit Recht freuen, — sie erhält hier ein Werk, das für ein weites Gebiet zum ersten Mal einen sicheren Grund legt.

Heinrich Husmann, Hamburg

P. Hermann Zwinge: Lieder der Qunantuna-Jugend auf Neubritannien. Sonderdruck aus *Anthropos* XLVI (1951), S. 399—412.

Der Verf. lebt seit 1909 ununterbrochen als Missionar im Land und hat dort einige Beobachtungen über Kinderlieder aufgezeichnet, die P. Carl Laufer, seit 20 Jahren Missionar an derselben Stelle, mit einigen erweiternden Bemerkungen veröffentlicht. Der Aufsatz umfaßt im ersten Abschnitt „Vogellieder“, im zweiten Abschnitt „Spottlieder“. Die Bemerkungen dazu sind in der Hauptsache beschreibend: Verschiedene Vögel spielen im Leben des Volkes oder besonders der Kinder eine Rolle, die eingehend dargestellt wird, und die Lieder, die zugleich in manchen Fällen den Ruf dieser Tiere nachahmen, erzählen von diesem Zusammenleben.

Musikalisch ist an sich nicht viel enthalten. Einige Melodien sind nach dem Gehör notiert. Wertvoll sind aber auch für uns einige Beobachtungen über die Entstehung der Lieder aus zufälligen Begebenheiten des täglichen Lebens, wodurch ein ganz hübscher Einblick in das Wirken und in die fortgesetzte Variation von derartigen Gelegenheitsgebilden gegeben ist.

Solche Missionsberichte sind oft recht wichtig, da sie nicht auf Einzelbeobachtun-

gen beruhen, sondern auf dem jahrelangen Zusammenleben und Zusammenfühlen. Daß sie natürlich in einer bestimmten Hinsicht wieder tendenziös ausfallen, muß in Kauf genommen werden, und es gilt dann zwischen den Zeilen zu lesen. So weist der Bearbeiter (Lauer) lobend auf die „gutmütige Naivität und kindliche Ursprünglichkeit“ dieser Liedchen hin. Das sei eben einmal die andere Seite des Volkscharakters. Sie unterscheiden sich sehr wesentlich von dem „schlüpfrigen Inhalt der Gesänge, die wir aus den Volkstänzen und Geheimbundfeiern der Erwachsenen“ kennen. Hier, wie so oft, wird verkannt, daß diese Bräuche gar nicht „schlüpfrig“ in unserem Sinne sind („Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur“, sagt Lessing), sondern vermutlich als Fruchtbarkeits- und Initiationsriten z. B. auch für die Tanzforschung in höchstem Maße die Aufmerksamkeit verdienen.

Felix Hoerburger, Regensburg

Hermann Grabner: Musikalische Werkbetrachtung. Stuttgart 1950, E. Klett. 171 S.

Zu Beginn hebt der Verf. die vorwiegend pädagogischen Ziele des Buches hervor und verspricht, nur das „unter allen Umständen positiv Feststehende“ zum Ausgangspunkt zu nehmen. Der erste Teil, die „Teilbetrachtungen“, bezieht sich auf die vier Elemente Harmonik, Rhythmus, Melodik und Polyphonie. Das Ziel ist „Deutung der Ganzheit, d. h. das Kunstwerk soll als Gestalt betrachtet werden und die Analyse soll stets nur im Hinblick und in Rückbeziehung auf dieses größere Ganze“ erfolgen. Der die Harmonik behandelnde Abschnitt — er setzt wie alle anderen Kapitel des Buches einschlägige Kenntnisse weitgehend voraus — kommt nach eingehenden und durch klare und großzügige Funktionsdeutungen ausgezeichneten Zerlegungen zu grundsätzlichen Anweisungen, die 1. „die Art der Harmonik im Allgemeinen“, 2. „ihre besonderen Charakteristika (Diatonik, Chromatik usw.)“, 3. ihre psychologische Bestimmung (als Faktor von Spannung, Kontrast oder Ausgleich) betreffen. Ebenso gelungen sind die Abhandlungen über Melodik und Polyphonie, die die Hauptgesichtspunkte deutlich voranstellen. Das Kapitel über die Rhythmik erscheint, besonders im Hinblick auf ihre Bedeutung in der zeitgenössischen Musik, etwas stiefmütterlich bedacht. Bei

Brahms wären z. B. fruchtbarere Beispiele leicht zu finden gewesen, auch hätte man ein näheres Eingehen auf die interessante Debussystelle gern gesehen. Überall läßt Gr. es sich angelegen sein, auf das Ineinandergreifen dieser einzelnen Faktoren hinzuweisen. — Daß der „deutende“ zweite Teil bei dem geringen Umfang des Werks nur Anregungen und Fingerzeige bieten kann, ist dem Verf. durchaus bewußt, er gibt zu, daß „eine allen analytischen Anforderungen entsprechende Werkbetrachtung ein Wunschtraum“ sei. Das Hauptgewicht wird begreiflicherweise auf die Sonatenform gelegt, Lied- und kontrapunktische Formen kommen wesentlich kürzer weg. Daß Oper und Musikdrama sich mit 7 Seiten begnügen müssen, ist bedauerlich, aber eine auch nur halbwegs hinreichende Diskussion der einschlägigen Fragen hätte den Rahmen der Publikation, die ja ein Hand- und kein Lehrbuch sein will, gesprengt, zudem sind viele der Probleme noch nicht voll erkannt, geschweige denn gelöst. — Die Sprache des Autors, dem eine 40jährige Lehrerfahrung und kompositorische Bewährung zur Seite stehen, ist klar und exakt und meidet jegliches Poetisieren, wenn sie auch gelegentlich recht suggestiv zu charakterisieren weiß. Die Beispiele, die von der Renaissance bis zu Hindemith führen, legen ein gutes Zeugnis ab für Grabners musikwissenschaftliche Bildung, der sich gewiß bewußt ist, daß seine Methode, so labil sie ist, für die Zeit vor 1600 nur mit Einschränkungen gültig sein kann. Das anregende Buch — wie gesagt nur für Vorgeschriftene und Selbständige bestimmt — füllt eine Lücke aus und wird auch Studierenden der Musikwissenschaft von Nutzen sein.

Reinhold Sietz, Köln

Luigi Bonpensiere: New pathways to piano technique. A study of the relation between mind and body with special reference to piano playing. Foreword by Aldous Huxley. Philosophical Library, 1953, New York.

In diesen nachgelassenen Aufzeichnungen des 1944 in New York verstorbenen Klaviervirtuosen, Dirigenten und Malers könnte man eine Art Gegengewicht gegen die zahlreichen physiologisch und anatomisch begründeten Bewegungslehren für das Instrumentalspiel sehen, die in den letzten Jahrzehnten erschienen sind, und gegen die überbetonte Herausstellung technischer, z. B. fingersatzbedingter Übungen. B. betont die

Wichtigkeit des Denkens für die richtige Funktion der Glieder. So lautet ein bezeichnender Satz: „By thinking alone our hands, with utmost faithfulness and without the least conscious effort, can reproduce the most elusive and complicated products of our musical volition.“ Er betont die Bedeutung, das richtige Gleichgewicht zwischen dem bewußt handelnden Selbst („the conscious ego“) und dem unbewußt wirkenden Selbst („the vegetative soul“ S. IX) herzustellen. Die Betrachtung wird also stark ins Psychologische verschoben, wobei zur Erreichung des beabsichtigten Effekts eine große Anzahl Übungen angegeben und erläutert werden, die aber auch mehr psychologische als technische Bedeutung haben.

Zur Darstellung seiner Lehre benutzt B. eine Anzahl von ihm aufgestellter Begriffe. Die wichtigsten scheinen mir „release“ und „Ideo-kinetics“ zu sein. Ich wage bei ihrer Neuheit keine Übersetzung. Release ist „a detaching of the will from physiological preoccupation. Here is the pivot of the whole system. In procuring release, we are simply transforming a voluntary motion into a involuntary one“. Die „Ideo-kinetics“ sind der Widerpart der „Physio-kinetics“ (S. 13). „Ideo-kinetics is a technique which grants to voluntary acts the wisdom and competence displayed in the involuntary functions of the organism“ (S. 16). Die Übungen dienen dem Erwerb dieser beiden Eigenschaften, der „release“ und der „Ideo-kinetics“.

Bei dem Studium des eigenwilligen, nicht leicht lesbaren Buches kamen mir zwei Dinge in die Erinnerung. Das eine war R. Schumanns Bericht über den früh verstorbenen Freund und Klavierspieler Schunke. Schumann wünschte von ihm seine, Schunke gewidmete, Toccata zu hören. Da er nie bemerkte, daß Schunke sie übte, spielte er sie scheinbar zwecklos gelegentlich in seinem Zimmer, neben dem Schunke wohnte. Beim Besuch eines Fremden spielte Schunke. „Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Klavier herausstudiert, im Kopfe geübt habe“ (Ges. Schriften, hgg. von Kreisig, Bd. I, S. 193). Ich war nicht erstaunt, bei B. zu lesen, daß „a perfect physical predisposition to piano playing can be acquired Ideo-kinetically before one has ever touched an instrument“

(S. 50); und daß er betont, wie der Erwerb der Ideo-kinetics allen Instrumentalisten viele Stunden täglicher, nutzloser, mühsamer Arbeit ersparen wird (S. 86).

Die zweite Erinnerung betraf mein eigenes Verhalten gegenüber dem Fingersatz beim Klavierspiel. Ich benutze im allgemeinen keinen im voraus überlegten Fingersatz, sondern überlasse ihn einem „Einschwingen“; der für mich günstigste stellt sich beim Üben gewissermaßen von selbst ein. Hindemiths berühmtes Wort „Überlege nicht lange, ob du ‚dis‘ mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt“, besteht da zu einem gewissen Recht. Und auch B. betont des öfteren, daß der Fingersatz spontan, ohne Vorbereitung kommen müsse (S. 40), daß er kein „imperative“ sei (S. 95).

Die in dem Buch entwickelte Lehre ist nach B.s Ansicht keineswegs speziell auf die Klaviertechnik gerichtet, sondern sie ist nur an ihr als Beispiel entwickelt. S. 85 sagt er ganz eindeutig „that Ideo-kinetics is a principle of life and that it is the only principle, so far known, that acts on the line of Faith“. Daß er als notwendige Grundlage ihres Erreichens eine „absolute serenity“ (S. 85) verlangt, erscheint durchaus einleuchtend.

In seinem umfangreichen Vorwort nennt Huxley das Buch „curious, interesting and, as I believe, very valuable“ (S. VIII). Er führt noch weitere Literatur ähnlicher Haltung an, von Bates, der solche Fragen vom Standpunkte des Augenarztes entwickelt, und von Alexander, dessen Werk „the use of the self“ von grundlegenden und allgemeineren Gedanken ausgeht.

Die Wirksamkeit der Theorien, Gedanken und Übungen Bonpensieres zu beurteilen, ist mir nicht möglich. Die von mir angeführten Beispiele beweisen, daß es zweifellos solche Dinge gibt. Aber B. betont selbst, daß der Erwerb der Ideo-kinetics auch an eindringlichste Beschäftigung mit diesen Erscheinungen geknüpft ist, daß die bereitgestellten Übungen zu ihnen den Weg bilden.

Paul Mies, Köln

Gerhard Clostermann: Zur Psychotechnik des auswendigen Klavierspiels. Beitrag IV in Heft 2 der „Veröffentlichungen des Städtischen Forschungs-Instituts der Arbeit und Bildung in Gelsenkirchen“. Herausg. Dr. Gerhard Clostermann. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. Münster/Westf. 1951. 20 S.

Das Schriftchen bechränkt sich darauf — unter bewußtem Verzicht auf Mitteilungen über die vorhergehenden wissenschaftlichen Experimente mit Schülern und Schülerinnen des Gelsenkirchener Konservatoriums, aber auch unter Verzicht auf jedes Zahlenmaterial wie Zahl der Experimente, Zahl der Teilnehmer, nach Geschlecht, Alter, Können, Beruf, Gedächtnistypen getrennt, usw. —, einige einfache, praktische Anleitungen zu geben, „allen Musikfreunden und -studierenden eine Hilfe zu bieten und ihnen Freude am auswendigen Gestalten der Kunstwerke unserer Meister einzuflößen“. Verf. zählt die der Musikpädagogik seit langem bekannten und vom fortschrittlichen Pädagogen auch oft verwerteten Gedächtnisarten (visuell, akustisch, motorisch, reflektiv, unbewußt, emotional) auf und gibt hierzu allgemein gehaltene, einfachste Anleitungen, die in ihrer vom Verf. geforderten Summierung und gegenseitigen Durchdringung das Auswendig-Lernen zweifelsohne entscheidend fördern. Verf. gibt auch eine eingehendere Anleitung an Hand von 24 Takten aus Milhauds *Ragtime Caprice*. Doch wird hier den Musiker erstaunen und den Lernenden vom Stilistischen her verwirren, daß Verf. in diesen wenigen Takten als Gedächtnis-Orientierung sowohl Tonika, Dominante und Subdominante als Funktionen des Dur-Moll-Systems wie einige Takte später die Bitonalität (C plus As), dann wieder die parallelen Quinten der „Parallelakkordik moderner Musik“ und schließlich noch nach einigen Quartensprüngen (H-e-a-d¹) die „zerlegte Quartensharmonik der modernen Musik“ (also das Gegenteil der Dreiklangsharmonik!) heranzieht. Schülern welchen Alters und welcher musikalischen Bildungsstufe sollen diese Begriffe dienen? Denn selbstverständlich wechseln die Möglichkeiten fast von Jahr zu Jahr mit Alter und Können des Lernenden; ein fortgeschrittener Musikstudent z. B. wird als sehr starke Gedächtnisstütze die geistig-musikalische Struktur des Werkes — und zwar die allseitige, nicht nur die formale — erkennen, deren innerer kompositorischer Logik gemäß er jeweils nur diese und nicht jene Note spielen kann. Diese zwingende Gedächtnisart, die der Unterzeichnete beim Studium in der Meisterklasse des Pianisten Prof. Eduard Erdmann anzuwenden lernte, wird vom Verf. kaum erwähnt, obgleich auch sie über Leimer-Giese-

kings „Reflexions-Methode“ hinausgeht. Es hätte auch interessiert, ob der Verf. einen methodischen Weg weiß, aus dem einseitigen Typ (z. Bsp. dem Typus J₁) den erwünschten allseitigen „Typ“ zu schaffen. Das Schriftchen dürfte geeignet sein, Klavierspieler und -lehrer an die Probleme heranzuführen und sie zur tieferen Beschäftigung mit ihnen anzuregen. (Am Rande: den Kopf beim Spielen hin und her zu wenden, ist nicht nur „ein wenig schöner Anblick“ — Unterzeichneter stimmt gerne zu! — sondern dient wohl in erster Linie dem Spieler dazu, den Klang aus dem Raum anders, raumhaft verschieden, hören und das Spiel klanglich auch danach einrichten zu können.) Karl Lenzen, Braunschweig

Ake Lellky: Katalogisering av musikalier. En orientering. S. A. aus Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen. 38/1951.

Lellky (von der Bibliothek der Kgl. Musik-Akademie Stockholm) berichtet kurz über die Schwierigkeiten der musikalischen Titelaufnahme: Schwankende Form der Titel, Bearbeitungen, Teilstücke, neue Textierung und dgl. mehr. Hilfsmittel findet er in den opus-Zahlen, den Ziffern anerkannter Werkverzeichnisse und vor allem in „konventionellen Begriffen“, d. h. Form- oder Gattungsbezeichnungen wie: Konzert, Klavier-Quartett, Blas-; Fantasie, Violin-; unter die in seiner Bibliothek die Titelaufnahmen unter Durchbrechung des alphabetischen Prinzips eingeordnet werden. Diese und ähnliche Maßnahmen müssen durchaus als vorteilhaft anerkannt werden, — andererseits kann man aber auch mit anderen Hilfsmitteln, wie etwa mit Hilfe von Verweisungen, der Schwierigkeiten Herr werden. Erforderlich sind so oder so Folgerichtigkeit und Genauigkeit. Und diese beiden Tugenden scheinen in dem berichteten Plane vorzuliegen. Ewald Jammers, Heidelberg

Giovanni Iviglia: Essai d'une préface. Rivista degli scambi Italo-Svizzeri (Camera di commercio italiana per la svizzera) XLIII, Nr. 12, Zürich 1951. 7 S., 4 Abb.

An einer für den Fachmann sehr entlegenen Stelle und unter einem nichts verratenden Titel gibt G. Iviglia hier ein Vorwort zu dem „Dictionnaire Universel des Luthiers“ von René Vannes (Les Amis de la Musique,

Brüssel 1951). 15 000 Geigenbauer sind mit ihren biographischen Daten in diesem von I. als verdienstvoll bezeichneten Werke aufgeführt. Das Vorwort beschäftigt sich nach einem Hinweis auf die von jeher schwierige und mysteriöse Technik des Geigenbaus mit der Frage eines absoluten Maßstabes für die Güte eines Saiteninstrumentes. Entscheidende Studien über das notwendige Alter des Holzes und über den Lack gibt es nicht, und darum läßt sich dieser Maßstab auch so schwer finden. Nirgendwo wird gelehrt, wie man ein gutes altes Instrument erkennen kann. Damit hängt es auch zusammen, daß so viele Künstler und auch gewisse Händler durch Fälschungen irreführt werden. Letztere sind darum so zahlreich, weil die Nachfrage nach alten „Meistergeigen“ so groß ist. Im folgenden macht I. einige Angaben über die geringe Zahl wirklich echter Instrumente und die große Zahl von Fälschungen, die allerdings meist von ausgezeichneten Instrumentenbauern stammen, wie z. B. von Jean Baptiste Vuillaume (1798—1875), dessen Bild dem Aufsatz beigelegt ist. Dann kommt der Verf. zu dem Schluß, daß nicht jeder Künstler einer Stradivari nachjagen kann. Es würden auch heute gute Instrumente gebaut, so daß man ruhig auch die lebenden Geigenbauer unterstützen könne. Und damit wird dann der Zusammenhang zwischen dem Aufsatz und der Zeitschrift deutlich.

Kurt Reinhard, Berlin

An Index of English Songs, compiled by The Rev. E. A. White and edited for publication by Margaret Dean-Smith. London, The English Folk Dance & Song Society 1951, XV, 58 S.

Die englische Folk Song Society kann heute, der anspornenden Initiative Cecil J. Sharps folgend, auf eine mehr als fünfzigjährige Geschichte zurückblicken und beachtliche Erfolge in Volkslied- und Tanzpflege sowie der Aufzeichnung des in mündlicher Tradition verbliebenen Restgutes buchen. Der größte Teil des im letzten Halbjahrhundert Aufgezeichneten ging in das von der Society begründete Journal ein, welches somit den besten Spiegel des englischen Volksliedes und der Bemühungen um dessen Erhaltung abgibt. Der Schatz an Carols, Chanties, Street-Cries, Wassail Songs etc. ist inzwischen so angewachsen, daß sich die Notwendigkeit einer bibliographischen, sowohl alphabetisch wie auch gattungsmäßig ge-

ordneten Zusammenfassung ergab, die nunmehr dank der Bemühungen der beiden Hrsg. in brauchbarer Form vorliegt. Wir besitzen damit ein Liedverzeichnis, wie es in analoger Weise 1947 R. Zoder als „General-Index der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* 1.—46. Jahrg. (1899—1944)“ vorgelegt hat. Der Index der Folk Dance and Song Society berücksichtigt lediglich die englischen Aufzeichnungen ihres Journals und bietet eine gediegene Unterlage für ein zu erstrebendes Gesamtverzeichnis der gedruckten Lieder und Tänze dieses Landes. Es ist an der Zeit, allerorten daraufhin zu arbeiten, da die Sammlung der alten Traditionen in vielen Ländern in den Hauptzügen als abgeschlossen angesehen werden kann. Namentlich in den ausgelaugten Landstrichen Westeuropas wird man nur mehr an Nachlesen denken können. Hauptaufgabe der musikalischen Volkskunde ist es heute vielmehr, die wissenschaftliche Auswertung des vorhandenen reichhaltigen Materials in großen Zusammenhängen zu fördern, wozu ein Index wie der vorliegende ein schätzenswertes Hilfsmittel ist.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Joseph Haydn: Kritische Gesamtausgabe. Wissenschaftliche Leitung: Jens Peter Larsen. Serie 1. Band 10. Symphonien Nr. 88—92. Hrsg. v. H. C. Robbins Landon. Haydn Society Inc. (Boston-Wien). In Zusammenarbeit mit dem Verlag Breitkopf & Härtel und der Haydn-Mozart-Presse (Salzburg).

Über die Bedeutung der Gesamtausgabe ist in dieser Zeitschrift schon ausführlich die Rede gewesen. Der 10. Band der Symphonien umfaßt 5 Werke der Jahre 1787 und 1788. Während Nr. 88 und 92, die sog. Oxford-Symphonie, in mehreren Partiturausgaben, wie der dreibändigen Peters-Ausgabe, vor dem Krieg zu kaufen waren, waren die übrigen bei Eulenburg erschienen. Der Revisionsbericht von 39 Seiten legt Zeugnis ab von der vortrefflichen und gewissenhaften Arbeit, die hier geleistet wurde. Die Ausgabe soll nicht nur der Wissenschaft dienen, sondern auch der Praxis, in der leider nur wenige, ein gutes Dutzend, der Haydn'schen Symphonien lebendig sind. Dazu ist notwendig, daß so bald wie möglich das Aufführungsmaterial käuflich bereitgestellt wird. Nicht nur für die neu erscheinenden, sondern vor allem für die 4 alten Bände der frühen Symphonien.

Die bescheiden besetzten Werke, nur mit Oboen und Hörnern, oder sogar nur mit Hörnern ad libitum, werden für kleinere Orchester hochwillkommen sein, sie werden für jeden Musiker einen großen inneren Gewinn bedeuten. Hoffen wir, daß diese Materiale so bald wie möglich erscheinen.

Hans Engel, Marburg

Georg Friedrich Kauffmann: Harmonische Seelenlust. Präludien über die bekanntesten Chorallieder für Orgel. Neuauflage von Pierre Pidoux. Kassel, Bärenreiter-Verlag (BA 1924).

—: 62 Choräle mit beziffertem Baß für Orgel. Neuauflage von Pierre Pidoux. Kassel, Bärenreiter-Verlag (BA 1925).

Ungefähr 16 Jahre nach der Niederschrift von J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ ließ der Merseburger Hofkapelldirektor und Organist Georg Friedrich Kauffmann (1679 Ostramondra — 1735 Merseburg) in Leipzig sein Orgelwerk „*Harmonische Seelenlust*“ (1733) erscheinen. „*Nachdem nun an den mehrsten Orten gebräuchlich, daß vor jedwedem Liede etwas wenig praeludiert werde / so sind diejenigen unter den Organisten dem eigentlichen Zwecke am nächsten kommen, welche unter einer künstlichen Variation, Imitation oder andrer figurirten Arbeit die Melodie auf eine deutliche Weise zugleich mithören lassen, indem die Gemüter allmählich präpariret werden, daß sie hernach das Lied viel andächtiger singen, als wenn sie eine fremde Phantasie hätten hören lassen.*“ Damit hat Kauffmann Programm und Auffassung für sein Werk den Organisten und den Hörern gegeben. Der Merseburger Meister steht auf altthüringer Boden, kennt die choralische Orgelmusik der Pachelbel, Bach und auch die seines Vorgängers Johann Friedrich Alberti (1642—1710), von dessen norddeutscher Klanggestaltung er aber abrückt. Kauffmanns Kontrapunkt ist elastisch, vom Instrument her gestaltet und in allen Lagen geschmeidig, nicht zuletzt der latenten Harmonik verbunden, die in zeitgenössischer Weise mithilft, das alte choralische Gut endgültig in den Dur-Moll-Prozeß einzuschmelzen. Die Kirchentonarten sind so gut wie aufgegeben, überwunden vielleicht im Sinne der Zeit, auch dann, wenn im Choral „*Vater unser im Himmelreich*“ die Haltung zwielichtig bleibt oder im Satze „*Helft mir Gott's Güte preisen*“ aus dem „*Modo hypoaolio*“ doch in ein unbedingtes a-moll mündet.

Die formale Seite der Sätze Kauffmanns ist dagegen sehr reich; von wenigen freien Formen abgesehen, stehen im Werke Bicinien, fugierte und figurierte Sätze, Tokkatentariges untermischt mit kolorierter Melodik, vollgültige Variationen stehen neben Sätzen in der Art Pachelbels; das Trio fehlt ebensowenig wie die Choralfuge. Oftmals steht der Cf auch in der Pedalstimme, die dann besonders stark registriert wird. Nicht uninteressant sind 6 Sätze mit obligater Oboe (Instrument, nicht Orgelregister); zu diesem Cf treten dann reich figurierte Partien in den beiden Klavieren. Von den 96 Sätzen der „*Seelenlust*“ (die Sätze *Alio modo* mitgezählt) sind 51 mit Registrierangaben versehen. Grundlage hierfür war die Merseburger Domorgel von Zacharias Teißner 1702 (Disposition bei Adlung, *Musica mechanica organoedi*, 1768. 255).

Bei den Registrierangaben beschränkt sich Kauffmann auf Hauptwerk, Oberwerk, Rückpositiv und Pedal. Oftmals heißt es lediglich „2 Clav. et Ped.“, dann wieder sind Angaben ohne spezielle Manuallage gemacht, die aber dem HW gelten. Obzwar hier nicht der Ort ist, auf die Systematik Kauffmanns in der Registerbehandlung einzugehen, muß auf deren Originalität und Zeitwert hingewiesen werden. Hauptsächlich beziehen sich die Angaben auf die Grundstimmen zu 16-, 8- und 4-Fuß, seltener tritt Nassat 3 auf, während Angaben für gemischte Stimmen fast fehlen. Im Sinne der Zeit genügt es, Pleno-Angaben zu machen, z. B. „*Principal 8, Octav 4, Superoctav 2; sodann volles Werk*“, wobei an die Ergänzung eines solchen Kleinplenums durch Aliquote und gemischte Stimmen gedacht wird. Reicher sind die Angaben Kauffmanns im Gebrauch der Zungenstimmen; Zungen treten oft paarig auf, meist in der 16-Lage wie *Vox humana 16 + Fagott 16*, oder Zusammensetzungen mit Streichern, wie *Vox humana 8 + Viola di Gamba 8; Fagott 16 + Gemshorn 8*. Kleinere Orgelwerke hat Kauffmann im Sinne, wenn er *Principal 8* durch *Gedackt 8* ersetzt und damit auf ausgesprochene Vierfußwerke Rücksicht nimmt. Modern mutet übrigens die Registrierung an, wenn Fußlagen übersprungen werden, um gewisse Wirkungen zu erzielen. Ein gutes Beispiel hierfür ist HW: *Gedackt 8 + Nassat 3 + Spitzflöte 2* und dazu RP: *Principal 8 + Gedackt 8 + Gedackt 4*. Den Choral „*Nun ruhen alle Wälder*“ registriert

Kauffmann im OW mit Vox humana 8 + Rohrflöte 8 + Rohrflöte 2 (eine Anmerkung des Hrsg. erübrigt sich, denn die Orgel Kauffmanns hatte eine Rohrflöte 2) und HW Trompete 8 und Principal 8. Bei der Betrachtung dieser Registriermethode drängt sich oft der Eindruck auf, Kauffmann liebe tiefe Lagen, baue seine Mischungen oft auf die 16-Lage und sei wohl auch Kenner des französischen „Grand jeux“ (Vgl. Klotz im Kongreßbericht Basel 1949, S. 172). Vom Standpunkt einer klassisch deutsch gesehenen Registrierkunst aus ist Kauffmann ein früher Vertreter grundtönig betonter Klangformung, er opfert damit seiner Zeit und auch den pietistischen Auffassungen seiner theologischen Umwelt.

Die „62 Choräle“, die ein eigenes Heft füllen, stehen in der „Seelenlust“ jeweils am Schlusse des entsprechenden Vorspiels, doch ist die Neueinteilung zweckmäßig. Die originale Generalbaß-Fassung kann großen Nutzen für instruktive Zwecke bringen. Es wird in bescheidenen kirchenmusikalischen Verhältnissen möglich sein, die Choräle auch als Vorspiele zu gebrauchen. Die Zwischenspiele innerhalb der Choralzeilen spielen bei Kauffmann eine große Rolle, man ist versucht zu sagen, spätere Theoretiker fußen auf Kauffmann, wenn bestimmt wurde, daß bei festlichen Liedern Laufwerk, bei ernsten dagegen akkordische Phrasen eingeschoben werden sollten. Oft ist die Rhythmik der Bässe in den Zwischenspielen weitergeführt, oft verwenden diese Tonmalerei oder sind Mittel zur Erzeugung entsprechender Stimmungsmomente. Die Ausgabe befließigt sich hier lediglich der Korrektheit, ohne auf die Problematik der Zwischenspielfrage einzugehen.

Pidoux hat mit der Neuausgabe der „Seelenlust“ wieder ein nützliches Werk erschlossen, das als Zwischenträger der thüringischen Tradition Beachtung verdient und mit seinen Registrierangaben sogar historischen Wert besitzt. Einer Neuauflage könnte die Disposition der Teißner-Orgel vorangestellt werden.

Rudolf Quoika, Pfaffenhofen

Wenzel Stich (genannt Punto): Quartett F-Dur aus op. 2, Nr. 1 für Horn, Violine, Bratsche und Violoncello, hrsg. von Adam Bernhard Gotttron. (Hortus musicus Nr. 93) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Betrachtung einer Komposition des großen Waldhornisten Wenzel Stich (genannt Giovanni Punto), dessen Bekanntschaft mit Beethoven wir des Meisters Hornsonate op. 17 verdanken, kann nur mit der einschränkenden Feststellung begonnen werden, daß die Autorschaft des Komponisten recht fraglich ist. In Gerbers Neuem hist.-biogr. Lexikon der Tonkunst lesen wir, daß Punto seine beiden ersten Hornkonzerte in E, die in Paris gestochen sind, abgeschrieben habe, und zwar das erste von Stamitz, das zweite von Sterkel. Auch von vier Quartetten, die auf den Namen Pontos bei Sieber in Paris gestochen wurden, werden zwei in F-Dur Rosetti, eines Jos. Michel und eines in E Dimmler zugeschrieben. Die Nachrichten verdankt Gerber dem Berliner Hornisten Türschmid, der als ein tüchtiger Hornist die Literatur seines Instruments kannte.

Da die op. 2-Serie von sechs Hornquartetten zum Besitz der früheren Preußischen Staatsbibliothek in Berlin gehörte, ist der Schluß nicht abwegig, daß der Komponist des vorliegenden Quartettes Franz Anton Rößler (Rosetti) ist. Dieser Wandel der Autorschaft dürfte indessen eher ein Gewinn als ein Verlust sein, da Stichs wirklich eigene kompositorische Erzeugnisse von zeitgenössischen Beurteilern (AMZ, Jg. 1800) als „nicht eben bedeutend und hier und da sehr bizarr“ bezeichnet werden. In der Behandlung des Horns und in der Anlage der Komposition finden wir in diesem Hornquartett eine recht gefällige, Mozart ähnliche Melodik und Form wieder. Das gilt ebenso für die lebhaften Ecksätze in Sonaten-, bzw. Rondoform wie für den Romanzencharakter des Andante, das namentlich im reich modulierenden Mittelteil von einer überraschenden Klangschönheit getragen ist.

Das begleitende Streichtrio ist keineswegs nur akkordisch einfach gehalten, sondern durch solistische Anforderungen an jedes Instrument stark aufgelockert. In Übergängen und Zwischenspielen, die sich im Rondo bis zu einer Soloepisode von 76 Takten ausweiten, erhält das Akkompagnement selbständige und anregende Aufgaben. Bei der geringen Zahl von Kammermusikwerken für das Solohorn stellt diese Veröffentlichung für den praktischen Musiker eine schöne Bereicherung dar und liefert zugleich für die Geschichte der Instrumentalmusik ein wertvolles Zeugnis über die technischen

Möglichkeiten des Naturhorns, das in der Sinfonie Beethovens dann in seinen letzten Ausdrucksbezirken verwendet wurde.

Georg Karstädt, Mölln

Johann Ulrich Steigleder, Ricercartabulatur (1624); Ricercar in G (IV), herausgegeben von Ulrich Siegele. Tübingen 1951. C. L. Schultheis.

Die Herausgabe des IV. Ricercars aus der Ricercartabulatur J. U. Steigleders lenkt die Aufmerksamkeit von neuem auf die bedauerliche Tatsache, daß bisher keine der beiden großen Orgeltabulaturen des Stuttgarter Stiftsorganisten veröffentlicht werden konnte. Der Plan einer Veröffentlichung im Rahmen der Württembergischen Landschaftsdenkmale fiel dem Krieg zum Opfer. Während Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* bereits vor 60 Jahren durch Max Seiffert im Neudruck vorgelegt wurde, erschienen die ersten Beispiele aus der gleichaltrigen Stuttgarter Tabulatur erst 1928 durch Emsheimers Neudruck, der inzwischen vergriffen ist. Auf die engen stilistischen Beziehungen zwischen Scheidts und Steigleders Werk wurde immer wieder hingewiesen, völlig zu überschauen sind sie jedoch erst, wenn die beiden Tabulaturen Steigleders (außer der Stuttgarter harrt noch die Wolfenbütteler der Erschließung) durch Neudruck zugänglich gemacht sind.

Das Ricercar in G, das Siegele als Vorbote zur kommenden Gesamtausgabe herausgegeben hat, läßt in besonders auffallender Weise die stilistische Verflechtung Steigleders einerseits mit dem Süden und andererseits mit der Kunst Samuel Scheidts deutlich werden. In der Weise, wie es nach dem Vorbild Gabrielis die Themen gleichzeitig nebeneinander und miteinander verarbeitet, bildet es ein Gegenstück zu Scheidts Fantasie „*Io son ferito lasso*“. Mit Recht wirft Emsheimer in seiner Studie über Steigleder die Frage der Priorität und der wechselseitigen Befruchtung auf, über die nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe der Steiglederschen Tabulaturen von neuem zu reden sein wird.

Die vorliegende Ausgabe sucht sorgfältig das Bild des Urtextes zu wahren. „Vorschläge zur Wiedergabe“ am Ende des gründlichen Revisionsberichtes dienen der sachgemäßen praktischen Darstellung des Werkes. Die Notierung auf zwei Systemen entspricht dem Stil der Ricercartabulatur, der, wie Seiffert schon ausgeführt hat, „in

gleichem Maß dem Klavier wie der Orgel adäquat“ ist und „durch die Rücksicht auf das Orgelpedal noch nicht beeinflusst ist“. Auf Grund der wissenschaftlich zuverlässigen Neuausgabe des Einzelwerkes darf man vertrauensvoll der z. Zt. vorbereiteten Gesamtausgabe entgegensehen.

Willi Schulze, Stuttgart

Ludwig van Beethoven: „Romance cantabile“ für Klavier, Flöte und Fagott mit Begleitung von 2 Oboen und Streichorchester, vollendet und herausgegeben von Willy Heß. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Heß hat recht, wenn er sagt, daß ein neuer Supplementband der 1888 geschlossenen Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke nötig sei, um alles das, was seitdem ans Tageslicht gekommen ist, zu sammeln. Er bemüht sich dabei nicht nur um möglichste Sammlung (vgl. seine dritte Ausgabe eines Kataloges nicht veröffentlichter Werke im Jahrbuch der Accademia nazionale St. Cecilia, Rom 1951, mit 286 Nummern), sondern gibt auch einzelne Stücke für den praktischen Gebrauch heraus, so hier die *Romance cantabile*, deren Kompositionszeit verschieden, jedenfalls vor 1795 angesetzt wird. Die Partiturausgabe ist begleitet von einem Vorwort und einem umfangreichen Revisionsbericht. Die Schwierigkeit der Ausgabe bestand nicht so sehr im Fehlen zahlreicher dynamischer Zeichen, sondern im Fehlen des größten Teiles des Trios. Heß hat diesen Teil ergänzt, im wesentlichen aus Stücken des Hauptsatzes, was er aus der Verkürzung des *Dacapo* gut motiviert. Die Ergänzung paßt sich dem Ganzen gut an: nur würde ich im Anfange von Takt 72 den gewöhnlichen Quartsextaccord dem gebrauchten alterierten Accord vorziehen. Die Partitur ist für den praktischen Gebrauch bestimmt; aus dem Revisionsbericht läßt sich das originale Bild entnehmen. Bei der gleichen Phrase z. B. Takt 39 stehen in der Flöte Striche, im Klavier Punkte (beides Zutaten); das wäre zweckmäßig einheitlich gemacht worden.

Das anspruchslose Werkchen fügt auch dem Bilde des jungen Beethoven nichts Neues hinzu. Aber es gibt eine hübsche Anschauung von der damaligen Hausmusik. Es ist z. B. für Schulorchester sehr geeignet, denen sonst originale Werke Beethovens wegen der Besetzung nur schwer zugänglich sind.

Paul Mies, Köln

Georges Favre: La Musique Française de piano avant 1830. Paris 1953, Didier. 194 S., 7 Tafeln.

Favre, dessen Dissertation Leben und Werke Boieldieus behandelte, ist offenbar durch seine intensive Beschäftigung mit diesem Meister dazu angeregt worden, die französische Klaviermusik der Jahre 1770—1830 in einer zusammenfassenden Studie zu untersuchen. Die Schrift wendet sich anscheinend an breitere Kreise, setzt aber vielfach Vertrautheit mit musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Vorgängen voraus.

Da 1768 zum ersten Male das Pianoforte im Pariser Concert Spirituel gespielt wurde und von diesem Augenblick an seinen schnellen Siegeszug in Frankreich begann, rechtfertigt sich ohne weiteres das Datum 1770 als Ausgangspunkt für die Untersuchungen des Verf., der in einer Einleitung über die Anfänge des Pianofortespiels kurz berichtet. Die Abhandlung selbst gliedert sich in zwei größere Teile, einen Überblick über das Klavierschaffen der französischen Komponisten von 1770 bis 1830 und eine kritische Untersuchung der Gattungen und des Stils.

Im ersten Teil behandelt F. die Abschnitte von den ersten Werken für Pianoforte bis zu Méhuls Sonaten, von diesen bis zu den Sonaten Boieldieus und von da bis zu den Werken Félicien Davids. Er bespricht vor allem die Sonaten und Konzerte. Man erhält einen sehr instruktiven Überblick über alles, was an bedeutenderen Werken dieser Gattungen in Frankreich geschaffen worden ist. Kurze biographische Fußnoten ergänzen die Darstellung. Ausblicke auf das außerfranzösische Klavierschaffen werden nicht sehr häufig gegeben und beschränken sich meist auf die größeren deutschen Meister, wie Ph. E. Bach und Beethoven. Da die Klaviermusik außerhalb Frankreichs gerade in der Epoche, die F. behandelt, wesentlich ist als die französische, ergeben sich daraus zuweilen etwas zu starke Akzente bei der Beurteilung der Originalität der französischen Komponisten. Wahrscheinlich ist die betonte Beschränkung auf das französische Schaffen Absicht, sie isoliert aber dieses Schaffen doch wohl zu sehr. Die in Paris wirkenden deutschen Meister, wie Schobert, werden natürlich etwas stärker herangezogen. Auch die von F. benutzte Literatur zeigt, daß er die Untersuchungen zur deutschen Klaviermusik nicht herangezogen hat,

nicht einmal Engels grundlegendes Buch über das Klavierkonzert. Das rächt sich dann in der Beurteilung von technischen und stilistischen Einzelheiten. So verweist F. (S. 45) auf die „*allure orchestrale*“ als eine besondere Eigenschaft der Méhulschen ersten Klaviersonate von 1783, ohne auf die „Klaviersinfonien“ der Zeit als allgemeine Erscheinung einzugehen (D. G. Türk). Ferner verrät die ständige abschätzige Beurteilung des virtuosen Stils, daß der Verf. sich hier wohl allzusehr auf die landläufige Literatur verlassen hat, in welcher die Werke Steibelts, Dusseks, Cramers und Hummels stets über einen Kamm geschoren werden. Besonders die Behandlung Dusseks als des abschreckenden Beispiels führt zu geradezu grotesken Urteilen. Sein Stil wird (zusammen mit dem Steibelts) als „*celui de la haute virtuosité, tout en éclat extérieur, mais fallacieuse et vide*“ bezeichnet (S. 53), seine „*abondante et médiocre production*“ den Werken Haydns, Mozarts, Sterkels und Clementis gegenübergestellt (S. 80). Das ist objektiv falsch und verrät, wie wenig sich F. in der Klaviermusik der deutschen Zeitgenossen Haydns, Mozarts und Beethovens umgesehen hat. Sonaten wie Dusseks op. 10, Nr. 2 (g-moll) und op. 44 (Es-dur, *The Farewell*) sind alles andere als Virtuosengeklingel und mittelmäßige Vielschreiberei. Sie lassen sich ohne weiteres Clementis Sonaten an die Seite stellen und stehen, was Originalität und kompositorische Leistung betrifft, über denen Sterkels. Es ist auch noch sehr fraglich, ob sie nicht den meisten Sonaten der französischen Meister, die F. so herausstreicht, überlegen sind. Vieles, was er bei einzelnen Komponisten besonders hervorhebt, ist gerade auch bei Dussek vorhanden, so z. B. die „*modulation lointaine*“ Boieldieus, die langen Sätze und die „*trouvailles harmoniques absolument originales*“ Hérolts. Manches wäre also in seine rechte Rangordnung gekommen, wenn der Verf. seinen Blick über die Grenzen der französischen Klaviermusik hinaus hätte schweifen lassen. Das wäre auch insofern notwendig gewesen, als ein Vergleich zwischen Meistern desselben Ranges unter Umständen mehr Erfolg verspricht, als wenn man kleinere Komponisten nur an den Großmeistern zu messen versucht.

Abgesehen von der selbstgewählten Isolierung, in die sich die Untersuchungen des Verf. begeben, ist jedoch der Überblick über

die französische Klavierkomposition ausgezeichnet gelungen. In knapper Form wird jedesmal das Wesentliche über die Werke ausgesagt, und die Fülle von Notenbeispielen bildet ein hervorragendes Anschauungsmaterial. Gerade dieser wertvollen Einzeluntersuchungen wegen wird man das Buch immer wieder als Nachschlage- und Orientierungswerk zur Hand nehmen.

Auch der zweite Teil ist höchst aufschlußreich. Er gewinnt einen wesentlichen Teil seines Werts dadurch, daß der Verf. eine Menge zeitgenössischer Definitionen und Urteile zitiert. Man erhält also vieles aus erster Hand. Nicht alles ist ganz neu, aber diese Zusammenstellung erleichtert die schnelle Orientierung erheblich. Die einzelnen Gattungen der Klaviermusik erscheinen im zeitgenössischen Urteil wesentlich plastischer, als wenn F. sie nur von musikhistorischem Einordnungsbestreben aus gewertet hätte.

Dankbar ist man auch für die Liste der wichtigsten Klavierschulen aus den Jahren 1770—1830 und für das Verzeichnis derjenigen Hauptwerke für Klavier aus dieser Zeit, die nicht in der Abhandlung selbst erwähnt worden sind. Beide Kataloge sind chronologisch angeordnet.

Für jeden, der sich ein Bild von der französischen Klaviermusik der Jahre 1770 bis 1830 machen will, ist also F.s Buch eine wesentliche und unerläßliche Hilfe. Insofern begrüßt man sein Erscheinen lebhaft, wenn man auch auf die Frage, wie sich diese Musik in das Gesamtbild der europäischen Klaviermusik der Zeit einordnet, keine ganz befriedigende Antwort erhält.

Hans Albrecht, Kiel

Andrea Della Corte: *L'interpretazione musicale e gli interpreti*. Con 12 tavole e 263 illustrazioni nel testo. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1951. 574 S. Der bekannte italienische Musikforscher und -kritiker widmet hier einem hochwichtigen Thema eine umfangreiche Arbeit. Der weitaus größte Teil des Werkes, den Interpreten in der Geschichte gewidmet, den Dirigenten, Pianisten, Geigern, Sängern, ist eine Schilderung der künstlerischen Interpretation historischer Größen, zu welcher Quellen aller Art herangezogen werden. Spontini, Spohr, Weber als erste „bewußte“ Dirigenten-Interpreten, Berlioz, Mendelssohn, Habeneck, Gaßner, Deldevez, der Theoretiker Arthur Seidl, Michele Costa,

dessen Bedeutung hervorgehoben wird, Nicolai, Wagner, Liszt und ihr Kreis, Bülow, Nikisch, werden uns in ihren Anschauungen und in ihrer Tätigkeit nach schriftlichen Quellen nahegebracht. Wesentlich Neues erfahren wir hier nicht, auch nicht in den Kapiteln, welche den großen Pianisten, Mozart, Clementi, Beethoven, Chopin, Field, Moscheles, Liszt, Thalberg, Tausig, Bülow, Rubinstein, Brahms, den Geigern der altklassischen Schulen, Corelli, Tartini, Nardini, Pugnani, weiter Viotti, Paganini, Joachim gewidmet sind. Reicher ist ein umfangreiches Material über die Sänger Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi und Wagners, unter diesen auch die italienischen, ausgebreitet. Nur in einigen Fällen werden Interpreten dargestellt und beurteilt, die noch am Leben und Wirken sind oder die doch der Verf. und die ältere Generation unter uns aus eigener Anschauung kennen. Das gilt z. B. von den Geigern Hubermann, Ysaye und Sarasate (letzter ist allerdings mehr auf Grund von A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, geschildert), das gilt von den Pianisten Paderewski und Busoni. Aus dessen letzten Konzerten blieb dem Verf. Erinnerung an ein lebhaftes Bild der Größe, der Erhebung, der Geistigkeit, einer unmittelbar Kunst gewordenen Technik, aber auch mißfälliger Bruchstückhaftigkeit, übermäßiger oder unerlaubter Sucht nach Rhythmik und Farben . . . eines Geistes, der ängstlich auf Neuerung und Originalität bedacht war (385). Schärfer noch geht der Autor mit dem Dirigenten und ästhetischen Schriftsteller Furtwängler ins Gericht. Die wohl von allen musikgeschichtlich gebildeten Musikern geteilte Ablehnung der Interpretation, die Furtwängler Bach, den Passionen und den Konzerten, namentlich dem 5. Brandenburgischen, als Pianist angedeihen läßt, findet (210) besonders klaren und scharfen Ausdruck. Eine Bemerkung des Dirigenten, daß er in der *Zauberflöte* 1950 in Salzburg ein gewisses langsames Tempo nähme, das erlaube, die schönen Klangmöglichkeiten des Orchesters herbeizuführen, betrachtet der Verf. als schwerwiegend, weil sie jeden guten Grundsatz der Wiedergabe verneint. Die Grundfrage, was eigentlich Interpretation sei, behandelt Della Corte im einleitenden Kapitel: er versucht eine Theorie aufzustellen. Er geht von den Begriffen Interpretation, Interpret aus. Musikalische Interpretation

unterscheidet sich wesentlich von philologischer und historisch-ästhetischer (8), denn sie führt zur klingenden Wiedergabe. Man könnte einwenden, daß auch die Rezipitation, die Darstellung des Schauspielers zu einer solchen klingenden Wiedergabe führt, die sogar, weil nicht in Tempo, Dynamik wie bei der Musik seit ca. 1750 durch Vortragsbezeichnungen bestimmt, wesentlich freier ist (welche Freiheit Schauspieler und Regisseure bekanntlich bis zur Manier ausnützen). Leser, Kritiker, Hörer sind freilich auch „Interpreten“=Ausleger, und dem klingenden Spiel geht die Arbeit des Herausgebers, des ästhetischen und wissenschaftlichen Interpreten, zwar voraus. Aber mir scheint die sehr komplexe Frage der musikalischen Interpretation doch nicht durch solche Überlegungen klärbar. Bei der historischen Darlegung von Theorien über Interpretation im zweiten Kapitel, das wiederum von der großen Belesenheit und dem Fleiß des Verf. Zeugnis gibt, wird u. a. auch Furtwänglers Ansicht wiedergegeben, besser seine Ansichten; denn diese haben gewechselt. Während Furtwängler 1919 (zit. 46) einer Objektivität huldigt (*„Mich interessiert nicht, ein Kunstwerk nach meinen besonderen Absichten und meinem Geschmack wiederzugeben, sondern die tote Partitur zum Leben zu bringen, wie sie von ihrem Schöpfer geformt war“*). — Hier rückübersetzt.), kämpft er 1932 gegen eine historisch richtige Wiedergabe, gegen das Cembalo, verlangt er 1946 (49) an Stelle der „notengetreuen“ die „schöpferische Wiedergabe“, sieht er das Ideal nicht in der „objektivrichtigen Darstellung“, sondern in der „schöpferischen Gestaltung der zeitgemäßen Darstellung der Vergangenheit“. Der deutschen Musikwissenschaft wirft der Verf. Positivismus und Wissenschaftlichkeit (53, soll heißen Lebensfremdheit) vor, die auch bei einem Verf., der offenen Sinn für die Probleme der Geschichte des künstlerischen Geistes habe, anzutreffen sei. H.J. Moser erkenne eine Schwierigkeit der Wiedergabe nur bei der alten Musik an, als ob nicht diese Schwierigkeit in jedem Augenblick geistiger Tätigkeit vorhanden sei. Es scheint mir, daß der Verf. die sicher in jedem Abschnitt der Geschichte gleichmäßig sich stellenden allgemeinen Fragen der Wiedergabe nicht genug zu sondern weiß. Das Problem der Wiedergabe hat sich zweifellos in dem Maße gewandelt, als Komponist und Interpret nicht

mehr oder ausschließlich eine Person sind. Die Freiheiten des Interpreten, der nicht Komponist der interpretierten Musik ist, sind etappenweise immer mehr beschnitten worden. Der Generalbaßspieler, auch ein Träger der Interpretation, hatte weitgehende Möglichkeiten, seinen Part schöpferisch zu gestalten, der Sänger und Spieler das Recht, ja die künstlerische Verpflichtung, seine Stimme durch Verzierung nach seiner Eigenart umzuformen. Die Improvisation, auch die über festgelegte Musik, in Variationen, Phantasien, u. a., war Stolz des Spielers. Schrittweise werden diese Freiheiten eingeengt. Die Dynamik, bei Bach fast nie, bei Mozart noch selten schriftlich verlangt, das Tempo, erst durch Bezeichnungen, dann durch Metronomangaben, die Vortragsmanieren werden kodifiziert. Liszt gestand, in seiner Jugend Beethoven-Sonaten noch verziert vorgetragen zu haben. Strawinsky dagegen sieht das Ideal des Interpreten in dem Mann, der am Glockenstrang zieht, in der Maschine. Hier erhebt sich doch ein neues Problem. Von den Interpreten der Vergangenheit haben wir nur Berichte, die uns nur gewisse Anhaltspunkte über die Art ihrer Interpretation geben. Das wichtigste Kapitel hierbei ist das der Aufführungspraxis, deren Fragen zum größten Teil einen mehr materiellen Teil der Ausführung betreffen, zusätzliche Noten, Diminution, Bezifferung, Besetzung nach Zahl und Art nicht fixierter Instrumente. Die subtileren, Vortragsnuancen, Tongebung, -stärke, lassen sich aus bloßen Beschreibungen kaum fassen. Das Problem der modernen Interpretation, in einem Zeitalter, in welchem diese Interpretation als Abwehr gegen die Fesseln, in welche sie Dynamik, Tempo, Metronom, Verbot von Änderungen jeder Art geschlagen haben, eine feinere und schwerer zu fassende Differenzierung in der Nuance des Vortrages, der Tongebung, des Tempos usw. gebraucht, ist für die Forschung ein anderes, als das in der Geschichte aufspürbare. Diesen oder einen ähnlichen, prinzipiellen Standpunkt vermissen wir in Della Cortes Werk. Es gibt uns eine sehr erwünschte Zusammenstellung bekannter und unbekannter Daten über historische Persönlichkeiten der Interpretation, es gibt uns einige subjektive Urteile über lebende Künstler, die uns interessieren, da Della Corte ein erfahrener und sorgfältig abwägender Kritiker ist. Aber der Autor macht

nicht einmal den Versuch einer Klassifizierung oder Typisierung der Interpreten — und ihres Gegenstückes, der Hörer. Eine wissenschaftliche Untersuchung des Problems Interpretation, ja selbst die Erkenntnis des Problems gibt es bis heute nicht und auch der Verf. hat sie uns nicht zu geben versucht. Sie läßt sich wohl noch nicht geben und man wird der Frage, warum bei äußerlich ziemlich gleich guten Interpretationen die eine etwa dämonisch zu packen versteht, die andere kühl läßt, nur mit Hilfe sorgfältiger Vergleichung (mit Hilfe von Platte und Band) und weitausholender psychologischer Untersuchungen näher kommen können.

Sehen wir von diesen prinzipiellen Wünschen ab, so müssen wir die Arbeit unseres Verf. als wertvolle Geschichte der berühmtesten Interpreten begrüßen. Es sei in Anbetracht des Reichtums des Gebotenen verzichtet, Einzelheiten anzuführen, bei denen der Verf. viel tiefer hätte schürfen müssen, etwa in der Beurteilung Clementis durch Mozart, über die z. B. Stauch (*M. Clementis Klaviersonaten im Verhältnis zu denen von Haydn, Mozart, Beethoven*, Diss. Köln 1931) richtige Bemerkungen macht. Oder in der Darstellung des Verhältnisses Wagners zu Spontini, der Schilderung der ersten Taktstockdirigenten, die bei Schünemann (*Gesch. des Dirigierens*, 1913) behandelt sind usw. Die Fülle des Materials mag dem Verf. Beschränkung auferlegt haben. Vielleicht wäre aus des Verf. Feder als eines langjährigen Beobachters eine Behandlung weiterer lebender Interpreten wünschenswert gewesen (unter ihnen von Casals etwa, als dem wohl größten lebenden Interpreten usw.). In dieser erstmaligen Zusammenfassung eines breiten historischen Materials besitzt das Buch einen bleibenden Wert. Es ist vom Verleger prächtig ausgestattet, eine Fülle seltener Bilder ergänzt den Text.

Hans Engel, Marburg

Nochmals: Der Schluß der „Agrippina“ G. F. Händels.

In seiner „Richtigstellung“ (Mf VI, 1953, S. 93 f.) meiner Besprechung seiner Neubearbeitung der „Agrippina“ Händels (Mf V, 1952, S. 290 f.) stellt H. Chr. Wolff meiner Feststellung, daß im Agrippina-Band der Gesamtausgabe Chrysanders ein Hinweis auf Schlußtänze fehle, seine Feststellung entgegen, daß dieser Band LVII nach dem

letzten Stück der Partitur, der Juno-Arie, den Vermerk bringe „*seguoni gli balli*“. Der offenbare Widerspruch ergibt sich daraus, daß in meinem Band LVII der Vermerk fehlt — der Band gehört zu einem der 25 Exemplare der Gesamtausgabe, die der König von Hannover subskribierte —, er fehlt, nach freundlicher Auskunft des Sekretariats S. K. H. des Prinzen von Hannover, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg, ebenfalls in dem noch auf Schloß Marienburg befindlichen Exemplar. Dagegen ist er, was mir entgangen war, in anderen Exemplaren vorhanden, nach freundlicher Auskunft von Dr. H. F. Redlich auch in denen des Britischen Museums und ebenso im Autograph, und zwar in der von der Angabe Wolffs abweichenden Fassung „*segue li balli*“ Chrysander hat also diesen Band ohne den Tanzvermerk zu drucken begonnen. Die 25 für den König von Hannover bestimmten Exemplare mögen die ersten gewesen sein, die er versandte. Erst danach hat er auf der Stichplatte den Vermerk nachgetragen, und zwar nach dem Autograph. Daher erschienen die später gedruckten Exemplare mit dem Vermerk. Der Schlußvermerk „*Fine dell' Opera*“, den Chrysander in beiden Druckfassungen bringt, ist im Autograph, wie mir Dr. Redlich mitteilt, nicht vorhanden. Dort folgen nach dem Tanzvermerk einige leere Seiten, dann am Ende des Bandes von anderer Hand die Nero-Arie „*Con saggio tuo consiglio*“, die Chrysander und Wolff als erste Arie bringen an Stelle der ersten des Autographs — ein Beweis mehr dafür, daß sich Chrysander doch nicht immer an das Autograph gehalten hat. — Hier sei nur dem Schlußproblem der Oper nachgegangen, das ich in jener Besprechung aufgriff. Die von Wolff angeführte Bemerkung des venezianischen Textbuchs von 1709 „*Segue il ballo di Deita seguaci di Giunone*“ ist recht zu verstehen nur in Verbindung mit der von Wolff nicht berücksichtigten Anweisung, die Juno in ihrer vorhergehenden Arie gibt: „*V'accendano le tede i raggi delle stelle*“. Demnach handelt sich hier nicht einfach um einen Gratulations- oder Huldigungstanz des Gefolges der Göttin auf der Bühne, auf der sich soeben die Hofgesellschaft zu freudigem Chorus zusammengefunden hatte und nun, zur Seite retiriert, den in der Bühnenmitte tanzenden Göttern zusieht. Vielmehr handelt sich um einen Vorgang in höheren

Sphären, etwa auf Wolkenterrassen, einen Aufzug von Sterngottheiten, die in tänzerischer Bewegung den Sternenhimmel „mit Fackeln entzünden“ — ein Prachtstück barocken Theaters! Für diesen Himmelsfackeltanz sind allerdings weder die springende Gigue noch der deftige Matelot, die Wolff hier aus der *Rodrigo-Ouvertüre* einfügt, recht geeignet, durchaus aber die beiden vorher gesungenen Tanzsätze, die Händel jener *Ouvertüre* entnahm, das graziös-freudige Menuett des Chores und die beschwingte Bourrée der Juno. So erklärt sich auch, daß im Autograph nach der Juno-Arie keine Musik mehr notiert ist. Das hier Nötige stand ja schon in Noten da.

Recht hat Wolff also darin, daß die „*Agrippina*“ mit Tänzen schließt. Nicht widerlegt, vielmehr erst recht bestätigt wird aber auch meine von ihm bestrittene Behauptung, daß diese „*Ausweitung des irdischen Vergnügens ins bestirnte Firmament im besonderen Sinne deutsch-Händelisch*“ sei und hier schon „*das große Allgefühl am Schlusse*“ aufgerufen werde, das später auch C. M. v. Weber fordert. Denn es handelt sich eben nicht darum, daß sich Götter — was in der damaligen Opernwelt allerdings häufiger vorkommt — zu einem Gratulationstanz auf die Erde herabbemühen, sondern daß sie den da unten agierenden Menschlein tanzend das Himmelsgewölbe erhellen, den Blick ins bestirnte All öffnen, was „derartig“ auf der damaligen Opernbühne doch wohl etwas Besonderes ist.

Daß übrigens der Chor der Hofgesellschaft, wie in Händels Autograph und bei Chrysander, vor die Juno-Arie gehört und nicht, wie in Wolffs Bearbeitung, an den Schluß nach Arie und Tanz, leuchtet wohl auch ein. Welche großartige Schlußweitung: Solisten-Chor, Rezitativ und Arie der Göttin, Himmelstanz der Götter! Doch könnte der Solistenchor, wenn das Menuett nach der Bourrée getanzt wird, seinen Gesang zum Schluß wiederholend mit dem Ballett vereinen. Dieses *Dacapo* gäbe der Schlußzene eine eindrucksvolle, durchaus Händelische Großform. Rudolf Steglich, Erlangen

Mitteilungen

Neue Ehrenmitglieder der Gesellschaft für Musikforschung
Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hat anlässlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, den die

Gesellschaft vom 15. bis 19. Juli 1953 in Bamberg abgehalten hat, unter Zustimmung des Beirates und der Mitgliederversammlung beschlossen, zu Ehrenmitgliedern zu ernennen die Herren:

1. Professor Dr. Charles van den Borren, Brüssel,
2. Dr. h. c. C. Bodmer, Zürich,
3. A. van Hoboken, Ascona,
4. Dr. Dr. h. c. U. Rück, Nürnberg,
5. Hanns Neupert, Bamberg.

Alle Genannten haben die Ehrung angenommen. Blume

Bekanntmachung des Präsidenten

Die 7. Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung hat in Bamberg am 19. Juli 1953 satzungsmäßig stattgefunden. Der Präsident berichtete über den Stand dreier großer, von der Gesellschaft vor Jahren übernommenen Aufgaben: 1. der sog. „Standardkatalog“ ist in der Gestalt des „Repertoriums der Musikwissenschaft“ 1953 erschienen und den Mitgliedern zugestellt worden, womit diese Aufgabe erledigt ist; 2. in die Neugestaltung des musikalischen Urheberrechtes hat sich die Gesellschaft erfolgversprechend eingeschaltet und wird weiterhin auf diesem Gebiet tätig bleiben; 3. die Wiederingangsetzung der deutschen musikwissenschaftlichen Quellenpublikationen („Erbe Deutscher Musik“ und verwandte Aufgaben) ist durch die mit Hilfe der Bundesregierung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft erfolgte Gründung der „Musikgeschichtlichen Kommission e. V.“ gewährleistet und damit aus den Aufgaben der Gesellschaft für Musikforschung herausgenommen worden; die „Rothenburger Erklärung“ von 1948 ist damit erloschen. Der Präsident berichtete ferner über die Auswirkungen der Denkschriften der Gesellschaft sowie über ihre Zusammenarbeit mit anderen nationalen und internationalen Gesellschaften sowie ihre Mitwirkung bei dem Wiedererstehen der „Bibliographie des Musikschiffstums“. Der Schatzmeister berichtete über den Haushalt 1952, für den der Beirat dem Vorstand Entlastung erteilt hat, und über den Haushalt 1953, der im wesentlichen unverändert bleibt.

Die Zeitschrift „Die Musikforschung“ kann dank privater Spenden in den Jahren 1953 und 1954 in wesentlich erweitertem Umfang erscheinen. Die Veröffentlichung weiterer