

KV. 489: Autograph:	Marburg, Westdeutsche Bibl.
KV. 492 (Akt I u. II): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 492 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 527 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 553 (Entwurf): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 579: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 585 Nr. 1—4: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 588 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 620 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 621 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 20 (323 <sup>a</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 23a (417 <sup>a</sup> Anhang): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 50 (526 <sup>a</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 72 (464 <sup>a</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 77 (385 <sup>m</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 80 (514 <sup>a</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 90 (580 <sup>b</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 98 <sup>a</sup> (386 <sup>b</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 98 <sup>b</sup> (371): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 109 <sup>c</sup> (424 <sup>b</sup> ): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.

KV. 208 ist in der Mueller von Asowschen Übersicht zu streichen.

### Besprechungen

Hans Joachim Moser: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1953; 576 S. (mit 163 Notenbeispielen und zahlreichen Abbildungen).

Das encyclopädische, stofflich reiche Werk hat sich die Aufgabe gestellt, wissenschaftlich und kunstzieherisch zugleich, einen Leitfaden zu bieten für alle, die sich der ev. Kirchenmusik in Studium oder Ausübung widmen, sei es, daß sie in Geschichte und Werken ev. Kirchenmusik schon bewandert sind oder es werden wollen, sei es daß sie als „kunstgesinnte Christen“ überhaupt einen tieferen Einblick gewinnen wollen in (I. Teil) „Werden und Wandlungen“ eines der fruchtbarsten Bezirke ev. künstlerischen Schaffens. Es bedarf keines besonderen Wortes, daß der Autor zu solcher nun versuchten Zusammenschau der unter sich oft stark divergierenden und in sich sehr differenzierten Bereiche, nämlich der Kultur-, der Kirchen- und der Musikgeschichte, bedeutende Vorarbeit geleistet hat durch Spezialuntersuchungen monographischer Art (*Hofhaimer, Schütz, Bach*), stilgeschichtlicher Forschung (*Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*) oder musikgeschichtlicher, litur-

liturgischer und hymnologischer Übersicht (*Epochen der Musikgeschichte; Melodien der Lutherlieder* u. a.). Wenn man weiß, wie stark sich der Horizont der Musikwissenschaft nach rückwärts erweitert hat, in Kenntnis und Bewertung der spätmittelalterlichen Musik als wichtigsten Quellgebietes der ev. Kirchenmusik, und wenn man miterlebt, mit welcher intensiver Schöpfungs- und Wandlungskraft heute die ev. Kirchenmusik in zukunftsfrächtigen Ansätzen auf dem Plan ist, dann wird man ermaßen können, welches Wagnis es ist, solchen Zeitraum und seine Gestaltenfülle in ein geschlossenes Ganzes zu fassen. Mosers eigene Begabung zur Formel, die Gewandtheit der Diktion und eine auch in trockenen Perioden nicht versagende, fast feuilletonistische Darstellungsmethoden (die sich selbst innerhalb der wissenschaftlichen Terminologie zahlreiche originelle Neubildungen erlaubt), lassen ihm fast durchweg eine flüssige Erzählungskunst gelingen, durch die sogar Werklisten, Zeittafeln und Strukturanalysen belebt und spannungsreich erläutert dastehen. Daß dieses Buch ein „Lesebuch“ im besten Sinne ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Gedankliche Disziplin, thematische Aufgliederung, farbigste Stilistik, Einfühlungskraft in den „Geist der Zeiten“ und

nicht zuletzt die wohlgesetzten psychologischen und humoristischen Lichter üben eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus und machen dem Betrachter Lust, sich bald rasch, bald im staunend-liebvollen Verweilen durch den Garten der Seriositäten und Kuriositäten führen zu lassen. Im II. Teil, „Wesen und Wirken“, gibt M. eine beachtliche theologische Standortbestimmung der ev. Kirchenmusik, eine gedrängte, historisch-kritische Choralkunde, sodann dem praktischen Kirchenmusiker ausführliche Handreichung zur Amtspraxis durch einen nach dem Kirchenjahr geordneten „Motetten- und Kantatenschein“, eine Berufs- und, wenn man so will, Verfassungsgeschichte des ehrsamten Standes der Kirchenmusiker und einen Blick auf Gegenwarts- und Zukunftsziele, der die fundierte Erfahrung des „Zünftigen“ erkennen läßt. Was aber für die Musikforschung wesentlich ist, ist die zum größten Teil historisch solide unterbaute, mit manchem neuerschlossenen Material erläuterte Werkchau und -analyse, bei der vor allem im 16.–18. Jahrhundert die Wertungen, Gruppierungen und spezifischen Gewichte sich zuweilen bedeutend verschieben. Hier wird immer noch hinzuzulernen sein, in Zustimmung oder Vorbehalt. Und um auch die Verlängerung ins zeitgenössische Geschehen hinein zu würdigen, so ist zu sagen, daß M. dem Gegenwartsschaffen breiten Raum, behutsam-eindringendes Verstehen gewährt und so manchem Außenstehenden oder manchem durchs „Neue“ noch Befremdeten hervorragende Hilfsstellung gibt, selber zu sehen, zu hören und innerhalb der mannigfachen Individualitäten auch des eigenwilligsten heutigen Schaffens angemessen zu unterscheiden. Die Chancen, die Moser der „modernen“ evangelischen Kirchenmusik gibt (sie ist ja viel klassischer und traditionsgebundener, als es zunächst den Anschein hat), die Zuversicht, mit der er den Leser — sofern er Geduld und Lernbereitschaft aufbringt — durch die Werkstätten führt, seien ausdrücklich vermerkt und auch verdankt! Er zählt da nicht bloß auf und vollzieht auch nicht irgendeine Einebnung in schlagwortgeprägte Entwicklungen, sondern er lehrt verstehen, wie es nur der Pädagoge von Natur vermag. Wie ausgewogen und um Gerechtigkeit bemüht ist das Regerkapitel! Und wie sensibel für Inspiration, Wort und Klang sind die knappen, treffsicheren Skizzen über Raphael, Thomas, David, Pepping, Distler. Aber auch ein

mageres Interim wie die „Talsenke der Aufklärung“ gewinnt an Plastik und Bedeutung durch die Erhebung der geistesgeschichtlichen Motive und Dominanten, die für eine gewisse Zeit das Feld allein beherrschten. Es erfordert ein Zuhausesein im gesamten Bereich des schaffenden Geistes, um abseits der Geschichts- und Lehrbuchkategorien auch die Hintergründe des musikalischen Kunstwerks, wie auch seine politischen oder soziologischen Konditionen (oder bedrohlichen Erschwerungen!) so sichtbar zu machen. In solchem, großenteils gelungenen und mit einem enormen fachlichen Rüstzeug bewältigten Versuch der Gesamterfassung liegt das prinzipielle und unanfechtbare Verdienst des Buches. Es ist unmöglich, in einer kurzen Besprechung die Masse der instruktiv gewählten Quellenstücke, die zahllosen Erläuterungsabschnitte „in Kleindruck“ und die in gewandter dialektischer Urteilsfindung gewonnenen Charakterisierungen von Köpfen, Typen und Epochen auch nur annähernd namhaft zu machen. Dabei hat M. jede konfessionalistische Enge vermieden und sich eine dankenswerte polemische Carenz auferlegt. Jedem wirklichen Freund der musica sacra — sei er nun ev. oder nicht — wird die große Sache, um die es hier geht, achtunggebietend und liebenswert entgegenreten. Wenigstens müßte dieses Interesse des Verf., als sein eigentliches, leitendes, anregend wirksam sein.

So wenig nun M. wünscht, daß sein Leser ihm irgend etwas unbesehen abnehme, so wenig ist es unsere Meinung, daß er gegen einige kritische Überlegungen Bedenken habe. Sie sollen sachdienlich verstanden und darum exakt begründet sein. Hinsichtlich der Arbeitsweise können natürlich die Schwächen und Mängel der encyclopädischen Methode nicht verborgen bleiben: Man muß da und dort allzu stark straffen, zuweilen auch etwas schematisch einordnen; man möchte nirgends ein gewisses „abschließendes“ Urteil versäumen und man muß — das Bedenklichste —, ob man will oder nicht, auf weite Strecken auch aus zweiter Hand leben. Das ginge bei freier Schilderung sehr wohl an; aber Zweck und Absicht des Werkes als eines „wissenschaftlichen“ (s. Vorwort) lassen diese Nachteile schon etwas schwerer wiegen. Der Anschluß an die Vorarbeit anderer geschieht gewiß implicite überall; aber er darf nicht auf weitem Gebiet ohne Prüfung der Fakten und Kriterien anderer riskiert werden, — auch nicht im

Selbstzitierungsverfahren, zumal, wie zu zeigen sein wird, das Zitierte schon im früheren Zusammenhang nicht stimmte. Wer in diesen Dingen empfindlich ist (und Wissenschaft ist hierin äußerst empfindlich), wird den Eindruck des Kompilatorischen nicht los. Hinzu kommt, daß in einem viel größeren Umfang Belege gefordert werden müssen, wenn nicht durch Weiterbenützung der frei geformten, veränderten, in der benützten Sekundärliteratur bereits unexakt gebotenen Zitate einiges Unheil entstehen soll. Wie wichtig ist es, den Studenten und Praktiker hierin zur peinlichsten Akribie zu erziehen! Und endlich: Es ist sehr bedauerlich, daß den einschlägigen Kapiteln, sei es zu Beginn, sei es im Nachtrag, keine Literaturhinweise beigegeben sind. Wenn einer sich schon die ungeheure Mühe macht, einen Riesenstoff aufzuarbeiten, so muß er jedem Nachfolgenden den Dienst tun, wenigstens Anleitung zu geben, wie man sich nun selber in der Materie zurechtfinden und darin forschend weiterlernen könnte. Wo das versäumt wird, ist der Antrieb zur Selbstständigkeit gehemmt, die Möglichkeit der Kontrolle unterbunden.

Zur prinzipiellen Kritik wäre, aber nur auswahlweise, im Kapitel 7 (*Der theologisch-liturgische Ort*) anzumerken, daß die theologische Begründung der Kirchenmusik doch wesentlich überlegter erfolgen müßte als durch die kaum modulierte Übernahme der Spitta-Smendenschen Traditionsformeln, die Luther in einem ganz zentralen Punkt mißverstanden haben. Die Vorordnung des Wortes vor allem, auch vor der höchst geschätzten und über die Maßen geliebten Musika, entspringt bei Luther und bei allen, die ihn hierin verstanden haben, keiner Konkurrenzidee zwischen Predigt und Kirchenmusik (das allmählich zu Tode gehetzte Diskussionsthema aller „Tagungen“ von Theologen und Musikern), sondern der Lehre von der unantastbaren Autorität des Logos, als der von Gott selbst gewählten, verborgenen und unanschaulichen Weise seiner Offenbarung. Musik, und wenn sie die geistigste aller Künste wäre, ist als sinnliches Medium etwas anderes. Und gerade die berühmte, auch etwas abgehetzte Torgauer Formel Luthers, daß Gott mit uns rede durch sein Wort(!) und wir mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang, ist der klassische Beweis dafür, daß Gott primär und exklusiv durch das Wort redet — und zunächst einmal durch nichts anderes. Das

hat mit der metaphysischen Qualität, mit der Zeugniskraft wortgebundener Kirchenmusik gar nichts zu tun. So sehr Luther die Musik als Trösterin, Erzieherin, Mitdienerin am Evangelium versteht: niemals hätte er sie zur Ranggleichheit erhoben mit der Verkündigung. Im Namen des Bilderverbotes nicht! Es tut den Musikern immer weh, aber man kann es ihnen nicht ersparen, daß hier auf sauberste Grenzziehung gehalten wird. Und auf diese, auf gar nichts sonst, kommt es auch dem (übrigens grundmusikalischen und nachgewiesenermaßen moztartverständigen) Karl Barth allein an. Es ist nicht richtig, was Blankenburg ihm erwidert hat, „daß die Predigt mehr ‚irdischen Kommentar der göttlichen Verkündigung‘ als diese selbst darstelle“. Ist die Predigt des Evangeliums als Predigt (unerachtet aller ihrer menschlichen Schwächen) nicht eigentliche Verkündigung des Wortes Gottes, so befinden wir uns bereits in einem anderen Kirchenraum .. Die Formeln Ms über Sinn und Wesen der Liturgie (S. 323) sind trotz gewisser angemeldeter Vorbehalte gut katholische Formeln. Evangelischer Gottesdienst ist keine „Begehung“ im Sinne kultisch-szenischer Abläufe; und es ist bezeichnend, daß hier immer wieder die Worte „mystisch“ und „magisch“ begegnen. Die Kenntnis wichtiger Literatur zu diesem Grundproblem (E. Schlink, *Zum theologischen Problem der Musik*; G. Harbsmeier, *Wort und Sakrament in ihrer Bedeutung für die Erneuerung des Gottesdienstes*) ist unerläßlich. Die Theologie (mit Ausnahme des modernen Liturgismus) hat die alten Unterscheidungen längst hinter sich gelassen, daß der Gottesdienst aus „rationalen (prosaischen) Anteilen“ bestehe (S. 332), deren „Hauptstück die Predigt bildet“, und aus „magischen Elementen“, der Liturgie. Solches Verständnis der Predigt ist nun wirklich ein Stück Rationalismus.

Damit hängt ein liturgiegeschichtlicher Irrtum zusammen, der häufig begegnet: als wären die „liturgielosen“ Gottesdienstformen etwa eine Frucht des Rationalismus. Württemberg zählt z. B. auch zu der Gruppe der „heillosen Vernüchterung“, dem „traurig strunkhaften Rest des Eigentlichen“ (S. 323), wenn es in seinem Gottesdienst „nur“ Gemeindelied, Gebet, Lesung und Predigt hat. Aber das ist anders begründet: Es ist dies, daß Württemberg (und Württemberg nicht allein) sich in der Reformation an die Form des schlichten oberdeutschen Prädi-

kantengottesdienstes angeschlossen hat, der aus ebendiesen Teilen besteht. Es ist hier sozusagen die Form der lutherischen Nebengottesdienste zum Hauptgottesdienst geworden. Über die Richtigkeit der damaligen Wahl kann man streiten; sie geschah unter reformiertem Einfluß, zugegeben. Aber wer das anführt, möge bitte auch überlegen, womit es zusammenhängt, daß in den Ländern mit der „vollen lutherischen Liturgie“ sich trotz aller Herrlichkeit des Gottesdienstes eine erschütternd geringe „Kirchlichkeit“ entwickelt hat, während in „liturgielosen“ Ländern es in diesem Kapitel doch um einiges besser bestellt ist; wobei zu ergänzen wäre, daß die Kirchenmusiker in Württemberg und anderswo auch bei fehlender „Liturgie“ sehr reichlich und schön zum Zuge kommen. Wir beneiden die „liturgiereichen“ Kirchen keine Stunde um ihre Liturgie. Der „Reichtum“ des Gottesdienstes ist ein anderer.

Zum großen geistig-musikalischen Erbe der Meister des 17. Jh. (S. 126 ff.) darf immer auch die Frage erhoben werden (wie es M. ja andeutend tut), ob die Pracht und Gewalt ihres Schaffens nicht mit einer Selbstmächtigkeit der Person verkoppelt war, die die Grenzen des „Dienstes“ der Kunst allzugerne vergaß. Es wäre Beckmesserei, hinterher diese Genies schulmeistern zu wollen; nichts liegt uns ferner. Aber man muß sehen, daß die Musik, und wenn es die heiligste wäre, auch eine Eigengesetzlichkeit entwickeln kann, die den vielgerühmten „Endzweck“ mehr in Frage stellt als ins Licht, nämlich die gloria Dei.

Daß die Epoche der Aufklärung in einer Geschichte der Kirchenmusik schlecht abschneiden muß, kann man keinem Kirchenmusiker verübeln. Die Sache wird aber ein wenig anders, wenn man fragt, wieso es zur Epoche der Aufklärung kommen konnte und — mußte? Wieso dieser sieghafte und enthusiastische „Einbruch“ der Vernunft zwangsläufig war, und welchen (schuldhaften) Anteil die Kirche daran hatte, in der vorausgehenden Zeit. Ist es Zufall, daß bei M. der Name überhaupt fehlt, dem die ev. Kirche zwar durchaus keine Kunst, aber sehr viel Freiheit verdankt: Immanuel Kant? Wer an diesen großen Geist denkt, wird vielleicht etwas liebenswürdiger von der Aufklärung und etwas weniger vom „Aufklärer“ reden (wie es heute Mode ist). Ein Beispiel für ungeprüfte Lutherana wollen wir einmal ganz genau durchführen (S. 27):

Eine Schrift „*Encomion musices*“ von Luther hat es nie gegeben, auch wenn sie stets von den Büchern genannt wird (vgl. F. Blume, *Die ev. Kirchenmusik*, S. 6). Und daß Luther einen Brief „von der Veste Coburg an L. Senfl“ mit diesem *Encomion* eingeleitet habe, ist neu. Mit dem *Encomion* ist gemeint die *Praefatio* zu den *Symphoniae jucundae* 1538, die G. Rhau herausgab. Diese *Praefatio* ist lateinisch. Die deutsche Übersetzung stammt (nach G. Kaweraus überzeugendem Nachweis, WA 50, 364 ff.) von J. Walter. Woher stammt aber der Titel „*Encomion musices* 1538“ (vgl. F. Blume, *Das monodische Prinzip*, S. 16)? Aus Praetorius, *Musae Sioniae*, Teil I, 1605 (Bd I. der GA, S. VII—IX). In diesem späteren Druck sind weder die Über- noch die Unterschrift als von Luther stammend nachgewiesen. Quelle dafür ist vielleicht der von Luther beschriebene Zettel eines Entwurfs „Über die Musik“ (im Original griechisch) vom Jahre 1530 (WA 30, 2, 695 f.). Diese „Schrift Luthers“ darf also künftig ausscheiden, so wichtig und unerschöpflich auch ihr Inhalt bleiben mag.

Varia und Corrigenda: (Vgl. S. 136 f.) Die Einordnung Schützcher Kompositionen ins Kirchenjahr (vgl. *Die mehrstimmige Vertonung*, S. 60) ist an folgenden Stellen zu berichtigen: „*Herr, nun lässest du*“ ist Perikope zu Mariae Reinigung (nicht Beschneidungsfest Jesu!). — „*Joseph, du Sohn Davids*“ ist Perikope an Vigilia nativitatis, nicht Sonntag nach Weihnachten. — „*Sei gegrüßet, Maria*“ steht Luk. 1, 28 ff. (nicht 2). — „*Siehe, dieser wird gesetzt*“ ist Perikope von Sonntag nach Weihnachten (nicht Sonntag nach Neujahr). — „*Venite ad me omnes*“ ergänze: Matth. 11, 28. — „*Viele werden kommen*“ ist 3. nach Epiphania, nicht Epiphania. — „*Weib, was weinst du*“ ist Perikope des Donnerstags nach Ostern (nicht Ostern).

Die Lutherworte (S. 317 f.) lauten im Original anders: „*daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang*“ (WA 49, 588). — Ebd., S. 317: „*gerade als wenn wir mitten unter den Türken*“ usw. — S. 318: „*daß das Wort im Schwang gehe und nicht wieder um ein Loren und Dohnen draus werde, wie bisher gewesen ist*“ (WA 12, 37). — S. 320 lautet der Nicolaische Liedvers im Original wesentlich anders. — S. 192: der Vers des Taufliedes Luthers lautet in der Mitte: „*und*

ist vor ihm eine rote Flut / von Christus Blut gefärbet". — S. 193, 2. Abschnitt, sind Zeile 8, 12, 13 vertauscht. — S. 196: eine „Neujahrskantate“: „Das alte Jahr geht nun zu Ende“ von Bach hat es nie gegeben. Gemeint ist vielleicht Kantate 28 („Gottlob! nun geht“); in ihr sind aber keinerlei „Zahlenklügelchen“ enthalten. Wahrscheinlich ist ein Gedächtnisfehler unterlaufen: Choralvorspiel Bd. V „Das alte Jahr?“ — S. 199: Der Verf. der Konzilsgeschichte heißt Scarpi. — S. 284: „Nun sich der Tag“. — S. 370: Die Meistersinger-Anfangs-Szene spielt nicht in der Magdalenen-, sondern in der Katharinen-Kirche. — S. 466: Der Vers lautet bei Wilhelm Busch ein wenig anders. — S. 468: Peter Raabe. — Im Index verbessere S. 528: Clairvaux. Ebda. füge ein nach Barlach: Barth, Karl, 331. — Warum fehlt im ganzen Werk ein Hinweis auf das doch immerhin wichtige Werk von Hans Besch, J. S. Bach, Frömmigkeit und Glaube? — S. 536: schreibe Leibniz (wie S. 185). — S. 540: schreibe Schild (wie S. 112 f.).

Die knappen und keinesfalls das Positive aufhebenden Anmerkungen seien verstanden als „von sachlicher Liebe getragen“, wie der Autor es zu Beginn seines Werkes angeregt hat.

Manfred Mezger, Tübingen—Pfäffingen

Inge-Maria Schröder: Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 2) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954, 87 S. m. 25 Notenbeispielen.

Erfreulicherweise entstehen jüngstens Studien zur Musikgeschichte der Reformationszeit wieder in reichem Maße, nachdem dieses von der deutschen Musikwissenschaft einst so bevorzugte Kapitel besonders in den letzten 15 Jahren — meistens notgedrungen — stark vernachlässigt wurde. Man begrüßt das Erscheinen solcher Arbeiten um so mehr, als gerade in diesem zentralen Gebiet deutscher Musikgeschichte noch so manche terra incognita auf ihre Erschließung wartet. Die nunmehr anlaufende erste Gesamtausgabe der Musikdrucke Georg Rhau zwischen 1538 und 1545 wird zwar einerseits einen seit langem gehegten Wunsch der Musikwissenschaft erfüllen, andererseits aber die Forschung vor neue wichtige Aufgaben stellen. So ist zu hoffen, daß sich insbesondere die heranwachsende Forschergeneration noch stärker als bisher musik-

geschichtlichen Problemen des 16. Jahrhunderts zuwendet — eine Entwicklung, die sich in etwa bereits an den Verzeichnissen der angenommenen Dissertationen der letzten Jahre ablesen läßt, und die auch in den Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, zum Ausdruck kommt, deren hier vorliegender 2. Band überdies als ein erstes „Beiheft“ zur Rhau-Gesamtausgabe gewürdigt werden muß.

Nach einer einleitenden knappen, anschaulichen Darstellung der Reformationsgeschichte Böhmens, wobei besonders auf vielseitige Beziehungen zwischen Wittenberg und dem Norden des Landes, der Heimat und Wirkungsstätte des Resinarius, hingewiesen wird, stellt die Verf. zuerst die Dokumente zur Biographie des Komponisten zusammen. Die erstmals von E. L. Gerber 1792 angenommene Identität Resinarius-Harzer wird kritisch überprüft und mit einem an Sicherheit grenzenden Grad von Wahrscheinlichkeit bestätigt. Sehr verdienstlich ist die Feststellung des Todesdatums, das in einem handschriftlichen Epitaph auf Resinarius von Georg Handsch verklausuliert überliefert ist: 12. April 1544 (also nicht 1546). Auf die von Pietzsch (AfMf III, S. 317 nach Moser, Hofhaimer, S. 182) vorgenommene Gleichsetzung Resinarius-Xilobalsamus geht Schröder nicht ein, da der zwischen 1482 und 1490 in Tetschen geborene Resinarius-Harzer nicht mit jenem Musiker in Hartmann Schedels Liederbuch identisch sein kann. Daß Harzer seinen Namen in Verbindung mit dem zwischen 1523 und 1534 erfolgten Übertritt zum Wittenberger Glauben in das latinisierte „Resinarius“ geändert haben mochte, ist durchaus einleuchtend. (In diesem Zusammenhang sei an die immer noch nicht genügend geklärten Verhältnisse Benedictus de Opiitii : Benedictus Ducis<sup>1</sup> und Johann Blanckenmüller : Johann Walter erinnert.) Die zuerst von Eitner aufgestellte, dann auch von Wolf und Riemann vertretene Hypothese, der Komponist „B. H.“ des Berliner Ms. 40021 und des Apel-Codex sei mit Balthasar Harzer identisch, verwirft Schr. vor allem auf Grund der Tatsache, daß Harzer zur Entstehungszeit der Handschriften kaum 20 Jahre alt war und als so junger Musiker schwerlich mit der beträchtlichen Zahl von 6 Kompositionen in einer Samm-

<sup>1</sup> Vieles spricht hier überhaupt gegen eine Identität. Vgl. H. Albrecht, Artikel „Benedictus de Opiitii“ in MGG I und „Ducis“ in MGG III.

lung vertreten sein kann, die Werke wesentlich älterer Meister enthält, wie dies in Ms. 40021 der Fall ist.

Alle Ergebnisse zur Identitätsfrage werden im Schlußkapitel durch stilkritische Untersuchungen gestützt, die sich durch schlichte, saubere Arbeitsweise auszeichnen. Zum Vergleich Harzers mit dem Meister B. H. boten sich zwei Tonsätze über denselben Hymnus „*Jesu corona virginum*“ an, deren Kompositionsart jedoch grundverschieden ist. Überzeugend zeigt Schr., daß der den Stil des späten 15. Jh. repräsentierende 3stimmige Spaltsatz des Meisters B. H., seines hohen „*Formniveaus*“ wegen, nicht auf einer früheren Entwicklungsstufe des Komponisten Harzer entstanden sein kann, der seinen Satz nach niederländischem Vorbild aus vier gleichwertigen, aus demselben tonlichen Material entwickelten Stimmen aufbaut. Daher wird künftig unter B. H. nicht mehr Balthasar Harzer, sondern ein Altersgenosse der übrigen um 1445–1450 geborenen Autoren in Ms. 40 021 und Codex Apel zu suchen sein. Der Vergleich des Resinarius-Stils mit dem Harzers — unter diesem Namen existieren nur die 4 Kompositionen in Rhau *Sacrorum hymnorum liber primus* von 1542 — basiert auf eingehenden analytischen Untersuchungen zu den 80 Responsorien, die in zwei Bänden 1543 bei Rhau gedruckt wurden. (Vielleicht erschien im folgenden Jahr eine zweite Auflage; die Frage läßt sich augenblicklich wegen Unbenutzbarkeit des Berliner Exemplars nicht klären.) Während stilistisch-technische Mittel wie logische Textgliederung, „Baukastenmanier“, niederländisch beeinflusste Melodik, frei gestaltete stereotype Wendungen etc. in Werken Harzers wie Resinarius' (und darüber hinaus noch einiger anderer Zeitgenossen) zu finden sind, liegt ein Resinarius allein zugehöriges Stilmoment in seiner Cantus-firmus-Gestaltung. „Die feststehenden figurativen Auszierungen bestimmter Choralintervalle, die textbedingten, breiten Dehnungen der Choralmelodie und die dem Ausdruck dienenden Transpositionen des Cantus firmus bestehen ohne unmittelbare Parallele.“ Andererseits läßt sich ein Charakteristikum Harzers in den Hymnen nicht nachweisen, wie auch das besondere Verhältnis zum Wort, das den Stil der Responsorien auszeichnet, hier fehlt. Daraus müsse nicht notwendig auf zwei verschiedene Musiker, sondern könne auf zwei Entwicklungsstufen nur eines Komponisten geschlos-

sen werden. Tonlich nahezu vollkommen übereinstimmende Kadenzformen, durch ein geschickt ausgewähltes Notenbeispiel (25) sinnfällig veranschaulicht, überzeugen schließlich davon, daß Responsorien und erheblich früher komponierte Hymnen von derselben Hand geschrieben sind. Sonach darf nunmehr die Identität Harzers mit Resinarius als gesichert gelten. Warum der Meister aber gerade in seinen Spätwerken so altertümlich wirkende Satzelemente wie etwa die um die Mitte des 16. Jh. nicht mehr gebräuchliche Landinoklausel verwendete, wird freilich ein psychologisches Rätsel bleiben.

Sehr aufschlußreich für die Wesenserkenntnis der Musik dieser Zeit sind vergleichende Stiluntersuchungen, wie sie die Verf. an den Kompositionen der Responsorien „*Verbum caro factum est*“ und „*Accessit ad pedes Jesu*“ von Resinarius und Heinrich Finck bezw. Resinarius und Isaac durchführt. Gerade der hier eingeschlagene Weg zur Betrachtung der Gliederung und Cantus-firmus-Behandlung läßt den Wunsch nach einer umfassenden Darstellung der Responsorienvertonung bis zur Mitte des 16. Jh. aufkommen — was im Rahmen der vorliegenden Arbeit natürlich nicht geboten werden konnte —, wobei u. a. geklärt werden müßte, ob wirklich alle von niederländischen und französischen Meistern der Zeit vertonten Responsorien die Refrainform AB/CB aufweisen und inwieweit Responsorienkompositionen dieser Form noch eine liturgische Funktion hatten.

Das zentrale 2. Kapitel der Arbeit Schr.s behandelt die *Stellung, Form und Bedeutung des Responsoriums in der Liturgie*. Aus dem Bestreben der Verf. heraus, „nicht nur über das Protestantisch-Neue, wie es sich in den Werken jener Epoche äußert, über den Geist und das Wollen, sondern auch über die praktischen Voraussetzungen, über das Verhältnis dieser Werke zur katholischen Tradition Auskunft zu geben“ (Vorwort), erwächst hier auf Grund fleißigen Studiums der evangelischen Kirchenordnungen eine erste geschlossene Darstellung des Responsoriums im evangelischen Nebengottesdienst des 16. Jh., auf deren Einzelheiten hier nicht eingegangen werden kann. (Ob wirklich nur die S. 32, Anm. 73 angegebenen deutschen Übersetzungen lateinischer Responsorien bekannt sind, ist an Hand des *Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik I*, 1, S. 656 noch zu überprüfen.) Der Abschnitt über die *Responsorien des Balthasar Resi-*

riarius in ihrem Verhältnis zum evangelischen Gottesdienst läßt das Hauptwerk des Meisters in seinem Aufbau stark traditionsgebunden erscheinen. Eigenheiten der Anlage und Überlieferung der einzelnen choralen Vorlagen weisen darauf hin, daß Resinarius zur Komposition eine nordböhmische Quelle benutzte. Bezeichnend für die Persönlichkeit des Druckerverlegers Rhau ist es, daß er, dem es vor allem um die Gestaltung des Gottesdienstes als Kunstwerk und die Vermittlung des Gesangs an die Jugend zu tun ist, Resinarius beim Zusammenstellen der Stücke weitgehend freie Hand läßt, jedoch die Texte einiger ihrer Melodie wegen wertvoller Gesänge zu nicht mehr gebräuchlichen Festen in lutherischem Sinn ändert. So gelingt es Rhau, mit den *Responsorium libri duo* des Resinarius ein Werk zu veröffentlichen, in welchem sich sein konservatives Interesse mit den Neuerungen des Luthertums verbindet.

Am Schluß der vorliegenden Schrift findet sich ein alle Werke des Resinarius aufführender *Bibliographischer Anhang*, der die umfassende Quellenkenntnis der Verf., die sich bereits im Verlauf ihrer Arbeit zeigte, bestätigt. (N. B. zu S. 61, Anm. 133: Das Responsorium „*Accessit ad pedes Jesu*“ von Stephan Mahu ist nicht in den *Selectae harmoniae*, sondern in den *Symphoniae iucundae* — Rhau 1538 c, Nr. 5 — enthalten.) Das Verzeichnis der Neudrucke der deutschen Kirchenlieder wäre noch um *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* Bd. I und III, *Chorgesangbuch* von Götz, *Gesellige Zeit* I und *Antiqua-Chorbuch* Bd. I zu erweitern. Hinsichtlich der äußeren Ausstattung des Bandes, die im übrigen sehr gut ist, vermisste ich ein Literatur-Verzeichnis. Jedoch vermindert dieser Mangel selbstverständlich nicht den wissenschaftlichen Wert dieser ausgezeichneten Arbeit, die als Dissertation in der Schule Hans Albrechts entstanden ist. Franz Krautwurst, Erlangen

Hermann Pfrogner: *Musik, Geschichte ihrer Deutung* (Orbis Academicus, Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen, hrsg. von F. Wagner und R. Brodführer, Bd. I/4), Verlag Karl Alber, Freiburg u. München 1954, 420 S., 12 Tafelbeilagen.

Ausgewählte Abschnitte ausgewählter Schriften werden chronologisch und nach Standorten („*Anschauungsrichtungen*“) sorgfältig zusammengeordnet — offenbar ein Verlags-

gedanke —, und es mag sein, daß der Musikgeschichtsliebhaber (der „*breitere Leserkreis*“) aus dem Buch etwas lernen kann und auch der Kenner hier und dort zumal die originalen deutschsprachigen Texte benutzen wird. Die Interpretation beschränkt sich auf kurze Einleitungs- und Zwischenbemerkungen: das Dokument soll „*als Selbstaussage erscheinen*“. Bei den vorzeitigen außereuropäischen Schriftstellern merkt man, wie wenig das geht. — Von „*Quellenmaterial*“ soll man nicht sprechen, sobald die Quelle präpariert ist: Bei den Übersetzungen schien aller kritische und kommentierende Apparat entbehrlich zu sein; zufällig — nach R. Schäfers Vorlage nämlich — findet man bei Aristides Quintilianus die originalen Wörter und Wendungen beige setzt. (Warum fehlen in Herders *Kalligone-Text* die urtümlichen Sperrungen?) — Die Intention eines Verlages ist traditionell (um nicht zu sagen finanziell). P. Moos freilich interpretierte noch, und zwar vom Standpunkt E. v. Hartmanns aus, was als Phänomen interessiert; auch F. M. Gatz hatte einen extremen Standpunkt (mit dem er nicht fertig werden konnte), und der ebenfalls vom Verf. angerufene R. Schäfers hat als erster und bisher einziger die gesamte Geschichte der Musik-„*Ästhetik*“ auszulegen versucht. Was der Verf. vor allem hinzugetan zu haben scheint, ist der Titel. Denn weil die Bezeichnung Musikphilosophie zu anspruchsvoll und Musikästhetik „*entschieden zu eng*“ sei (in der Tat; aber warum eigentlich?), ist von der „*Deutungsfrage der Musik*“ die Rede. Damit ist offenbar ins Wort erhoben, daß die Musik im Laufe der Zeit je verschieden aufgefaßt werden konnte: deuten heißt, etwas von einem Standpunkt aus in den Blick bekommen — womit wir die Ergebnisse des Anschauens nicht mehr gegeneinander abwägen, sondern als Wechsel der Perspektiven historisch begründen und hinnehmen.

Ist dies in der Tat mit dem Titel gemeint, so ist die in der Einleitung gebotene Problemstellung verwunderlich. Denn hat die Frage „*Quid sit musica?*“ wirklich etwas damit zu tun, daß die Musik ein „*Rätsel*“ ist und bei aller Wirkung dieser „*Kunst*“ gerade sie sich „*dem Zugriff des Wortes entzieht*“? Ist jene Frage nicht gerade deshalb so besonders aktuell gewesen, weil die Musik weithin nicht eine „*Kunst*“ genannt wurde im romantisch-modernen Sinne eines „*Rätsels*“? Wo bleiben die Perspektiven, die doch den Gegenstand (den es in einer

statischen Abstraktion und von einer einzigen Frage her gar nicht gibt) immer wieder neu und anders entstehen ließen? Was heißt Deutungsgeschichte „der“ Musik?

Doch sollen dies keine Vorwürfe sein. Daß der Verf. seine Sammlung mit Scherings Symbolkunde, jener letztgroßen — im Sinne Rothackers — dogmatischen Musikauffassung beschließt, ist für den heutigen Stand dieses Wissenschaftsgebietes bezeichnend, das einst die *ars musica* begründet hatte und für welches wir heute nicht einmal mehr einen Namen haben. Wer hätte auch als Quelle herangezogen werden sollen, der die Blickpunkte nicht nur als Historiker uns vergewärtigt und der unseren Standort der Standorte bewältigte und von „der“ Musik so gesprochen hat, wie dieses Buch einen breiteren Leserkreis statt für eine Dogmatik („so ist es“) für Anschauungsrichtungen („dies kann es bedeuten“) interessiert?

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Giuseppe Radiciotti: Giovanni Battista Pergolesi, Leben und Werk. Deutsche erweiterte und umgearbeitete Ausgabe, hrsg. von Antoine-E. Cherbuliez. Zürich-Stuttgart 1954, Pan-Verlag, 440 S.

Das 1910 in Rom erschienene Buch „G. B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte“ ist, nach zahlreichen italienischen Auflagen, nun zum ersten Male in deutscher Sprache erschienen. Damit ist eine fühlbare Lücke geschlossen. In seinem Vorwort weist Cherbuliez auf die Bedeutung dieser Biographie hin, die „erstmalig einen möglichst genauen und vollständigen Werkkatalog, eine zum Teil eingehende Besprechung der Opern, Instrumentalwerke und der Kirchenmusik Pergolesis und schließlich eine Darstellung des Menschen und Künstlers sowie der Verbreitung seiner Werke in Europa im 18. und 19. Jahrhundert“ bringt. Die geniale Persönlichkeit des frühverstorbenen „Jesiners“ hat lange genug im Zwieltich gestanden. Das Urteil über seine Kompositionen war vielen Schwankungen unterworfen, was z. T. sicherlich auf die schwierige Erfassung seines Lebenswerks zurückzuführen ist. Selbst die Gesamt-Ausgabe von Don Filippo Caffarelli (1939—1942) hat noch nicht alle Unklarheiten der Überlieferung beseitigen können, da sie nicht kritisch im Sinne einer Urtextausgabe ist. Radiciotti selbst hat sein Buch einer Bearbeitung unterzogen, um neue Erkenntnisse unterzubringen, und die neue deutsche Ausgabe fügt der emphatischen

Melodie des Italieners gleichsam einen Kontrapunkt hinzu, der sie harmonisch stützt. Das Buch ist sehr verdienstlich und erfreut den Leser durch die unbekümmerte Darstellungsweise, die nicht vor Polemik zurückschreckt, wenn es darum geht, das Bild Pergolesis in vollem Glanze erstrahlen zu lassen. Man erfährt viel aus dem Leben des Frühvollendeten, dessen Einfluß auf die Tonkunst im 18. Jahrhundert jedoch noch niemals so eindeutig dargestellt worden ist. Mehrere Kapitel sind der Wirkung seiner Kunst in den verschiedenen europäischen Ländern gewidmet, und die Auszüge aus zeitgenössischen Urteilen zeigen, daß der spontanen Begeisterung oft genug eine feindliche Ablehnung zur Seite gestanden hat. R. setzt sich auch mit Vertretern der deutschen Musikwissenschaft auseinander, die Pergolesis Bedeutung seiner Meinung nach unterschätzt haben. Immerhin war Pergolesi, wengleich posthum, eine Art Revolutionär auf dem Gebiete der Oper, wie man aus dem Buffonistenstreit weiß, der die wichtigsten Geister Frankreichs auf den Plan rief. „*La serva padrona*“ ist ein Markstein in der Geschichte der Oper geworden, und in der geistlichen Musik darf sein „*Stabat mater*“ als besonders schönes Zeugnis für den empfindsamen Stil gelten. Nicht minder bedeutend war seine Kammermusik, deren Wirkungen auf die deutsche Musik Hugo Riemann mit Überzeugungskraft nachgewiesen hat.

Natürlich fehlt nicht der naheliegende Vergleich mit Mozart, der von Cherbuliez freilich auf wirklich ins Auge fallende Gemeinsamkeiten beschränkt wird. 45 Musikbeispiele ergänzen die frisch formulierten Werkbesprechungen, die auch auf Schwächen des Meisters, z. B. die Opern-Sinfonia, eingehen. Der Anhang bringt ein Nachwort des Hrsg., das in schöner Zusammenfassung die Wesenszüge der Kunst Pergolesis und ihre Wirkung bis in die Gegenwart (Strawinsky!) darlegt. Das anschließende Werkverzeichnis entspricht dem heutigen Stande der Forschung. Eine Bibliographie und Erläuterungen zum Namenverzeichnis ergänzen die umfangreiche Schrift, die ein lebendiges Bild dieser großen Musikerpersönlichkeit gibt.

Helmut Wirth, Hamburg

Alberto Ghislanzoni: Luigi Rossi (Aloysius de Rubeis), Biografia e Analisi delle Composizioni, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma 1954, 321 S.

Der 300. Todestag des römischen Komponisten Luigi Rossi (1597 oder 1598—1653) war wohl der Anlaß zu dieser ersten zusammenfassenden Würdigung seines Lebens und Werks. Biographisch konnte sich Gh. vor allem auf die Arbeiten von A. Cametti und — besonders für die französische Episode Rossis — von R. Rolland und H. Prunières stützen. Dem bisher bekannten Bild fügt er jedoch, dank seinen gründlichen Archivistudien, viele neue Einzelzüge hinzu. Alle erhaltenen Dokumente, die sich auf Rossi beziehen, finden sich teils im Text, teils im Anhang. Darüber hinaus gibt Gh. Handschriftenproben im Facsimile sowie reiches Bildmaterial zur Biographie. Besonders wertvoll wird das Buch durch den angefügten thematischen Katalog von Rossis Arien, Kanzonen und Kantaten, der die „*Etude bibliographique*“ Wotquennes (1909) von 226 auf 388 Stücke erweitert. Diese Differenz erklärt sich dadurch, daß erst Gh. die italienischen Bibliotheken, vor allem die Sammlungen Chigi und Barberini der Vaticana, systematisch nach Manuskripten Rossischer Musik durchforscht hat, wobei er allerdings von den Ergebnissen E. Celanis ausgehen konnte. Bei vielen anonym überlieferten Werken stützt sich Gh. auf Handschrift- und Stilkriterien. Inwieweit sich die so gewonnenen Ergebnisse in jedem Fall aufrecht erhalten lassen, entzieht sich der Beurteilung des Referenten. Immerhin erscheint z. B. ein Stück mit b-moll-Vorzeichnung (Nr. 172) für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zweifelhaft. Bedauerlicherweise sind die Anfänge der Stücke nur zum Teil mit ihrem Baß wiedergegeben. Auch auf die Kennzeichnung der originalen Termini — soweit vorhanden — hat der Autor verzichtet. Andererseits ist die Identifikation vieler Texte sehr verdienstlich.

Die Arien, Kanzonen und Kantaten des bisher mehr als Opernkomponist gewürdigten Rossi finden im Hauptteil Gh.s ihre erste lückenlose Darstellung. Während in den allgemeinen Bemerkungen über die Gattungen die Ergebnisse früherer Forscher geschickt zusammengefaßt werden, ist die Betonung der Priorität des Kantatenkomponisten Rossi gegenüber Carissimi u. a. neu. Allerdings sollte auch in diesem Zusammenhang die grundlegende Bedeutung Monteverdis nicht übersehen werden, der früher als alle in Frage kommenden römischen Komponisten die Kantate realisiert hat, wenn auch bei ihm der Terminus noch nicht

vorkommt und die Gattung sich jeder schematischen Typisierung entzieht. — Über den Opernkomponisten Rossi sind unlängst die ausführlichen Untersuchungen A. A. Aberts erschienen (*Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, S. 188—222). Im Gegensatz zu ihrer systematischen und verglichenen Methode bringt Gh. eine knappe und kontinuierliche Beschreibung des „*Palazzo incantato*“ und des „*Orfeo*“. Das Gesamtergebnis ist in beiden Untersuchungen gleich: Rossi erscheint als Wegbereiter der Konzertoper des späten 17. und des 18. Jahrhunderts.

Ein bislang so gut wie unbeachtetes Gebiet Rossis ist das Oratorium, auf das Gh. nachdrücklich hinweist. Er nimmt neben dem gesicherten „*Gioseppe Figlio di Giacobe*“ noch fünf weitere anonym überlieferte Oratorien bzw. oratorische Kantaten für Rossi in Anspruch, von denen allerdings das „*Oratorio per la Settimana Santa*“ in den mitgeteilten Beispielen durch eine sonst nicht für Rossi bezeichnende gestrafft-dramatische Deklamation auffällt. Im ganzen wirkt Rossi auch nach der liebevollen Darstellung Gh.s lediglich als geschickter Eklektiker, den man auch nicht annäherungsweise im Zusammenhang mit Namen wie Mozart oder Raffael nennen sollte. Als einflußreiche Übergangsgestalt zur italienischen Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verdient er historisches Interesse. Seine Bedeutung für die Oper Frankreichs liegt mehr in der Einführung der Gattung als in konkreten musikalischen oder dramatischen Anregungen. Viele Züge, aus denen Gh. einen Einfluß auf Cavalli und Cesti ableiten möchte (z. B. chromatisch absteigender *Ostinato*), sind nicht individuell zu verstehen, sondern Eigentum der Zeit. Gerade darin aber möchten wir die Bedeutung des Gh.schen Buches sehen: in der mit wissenschaftlicher Akribie und Sachlichkeit geschriebenen Gesamtdarstellung eines zwar nicht überragenden, aber für seine Zeit typischen Komponisten. Als solche dürfte das anschauliche Werk die sorgfältige Beachtung aller Forscher auf dem Gebiet des Seicento finden.

Wolfgang Osthoff, Frankfurt a. M.

Frederick W. Sternfeld: *Goethe and Music. A List of Parodies and Goethe's Relationship to Music. A List of References.* 1954, New York, The New Public Library, 176 S.

Der Obertitel könnte vermuten lassen, daß es sich in diesem Buche um eine Darstellung

der Musikalität Goethes handele, wie sie schon mehrfach versucht worden ist. Der Verf. hat aber recht, wenn er diese Fragen „old and steril“ (S. 22) nennt, schon deshalb, weil der Begriff des Musikalischen so vieldeutig sei. Er betont (S. 7), daß andererseits die Bedeutung der Musik als wirklicher Quelle für den Schöpfungsakt der Gedichte Goethes noch nicht die ihr zukommende Beachtung gefunden habe. Hier knüpfen die höchst bedeutsamen und ins einzelne gehenden Untersuchungen an.

St. zeigt die Wichtigkeit und Reichweite des Begriffs der Parodie in ihren mannigfaltigsten Formen für das Schaffen Goethes. Einige dahin zielende Bemerkungen Goethes dienen als Ausgang. Damit werden dann die musikalischen Wurzeln seiner Lyrik klargelegt. Es zeigt sich deutlich, wie für Goethe das Lied, Melodie wie Text, auch das fremde Lied, als Grundlage diene; wie er zu älteren Texten und Weisen neue Worte improvisierte und aufschrieb. „Goethes Werk entsprang der Musik und verlangt die Musik als Vervollständigung“ (S. 22), ist St.s Ergebnis.

Während der Verf. das im Einleitungskapitel an einigen besonderen Fällen („Schäfers Klagelied“, „Was gehst du schöne Nachbarin“ nach Mozart, „Du prophetscher Vogel, du“ nach dem alten englischen Sommer-Kanon u. a. m.) entwickelt, bringt der zweite Abschnitt ein Verzeichnis aller der Texte, für die St. die Grundlagen der Parodie nachweisen kann oder mit guten Gründen wenigstens vermutet. Er unterscheidet Parodien nach Volksliedern, nach geistlichen Liedern, nach andern musikalischen Grundlagen und rhythmische Parodien und gibt in den Abschnitten „Britische Parodien“, „Balladen“, „Geistliche Parodien“, „Vermischte Parodien“ 238 Gedichte mit ihren Quellen und genauesten Nachweisen. Der zweite dieser Abschnitte, die „Balladen“, enthält mit etwa 160 Texten den größten Teil des Materials. Es handelt sich dabei nicht um die „Ballade“ unseres Sprachgebrauchs, sondern um die viel weitere Gattung Ballade im englischen Sinne mit bestimmtem „rhythmischen und melodischen Rahmen, Einfachheit und Biagsamkeit, die zur Improvisation und augenblicklichen Schöpfung Goethe von der Jugend bis zum Alter anregte“ (S. 39). St. betont und belegt dabei, wie wichtig bei Goethe auch Versmaß, Verszahl und Reimstellung für den Inhalt waren. In dieser Gruppe kann er die Modelle nur bei einer

kleinen Anzahl nachweisen, vermutet sie aber auch für weitere. Hier wäre also noch eine Fülle von Arbeit zu leisten. Die bis ins kleinste gehenden Angaben zu den bekanntesten Parodien, wobei naturgemäß Gedichte wie das „Heidenröslein“, „Erlkönig“ usw. nicht fehlen, bringen ungemein viel Material, auf das hier nur verwiesen werden kann.

Sehr dankbar muß man auch dem Verf. für den dritten Teil des Buches sein: eine Zusammenstellung der wichtigsten Bücher und Aufsätze über Goethes Verhältnis zur Musik, Besprechung von Kompositionen seiner Werke usw. Dieser Bibliographie geht eine kurze Besprechung der bisher wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiete voraus, der Arbeiten von M. Friedländer, Bode, H. Abert und H. John. Hier seien als Ergänzung zwei Abhandlungen genannt, die dem Verf. wahrscheinlich infolge der sehr versteckten Abdruckstelle entgangen sind: E. Bücken, „Die Grundlagen der Goetheschen Tonlehre“ (Technische Mitteilungen für Malerei, XXXII. Jahrgang, Nr. 16 u. 17 München, 1. 3. 1916). J. Müller-Blattau, „Goethe und das deutsche Volkslied im Elsaß“ (Zeitschrift „Das Reich“, 18. 1. 1942).

Das Buch St.s gehört zum Wesentlichsten, was bislang über Goethes Verhältnis zur Musik geschrieben wurde, gerade weil es sich mit Goethes Werken selbst befaßt und ihre mannigfaltigen musikalischen Grundlagen nachweist. Es entsteht im großen wie im einzelnen ein plastisches Bild der ästhetischen und praktischen Stellung des Dichters zur Musik. Wenn es im Eingangssatz zum „Hochzeitslied“ heißt: „Wir singen und sagen“, so war das nicht eine poetische Metapher, sondern entsprach auch der Schöpfungsgrundlage zahlreicher Gedichte. Daß gemäß diesen engen Beziehungen zum eigentlichen Lied Goethe den Kompositionen seiner Gedichte durch Beethoven und Schubert ferner stehen mußte, wird damit deutlich. Das hat nichts mit seiner „Musikalität“ zu tun. Der Beweis dafür ist in den eingehenden Untersuchungen dieses Buches fest untermauert. Paul Mies, Köln

Willy Hess: Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen. Atlantis-Verlag, Zürich 1953. 254 S.

Durch diese Veröffentlichung wird die Beethoven-Literatur um einen wertvollen Beitrag bereichert. Mit äußerster Gewissenhaftigkeit stellt der Verf. hier Nummer für Nummer

der drei *Fidelio*- Fassungen nebeneinander in der Absicht, „den *dichterisch-musikalischen Aufbau* sowohl der einzelnen Nummern, der Akte, als auch des *Werkganzen bis in alle feinsten Einzelheiten zu untersuchen und nachzuweisen, inwiefern dieser künstlerische Organismus durch die zweimalige Umarbeitung beeinflusst wurde, sei es nun im positiven oder negativen Sinn*“. Dabei gelangt er zu dem Schluß, daß die „*Urleonore*“ der letzten Fassung als Kunstwerk zweifellos ebenbürtig ist — ihm selbst ist sie, wie er offen zugibt, sogar in vielen Teilen die liebste, während die Fassung von 1806 den anderen gegenüber als quasi-Notlösung in den Hintergrund tritt. Er schließt mit dem begrüßenswerten Wunsch, man möge doch der „*Leonore*“ von 1805 auf unseren Bühnen einen gleichberechtigten Platz neben dem „*Fidelio*“ von 1814 einräumen. Eine Verquickung beider Fassungen, wie sie gelegentlich vorgeschlagen worden ist, lehnt er mit Recht strikt ab, denn jede von ihnen bildet eine künstlerische Einheit: in der *Urleonore* war es Beethoven um musikalisch frei geformte und ausgewogene, von einem mächtigen Atem durchwehte Sätze zu tun, im *Fidelio* war es „das *Problem der Kleinform, das... in vielen Fällen den Ausschlag gab*“. „*In vielen Fällen*“ ist gewiß richtig, aber nicht in der Mehrzahl der Fälle. Innerhalb der Einzelanalysen begründet der Verf. Kürzungen häufig sehr treffend mit dramatischen Erwägungen, und nicht mit Unrecht weist er dabei vielfach (z. B. im Falle der *Marzellinen-Arie*) auf die Diskrepanz zwischen der ursprünglichen, weiträumigen musikalischen Konzeption und ihren aus einem anderen Geist erwachsenen Änderungen hin. Dieser andere, dramatische Geist sollte m. E. auch bei der vergleichenden Betrachtung der Opern im ganzen vor allem berücksichtigt werden; formale Fragen, so wichtig sie an sich sind, scheinen mir demgegenüber von mehr sekundärer Bedeutung. So ist es auffallend, daß sich unter den 1814 (bzw. schon 1806) gekürzten Stücken sämtliche Gesänge der Sekundarier (A-dur-Duett *Marzelline/Jaquino*, c-moll-Arie *Marzellines*, B-dur-Arie *Roccos*, A-dur-Duett *Rocco/Pizarro*) befinden, hingegen nicht das Kanon-Quartett, die *Pizarro-Arie*, die große Szene des *Florestan* und das D-dur-Quartett im Kerker, also lauter Gesänge, an denen die Handlungsträger entscheidenden Anteil haben; bei dem einschneidend gekürzten G-dur-Duett *Leonore/Florestan*

weist der Verf. selbst sehr richtig darauf hin, daß sich die Bedeutung dieses Stücks im Rahmen des zweiten Akts von 1814 durch die gänzliche Umgestaltung des Finales grundlegend gewandelt habe und daher die Änderung dramatisch motiviert, ja, notwendig scheine. Bei den Kürzungen der übrigen 6 Stücke (der beiden Terzette, der *Leonoren-Arie*, des Melodrams und Duetts im Kerker und der beiden Finales) spielt zweifellos das Bedürfnis des späteren Beethoven nach „*Verschränken und Ineinanderfügen der Formen*“ eine große Rolle; wie weit diese Absicht im einzelnen, über dramatische Erwägungen hinweg, den Ausschlag gegeben hat, bleibe dahingestellt. Auf Ganze gesehen, scheint mir Beethovens Bestreben aber eindeutig darauf gerichtet gewesen zu sein, in der letzten Fassung noch mehr als in der *Urleonore*, alles Licht auf die eigentlichen Träger der Handlung und auf die ihr zugrundeliegende Idee fallen zu lassen; darum sind alle Gesänge der Sekundarier gekürzt, viele der Hauptpersonen dagegen im alten Umfang belassen oder sogar verlängert, darum sind aus dem zweiten Finale die Sekundarierrollen fast ganz gestrichen (selbst *Pizarros* Geschick verliert hier jede Bedeutung), darum auch fehlen im *Fidelio* von 1814 (auf Beethovens Veranlassung!) das Terzett *Marzelline/Jaquino/Rocco* „*Ein Mann ist bald genommen*“ mit dem vorangehenden langen Dialog sowie die Szene *Marzelline/Leonore* mit dem Duett „*Um in der Ehe froh zu leben*“; auch die *Goldarie Roccos* sollte ja ursprünglich wegfallen.

Der Verf. setzt das Paar *Marzelline/Jaquino* in Parallele zu *Leonore/Florestan*. Das ist m. E. verfehlt, gleichgültig, ob man die Oper unter rein historischem Aspekt als *opéra-comique* oder nur als Ausdruck Beethovens Geistes betrachtet. In der *opéra-comique* bilden *Marzelline* und *Jaquino* den Typ des niederen Liebespaars, das keine andere Aufgabe hat, als die Handlung zu beleben und Möglichkeiten für die in dieser Gattung so wesentlichen Ensembles zu bieten. Die tiefere Bedeutung dieses Paares im Sinne von *Papageno* und *Papagena* in der „*Zauberflöte*“, auf die der Verf. gelegentlich (S. 131) hinweist, ist in jener Oper ausschließlich das Werk Mozarts; sie liegt nicht in der Gattung, weder in der *opéra-comique* noch im deutschen Singspiel, begründet und ist gänzlich unbeethovenisch. Beethoven war es bei der Wahl dieser „*Rettersoper*“ von

vornherein um nichts anderes als um die Idee zu tun. In der ersten Fassung aber hat er, Sonnleithner-Bouilly folgend, um sie herum noch eine richtige opéra-comique geschrieben, während er in der letzten die unerwünschten Gattungsrequisiten so weit wie möglich in den Hintergrund drängte. Diese neue, persönlichere Einstellung Beethovens zum Text scheint mir den Schlüssel zum Verständnis aller Unterschiede zwischen den beiden Fassungen, die der Verf. so gewissenhaft zusammengetragen und gedeutet hat, im Großen wie im Einzelnen zu liefern. Die Analysen der einzelnen Nummern sind äußerst gründlich durchgeführt. Das bleibt anzuerkennen, auch wenn man sich ihnen nicht immer anschließen kann. Das F-dur-Terzett „Gut, Söhndchen, gut“ z. B. ist meiner Meinung nach sowohl textlich als auch musikalisch nicht zwei-, sondern eindeutig dreiteilig (1. Teil bis Takt 71 bzw. 73, 2. Teil, nach 3 Überleitungstakten mit Roccas Worten „Der Gouverneur“ beginnend, bis Takt 119, 3. Teil: „Nur auf der Hut“, bis zum Schluß; Taktzählung hier nach der letzten Fassung): in jedem Teil setzen die Stimmen in der Folge Rocco-Leonore-Marzelline ein und verdichten sich zum Teilschluß hin zur Dreistimmigkeit, jeder Teil beginnt mit drei auftaktigen Achteln, der erste führt von der Tonika zur Dominante, der stark modulierende Mittelteil gleitet subdominantisch abwärts, schließt aber wieder dominantisch, und der letzte befestigt erneut die Tonika. Alle diese Dinge sieht man nicht nur, sondern man hört sie vor allem, und dieses Kriterium dürfte das einzige sein, das für die Analyse, welcher „Methode“ sie sich auch immer bedienen möge, ausschlaggebend sein muß. Im A-dur-Duett „Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile“ liegt m. E. ebenfalls die Dreiteiligkeit klar zutage (1. Teil: Takt 1 bis 81, 2. Teil: Takt 85—135, 3. Teil: Takt 135 bis zum Schluß); dabei spielt der 3. Teil textlich wie musikalisch die Rolle einer zusammenfassenden und krönenden Coda. Wieder sind die drei Teile parallel gebildet: nach alter Ensemble-Manier dialogisieren die Stimmen an jedem Teilanfang miteinander, um sich zum Ende hin zu vereinen. Die Gliederung ABB'A' des Verf. ist hier auch insofern abzulehnen, als A und A' zwar musikalische Entsprechungen bezeichnen, B und B' sich aber nur auf begriffliche Entsprechungen beziehen, wozu die musikalischen fehlen. Das ist irreführend und dient nur dazu, einen vollkommen klaren musika-

lischen Sachverhalt unnötig zu komplizieren. So wären im einzelnen noch manche Einwände zu erheben, die jedoch dem Wert der Analysen grundsätzlich keinen Abbruch tun. Wirklich störend wirkt nur die „BarPsychose“ (vgl. H. Engel in Die Musikforschung VIII, S. 103) des Verf., die er mit so manchen Analytikern aus der Schule von Alfred Lorenz teilt. Weiterzügiger als dieser, bezeichnet er schließlich jedes dreiteilige Gebilde als Barform, sofern die beiden ersten Teile nur die geringste Ähnlichkeit miteinander haben. Eine nur rhythmische Übereinstimmung liegt z. B. im A-dur-Duett Marzelline/Jaquino, Takt 34—37, vor; an dieser Stelle bezeichnet der Verf. sogar die anschließenden Überleitungstakte des Orchesters als Abgesang, nur um die Barform hier auch für die Fassung von 1814 zu retten — eine Deutung, die dem Wesen des Abgesangs als Rundung und Abschluß grundsätzlich widerspricht. Im D-dur-Quartett des letzten Akts wird sogar die dreimalige, aufwärtsgesteigerte Wiederholung des Pizarro-„Leitmotivs“ im Orchester (Takt 53—59 der letzten Fassung) als Bar bezeichnet, also der Gegensatz zwischen den Stellen einerseits und dem Abgesang andererseits, der das Wesen der Form bestimmt, außer acht gelassen. Am befremdlichsten aber wirkt das Aufkrotyrieren der Barform auf den Anfang von Florestans Rezitativ in seiner Soloszene, wo der Verf. sich lediglich auf Ähnlichkeit bzw. Verschiedenheit der Besetzung (in den beiden angeblichen Stellen Singstimme und Orchester nacheinander, im sogenannten Abgesang beide vereint) stützt. Auch für das Melodram zieht er eine entsprechende Formbildung, dieses Mal nur auf das Tempo gestützt, in Betracht, lehnt sie dann aber selbst ab, da sie dem Hörer nicht bewußt werde — ein Einwand, der sich genau ebenso gegen die oben genannten und andere Fälle erheben läßt.

Die beiden zuletzt angeführten Beispiele reizen aber nicht nur wegen der Vernebelung eines klaren und eindeutigen Formprinzips zum Widerspruch, sondern auch noch wegen der Anwendung dieses Prinzips auf dramatische Bestandteile, die ihrem Wesen nach formal völlig frei sind, und das führt zu Bedenken, die vor allem gegen die zusammenfassenden Kapitel zu erheben sind. Der Verf. ist ein ausgezeichnete *Fidelio*-Spezialist (man vergleiche nur die reichhaltigen Verzeichnisse im Anhang) und ein scharfsinniger Analytiker. Sobald er aber, über

diese seine Materie hinausgehend, den *Fidelio* in die Operngeschichte einordnen will, bemerkt man mit Staunen, daß er diese ausschließlich unter dem Gesichtswinkel des Wagnerschen Musikdramas betrachtet. Das ergibt sich schon aus Äußerungen wie z. B.: „Richard Wagner könnte sich also mit Recht auf Beethoven berufen, um sein eigenes künstlerisches Prinzip zu verteidigen. Er führt lediglich durch das ganze Drama durch, was sich bei Beethoven nur sporadisch findet“ (S. 67) — „Eine tonpsychologische Wendung [im letzten Finale], die ebensogut von Wagner sein könnte“ (S. 89) — „Im Sinne jener schönen künstlerischen Steigerungslinie, wie wir sie auch in den Größenverhältnissen der drei Akte vieler Wagnerscher Bühnenwerke finden, ist der Mittelsatz [im Terzett Nr. 15 der Urfassung] am kleinsten, der Schlußsatz aber am längsten“ (S. 114) — „Was sich bei Richard Wagners Tondramen über ein abendfüllendes Werk, ja über die vier Abende seines ‚Ring des Nibelungen‘ erstreckt als Schöpfertat einer künstlerischen Riesenfaust: Großform auf Grund aller nur irgendwie in Betracht fallenden formbildenden Faktoren — das ist hier bereits im Finale erreicht“ (S. 145). Das Ideal des Verf. und sein Maßstab ist eben diese „Schöpfertat“ Wagners. Sie ist bei Beethoven im ganzen noch nicht verwirklicht: „Großformen, die über das Finale hinausschwingen, haben nicht mehr jene Kraft und Ausgeprägtheit, welche notwendig sind, um den Hörer in ihren Bann zu schlagen“ (S. 146). Daraus schließt der Verf.: „Es ist also in der Nummernoper das dichterische Geschehen als solches, welches den Ausschlag gibt.“ (Unter Nummernoper versteht er den Begriff im weitesten Sinn: alle musikalischen Bühnenwerke, die aus einer Aneinanderreihung geschlossener Formen bestehen, gleichgültig, ob diese durch Rezitative oder durch gesprochenen Dialog voneinander getrennt sind.) Diese Feststellung des Verf. ist eine Binsenweisheit. In jedem gesprochenen oder gesungenen Drama zieht, sofern es diesen Namen wirklich verdient, das „dichterisch-dramatische Geschehen . . . uns als solches in seinen Bann“; ob daneben noch bestimmte musikalisch-formale Beziehungen zwischen den Teilen hergestellt werden oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Lediglich in der „klassischen Nummernoper“, worunter man nicht, wie der Verf., Opern vom Schlage und aus der Zeit des *Fidelio*, sondern die opera seria des 18. Jahrhunderts

versteht, trat das Drama völlig hinter der Musik zurück; nur bei einer solchen Auffassung konnten die unendlich vielen verschiedenen Kompositionen der metastasianischen Texte zustandekommen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Nummernoper aber bereits heftig in der Auflösung begriffen; auch der *Fidelio* enthält (in den beiden Finales und im Quartett aus dem letzten Akt) Teile, die nur noch äußerlich als Nummern bezeichnet werden, in Wahrheit aber dramatische Szenen sind. Der Verf. weist nun wohl auf die Freiheit dieser Bildungen hin (vgl. seine oben zitierte Bemerkung über das Finale). Durch den allein auf Wagner gerichteten Blick behindert, vermag er aber in diesen fortschrittlichen und auf das durchkomponierte Musikdrama hienzielenden Szenen dann grundsätzlich doch nichts anderes zu sehen als nur wieder eine Rückwendung zur „Nummernoper“ — ein hoffnungsloser *circulus vitiosus*!

Arg an den Haaren herbeigezogen wirken die Versuche des Verf., für den *Fidelio* als Gesamtwerk, in Ermangelung musikalischer, wenigstens dichterische Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen. Man kann, um nur wenige, auf die erste Fassung bezügliche Beispiele anzuführen, unmöglich dramatisch so heterogene Stücke zueinander in Parallele setzen wie innerhalb des ersten Aktes Marzellins Arie zum Kanonquartett, weil sie beide „Ausdruck echten, tiefen Gefühls“ seien, oder über die Akte hinweg Marzellins Arie („reine, unschuldige Liebe“) zum Schluß der Oper („Leonorens Liebe als höchste Kraft“) und Roccas Goldarie („Vertrauen auf das Gold“) zu Florestans Arie („Vertrauen auf Gott“). „Im Auslegen seid frisch und munter, Legt ihr's nicht aus, so legt was unter“, möchte man hier mit Goethe sagen. Und dabei muß der Verf. am Ende selbst zugeben, daß diese formalen Züge „viel zu schwach ausgeprägt“ seien, „um eine wirklich stark empfundene [wohl besser: stark zu empfindende] künstlerische Wirkung zu erzielen“. Daß er überhaupt auf den Gedanken kommt, sie aus dem *Fidelio* heraus- (oder eher in ihn hinein-)zulesen, hängt wiederum mit dem verhängnisvollen Anlegen falscher Maßstäbe, auch an den Text, zusammen. Die Wagnerschen Dichtungen sind Kunstwerke von literarischem Wert; in ihnen ist in der Tat der dramatische Ablauf des Textes „in die Schönheit eines formalen Flusses gebettet“. Ein Singspieltext der Zeit um 1800 ist dagegen nichts anderes als

poesia per musica und will nichts anderes sein. Er kann diese Funktion besser oder schlechter erfüllen, d. h. er kann den Forderungen nach einer abwechslungsreichen Handlung, nach einem fließenden Dialog und gesanglichen Arien und Ensembles und nach einer angemessenen Verteilung dieser Stücke geschickter oder ungeschickter nachkommen, er bewegt sich aber stets im Rahmen der gattungsbestimmten Schablone. Man darf nicht vergessen, daß die Gattung in jener Zeit noch schöpferisch war. Selbst Beethoven hat sich ihr, in der ersten Fassung stärker als in der letzten, gebeugt — wieviel mehr die weit kleineren Geister seiner Textdichter und -bearbeiter. Der romantische Begriff des literarisch wertvollen Operntextes war ihnen genau so fremd wie die vom Verf. vermutete „*geniale Intuition*“, mit der sie die teils fragwürdigen, teils primitiven „Gesetzmäßigkeiten“ zustandegebracht haben sollen.

Mit derselben Gründlichkeit, mit der er die einzelnen Nummern der drei Fassungen analysiert und vergleicht, stellt der Verf. in einem besonderen Abschnitt noch zahlreiche, einzeln überlieferte „*Frühfassungen und Varianten*“ zusammen, darunter das Terzett aus „*Vestas Feuer*“ als Urfassung des G-dur-Duetts und der F-dur-Satz aus der „*Kantate auf den Tod Josephs II.*“, der dem F-dur-Satz aus dem zweiten Finale zugrundeliegt. Hier wie auch bei der Analyse der Oper selbst vermißt man nur schmerzlich einige Notenbeispiele, die die Analysen auch für die Leser, die die unbekanntesten Fassungen nicht zur Hand haben, nutzbar machen würden. — Von höchstem philologischem Wert sind sodann die im Anhang zusammengestellten Verzeichnisse von Handschriften und Druckausgaben der verschiedenen Fassungen sowie von *Fidelio*-Literatur und der vergleichende Abdruck der Textbücher von 1805 und 1806. Auf S. 181/182 stellt der Verf. eine Reihe von Themen für Einzeluntersuchungen zusammen, die seiner Meinung nach zur Erforschung des großen Themas „*Fidelio*“ noch geschrieben werden müßten (Geschichte des *Fidelio*, Verzeichnis der Handschriften und der Ausgaben, Beethovens Selbstzeugnisse, *Fidelio*-Bibliographie und -Ikonographie). Man kann nur wünschen, daß er seine gründlichen Spezialkenntnisse, seinen Scharfsinn und nicht zuletzt seine echte Begeisterung für die Sache weiterhin in den Dienst der *Fidelio*-Forschung stellen möge. Anna Amalia Albert, Kiel

Franz Schubert: Briefe und Schriften. 4., vermehrte u. erläuterte Ausg. Mit den Briefen an Schubert u. 18 Bildern hrsg. v. Otto Erich Deutsch. Wien, Hollinek (1954). XXIII, 229 S.

Um den Standort dieser neuen Ausgabe von Schuberts Briefen und Schriften zu bestimmen, ist ein Rückblick geboten. 1914 hatte O. E. Deutsch die von ihm gesammelten Dokumente zu Schuberts Leben veröffentlicht, 1919 brachte er von diesem in der Geschichte der Schubertliteratur epochemachenden Werk eine Art Taschenausgabe heraus, auf die Briefe und sonstigen Schriften beschränkt und, wie das Grundwerk, ohne Kommentar und Register. So war auch die 2. Auflage von 1922 beschaffen, während die englische Ausgabe von 1928 den Bestand der Briefe um vier neu gefundene vermehren konnte. Dann erschien 1946 in London unter dem Titel „*Schubert, a Documentary Biography*“, 1947 als „*The Schubert Reader*“ in New York, jene Bearbeitung des Dokumentenbandes von 1914 in englischer Sprache, die Deutsch dessen vorläufig endgültige Fassung nennt, textlich vermehrt, zeitlich über das Todesjahr hinaus bis 1839 erweitert und nun auch reichlich mit Kommentar und Registern versehen. Daß die hier anzuzeigende 4. Auflage der Taschenausgabe sich nicht einfach an deren erste anschließt, sondern in weitestem Umfang die Ergebnisse der letzten englischen Fassung des Dokumentenbandes mitverwertet, verleiht ihr ihren besonderen Wert. Man kann also an der Abfolge der verschiedenen Auflagen und Ausgaben eine fortschreitende Weiterentwicklung des dargebotenen Materials und der Darstellungsmethode ablesen. Die Kommentierung hat sich bewährt, hat sich aber in der neuen Auflage der Taschenausgabe dem deutschen Leserkreis angepaßt, der vieles entbehren kann, was dem englischen noch gesagt werden mußte. Damit war Raum gewonnen für die in den englischen Ausgaben noch fehlenden Angaben über die Besitzer der Handschriften und ihre jeweils erste Veröffentlichung, also auch dies ein Fortschritt. Wie vom Hrsg. nicht anders zu erwarten, wurden dann auch die originalen Texte nochmals revidiert. Es gibt da und dort in den Texten *Austriacismen*, die in den englischen Ausgaben original offenbar nicht unterzubringen waren, so daß man dort etwa im Brief des Bruders Ignaz vom 12. Oktober 1818 „*chicken, fritters*“ für „*Hendel, Stru-*

del“ lesen muß, oder in F. Walchers Brief vom 25. Januar 1827 das Kaffeehaus „zur lustigen Plunzen“ (Blutwurst) als „coffee-house of the ‚Merry Black-Pudding‘“ wiederfindet. Diese Wendungen sind also den Texten jetzt wiedergewonnen.

Der neue Kommentar verwertet übrigens nicht nur den vorangehenden englischen, sondern bereichert ihn um manche neuen Erkenntnisse, so um die Entschlüsselung des lateinischen Zitats im Stammbuchblatt für A. Hüttenbrenner vom 16. Dezember 1817 oder um den Hinweis M. J. E. Browns (Monthly Musical Record, Februar 1953) auf Wackenroders möglichen Einfluß mit seinen „Herzenergießungen“ auf Schuberts Traum-erzählung vom 3. Juli 1822.

Dankenswerterweise berichtet das Vorwort über den ursprünglichen Plan des großen Dokumentenwerks, der nach Erscheinen der Bände II, 1 und III, 1914 und 1913, bald nach dem ersten Weltkrieg aufgegeben werden mußte. Wiederholt begegnet man in Lexika und anderwärts bis in die letzte Zeit hinein Notizen, die nicht erkennen lassen, daß jener Plan, bei dem L. Scheibler, G. Kinsky und W. Kahl als Mitarbeiter vorgesehen waren, nicht durchgeführt werden konnte.

Das Erscheinen einer anderen Ausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Schuberts von der Hand H. Werlés (zuerst 1948, die 3. Auflage von 1952 wurde in dieser Zeitschrift VII, 1954, S. 97 besprochen) gab Deutsch Veranlassung, sich von ihr, insbesondere von ihrem Kommentar, unmißverständlich abzusetzen. Werlé kann für ihn nur „der ungebetene Stellvertreter des originalen Herausgebers“ sein (S. VIII). Von letzterem aber ist, wie man jetzt erfährt, bald in deutscher und englischer Ausgabe auch die Veröffentlichung jener gesammelten Erinnerungen an Schubert zu erwarten, die einst für den Band II, 2 des großen Dokumentenwerks vorgesehen waren.

Zuletzt noch ein bescheidener Vorschlag für eine etwaige 5. Auflage der Taschenausgabe: Sollte nicht, wie in der ersten, zum Zwecke bequemer Zitierens ein Durchnummerieren der einzelnen Stücke möglich sein?

Willi Kahl, Köln

Hanns Dennerlein: Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke, Leipzig 1951, VEB. Breitkopf & Härtel, 328 S. und 6 Tafeln.

Daß sich unter dem Haupttitel des Buches

eine Darstellung der Klavierwerke Mozarts verbirgt, mag zunächst befremdlich scheinen, denn es ist doch gerade diese Musik, die anscheinend zum Allgemeinbesitz aller Musiker und sonstiger klavierspielender Menschen gehört. Folgt man jedoch den sehr eingehenden Darlegungen, so merkt man, daß eben noch vieles an Erkenntnissen über „Bauformen und Werkgesetzlichkeit“ zu erfahren ist. Von jeher ist das Klavier das Instrument der intimen Aussage gewesen, sei es, daß der Komponist ihm seine geheimsten Gedanken anvertraute, sei es, daß er das Klavier als Vorbereitungs- und Durchgangsstadium für größer angelegte Werke betrachtete. Nun war Mozart selbst bekanntlich ein hervorragender Pianist, der es wagen konnte, mit den gefeierten Virtuosen seiner Zeit, z. B. Clementi, in harten und erfolgreichen Wettstreit zu treten. Die neuere Mozart-Forschung, auf die sich auch das vorliegende Buch trotz mannigfachen Abweichungen im wesentlichen stützt, hat erfreulicherweise zum Ausdruck gebracht, daß Mozarts Klaviermusik nicht nur eine Gesellschaftskunst war, sondern auch eine sehr persönlich gefärbte Note hatte. Eine Verkennung dieser Klavierkunst ist, wie der Verf. richtig bemerkt, vornehmlich auf „den unbefriedigenden Stand der Verlegerausgaben“ zurückzuführen. Er gibt drastische Beispiele von Verbalhornungen in zahlreichen (zweifelloso gut gemeinten) Editionen früherer Jahre. Erst in jüngster Zeit sind Neuausgaben (etwa Breitkopf oder Henle) erschienen, die sich eng an Autograph oder Erstdruck halten — wobei die zweite Form durchaus nicht immer stichhaltig zu sein braucht —, und die neue, im Erscheinen begriffene Gesamt-Ausgabe im Bärenreiter-Verlag dürfte wohl den neuesten Stand der Forschung repräsentieren. Mit Entschiedenheit wendet sich D. gegen die Meinung, daß die Klavierwerke Mozarts nur Gelegenheitsarbeiten und „vom Biographischen her unzugänglich“ seien. Diese Erkenntnis ist zwar nicht unbedingt neu, sie wird aber durch viele Zeugnisse belegt. Im Anschluß an Wyzewa-St. Foix weist D. auch die enge Verbindung schon mit den frühen Klavier-sonaten von Haydn nach. Auch die Unterweisung durch Leopold Mozart wird gebührend unterstrichen, nicht minder der Unterricht bei Padre Martini, der ihm die Welt der Alten erschloß. Das Kapitel „Mozart und die Fuge“ wird ausführlich behandelt. Zweifellos liegt hier eines der Kernprobleme

in seinem Schaffen, wenngleich nicht übersehen werden darf, daß auch Haydn, allerdings nicht in der Klaviersmusik, sich mit Glück und Fleiß in diese Tonwelt versenkt hat. Daß Wien, speziell durch die Persönlichkeit Wagenseils, damals als ein Refugium der Kunst Bachs anzusehen war, ist durch die jüngere Forschung mehrfach bestätigt worden. Außerdem hat die barocke Polyphonie gerade in Österreich eine längere Lebensdauer gehabt als im Norden. D. hat mit großer Sorgfalt den Gegensatz zwischen Gesellschaftskunst und persönlicher Aussage in Mozarts Schaffen aufgezeigt. Nicht nur die Sonaten, sondern auch die Variationen und Phantasien und kleineren Stücke werden betrachtet. Daß Phantasie und Fuge C-dur (KV. 394) eigentlich „*Praeludium und Fuge*“ und die Ouvertüre im Stile Händels (KV. 399) richtiger „*Partita*“ heißen sollten, wird glaubwürdig nachgewiesen. (Das *Rondo alla turca* der Sonate A-dur [KV. 331] ist — laut Köchel-Verzeichnis und Urtext-Ausgabe im Henle-Verlag — allerdings nicht als „*Marcia*“ bezeichnet, und die berühmten Variationen [KV 265] heißen „*Ah, vous dirai-je, Maman*“.) Bei den vielfältigen Rückbeziehungen in Mozarts Klaviersmusik wäre es vielleicht angebracht gewesen, bei dem Adagio f-moll der Sonate F-dur (KV. 280) auf den allerdings in fis-moll stehenden, in der Grundstimmung aber so eng verwandten Mittelsatz des A-dur-Konzerts (KV. 488) zu verweisen. Viele Tabellen und Aufstellungen ergänzen den Text. Das mehrfach erscheinende Wort Mozarts, daß die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden sollen, ist ein wertvoller Schlüssel für die Wiedergabe der Werke. Auf der anderen Seite natürlich kann gerade ein solcher Ausspruch die heute vielfach übliche Tendenz unterstützen, Mozarts Klaviersmusik allzu kühl und sachlich, als eine Art Nähmaschinenmusik, anzufassen. Auch Mozarts Meinung über die Tempi und den Vortrag im allgemeinen sollte den Pianisten immer wieder vorgehalten werden. Ein typischer Fall ist das Tempo des 1. Satzes der Sonate a-moll (KV 310), das stets überhitzt wird. Mit vollem Bewußtsein hat Mozart der Tempobezeichnung das Wort „*Maestoso*“ beigefügt. Heute hört man diesen Satz meist als muntere Toccatto. Auch die „*Allegretto*“ überschriebenen Finalsätze der Sonaten C-dur (KV. 330) und D-dur (KV. 576) werden durchweg zu eilig gespielt. — Als Ganzes gesehen, ist das Buch

von D. ein wertvoller und notwendiger Versuch, dem reichen Klavierschaffen Mozarts die gebührende Hochachtung widerfahren zu lassen, und gerade die junge Generation sollte sich dieses aus ehrlicher Begeisterung und großer Sachkenntnis geschriebene Bekenntnis zu eigen machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Georg Schünemann: *Geschichte der Klaviersmusik*. 2. Aufl., bearbeitet u. erweitert v. Herbert Gerigk. Mit 20 Bildtaf. Münchberg, Hahnefeld 1953. 140 S. Schünemanns „*Geschichte der Klaviersmusik*“ gehört zu den Werken, deren Erscheinen in den Kriegsjahren (1940) nicht die verdiente Beachtung finden konnte. Dazu dürfte ihr aber die neue Auflage verhelfen, die alle Vorzüge des vorwiegend als Leitfaden für Studierende jeder Art gedachten Büchleins in helles Licht rückt: Souveräne Beherrschung des reichen Stoffes, ansprechende, bei aller Konzentration das Wesentliche hervorhebende und jeweils in kurzen, thesenartigen Zusammenfassungen (S. 36, 120 u. ö.) wiederholende Darstellung. Es kennzeichnet den Wert dieser „*Kurzgeschichte*“ der Klaviersmusik vor manchen ähnlichen, daß sie sich mit sichtlicher Liebe auch der vielen Kleinmeister der Gattung annimmt, daß Komponisten wie u. a. J. A. Steffan oder J. W. Tomaschek und J. H. Wörzischek wenigstens kurz charakterisiert und selbst Namen wie K. Tr. Zeuner oder J. H. Clasing nicht vergessen werden (letzterer im Namenverzeichnis übersehen), wenn auch nur in Form einer trockenen Registrierung. Wenn man so will, kann man Sch.s Darstellung gerade in dieser Hinsicht als eine Ergänzung zu einem Werk wie W. Georgiis „*Klaviersmusik*“ bezeichnen, das sich ja mit Absicht an das hält, was „*noch jetzt lebendig zu wirken vermag*“. Unter dem Druck des beschränkten Raumes fallen die Charakteristiken freilich mitunter etwas einseitig aus. Wenn man Clementis Musik schlechthin Originalität abspricht (S. 93), wird man einer Schöpfung wie seinen Sonaten op. 50 nicht gerecht.

Zur neuen Auflage wäre festzustellen, daß der Bearbeiter die Darstellung bis an die Neuzeit heran nahezu unangetastet gelassen und nur da einige Eingriffe vorgenommen hat, wo sie nicht zu umgehen waren, so mit der Ehrenrettung für Moscheles (S. 100), vor allem aber für Mendelssohn (S. 110),

wobei man aber auch gern ein Wort über St. Heller gelesen hätte. Einzig das Schlußkapitel „Ausland und Neuzeit“ erscheint jetzt etwas bereichert, wenn auch in sehr beschränktem Umfang.

Konnte auch Sch. für die 1. Auflage in Anspruch nehmen, „daß hinter den kurzen Formulierungen ein weitreichendes Quellenstudium steckt“ (Einleitung), so blieb dem Bearbeiter doch noch manches zu überprüfen und zu überarbeiten. Hier ist ihm dann einiges entgangen. E. Haraszi hat in der Festschrift für L. de la Laurencie („*Mélanges de musicologie*“, 1933) für das 1. Buch von Dirutas „*Il Transilvano*“ schon eine Ausgabe von 1593 nachgewiesen (zu S. 18). Buxtehudes Klavierwerke dürften nach der Veröffentlichung von E. Bangert (1942) weder nach Umfang noch Gehalt als „wenige Nebenwerke“ bezeichnet werden (zu S. 35). J. B. Cramers berühmte 84 Etüden sind nicht erst in seiner Klavierschule, sondern schon 1804 und 1810 erschienen (S. 94). R. Strauß hat sich nicht nur mit der Burleske dem Klavier gewidmet (S. 133). Hinzu kommen die frühen Werke op. 3, 5 und 9 sowie aus späterer Zeit das für den einarmigen Pianisten Wittgenstein geschriebene Konzert mit dem Titel „*Parergon*“. Auch wären für Pfitzner außer seinem Konzert (S. 134) noch die „*Studien*“ op. 51 sowie die Klavierstücke op. 17 zu nennen gewesen. Nach Erscheinen des Buchs ist noch von K. R. Jüttner (Die Musikforschung VII, 1954, S. 463 ff.) als Chopins Geburtsjahr 1809, nicht 1810 (S. 101), vorher schon von Br. E. Sydow (ebenda III, 1950, S. 246 ff.) der 1. März statt des 22. Februar als sein Geburtstag festgestellt worden.

Willi Kahl, Köln

Hans Kühner: Große Sängerinnen der Klassik und Romantik. Stuttgart, Victoria-verlag M. Koerner, 1954. 326 S.

Das Buch vereinigt fünf etwa gleichlange Darstellungen der größten Sängerinnen aus der Zeit zwischen 1770 und 1860, der Mara, Sontag, Malibran, Schröder-Devrient und Lind. Man vermißt die Catalani, die sich generationsmäßig gut in die Lücke zwischen der Mara und der Sontag eingefügt hätte und als „*Denkmal des Gesanges aus der großen italienischen Zeit*“ einen ebenbürtigen Platz beanspruchen kann. Das Ziel des Autors war nicht nur ein musik- und kunstgeschichtliches, sondern „*vor allem*“ ein kulturgeschichtliches. Besonders geglückt

scheint in dieser wie in jeder Hinsicht das Kapitel über die Malibran, die vielleicht genialste der fünf. Eine gleichartige Studie über ihre ebenfalls hochbedeutende Schwester, die Viardot-Garcia, hätte die Darstellung einer hohen, wesentlich an der Oper orientierten Epoche der Gesangskunst beziehungsvoll abgerundet. Einen nicht unbeträchtlichen Teil des Buchs nehmen — laut Vorwort absichtlich — Zitate ein, die „*das Wunder widerspiegeln, das diese Stimmen dem Musikleben ihrer Zeit einmal bedeutet haben*“. Leider sind die mit großem Fleiß und reger Belesenheit zusammengetragenen Dokumente, unter denen sich auch sehr wenig bekannte von Hauff und Grillparzer finden, nicht immer näher bezeichnet, was bei den entlegenen Pressestimmen zu bedauern ist. Unter den z. T. kritischen Stimmen fehlt kaum ein namhafter Musiker von J. A. Hiller bis zu R. Wagner, die Dichter sind von „*dem größten italienischen Operndichter*“ Metastasio bis zum Thersites Heine versammelt. Unter den Kritikern nimmt Rellstab einen bevorzugten Platz ein, seine Kunst der Aussage über das Persönlichste des Gesanges ist tatsächlich bewundernswert. Gewiß wird auf die Durchführung derselben Rolle durch mehrere Künstlerinnen in z. T. kritischen Parallelen aufschlußreich Bezug genommen, doch vermißt man ein abschließendes Urteil über die in ihren Leistungen widergespiegelte Entwicklung der Gesangskunst fast eines Jahrhunderts, zumal mehrere dieser Künstlerinnen als Anregerinnen und Vorbilder eine nicht unbeträchtliche musikgeschichtliche Bedeutung haben, so die Lind für Mendelssohn und die Schröder für Wagner. So gewiß es auch ist, daß sie alle ihren Aufstieg der Oper verdanken, man hätte eine ausführlichere Darstellung ihrer späteren Laufbahn als Lieder- und Oratoriensängerinnen dankbar begrüßt, so bei der Lind und der Schröder, die mit Recht als „*erste Liedersängerin im eigentlichen Sinne*“ bezeichnet wird. So gehen diese Biographien etwas summarisch zu Ende. Die biographische Zeichnung, die auch auf die Tragik, die mit der Größe dieser Künstlerinnen verbunden ist, hinweist, ist frei von anekdotischem Ballast, sachlich und zurückhaltend, was z. B. im Fall der Schröder nur zu begrüßen ist. Bezeichnende Bildbeilagen und ein gewissenhaftes Register erhöhen den Wert des anregenden Buches. Reinhold Sietz, Köln

Fritz Stein: Thematisches Verzeichnis der im Max erschienenen Werke von Max Reger einschließlich seiner Bearbeitungen und Ausgaben mit Bibliographie des Regerschrifttums von Josef Bachmair. Breitkopf & Härtel, 1953. 618 S.

Wenn man einen Zeitraum von fast 40 Jahren nach dem Tode eines Komponisten als Bewährungsfrist für Ausbreitung und Bestand seines Lebenswerkes annimmt, so hat der 1916 verstorbene Max Reger diese Probe bestanden. Zwar sind zwei große Kriege (gerade der zweite hat große Lücken in die Notenbestände gerissen) Max Reger nicht eben dienlich gewesen, und noch weniger waren es die unmittelbaren Folgezeiten. Dennoch ist seine Musik lebendig geblieben, und immer noch gibt es das „Problem Reger“, das nicht so leicht zu lösen ist. Über kaum einen anderen Meister der jüngsten Vergangenheit gibt es so viel Literatur wie über Reger, und mit Recht kann man sagen, daß kein Komponist eine größere Nachfolge gehabt hat als er. Nur ist es heute nicht ganz leicht, an das Schaffen Regers heranzukommen. Abgesehen von der gigantischen Anzahl von Originalkompositionen, Übertragungen und Bearbeitungen, sind es vor allem verlagstechnische Voraussetzungen, die Schwierigkeiten bereiten. Man darf nur hoffen, daß die in Vorbereitung befindliche Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel unter einem guten Stern steht. Die klare Sicht über die an alte Meister erinnernde Fülle von Kompositionen wird durch die zahlreichen Verlage erschwert, in denen sie erschienen sind. Sie wiederhergestellt zu haben, ist das große Verdienst des heute 75jährigen Fritz Stein, der sich in jahrzehntelanger Arbeit um das Zustandekommen des umfangreichen und würdig ausgestatteten „Thematischen Verzeichnisses“ bemüht hat. Dieser in Regers 80. Geburtsjahre fertiggestellte Katalog — man möchte ihn den „Köchel“ Regers nennen — vereinigt nicht nur sämtliche im Druck erschienenen Werke, gegliedert nach Instrumental- und Vokalwerken, mit und ohne Opuszahlen, sondern auch die märchenhaft anmutende Menge von Bearbeitungen und Ausgaben. Die Suche nach Werken wird durch vorzügliche systematische Verzeichnisse außerordentlich erleichtert. Darüber hinaus enthält der Band die Namen der 45 Verleger, die Regers Werke druckten, und eine umfangreiche Bibliographie des Schrifttums über Reger mit Angabe

seiner eigenen Schriften. Diese Aufstellung ist, wie aus einer Anmerkung hervorgeht, zweifellos noch nicht vollständig, und man bittet um Ergänzungsvorschläge. Im Vorwort berichtet St., langjähriger Freund, Biograph und uner müdlicher Vorkämpfer Regers, von der dornenvollen Entstehungsweise dieses seit 1918 geplanten Katalogs, den man, wenn St. nicht so unglaublich rüstig wäre, als Krönung seines Lebenswerkes ansehen könnte. Die Ausgabe ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Allen Musikstücken sind Widmung, Verlag, Entstehungszeit, Uraufführung, Zeitdauer und exakte Literaturhinweise beigegeben sowie umfangreiche Notenbeispiele. Bei zyklischen Werken sind sämtliche Satzanfänge zu finden. Werke mit Orchester enthalten sogar Instrumentationsangaben und sind als Particell gedruckt. Damit sind die Voraussetzungen eines thematischen Katalogs in bester Weise erfüllt. So wird das Lebenswerk eines der letzten Riesen, der mit „urkräftigem Behagen“ seine Gaben austeilte, in konzentrierter Form dargestellt, und man darf nur wünschen, daß St.s Arbeit dazu beitragen wird, das Schaffen dieses Meisters stets gegenwärtig sein zu lassen, auf daß Regers Anspruch sich bewahrheiten möge: „*Warten Sie nur, in 10 Jahren gelte ich auch schon als Reaktionsär und werde zum alten Eisen geworfen. Aber ich werde wiederkommen!*“

Helmut Wirth, Hamburg

Alfredo Ceresani: Glorie d'Italia nella melodia. Casa Editrice „La Prosa“ di G. Locatelli & Figli. Mailand, 1952. 292 S.

Der Verf. wollte laut Vorwort a) kurze Berichte über die Musiker seiner Heimat vor Rossini geben, b) die vier großen Meister der italienischen Oper des 19. Jh. beleuchten, c) besonders für die Jugend die größeren und kleineren Meister des vergangenen Jahrhundert und der letzten 50 Jahre dem Gedächtnis wachrufen. Zu loben ist der erzieherische und patriotische Zweck. In Kürze werden die Lebensdaten und Werke genannt, bei den vier „Großen“ — deren Größenordnung Donizetti, Bellini, Rossini bis zu Verdi eher die der Orgelpfeifen ist —, und unter c) werden neben den bio-bibliographischen Notizen noch Anekdoten, z. T. von den Meistern selbst berichtete Dinge, erzählt. Auch unter c) ist die Größenordnung insofern verwunderlich, als unter den Großen Cilèa, Lualdi und Mulè, unter den Kleinen Busoni, Smareglia, Martucci, Malipiero er-

scheinen. Ob die Herstellung von Zeichnungen in Strichätzung nach echten Porträts wirklich so viel billiger ist als die originaler Bilder? Bei Donizetti wird Florimo zitiert und geschlossen: „*Donizetti war eine der ursprünglichsten, reinsten und fruchtbarsten Begabungen, derer sich Italien rühmen kann. Ewige Ehre, große Ehre für ihn!*“. Literatur kennt der Verf. nur wenig, von Musik ist nur in schmückenden Beiwörtern die Rede.

Hans Engel, Marburg

Tschechische Komponisten: Janáček, Martinu, Haba, Weinberger. Bonn, Boosey & Hawkes 1954, 56 S.

Das achte Heft der von Heinrich Lindlar mit Kenntnis und Geschmack geleiteten Serie „Musik der Zeit“ stellt die vier bedeutendsten Tschechen vor, die Anordnung nach Geburtsjahren hat wohl auch ihre Wertbezogenheit, wobei Weinberger mit drei Seiten vielleicht etwas zu kurz gekommen ist. Mit Recht hat der Hrsg. in dieser der „zeitgenössischen Musik“ gewidmeten Reihe den 1928 gestorbenen, aber immer noch lebendig wirksamen Janáček vorangestellt. Obwohl es sich bei den zehn Aufsätzen, unter denen sich gewichtige Selbstzeugnisse befinden, vorwiegend um Sonderdrucke handelt, ist die Auswahl geglückt, da nur Bezeichnendes geboten wird; einmal wird auch eine Stimme aus der tschechischen Volksdemokratie von 1953 hörbar. Das Bildmaterial ist gut ausgewählt, die Werkverzeichnisse sind ausreichend, im Fall Martinu sogar erschöpfend, die Ausstattung ist angesichts des niedrigen Preises vortrefflich. Man darf auf die nächsten Hefte gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

Kleine Musikbücherei, Hamburg 1953, Hans Sikorski. Bisher erschienen: J. F. Steffin: Joh. Seb. Bach / Franz Schubert. - K. G. Fellerer · G. Fr. Händel. - F. Farga: Chr. W. Gluck. - A. Baresel · J. Haydn / G. Puccini / R. Strauß. Diese kleine biographische Reihe, in der noch die Bände 5 und 6 (Mozart und Beethoven) ausstehen und die laufend erweitert werden soll, wendet sich in erster Linie an den interessierten Laien, der keine Zeit oder Gelegenheit hat, sich mit den großen und oft nur von Fachleuten zu verstehenden Biographien auseinanderzusetzen. Doch auch der Studierende wird die kleinen Bücher mit Gewinn als eine Art Repetitorium benutzen können. Sie halten sich in einem Umfang von etwa 80 Seiten, enthalten eine kurze,

zuweilen etwas zum Belletristischen neigende Lebensskizze der Komponisten und gehen auf die wichtigsten Werke in knappen, aber treffenden Worten ein. Werkverzeichnisse oder zumindest Aufstellungen der im Text erwähnten Kompositionen beschließen die einzelnen Bändchen. Was diese besonders anziehend macht, ist die Schau aus der Gegenwart, wie sie (mit Ausnahme des Gluckbuches) in den einleitenden Kapiteln niedergelegt ist. Die Beziehung zur heutigen Situation kommt vor allem in den drei von Baresel geschriebenen Biographien eindringlich zur Geltung, und deshalb sollten auch möglichst viele Dirigenten oder Theaterintendanten diese Schriften lesen, denen auch Bilder und Notenbeispiele beigegeben sind. Zu begrüßen ist der Plan, den bisher vorliegenden Bänden weitere folgen zu lassen. Wie wäre es z. B. mit Reger, Pfitzner oder Hindemith, deren Werke, äußerlich zuweilen zwar hochgeachtet, sich dennoch weitester Unkenntnis erfreuen?

Helmut Wirth, Hamburg

Alexander von Andreevsky: Dilettanten und Genies. Geschichte der russischen Musik. Berlin 1951. Max Hesses Verlag. 353 S.

Das Buch wendet sich offenbar an Laien und ist auch von einem musikwissenschaftlich nicht geschulten Laien geschrieben. Oktocchos (die 8 Kirchentönenarten) sei Achtstimmigkeit, ein musikalisches System, das sich auf acht Stimmen stütze (17). So ist auch über die Musik der späteren Meister kein an musikalischer und geschichtlicher Kenntnis gewachsenes, eigenes Urteil zu erwarten. Doch versteht es der Autor, in lebendiger Weise, mit romanhaften Kapitelüberschriften, über den Ablauf der russischen Musikgeschichte zu berichten. Von den bedeutendsten Opern erzählt er den Inhalt, das Leben der großen Meister wird nach den bekannten Quellen (Autobiographien, Briefsammlungen) anziehend geschildert, aber ohne daß es gelänge, die Problematik vieler dieser Naturen auch nur zu benennen. Auch die Problematik der neueren Musik selber zu beleuchten oder gar zu den Problemen Stellung zu nehmen, wird vermieden. Für nicht anspruchsvolle Leser mögen aber Stoff und Darstellung Anregung bieten und Interesse für die russische Musik wecken. — Quellenangaben fehlen.

Hans Engel, Marburg

Walter Wiora und Walter Salmen: Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter. (Sonderdruck aus Zeitschrift für Volkskunde, 50. Jg., H. 3/4, S. 164—198.) Die beiden bekannten Forscher am Freiburger Volksliedarchiv haben in dieser schönen Arbeit, zu der noch Wioras Abhandlung über das Kölbiger Tanzlied (ebenda) zu stellen wäre, einen wesentlichen Fortschritt über den Zustand bloßer Stoffdarbietung von Fr. M. Böhmes Buch von 1886 bis zu J. Wolfs Beitrag in AfMW I hinaus geliefert. Die Melodien werden in ihrem vollen Musikhabitus samt aller unnotierten Geräuschumkleidung erwogen, die Tänze in ihrer vom Fetischismus bis zum Brauchtum reichenden religionsgeschichtlichen Funktion gesehen, sie werden volkswundlich in ihren gesamteuropäischen Zusammenhang gestellt und vor allem typologisch gegliedert wie zusammengeordnet. Dabei ergeben sich fesselnde Zusammenhänge zwischen Typ und soziologischer Funktion, was neue Gruppenstilbestimmungen nach sich ziehen wird. (Auch frühhistorische Beziehungen ergeben sich; so habe ich bereits 1935, *Tönende Volksaltertümer*, S. 312, einen Bogen zwischen dem Kölbiger Brauttanzrefrain und dem Siebenbürger Rockenlied geschlagen und freue mich, dieser Feststellung jetzt schon als anonymer Saga wieder zu begegnen.) Jene Gruppentypen bieten naturgemäß ein zu weiterer Diskussion anregendes Problem: so sehr man das Gedächtnis und die Brückenschlaggabe derjenigen bewundern muß, die so weitest Auseinanderliegendes zu oft frappanten Ähnlichkeiten zusammenrücken, so sehr fragt sich doch andererseits, was damit bewiesen werden soll; wenn unmittelbare Abhängigkeiten, so wäre ein Fragezeichen zu machen, ob solche immer real möglich gewesen sein können. Wird aber nur die phänomenhafte Berührung angemerkt, so ist zu fragen, ob nicht dabei manchmal irreführende Phänotypen zustandekommen. Unter Umständen läßt sich daraus nicht viel mehr ableiten, als daß gewisse zwangsläufige Melodiebildungsgesetze eben nur eine sehr kleine Anzahl von Typen ergeben, so daß die weit größere Zahl der Melodiefunde von selbst zu Häufungen an so wenigen „Orten“ zwingt. Niemand könnte zu diesem Fragenkomplex sachkundiger Stellung nehmen als die beiden mit beidenswerter Belesenheit und Kombinationsgabe ausgestatteten Autoren selbst.

Hans Joachim Moser, Berlin

Das Wienhäuser Liederbuch. Hrsg. von Heinrich Sievers, Wolfenbüttel 1954, Mösel Verlag, Bd. 1 Faksimile; Bd. 2 Vorwort, Kritischer Bericht und Übertragungen, 64 S.

In ähnlich geschmackvoller Ausstattung wie das 1925 erschienene Lochamer-Liederbuch ist nunmehr faksimiliert auch das erst vor zwei Jahrzehnten aufgefundene Wienhäuser Liederbuch (um 1460) zugänglich gemacht worden. Diese z. T. schwer lesbare, 60 Nummern umfassende Quelle mit jedoch nur 15 Melodieeintragungen stammt aus dem niedersächsischen Raume, und zwar aus einem der im späten Mittelalter kulturell besonders entwickelten weiblichen Klöster, die mit den Niederlanden in regem Wechselverkehr standen. Da die geistlichen, kleinformatigen Gebrauchsliederbücher dieser Art aus der vorreformatorischen Zeit immer noch wenig bekannt sind, dürfte diese graphisch und drucktechnisch gelungene Ausgabe mit dazu beitragen, das Interesse für das geistliche Hauslied zu erwärmen. Angesichts dieses Aufwands wäre es jedoch wünschenswert gewesen, daß die wissenschaftliche Bearbeitung, sowohl was die Kommentierung als auch was die Übertragung betrifft, dem entsprechen würde. Doch ist dem, abgesehen von dem ausführlichen und inhaltsreichen Vorwort, nicht so.

Ziel einer jeden Ausgabe sollte sein, Melodien oder mehrstimmige Werke in der ihnen eigenen Gestalt herauszustellen, wozu im vorliegenden Fall zumindest die Einfügung von Distinktionsstrichen, wenn nicht gar Taktstrichen, nötig gewesen wäre. Die vom Hrsg. geübte Zurückhaltung — der lediglich die in der Quelle zu findenden Noten in die heutige Schreibweise umgesetzt hat — ist um so weniger begreiflich, als jedermann das Faksimile prüfend einsehen kann. Bei einer vollendeten Bearbeitung würde sich nämlich zeigen, wie vielfältig der Rhythmus in den 15 Weisen dieses Liederbuchs ist. An dem rational eindeutigen, ebenmäßigen Takt tanzhafter Weisen wie etwa „*Resonet in laudibus*“ dürfte schon angesichts deren nachweislicher Verwendung zum Kindelwiegen kein Zweifel sein, während sich der je nach der Wortunterlage in Grenzen dehnbare, nicht gestaltlose Vortragston von „*Guden rat*“ oder „*In tyden*“ nicht nur aus den Weisen selbst, sondern auch durch vergleichende Melodienstudien erschließen läßt (vgl. die Kongreßberichte Utrecht 1952, S. 350, und Bamberg 1953, S. 190). Wenn

S. (S. 4) sagt: „Alle Melodien bewegen sich einstimmig in freiem Rhythmus ohne Takteinteilung“, so gilt das für die den Rhythmus nur unvollkommen andeutende Niederschrift, nicht jedoch für die Art und den Vollzug der Melodien selbst. Wären Werke wie die Standardsammlung von van Duyse u. a. mit herangezogen worden, oder hätte die kürzliche Bekanntmachung von 16 Melodien aus dem Liederbuch der K. Tirs (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 36) Beachtung gefunden, dann hätte die Spartierung in einigen Fällen, auch was die Emendierung von Schreibfehlern betrifft, überzeugender ausfallen können.

Einleitend bietet S. einen beachtlichen, zum weiteren Ausbau auffordernden Aufriß der spätmittelalterlichen Musikgeschichte Niedersachsens, die insonderheit durch neue Quellenfunde in Klosterbibliotheken mit Material gefüllter und farbiger als bisher erscheint. S. hebt mit Nachdruck den musischen Reichtum innerhalb einiger Klostergemeinschaften hervor, wofür das vorliegende Liederbuch bei aller Einfachheit und Einfalt des Inhalts in der Tat ein markanter Beleg ist. Der sich ab S. 29 daran anschließende kritische Bericht bedarf jedoch, ohne daß hier detailliert auf sämtliche Einzelheiten eingegangen werden soll, in einigen Punkten der Ergänzung und Berichtigung: „*Puer nobis nascitur*“ ist nicht „die älteste aller bislang bekannten Melodievarianten“, denn die Weise ist viel älter (vgl. etwa das Bsp. von 1360 in Salmen, *Das Lothamer-Liederbuch*, 1951, S. 40). „*Dies est laetitiae*“ findet sich u. a. im Liederbuch der Anna von Köln als Nr. 11. Die Übertragung des rhythmisch in die Normen der Kunstmusik nicht einzwängbaren Erzählhliedes „*Guden rat*“ bietet an einigen Stellen Anlaß zu Bedenken, die jedoch mittels des Melodievergleichs aufgehellt werden können (vgl. Kongreßbericht Bamberg, S. 190 f. sowie Journal of the International Folk Music Council 6, 1954, S. 55). Zu „*Heff up*“ bemerkt S. S. 39: „Die Melodieführung und das formal-tonale Gebäude, das in keiner anderen Handschrift überliefert ist, weist keinerlei Beziehungen zu typisch deutschen Strophenliedern auf“. Daran stimmt zweierlei nicht, denn 1. befindet sich das Lied als Nr. 149 im *Deuoot Boecxken* von 1539, welche Fassung zur richtigeren Lesung hätte herangezogen werden müssen, denn die 3. Zeile ist außer den beiden Schlußnoten eine Terz tiefer zu rücken, sowie die drittletzte Note in Zeile 4 als g zu lesen; 2. ist gerade

dieser Melodietypus in Deutschland während des ganzen Mittelalters hindurch vielfach belegt. Nach Vornahme obiger Berichtigung stellt sich dann auch, wie im *Deuoot Boecxken*, statt einer „tonal unbestimmten Haltung“ ein schlichtes F-dur heraus. „*In tyden van den iaren*“ ist entgegen S. 14 keine Ballade, sondern ein zeitgeschichtliches Erzählhlied, aber auch nicht „die älteste der im deutschen Sprachgebiet überlieferten Balladenmelodien“, denn derartige Aufzeichnungen liegen bereits aus älteren Quellen vor. S. weist mit Recht auf den Zusammenhang mit dem jüngeren Hildebrandslied hin, jedoch dürfte es sich wohl nicht um die „früheste Vorlage“ dazu handeln, sondern lediglich um ein auf dem gleichen Typus beruhendes Verwandtschaftsverhältnis. „*Ave hierarchia*“ steht bereits in älteren Quellen aus Neumarkt (vgl. AfMf 1, 1936, 399), Böhmen u. a. Über den Zusammenhang, die mutmaßliche Herkunft, den spezifischen Vortragston und die Gliederung der Weise von „*Eyn maget wys*“ gibt meine Melodietafel in Kongreßbericht Utrecht S. 350 einige Hinweise. Da zwischen weltlich und geistlich keine strenge Kluft bestand, sind Bemerkungen wie die S. 41 über eine „absolut weltliche Haltung“ sicher nicht stichhaltig, zumal Melodien dieser Art an Legenden ebenso anwuchsen wie an profane Erzählungen, Balladen u. a. Die charaktervolle Ausführung richtete sich jeweils nach dem Stoff, Ort und Vermögen des Vortragenden, was ein Liederbuch wie das vorliegende jedoch nur zum kleineren Teil, mit unzureichenden Mitteln andeutend, mitteilen kann. Dem Finder und Hrsg. dieser sehr wertvollen Quelle gebührt Dank für die Zugänglichmachung und Bereicherung unserer Anschauung von spätmittelalterlicher deutscher Musik. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Walter Wiora: Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms — Alte Liedweisen in romantischer Färbung. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 7). Voggenreiter-Verlag. Bad Godesberg 1953. 205 S.

Der Volksliedforscher und Volkskundler, dem das Volkslied Ausdruck leib-seelischer Grundhaltung in den Zusammenhängen des Lebens bedeutet, der im Singen den Ausdruck für den lebensmäßigen Stilwillen des Volkes in seiner seelischen Grundschicht erkennt, wird die Frage nach dem Sinn und den Möglichkeiten des Volksliedsammelns und den

Aufgaben einer Volkskunde immer wieder neu stellen. Je mehr sich die Archive mit Aufzeichnungen der Sammelergebnisse füllen, je genauer die Bestände registriert und katalogisiert werden, um so dringlicher wird die Frage nach der Wirkung und Ausstrahlung auf das gegenwärtige Singen. Wiora umkreist diese Fragen an dem geschichtlichen Beispiel der zwielichtigen Sammeltätigkeit Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglios und dessen zugleich „fragwürdigen wie bedeutenden Liederschatz“. Wenn sich aus der Untersuchung schließlich für Zuccalmaglio ergibt, daß ihm eine steigende Bedeutung für Geschichtsverlauf und Geschichtserkenntnis zukommt, daß darum die Untersuchung dieses Außenseiters „lehr- und aufschlußreicher ist als die Würdigung manches gediegenen Musikers“, daß seine letzten Ziele in einer Lebenserneuerung und Wiedergeburt aus der Anwendung von Ideen der Goethezeit auf die Singpraxis des alten Volksgesangs liegen, wenn andererseits aber Zuccalmaglios Nachleben in seinen Liedern ständig nachläßt, dann regt das zu höchst aktuellen Fragen an, die von W. implicite angedeutet sind, deren explizite Ausführung er aber einer späteren Arbeit vorbehalten will. Es geht dabei letztlich um die Schicksalsfrage nach einer jeden Regeneration des Lebens aus der seelischen Grundschrift überhaupt, die W auf dem Wege der Erkenntnis am Beispiel Zuccalmaglios bewußt macht. Voraussetzung dafür ist die Untersuchung seiner Sammelleistung, seines Verfahrens und seiner historischen Stellung.

Der ersten Frage: Welche Vorlagen und Quellen benutzt Zuccalmaglio? wird durch Herkunftsangaben vorzugsweise der Melodien zu sämtlichen 699 Nummern seiner zentralen, in Verbindung mit A. Kretzschmer 1838—1840 in Berlin erschienenen Veröffentlichung „*Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*“ nachgegangen. Etwa zwei Drittel des Melodienbestandes konnten von W. als Abdruck aus fremden Veröffentlichungen oder Aufzeichnungen nachgewiesen werden. Für den Streit um die „Echtheit“, wie er durch die Namen Erk, Böhme, Brahms, Friedlaender bezeichnet wird, ist das restliche Drittel mit Aufzeichnungen der Herausgeber und ihrer Gewährsleute besonders wichtig. Um den Anteil Zuccalmaglios an diesem Kernbestand herauszupräparieren, erwies sich die genaue Untersuchung des Nachlasses von Zuccalmaglio, Erk und Kretzschmer als fruchtbar.

Die Rolle Zuccalmaglios ist eindeutig, wo sich seine Aufzeichnungen und Sammlungen mit denen anderer, von ihm unabhängiger Sammler decken. Den entscheidenden Umschwung in der Zuccalmaglio-Frage bringt die von W eingehend berücksichtigte Sammlung (zweifellos echter) bergischer Volkslieder, als deren Urheber wohl Vincenz Jacob von Zuccalmaglio zu gelten hat. Sie wirft ein klärendes Licht auf manche der „verdächtigen“ Melodien, z. B. „*Es fiel ein Reif*“, „*Guten Abend, mein tausiger Schatz*“, „*Nachtigall, sag, was für Größ*“. Gerade hier läßt sich die zweite Frage: Wie gibt Zuccalmaglio Liedvorlagen wieder? verdeutlichen. Eines der wichtigsten Ergebnisse von W.s Quellenforschung, die in solch detaillierter Form erst nach Einrichtung umfangreicher und zentraler Sammelstätten, wie z. B. des Deutschen Volkslied-Archivs, möglich war, ist der Nachweis, daß ca. 50 der verdächtigen Melodien aus dem geistlichen Volksgesang stammen. Oft deutet das unstimmmige Verhältnis von Wort und Ton darauf hin, daß der Dichter Zuccalmaglio nicht auch der Melodienerfinder war.

Seine Rolle wird in anderen Fällen, wo parallele Aufzeichnungen bislang fehlen, schwer zu bestimmen sein. W. zieht dann die „Typenverwandtschaft“, „Stilverwandtschaft“ oder den „Verwandtschaftskreis“ heran, wobei die Grenze von „umgestalten“ und „umprägen“ nicht immer ganz klar wird (z. B. I 99, I 107, I 227; dazu S. 126). Aber alle die seit Brahms und Friedlaender berühmten Weisen, die man für Schöpfungen Zuccalmaglios hielt, haben ihre Vorlagen und sind durch W als „echt“ belegt. Vor allem sind auf Grund der Quellenkritik an Zuccalmaglios Sammlung so viele unmittelbare Vorlagen sicher gemacht, daß Zuccalmaglios Redigierstil (als ein „*Färben*“) beschrieben werden kann. Instrukтив ist da der umfangreiche Anhang mit seinen Notenbeispielen. — Der Hauptteil mit seinen Belegen dafür, daß Zuccalmaglio seine rheinisch-bergischen Liedweisen nicht geschaffen, sondern entdeckt und gefärbt hat, wird von W. im Überblick ausgewertet und in einem letzten Kapitel vertieft. Fragen des Niedergangs in den Grundsichten des Musiklebens, die tragische Geschichte aller Bestrebungen um ihre Erneuerung und die Teilnahmslosigkeit der musikalischen Fachwelt am Verfall eines ihrer Fundamente im 19. Jh. beschwören den Namen Johannes

Brahms', rufen aber auch zu Entscheidungen in der Gegenwart auf.

Der in Methode und Ergebnis gleichermaßen wegweisenden Veröffentlichung sind im 2. Kapitel einige Schönheitsfehler unterlaufen. Wenn Erk-Böhme zitiert wird, dann einmal ohne Angabe des Bandes (= Nummer des Liedes), einmal mit Band (= Seitenzahl), vgl. z. B. I 7, I 8. Vereinheitlicht hätte auch die Bezeichnung der „32 Neuen Volkslieder von Brahms“ werden können. Für Friedlaenders Text zu dieser seiner Ausgabe steht einmal „NVB“, ein andermal „Brahms-Clara Schumann“, was zu Verwechslungen mit dem Briefwechsel führen kann. I 73 übernehme ZK von Nicolai mit einem Druckfehler, ebenso, und vielleicht sogar absichtlich (?), I 65. In das Literatur- und Abkürzungsverzeichnis könnte noch das gelegentlich angeführte *W., Ang.* (= W Wiora, *Alpenländische Liedweisen der Frühzeit und des Mittelalters im Lichte vergleichender Forschung*. In: Angebinde John Meier, 1949) eingefügt werden. Werner Morik, Hamburg

F r i t z B o s e : Musikalische Völkerkunde. Atlantis-Verlag, Freiburg i. Br. 1953. 197 S. Wenn eine Wissenschaft oder einer ihrer Zweige auf eine ergebnisreiche und zukunftsweisende Entwicklung von über einem halben Jahrhundert zurückblickt, dann kann es angebracht sein, das Erarbeitete und Erkannte zusammenzufassen, die Spreu vom Weizen zu trennen, Bilanz zu ziehen und fruchtbare Wege zu weisen. Die musikalische Völkerkunde hat den Punkt erreicht, wo sich die vierte Generation ansammelt, auf diesem Felde weiterzuarbeiten. Dieser Ende des 19. Jahrhunderts begründete Forschungszeit, der anfänglich von wenigen Einzelnen getragen wurde, hat heute in allen Erdteilen derart an Breite gewonnen und seine Stoffkenntnis und Methoden so vervollständigt, daß eine den Stand der Forschung aufzeigende Übersicht dankbar zu begrüßen ist. Um in der vielfältig verästelten, die gesamte außereuropäische Musik umfassenden Stoffmasse dieser Disziplin die Hauptmomente der bisherigen Untersuchungen herauszustellen, gab J. Kunst 1950 in seiner Schrift „*Musicologica*“ (vgl. *Mf* IV, 1951, 283 f.) insonderheit für Studierende einen knappen Überblick. Bose bezweckt etwas Ähnliches. Er will sowohl dem an exotischer Musik wissenschaftlich interessierten Liebhaber wertvolle Fakten über die außereuropäische Musik selbst

wie Ergebnisse der Forschung auf den einzelnen Teilgebieten mitteilen, als auch den Forschenden Wege und Ziele weisen, die seines Erachtens die einzig fruchtbaren sind, und schließlich das Verhältnis der musikalischen Völkerkunde zur übrigen Musikwissenschaft im Grundsätzlichen abstecken. Eine 393 Titel umfassende Bibliographie dient zur ersten Orientierung, ein Anhang von 64, meist textlosen Musikbeispielen bietet eine Auswahl charakteristischer klingender Zeugnisse für einzelne Völker, Stile und Typen. Leider enthält die Literaturübersicht nicht vollständig das bis 1953 an grundsätzlich wichtigem Schrifttum Erschienene, welche Lücken auch sonst an verschiedenen Stellen des Buches bemerkbar sind. Der vorliegende Band der Atlantis-Musikbücherei ist als eine die Grundlagen, Funktionen und Anschauungen der Musik außerhalb Europas skizzierende Darstellung angelegt, der später eine weitere Schrift folgen soll, in der die „*nationalen Stile und ihre Gesdichte*“ beschrieben werden.

B.s Grundriß wird eingeleitet mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Entwicklungszüge dieses Forschungszweiges, wobei er bemüht ist, besonders die Verdienste E. M. v. Hornbostels zu würdigen, aber auch die positivistisch angelegte und kulturhistorisch orientierte „Vergleichende Musikwissenschaft“ als einseitig und konstruierend hinzustellen. B. fordert, sich davon distanzierend, eine vorurteilslose, universelle und ganzheitlich betrachtende Musikethnologie, die sich weitgehend unabhängig weiß von der Musikgeschichtsschreibung (S. 27) und die sich jeglicher „*entwicklungstheoretischer Postulate*“ (S. 143) enthält. Seine Forderungen nach Trennung (S. 19 ff.) gehen so weit, daß er sich fast gänzlich der über die gegenwartskundlichen und systematischen Aspekte hinausreichenden großen Möglichkeiten einer vergleichenden Frühgeschichte beraubt, die mit der Kulturkreislehre nichts zu tun hat, dennoch mit strengen Methoden auf einem Felde Geschichte treibt, wo mangels hinreichender schriftlicher Quellen allein inner- und außereuropäische schriftlose Traditionen Erhellung bringen können. B. jedoch hält das „Vergleichen“ von europäischem mit außereuropäischem Musikgut nur in sehr engen Grenzen für angängig (z. B. S. 28), wogegen indes die gemeinsamen Grundschichten im Seelischen wie im Stofflichen sprechen. Auch möchte er sich nicht der vergleichenden Methode bedienen,

„um einzelne übereinstimmende Merkmale zu finden“ (S. 26), sondern nur um das Ganze eines Gegenstandes herauszustellen; unseres Erachtens sollte sie indessen zu beidem herangezogen werden. Die Entwicklung der letzten Jahre hat bereits mehrfach überzeugend die Fruchtbarkeit der die Musikgeschichte und Volks- und Völkerkunde umgreifenden vergleichenden Forschung bewiesen, insofern ist auch das S. 138 von der Volksmusikforschung Geforderte längst im Gange.

Breiteren Raum nimmt das Kapitel „Der Mensch und die Musik“ ein, worin der Verf. die funktionellen Bindungen der Musik bei Naturvölkern, das Musikerleben in den verschiedenen Gesellschaftsschichten behandelt sowie die Frage der schriftlosen Tradition streift. S. 51 ff. untersucht er die Mannigfaltigkeit der vorkommenden Klangstile und die Möglichkeit einer von Vortragsstilen ausgehenden Erfassung ethnischer Eigentümlichkeiten, der Klangideale, Instrumente und Mehrstimmigkeit als „Klangstilfaktor“. S. 73 ff. folgen Ausführungen über Melodie und Rhythmus sowie über das Verhältnis von Sprache und Musik. Das fünfte Kapitel handelt über „Tonsystem und Leiter“, wo unter Zugrundelegung des Distanz- und Konsonanzprinzips besonders Unterschiede zwischen Gebrauchsleitern und „kosmologisch bedingten Tonsystemen“ herausgearbeitet werden. Diese Abschnitte bieten in mancher Hinsicht gute Überblicke und Einsichten, wenn man absieht etwa von der Überschätzung des „Gebrauchswertes“ (S. 36) und der „Zweckgebundenheit“ der Musik bei den Naturvölkern, worunter man doch zweifellos das Spüren tieferer Wirklichkeiten, das Ahnen der Urphänomene in der Musik sowie die absichtslose, unterhaltsame Freude am Musizieren nicht subsumieren kann, die zu jeder heilen Musikkultur gehören (dagegen S. 34). Auch vermag die grundsätzliche Behauptung (S. 45) nicht zu überzeugen: „Die Volksmusik nur sozial tiefer stehender, rassisch und national aber gleicher Volksschichten ist immer und überall nur eine Simplifizierung und Verkleinerung der Formen der gelehrten und höfischen Kunstmusik“, die das beträchtliche Eigengut der Grundschichten zu übersehen scheint, das, mit den Zeiten und Orten wechselnd, z. T. gar in die höheren Schichten der Musik aufgehoben wird. Ob man nach S. 81 insonderheit im Bereich des Melodischen

„ganz ohne Typologie“ auskommen kann, sei ebenfalls in Frage gestellt, denn erst die aus dem Vergleich gewonnene Zusammenfassung zu Typen ermöglicht die Abhebung des Einzelnen vom Allgemeinen, des Charakteristischen vom Modell, wovon Fragen wie Tradition und Wandel, Polygenese, ethnische Eigentümlichkeiten, die nicht nur an den Klangstilen ablesbar sind, sondern ebenso an der individuellen Ausgestaltung typischer Verlaufsformen und Grundgestalten, in der Beantwortung abhängen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Hans Joachim Moser: Musikästhetik. (Sammlung Göschen, Bd. 344.) Berlin, de Gruyter, 1953. 180 S.

Wer von dem vorliegenden Büchlein eine umfassende Einführung in die Musikästhetik erwartet, wird enttäuscht sein. Der Verf. bietet vielmehr eine lesenswerte Sammlung von Beiträgen über Probleme der Musikästhetik. Schon die Überschriften der zwei Hauptabschnitte „Allgemeines und Grundsätzliches“ und „Aus der Geschichte der Musikästhetik“, noch mehr die Unterabteilungen selbst weisen auf das methodisch lockere Gefüge des Gebotenen hin. Nach einer präzisen Einleitung über Begriff und Ziele der Musikästhetik wendet sich der Verf. ausführlich den „Dimensionen der Klangwelt“ zu, um über die Darstellungsmittel der Musik schließlich das musikalische Formerlebnis und das Gehaltproblem der Musik zu umreißen. Mosers fesselnde Erläuterungen „zweckhafter“ und „zweckfreier“ Tonkunst, sowie sein Eindringen in die Problematik absoluter, beseelter, programmhaltiger und illustrativer Kunst suchen in ihrer lesbaren und zugleich sachlichen Darstellung ihresgleichen. Aus der Geschichte der Musikästhetik interessiert vor allem der Abschnitt über das Mittelalter. Die Gegenwart ist nur kurz gestreift. Als Abschluß entwickelt der Verf. unter dem Titel „Musik im Lebensganzen“ allgemeine Gedanken über die Phänomene Talent und Genie, sowie über das Geheimnis und die Tiefe der Musik.

Richard Schaal, Schliersee

Heinrich Husmann: Vom Wesen der Konsonanz. (Musikalische Gegenwartsfragen, Heft 3.) Heidelberg 1953, Müller-Thiergarten-Verlag. 72 S., 8 Tafeln.

Die Frage nach dem Wesen von Konsonanz und Dissonanz, die schon seit dem Altertum die Menschen bewegt, versucht auch Hus-

mann zu beantworten. Er sieht die eigentliche Ursache der Konsonanz- und Dissonanzempfindung in den jedem Grundton mehr oder weniger stark beigemischten Obertönen, die bei den dissonanten Intervallen einerseits in keinem harmonischen Verhältnis zueinander stehen, andererseits zu ebenfalls unharmonischen Kombinations-tönen führen, wodurch eine Trübung des Klanges entsteht. Einzig die Obertöne der Konsonanzen bilden, zusammengenommen, eine harmonische Reihe, ihre Kombinations-töne fallen mit diesen Obertönen zusammen und ergeben auf diese Weise einen Aufbau, der der Obertonstruktur eines Einzeltones sehr ähnlich ist. Schwierigkeiten bereitet diese Annahme zunächst bei der Betrachtung des Verhaltens reiner Töne (sinusförmiger Schwingungen), die ebenfalls eine deutliche Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung hervorrufen, obwohl sie ohne Obertöne erscheinen. Der Verf. erklärt diese Tatsache aus den nichtlinearen Eigenschaften des menschlichen Gehörs, das auch ursprünglich rein sinusförmige Schwingungen „verzerrt“, so daß sie stets als obertonhaltige Klänge wahrgenommen werden. Infolge dieser besonderen Eigenschaften könne das Ohr überhaupt keine „reinen“ oder „einfachen“ Töne erkennen. Da die subjektiven Obertöne die gleichen Erscheinungen hervorrufen wie die natürlichen, bestimmen sie auch wie diese die Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung. Daraus folgt zwangsläufig, daß der Konsonanzbegriff sich nicht im Laufe unserer Kulturentwicklung herausgebildet hat bzw. anerzogen ist, sondern daß er etwas naturhaft Gegebenes darstellt, das allein von der Wirkungsweise des menschlichen Gehörs abhängt und für alle Völker und Zeiten Gültigkeit besitzt. Gleichzeitig weist der Verf. auf den Unterschied zwischen Konsonanz- und Dissonanzempfinden und Intervallerkennen hin. In einem ausführlichen physiologischen Teil versucht er, diese Vorgänge näher zu erklären.

Um die verschiedenen Konsonanztheorien, einschließlich seiner eigenen, auf ihre Richtigkeit zu prüfen, stellt H. Hörversuche an, indem er die zwei Töne eines Intervalls getrennt auf beide Ohren verteilt. Als Apparatur benutzt er zwei elektrische Tongeneratoren, deren Frequenzkonstanz, ebenso wie das Schwingungszahlverhältnis der beiden erzeugten Töne, mittels eines Kathodenstrahloszillographen kontrolliert werden konnte. — Die dadurch zunächst ge-

wonnene Erkenntnis, daß bei getrenntohrigem Hören zweier Intervalltöne die sonst bemerkbaren Schwebungen und Kombinationstöne ausfallen, trotzdem aber die Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung bestehen bleibt, bedeutet auch mit dem dadurch erbrachten Nachweis der Unrichtigkeit der Hörtheorien von v. Helmholtz und F. Krueger nichts grundsätzlich Neues. Wenn H. nun bei seinen weiteren Versuchen abwechselnd obertonhaltige und obertonfreie Töne benutzt und dabei feststellt, daß bei obertonfreien Tönen zwar das Intervallerkennen außerordentlich erschwert wird, das Konsonanz- bzw. Dissonanzempfinden aber erhalten bleibt, so ist nicht recht einzusehen, warum die Obertöne auch bei dieser Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung eine ausschlaggebende Rolle spielen sollen, wie der Verf. annimmt. Die erwähnten Versuche haben doch gerade das Gegenteil erwiesen, und es geht aus ihnen zunächst nur hervor, daß für das Erkennen der Größe eines Intervalls die Obertöne anscheinend eine bestimmte Bedeutung besitzen. Zwischen Intervallerkennen und Konsonanzempfinden besteht jedoch ein erheblicher Unterschied. Wenn auch bei getrenntohrigem Hören infolge der nichtlinearen Eigenschaften des Gehörs subjektive Obertöne erzeugt werden können, so ist das noch nicht als Beweis für die tatsächliche Bedeutung derselben bei der Konsonanzwahrnehmung anzusehen. M. E. sind die nichtlinearen Eigenschaften des Ohrs und die sich dadurch ergebenden subjektiven Obertöne für das Konsonanz- bzw. Dissonanzempfinden sehr überschätzt und der Intensitätsfaktor dabei nicht genügend berücksichtigt worden. Es ist bekannt, daß die Größe der nichtlinearen Verzerrungen von der Intensität der auftretenden Schwingungen abhängt und daß die bei dem Ohr in Betracht kommenden Verzerrungen erst bei größeren Schallstärken zu erwarten sind. Geringe Intensitäten verursachen keine oder außerordentlich kleine Verzerrungen, und entsprechend verhalten sich Art und Verhältnis der entstehenden Obertöne. Wenn die Annahme des Verf. zu Recht bestände, daß für die Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung die Obertöne der Primärtöne, einschließlich ihrer subjektiv erzeugten, ausschlaggebend seien, dann müßte sich der Konsonanz- bzw. Dissonanzgrad je nach Lautstärke ändern und z. B. ein leises dissonantes Intervall eine andere oder sogar keine Dissonanzempfindung hervorrufen, als

wenn es laut gegeben wird. Das ist aber nicht der Fall. Eine Dissonanz bleibt Dissonanz, auch wenn sie sehr leise erklingt. Aus diesem Grunde dürfte es auch zu Fehlschlüssen führen, wenn ohne Berücksichtigung der Intensitätsverhältnisse allein aus den mehr oder weniger zufällig vernommenen Kombinationstönen der Grad der Nichtlinearität des Ohrs bestimmt werden soll. Es zeigt sich also, daß auch die von H. aufgestellte Theorie, die Erscheinungen der Konsonanz und Dissonanz aus den Ober-tönen abzuleiten, nicht genügend begründet ist und unwahrscheinlich erscheint. Das Einzige, was positiv festgestellt werden kann, ist die Tatsache, daß zwischen Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung und den entsprechenden Frequenzverhältnissen ein ursächlicher Zusammenhang besteht.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Dokumente der Musikgeschichte. Ein Quellenlesebuch. Gesammelt von Hans Joachim Moser. Wien, Kaltschmid, 1954. 299 S. Mit dem vorliegenden Werk wird die reizvolle Aufgabe unternommen, eine Auswahl literarischer Dokumente der Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart darzubieten. Diese Anthologie, die sowohl Theoretikerabhandlungen wie Musikerbriefe und Laienerinnerungen, Vereinsstatuten, Chroniken und mit Recht sogar Verordnungen weltlicher und geistlicher Behörden neben vielem anderen enthält, ist in erster Linie für den Musikstudenten, den praktischen Musiker und Musikfreund gedacht. Der Rezensent glaubt, dem Werk seine Daseinsberechtigung nicht göltiger bescheinigen zu können als mit dem Hinweis, daß über diesen Benutzerkreis hinaus auch der Forscher dem Hrsg. für die Auswahl dankbar sein wird. Welcher Forscher dürfte schon in der beneidenswerten Lage sein, stets Zugang zu sämtlichen Originalquellen ohne zeitraubende Vorarbeiten zu finden? Das Buch ist in 8 Kapitel gegliedert. Am Beginn des Textteils steht ein Beitrag über die *Zaubermusik steinzeitlicher Völker* von W Pastor, den Beschluß bildet ein Aufsatz von O. Söhngen, *Das kirchenmusikalische Amt in der ev. Kirche der altpreußischen Union*, beides extreme Beispiele für die Fundierung des weitgespannten Themas. Wer Aussagen von Notker Balbulus, von den Kirchenvätern, von Luther oder Walter sucht, wird ebenso auf seine Kosten kommen, wie der nach Dokumenten von oder über

Pfitzner, Hindemith, Jöde und andere Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts suchende Benutzer. Ein nützliches Namenregister ergänzt das wertvolle, vom Verlag muster-gültig betreute Buch.

Richard Schaal, Schliersee

Bibliographie des Musikschritfttums. Hrsg. im Auftrage des Instituts für Musikforschung Berlin von Wolfgang Schmieder. 1950. 1951. Frankfurt a. M., Hofmeister, 1954. 247 S.

Während die Erfassung der deutschen Musikalien und des deutschsprachigen musikalischen Buchschritfttums durch die im Leipziger Hofmeister-Verlag erscheinende *Deutsche Musikbibliographie* gewährleistet ist, war die Zusammenstellung der internationalen musikalischen Zeitschriftenaufsätze seit den 1940er Jahren ins Stocken geraten. Für die Berichtszeit 1936—1939 erschienen vier Bände der vom ehemaligen Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung (Berlin) in Auftrag gegebenen *Bibliographie des Musikschritfttums*. Seit dem Erscheinen des letzten Bandes dieser Reihe ist von deutscher Seite aus keine ähnlich umfassende Bibliographie mehr erschienen. Mit Spannung durfte man daher den neuen Beginn des musikbibliographischen Unternehmens erwarten, dessen erster Band mit der Berichtszeit 1950—1951 nunmehr vorliegt. Mit dem Plan der ehemaligen *Bibliographie* hat das Werk Schmieders jedoch nur den Titel gemeinsam. Sowohl inhaltlich wie formal schlägt der Hrsg. bei seiner Bearbeitung neue Wege ein. Wesentlichstes Kennzeichen ist die kritische Auswahl. Damit enthebt der Hrsg. den Fachmann leider nicht der Mühe, für ein bestimmtes Thema weiter in den Allgemeinbibliographien bzw. in den Fachbibliographien des Auslandes nach einschlägigem Material zu suchen. Zu den generell nicht berücksichtigten Schriftenkategorien gehören Sonderdrucke, unveränderte Nachdrucke, Dissertationen (einschließlich *Abstracts*) und Besprechungen. Gerade letztere waren eine besonders erfreuliche Zugabe der alten Bibliographie. Dankenswerterweise ist das einschlägige Schritfttum auch der Oststaaten weitgehend in Auswahl erfaßt. Ein 5seitiges Zeitschriften- und Quellenverzeichnis gibt einen Einblick in die ausgewerteten Unterlagen. Auch die formale Titelgestaltung und das typographische Satzbild haben Änderungen erfahren; die Zeitschriften-Sigel sind fortge-

fallen. Als Grund für diese Änderungen teilt der Hrsg. im Vorwort mit, daß die Bibliographie aus der Praxis herausgewachsen sei. *„Ihre ersten bescheidenen Anfänge reichen in das Jahr 1946 zurück, als der Hrsg. damit begann, für die Musikabteilung der Stadt- und Univ.-Bibliothek Frankfurt a. M. einen Zeitschriften-Exzerpten-Katalog anzulegen. Aus diesem, die Bestände der eigenen Bibliothek berücksichtigenden Zettel-Katalog, der als Arbeitsinstrument den Bibliotheksbenutzern noch heute zur Verfügung steht, entwickelte sich allmählich die hier vorliegende Bibliographie, und es haben sich in ihr die Wünsche der Besucher der Musikabteilung und die Art und Weise ihrer Benutzung des Kataloges niedergeschlagen ...“* Praktischen Gesichtspunkten ist denn auch die Materialaufgliederung entsprungen, die in 8 systematischen Gruppen allen praktischen und — durch die Register förderlich ergänzt — wissenschaftlichen Erfordernissen Rechnung trägt. Die zahlreichen Untergruppen erleichtern dem Benutzer die Suche nach bestimmten Sachgebieten erheblich.

Es wäre zu wünschen, daß die Bibliographie, vorläufig für zwei Berichtsjahre in einem Band zusammengefaßt, in Zukunft regelmäßig erscheinen kann und auch für die noch zu bearbeitenden Jahre 1940—1949 vorgelegt wird. Mit dem vorliegenden Band hat der Hrsg. die Erwartungen der Forschung aufs schönste erfüllt.

Richard Schaal, Schliersee

Fritz Winckel: *Naturwissenschaftliche Probleme der Musik.* (Humanismus und Technik, II, 1954, S. 12—23.) Verlag Franz Vahlen GmbH., Berlin und Frankfurt a. M. Der Verf. macht den Vorschlag, mittels naturwissenschaftlich-analytischer Methoden musikalische Vorgänge zu untersuchen, um auf diese Weise Einblick in die künstlerische Struktur eines Werkes, seiner Interpretation und dergl. zu erlangen. Er stellt ganz richtig fest, daß man bei einer musikalischen Darbietung die einzelnen Elemente, wie Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und Tempo, nicht getrennt voneinander und als unveränderliche Bausteine betrachten kann, sondern daß diese Elemente sowohl in engstem gegenseitigen Zusammenhang stehen als auch außerdem ständigen Veränderungen unterworfen sind. Aus diesem Grunde genüge auch nicht die Untersuchung der stationären Bestandteile eines Klanges, sondern es müßten vor allem diese in ständiger

Bewegung begriffenen Vorgänge der wissenschaftlichen Betrachtung zugrunde gelegt werden. — Da die Hörvorgänge durch objektiv meßbare physikalische Erscheinungen ausgelöst werden, ist es natürlich grundsätzlich möglich, durch objektive Analyse auch Einblick in solche geistigen und künstlerischen Dinge zu erhalten, die sich im Gesamtklang äußern. Diese Gedanken des Verf. sind an sich nicht neu. Es sei z. B. auf die Untersuchungen der Universität Iowa (USA) hingewiesen, die bereits vor etwa 20 Jahren veröffentlicht worden sind. Es fragt sich nur, ob man mit dieser Methode wirklich weiterkommt und ob sich der Aufwand lohnt. Die bisher vorgelegten Ergebnisse sind nicht geeignet, diese Zweifel zu beseitigen, und alle gewonnenen Erkenntnisse beziehen sich doch nur auf sehr periphere Dinge. Die Auffassung, daß *„ein Musikwerk jeder Zeitepoche eine ausgewogene Verteilung von Schönklang und Geräusch“* enthalten müsse, dient doch wohl ebensowenig dazu, schöpferische Begabung zu ersetzen oder richtige Interpretation zu ermöglichen, wie die Feststellung, daß die durch die Noten angedeutete Tonhöhe in den seltensten Fällen exakt erreicht wird. Eine völlige Verkenntung der Tatsachen bedeutet jedoch die Ansicht des Verf., die Ausführung eines musikalischen Werkes lasse den Zuhörer desto uninteressierter werden, je besser die saubere technische Wiedergabe sei. Das würde nur dann zutreffen, wenn der Interpret sich damit begnüge, allein äußerliche technische Präzision der Darbietung, nicht jedoch höchste künstlerische Gestaltung erzielen zu wollen. Vollendete technische Wiedergabe anzustreben, dürfte aber stets selbstverständliche Voraussetzung jeder künstlerischen Arbeit sein.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Yury Arbatsky: *Beating the Tupan in the Central Balkans*, Chicago, The Newberry Library, 1953, VII, 64 S.

Walter G. Nau: *A Triptych from the Arbatsky Collection at the Newberry Library*, Chicago, Gertners Ltd., 12 S.

*„Von Arbatsky wurde bis jetzt aus politischen (er ist staatenlos) und wirtschaftlichen Gründen nichts veröffentlicht“*, heißt es in MGG I, Sp. 602, mit Ausnahme, so möchte ich hinzufügen, eines recht umfangreichen Artikels *„Proben aus der albanischen Volksmusik“* in *Südostforschungen* VII (1943), S. 228 ff., in dem wesentliche Teile

der nun vorliegenden Dissertation über das Tupanspiel bereits vorweggenommen sind. Wohl aus Bescheidenheit hat A. diesen früheren, doch in diesem Zusammenhang recht wichtigen Artikel auch in dem Literaturverzeichnis der neuen Veröffentlichung verschwiegen (*Beating*, S. VII, heißt es sogar ausdrücklich: „*the present study ist the only surviving evidence of my scholarship in this field*“).

Jedenfalls dürfen wir uns freuen, diese Studie nun nach einem Jahrzehnt großer Schwierigkeiten endlich veröffentlicht zu sehen. Es ist ein eigenwilliger Weg, den der Verf. geht, ein Weg, der den Musikfolkloristen in mancher Beziehung zu einer tieferen Kenntnis der Volksmusik (zumal einer nichtabendländischen) führen könnte, wenn dieser Weg eben nicht nur unter ganz ungewöhnlichen Verhältnissen zu beschreiten wäre: über ein Lehrverhältnis des Forschers zu einem Volksmusiker, wobei sich der Forscher von aller akademischen Weisheit und von aller westlich-musikalischen Bildung ganz bewußt für diese Zeit zu lösen hätte. A. hat seine Beobachtungen, die er im theoretischen Teil des Buches in systematisch aufbauenden Musikbeispielen vorlegt, dem Volksmusiker Mehmed zu verdanken (den er 1943 in „*Proben* .“ noch nicht erwähnt). Er erzählt nun anschaulich die ungeheueren Schwierigkeiten, die er in einer dreijährigen Lehrzeit zu überwinden hatte, um das Tupanspiel zu erlernen. Es war ein Studium, zu dem einheimische Volksmusiker zehn und mehr Jahre benötigen, wiewohl sie manche Schwierigkeiten, mit denen der westlich vorgebildete Musiker A. zu kämpfen hatte, gar nicht kennen; haben sie doch die unsymmetrischen Rhythmen im Blut und wachsen sie doch von frühester Kindheit an mit ihrem Klang im Ohr auf, so daß es z. B. kaum Wunder nehmen kann, in Mazedonien Kinder, die kaum bis drei zählen können, auf der Trommel diese uns fremden Rhythmen virtuos beherrschen zu hören.

Für uns bedeutet es einen schmerzlichen Verlust, daß wir zu den wertvollen Aufzeichnungen — die gesamte Sammlung A.s umfaßte „über tausend albanische instrumentale und vokale Volksweisen, wobei die Varianten gar nicht einmal mitgerechnet sind“ („*Proben*“, S. 229; in MGG heißt es etwas genauer: „etwa 3000 Aufzeichnungen albanischer Instr.melodien, etwa 1000 mazedonischer und eine gewisse Anzahl serb.,

kroat., bulg. u. a. Volksweisen“) — nicht auch die den lebendigen Eindruck dieser ungeheuer interessanten Musikübung vermittelnden Schallaufnahmen besitzen, die A. „*on a specially constructed portable machine*“ („*Beating*“, S. VII) aufgenommen hatte. Die Aufnahmen, die später konfisziert wurden, waren größtenteils in Prag bereits transkribiert worden. (In „*Proben*...“ heißt es allerdings: „*Beim Festhalten der Volksweisen war ich immer auf mein Gehör angewiesen, denn für mechanische Aufnahmen fehlten alle notwendigen Mittel*“). Auch außerhalb des theoretischen Hauptteils des Buches bringt A. eine Menge interessanter Einzelheiten über den Gebrauch und die Herkunft des Tupanspiels auf dem Balkan, so z. B. Hinweise auf das obligate Gegenüber der Rhythmen von Tupan, Zurna und Tanz. Der Verf. nennt das Phänomen „*a sort of rhythmical counterpoint*“ (S. 14), das heißt aber natürlich nicht, daß „*the dancers are in no way bound to the time of the dance-tune*“ (ebenda). Die Bindung des Trommlers an den Tanz verdiente m. E. eine breitere Behandlung, da der Trommler in vielen Fällen selber Tänzer ist (albanisch „*lodëtuer*“ heißt sowohl Tänzer als auch Trommler) und gerade in der Gleichzeitigkeit von Trommelspiel, Trommeltanz, Zurnaspiel und Reigentanz sozusagen ein vierfacher „*rhythmical counterpoint*“ zum Ausdruck kommt.

Die Symbiose Zurna-Tupan ist, wie mir scheint, keineswegs so ungemischt und rein, wie es A. (S. 3) darstellt und wie es F. Bose in seiner Rezension (*Musica* VIII, 1954 S. 521) noch unterstreicht. Zuweilen sieht man in Mazedonien die Zurna — wohl unter westlichem Einfluß — ersetzt durch eine Klarinette oder gar eine Trompete. Umgekehrt sah ich zur Zurna die Rahmentrommel gespielt. Vor allem aber in Bulgarien scheint die Festigkeit dieser Symbiose merklich gestört: dort ertönt der Tupan besonders häufig zur Gajda (Dudelsack), ja zuweilen sogar zu Kaval, Gadulka und Tambura.

Nicht ganz einverstanden kann ich mich mit der Stellung des Verf. zu den Zigeunermusikanten erklären, die er als einfache Parasiten abtut, gesteht doch selbst der Serbe T. R. Gjorgjević (*Die Zigeuner in Serbien*, Budapest 1903) in seinen Ausführungen über die Zigeuner als Musikanten (S. 45 ff.): „*Die Serben pflegen im übrigen sehr schwach die Musik, und gäbe es keine Zigeuner, wer weiß, wie es in Serbien über-*

haupt mit der Musik stünde". Diese Feststellung scheint mir, auf Mazedonien angewendet, kaum übertrieben. Fast alle Tupanspieler, die ich in Mazedonien fand, waren Zigeuner, und slawische Kenner selbst geben mir in dieser Beobachtung durchaus Recht. Die Geschichte des Tupanspiels auf dem Balkan scheint, so weit wir sie verfolgen können, geradezu darauf hinzudeuten, daß es gar nicht die Türken waren, sondern die Zigeuner, die das Instrument ins Land gebracht haben (vergl. hierzu meine Studie „Der Tanz mit der Trommel“, Regensburg 1954).

Man findet durchaus historische Belege über das Vorkommen des Instruments im Mittelalter, und es ist m. E. wesentlich, diese, zumal aus der Türkei, (wie auch Vergleichsobjekte aus dem gesamten vorderen Orient) heranzuziehen. Gerade die Türkei hat auch in der folkloristischen Literatur wichtige Beiträge zum Thema Tupan (bzw. „Davul“, wie das Instrument bei den Türken heißt) geleistet, z. B. auch zur Etymologie des Namens, mit der sich vor allem M. R. Gazimihâl (Ankara) befaßt hat.

Es ist ohne Zweifel ein Verlust, daß es A. nicht vergönnt war, seine Studien fortzusetzen und zu ergänzen; denn vieles wäre zu dem ganzen Fragenkomplex noch zu sagen. Bedauerlich ist auch, daß die Sammlung, wie A. selbst sagt, nicht ohne Lücken ist, da z. B. „bei etwa einem Drittel der gesammelten Volksweisen sogar die Angabe des Ortes, in welchem sie aufgezeichnet wurden“, fehlt („Proben“).

Der wissenschaftliche Wert der drei Beispiele balkanischer Musik, die W. G. Nau unter dem Titel „A Triptych from the Arbatsky Collection“ arrangiert und herausgegeben hat und die mit englischen Texten unterlegt sind, ist infolgedessen begrenzt, so daß, wie es ausdrücklich heißt, A. der Publikation nur mit Vorbehalt zugestimmt hat.

Felix Hoerburger, Regensburg

Christóbal de Morales: Opera Omnia. Volumen II: Motettes I-XXV. Hrsg. von Higinio Anglés. (Monumentos de la Música Española XIII.) Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma, 1953. 38 u. 202 S.

Der 1. Band der Morales-Gesamtausgabe (*Missarum Liber Primus*) ist in dieser Zeitschrift (VIII, 119 ff.) bereits ausführlich besprochen worden. Für den 2. Band hat Anglés aus dem bisher noch keineswegs vollstän-

dig bekannten Motettenschatzen des Meisters 25 Stücke ausgewählt. Da es keinen Druck gibt, der ausschließlich Motetten von Morales enthält, war dem Hrsg. von vornherein die Möglichkeit genommen, die Reihe der Motetten mit der Neuauflage eines solchen Drucks zu beginnen, wie es etwa bei der Willaert-Ausgabe geschehen ist. Vielmehr fließt die gedruckte Überlieferung auf diesem Gebiet bei Morales ausgesprochen sporadisch. Das Quellenverzeichnis zum vorliegenden Band zählt nur 14 Drucke auf, von denen die allermeisten wiederum nur bis zu 4 Morales-Motetten enthalten. Eine Ausnahme bilden nur die beiden Drucke von Scotto (1543) und Gardane (1546), die schon im Titel Morales nennen, gleichzeitig aber auch Werke „multorum eximiae artis virorum“ veröffentlichen. In ihnen ist der Anteil des Meisters unvergleichlich größer (10 bzw. 13 Motetten). Demgegenüber sind allein für den 1. Band 22 Handschriften genannt, darunter 9 in iberischen Bibliotheken.

A. erklärt im Vorwort, er habe bisher 90 Morales-Motetten gefunden, sei aber davon überzeugt, daß diese Zahl sich im Laufe der Zeit noch erhöhen werde. Zweifelhafte Werke sind in der Zahl nicht enthalten. Von den 90 Werken sind 52 nur handschriftlich überliefert, ein erstaunlich hoher Prozentsatz, wenn man an den Ruhm denkt, dessen sich Morales offenkundig erfreute.

Da der Hrsg. eine Auswahl nach chronologischen Gesichtspunkten verwerfen mußte (schon wegen der überwiegend handschriftlichen Überlieferung und weil eine solche Ordnung nur nach eingehenden Studien versucht werden könnte), hat er sich dazu entschlossen, die 25 Stücke nach der Stimmenzahl und innerhalb der dadurch gewonnenen Gruppen nach dem Kirchenjahr zu ordnen. So bietet er uns eine Blütenlese von 11 vierstimmigen, 10 fünfstimmigen und 4 sechsstimmigen Werken. Er hat dabei auch darauf verzichtet, die Motetten aus den beiden erwähnten Drucken, die weitgehend konkordant sind, sozusagen als Grundstock für seine Auswahl zu benutzen. Soweit ich sehe, sind nur 4 von den 10 bzw. 13 Stücken aus diesen Sammelwerken aufgenommen.

Dem kritischen Bericht sind 8 Seiten Faksimiles vorangestellt, auf denen Titelblätter oder einzelne Seiten aus Drucken sowie 4 Kompositionsanfänge aus spanischen Chorbüchern wiedergegeben sind. Der kritische Bericht selbst bringt ein Quellenverzeichnis,

das um so wertvoller ist, als in ihm auch die anonym überlieferten, von A. identifizierten Motetten aufgeführt werden. Da bei jeder Quelle nicht nur die im vorliegenden Band veröffentlichten, sondern alle in ihr enthaltenen Werke von Morales zitiert werden, erhält man wichtige bibliographische Aufschlüsse. Zu spanischen Handschriften werden die notwendigen Hinweise auf Bibliothekskataloge und dergleichen gegeben. Wo bisher keine Literatur vorhanden ist, wie bei einem Ms. aus dem Kathedralarchiv zu Tarazona, gibt A. dankenswerter Weise ein Inhaltsverzeichnis. Bei der Durchsicht der Handschriften-Liste wird man sich wieder einmal des Reichthums der spanischen Überlieferung bewußt, deren nationale Bedingtheit nicht zu verkennen ist.

Die Anmerkungen zu den einzelnen Werken gehen zunächst kurz auf die Editionstechnik ein, über die noch etwas zu sagen sein wird. Auffallend ist, wie spärlich meist die Lesarten- und Abweichungen-Vermerke sind, manchmal vielleicht eine Folge der relativ exakten Vorlagen, manchmal aber auch durch summarische Hinweise auf eine Quelle verursacht. Im übrigen ist das Studium dieser Anmerkungen für jeden, den die Frage der Quellenstreuung interessiert, höchst anregend. Nur selten findet sich eine Komposition, die in einer langen Reihe von Quellen enthalten ist. Meist handelt es sich um 3—4 Quellen, manchmal sogar um singuläre Überlieferungen. Nur eine Motette („*Lamentabatur Jacob*“) ist in 7 Quellen (darunter nur ein Druck!) nachweisbar. Es wird kein Zufall sein, daß die singulär überlieferten Stücke, bis auf eines, aus spanischen Mss. stammen. Erstaunlich bleibt, daß ein verhältnismäßig dünn verbreitetes Motettenopus in so weiter Streuung überliefert ist. Von den 14 Drucken sind nur 7 italienischer Herkunft, zwei in den Niederlanden und nicht weniger als 5 in Deutschland (diese bezeichnender Weise fast alle sehr spät) erschienen. Unter den Mss. finden sich einige moderne Kopien in Partitur, so daß man fragen muß, ob sie überhaupt als primäre Quellen hätten erwähnt werden müssen. Man muß doch wohl die Partiturskopien in der Universitätsbibliothek Coimbra, dem Britischen Museum, der Münchener Staatsbibliothek, der Pariser Bibliothèque du Conservatoire, der Biblioteca Vaticana und der Wiener Nationalbibliothek abziehen, deren älteste (Coimbra) aus dem 17. Jahrhundert stammt, während fast alle anderen erst im

19. Jahrhundert entstanden sind. Alle diese Abschriften sind sicherlich nach Drucken spartiert. Sie sind jedenfalls keine echten handschriftlichen Quellen und würden erst dann von Bedeutung sein, wenn sie etwa ehemals vorhandene, heute aber verschollene Kompositionen auf unsere Tage herübergerettet hätten. Stellt man sie mit den primären, zeitgenössischen Mss. auf eine Stufe, so ergibt sich ein schiefes Bild. Nimmt man sie nämlich aus der Reihe der alten Handschriften heraus, so reduziert sich deren Zahl von 22 auf 14; es bleiben 8 spanische und 6 vatikanische Mss. übrig. Für die 25 Motetten des Bandes bedeutet das immerhin, daß nicht eine einzige handschriftliche Quelle aus Bereichen stammt, zu denen Morales nicht durch Herkunft und Tätigkeit in Beziehungen gestanden hat. Erinnert man sich ferner daran, daß A. selbst den Anteil der nur handschriftlich nachweisbaren Motetten auf 52 von 90 beziffert, so kann man vielleicht schon jetzt, da erst ein knappes Drittel aller Motetten vorliegt, den Schluß wagen, daß Morales vorwiegend in spanischen und römischen Mss. vertreten ist.

Zur Editionstechnik, die in Notenwerten, Schlüsselung, Taktstrichen usw. der des 1. Messenbandes entspricht, erklärt der Hrsg. in einem kurzen Satz, er habe die semitonia subintellecta nur im unbedingt notwendigen Maße ergänzt. Daß diese schwierige Frage auch von ihm nicht ganz einheitlich gelöst wird, geht aus manchen Akzidentien-Ergänzungen hervor. Besonders auffallend scheint mir das an Nr. 7 „*Per tuam cruce[m]*“ zu werden. Hier tendiert A. offenbar nach *a-moll*, indem er z. B. das *g* auch da erhöht, wo weder die Stimmführung noch der Zusammenklang das verlangen. So macht er aus dem Akkord *e-g-h*, mit dem die *Secunda pars* beginnt und der viermal nacheinander erklingt, ein *e-gis-h*. Dadurch wird er gezwungen, kurz darauf in der Oberstimme (Takt 67) ebenfalls *gis* statt *g* vorzuschlagen. Nun wiederholt sich aber der Melodiezug der Oberstimme, der auf diesem *g* bzw. *gis* schließt, in Takt 69—72 eine Quarte höher. Konsequenter Weise muß also hier der Schlußton *c* zu *cis* erhöht werden, und so erhält man nach A. an dieser Stelle (Takt 72) einen *A-dur*-Klang. An anderen Stellen desselben Satzes dagegen muß der Stimmführung oder des Zusammenklangs wegen *g* bleiben, so daß die Komposition zwischen *Kirchenton* und *a-moll*

schwankt. Auch die Vorliebe für die Erniedrigung des *e* zu *es* oder für die Erhöhung des *c* zu *cis* in Stücken mit vorgezeichnetem *b* führt zur Angleichung an *g-moll* oder *d-moll*. So geneigt man auch sein mag, bei Morales eine Tendenz zur Ablösung der alten *toni* durch *Dur* und *Moll* anzunehmen, so sehr bleibt doch erst noch zu beweisen, ob und in welchem Maße er die moderne Tonalität überhaupt intendiert. Man erinnert sich übrigens, daß vor etwa 20 Jahren R. Casimiri in seiner Zeitschrift *Note d'Archivio* eine Revision der *Palestrina*-Ausgabe gefordert hat, weil er im Grunde genommen dieselbe Angleichung der Melodik und Harmonik an die „Tonalität“ für richtig hielt, die A. jetzt bei Morales vorschlägt. Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn A. eine plausible Erklärung und Begründung für sein Verfahren im Vorwort der Ausgabe gegeben hätte. Der mit den schwierigen Problemen der Akzidentensetzung nicht oder wenig vertraute Benutzer wird sich jetzt an die Erklärung halten, daß hier die Akzidentien nur in dringendem notwendigem Maße ergänzt seien. Der wissenschaftliche Benutzer wird aber nicht immer von dieser Notwendigkeit überzeugt sein; gerade darum hätte man ihm sagen sollen, nach welchen Prinzipien man die Akzidentien hinzugesetzt hat. Im übrigen sind solche Zusätze allerdings stets dadurch kenntlich gemacht, daß das Vorzeichen über die betreffende Note gesetzt ist; es kann also niemand irreführt werden.

Wiederum enthält sich A. in seinen kurzen Bemerkungen zu Stil und Wert der Morales-Motetten dankenswerter Weise jeder Übertreibung. Man wird ihm ohne weiteres zustimmen, wenn er den „*dramatismo español*“ des Francisco Guerrero und des Tomás Luis de Victoria in vielen Motetten des Morales bereits vorgeformt findet und wenn er seinen Meister als Wegbereiter des goldenen Zeitalters spanischer Polyphonie bezeichnet. Die Vorliebe für dramatische Texte, in denen „*el diálogo entre personajes sagrados*“ eine Rolle spielt, und die daraus resultierende „*música profunde de scriptiva*“ lassen sich nicht verkennen. Vielleicht wäre aber doch erst nachzuweisen, daß die Musik des Morales „*mística en sumo grado*“ ist, wie A. schreibt. Daß sie an vielen Stellen diesen Eindruck erwecken kann, soll nicht bestritten werden, nur müßte man untersuchen, wodurch sie es eigentlich tut.

Alles in allem können wir auch für diesen Band der Ausgabe dem Hrsg. und seinen Helfern nur dankbar sein und ihn beglückwünschen. Er zieht einen Meister ganz ans Licht, dessen bisher bekannte Werke von jeher den Wunsch wachgerufen haben, sein Gesamtchaffen kennenzulernen. Wie A. selbst sagt, muß noch festgestellt werden, worin der persönliche Beitrag des „*Morales Hispanus*“ zur Entwicklung der Motette, wie der Messe, besteht. Dieser erste mehr universal gerichtete und international berühmte Spanier gibt uns also noch Aufgaben genug auf. Zu deren Bewältigung bietet die neue Ausgabe mit jedem ihrer Bände Gelegenheit. Man kann nur hoffen, daß sie ebenso zügig fortschreitet, wie sie begonnen hat, und daß uns recht bald weitere Bände in derselben guten Ausstattung vorgelegt werden.

Hans Albrecht, Kiel

Elias Nikolaus Ammerbach: Zwei vierstimmige Passamezzi, hrsg. von Felix Oberborbeck, Zeitschrift für Spielmusik, 192. Heft, Celle 1954, Hermann Moeck Verlag.

Die „Zeitschrift für Spielmusik“ wendet sich an musizierende Laien und bringt ihnen altes und neues Musiziergut nahe. In einer Zeit hochgespannter Tagesforderungen an den Menschen ist das zweifelsohne ein löbliches Unterfangen, dem man nur wünschen möchte, daß es den Strömungen des Alltags nicht erliege. Das 192. Heft dieser allmonatlich erscheinenden Zeitschrift bietet zwei Passamezzi von Elias Nikolaus Ammerbach, der 1561—1595 als Thomasorganist in Leipzig gewirkt hat. Der ausführliche Vorbericht des Hrsg. vermittelt ein verständliches Bild von der Eigenart dieser Kompositionen, die wahrscheinlich nicht einmal von Ammerbach selbst stammen, denn seine beiden erhaltenen Sammlungen, die in Tabulaturenschrift notiert sind, enthalten viele Stücke unbekannter Komponisten. Oberborbeck verweist auf die Arbeiten von W. Ehmann, der eine Gesamtausgabe der Werke Ammerbachs plant. Sollte sie wirklich so wichtig sein? Bei aller Ehrfurcht vor den Schätzen der Vergangenheit müßte man sich doch fragen, ob mit einer solchen Veröffentlichung wirklich eine Lücke geschlossen werden kann.

Die Spielanweisung, daß die beiden vierstimmigen Stücke sowohl für Blockflöten als auch für Streicher, ja sogar als Blechbläserquartett gut klingen, läßt der Ausführung

weiten Raum. Sicher wird auch nichts dagegen einzuwenden sein, sie gemischt zu besetzen. Die Übertragung der beiden altitalienischen Tänze im geraden Takt mit anschließenden Galliarden besorgte der Engländer Francis Grubb. Leicht ausführbar und hübsch in der Erfindung, werden sie als freundliche Hausmusik sicherlich willkommen sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Antonio de Cabezón: Claviermusik, Obras de Musica para Tecla. Arpa y Viuela, bearb. und hrsg. von Marcario Santiago Kastner, Mainz 1951, Edition Schott 4286.

— 4 Tientos, hrsg. von Max Drischner, Tübingen 1953, C. L. Schultheiß.

Mit Recht hat man Cabezón als den größten Orgel- und Klaviermeister vor Sweelinck bezeichnet. Umso weniger entspricht es seiner Bedeutung, wenn sein Werk bisher nur durch eine kleine Zahl von praktischen Ausgaben zugänglich gemacht worden ist. Lediglich in Sammelausgaben von Straube, Kaller, Auler, Apel u. a. finden sich einige Sätze. Die beiden vorliegenden Veröffentlichungen sind somit die ersten, die ausschließlich diesem großen Spanier gewidmet sind.

Mit den Stücken aus den „Obras de musica“ (1578) legt Kastner eine Auswahl vor, die insofern charakteristisch ist, als sie die wichtigsten von Cabezón gepflegten Gattungen berücksichtigt. Es handelt sich um einen großen zweiteiligen Tiento (*Ricercar*), drei Variationenreihen (*Diferencias*), drei kolorierte Bearbeitungen von mehrstimmigen Vokalkompositionen (*Glosas*) und die schwer zu klassifizierende Bearbeitung „*Duinsela*“. In einer längeren und sehr instruktiven Einführung wird der Benutzer mit Leben, Schaffen und künstlerischer Persönlichkeit Cabezóns vertraut gemacht. Die Angabe des Geburtsdatums (1510) bedarf allerdings der Korrektur (vgl. H. Anglès in MGG II). Die Editionsgrundsätze sowie die Anweisungen zur Aufführungspraxis bei der Wiedergabe auf Orgeln mit und ohne Pedal, auf Cembalo, Clavichord, Laute und Harfe werden gut begründet. Vor allem verdient die einleuchtende Erklärung hervorgehoben zu werden, die K. für die Fermatensetzung Cabezóns gibt. Die Tientos und die Mehrzahl der *Glosas* — auf die wenig glückliche Übersetzung „Glossen“ sollte verzichtet werden — unterscheiden sich nämlich von den *Diferencias* dadurch, daß diese im Ge-

gensatz zu jenen durch Fermaten unterteilt sind. Diese dienen aber nicht zur Bezeichnung der einzelnen Variationen, sondern es werden deren jeweils zwei oder mehrere zu Gruppen zusammengefaßt. Daraus folgert K., daß Cabezón sowohl für solche größeren Abschnitte als auch für alle Stücke ohne Fermaten eine einheitliche Registrierung bzw. einheitliche Klanggebung gefordert habe. Das entspricht ganz dem Stil dieser Musik, die primär nach dem Prinzip der Einheitlichkeit gestaltet ist. — Merkwürdigerweise ist dem Hrsg. entgangen, daß dem „*Duinsela*“ größere Teile der häufig belegten Chansonmelodie „*D'ou vient cela*“ oder „*Dont vient cela*“ zugrunde liegen. Hinweise finden sich bei J. Rollin, *Les chansons de Clément Marot*, Paris 1951, und J. Ward, *The use of borrowed material in 16th century instrumental music* (Journal of the AMS V, 1952).

Eine wertvolle Ergänzung zu der Auswahl K.s bilden die vier von Drischner herausgegebenen Tientos, von denen zwei aus den „Obras“ und zwei vermutlich aus der Tabulatur von Venegas de Henestrosa (1557) stammen. Leider vermißt man die Angabe der Primärquelle, wie auch aus dem Vorwort weniger der Forscher als der Praktiker spricht, der seine Erfahrungen mit dem Werk Cabezóns während seiner langjährigen Tätigkeit als Organist niedergelegt hat. Bei der Gestaltung des Notentextes lehnt sich D. an K. an, dem er sich auch in anderer Hinsicht verpflichtet fühlt. Allerdings geht er insofern über K. hinaus, als er auch bei den Tientos vom Prinzip einer durchgehend einheitlichen Registrierung abweicht. Doch betont er mit Recht, daß die einzelnen Abschnitte in sich keine spaltklangliche Behandlung vertragen. Die Ausführung der Tientos durch mehrere Instrumente läßt sich von der damaligen Aufführungspraxis her rechtfertigen. Zu diesem Zweck hat der Verlag Einzelstimmen bereitgestellt. Es wäre sehr zu wünschen, daß das Werk Cabezóns durch weitere Ausgaben für die Praxis erschlossen würde.

Kurt Gudewill, Kiel

Willi Kahl: Das Charakterstück. (Das Musikwerk.) Arno Volk-Verlag, Köln 1955. Wenn der Hrsg. der Sammlung „Das Musikwerk“ einen eigenen Band für das Charakterstück vorlegt, so erweist der Inhalt des 80 Seiten starken Hefes die Notwendigkeit dieser (vermutlich) erstmaligen Zusammenstellung. Sie wurde einem bewährten Ken-

ner anvertraut, dem wir grundlegende Arbeiten über das weitschichtige Thema verdanken. Die 16 Seiten lange Einleitung gibt eine nahezu lückenlose Darstellung der Entwicklung des Charakterstücks und geht über das im gleichnamigen Artikel von MGG bereits grundlegend Gesagte hinaus. Die Definition des Begriffs, bei der restlose Klarheit nicht zu erreichen ist, hält sich an das Beethovensche „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ und sieht es in „einem Schwebezustand zwischen verschiedenen Bereichen der Instrumentalmusik“. Infolgedessen bleibt die Auswahl keineswegs auf die (auch vierhändige) Klaviermusik beschränkt, wenn auch, schon aus räumlichen Gründen, die 38 Beispiele nicht über die 4stimmige Besetzung hinausgehen. Die Möglichkeit eines Charakterstücks wird schon für die Zeit ab 1400 an 7 Beispielen nachgewiesen, deren Merkmale freilich nicht einhellig deutlich sind, die aber zweifellos zum Thema gehören, zumal sie aus den Wurzeln der Form, Lied und Tanz, kommen. Die wahre Stunde für das Charakterstück schlug erst im expressiven Barock, als dessen Repräsentanten Gaultier, Froberger und Couperin vorgestellt werden und dessen größter Meister, J. S. Bach, mit 2 Beispielen erscheint, deren eines, das bekannte b-Präludium aus dem ersten „Wohltemperierten Klavier“, übrigens auch durch eines der ähnlich gearteten, weniger bekannten Stücke von J. C. F. Fischer (vgl. Ausg. Werra, S. 46, 65, besonders S. 9) hätte ersetzt werden können. Fruchtbar ist der feinsinnige Gedanke, geschichtliche Zusammenhänge durch Parallelen zu erhellen, hier durch Stücke, die nach der Devise „Trauer und Trost“ durch die Jahrhunderte wandern. Eine besonders dankenswerte Gabe ist hier der Abdruck des C. Ph. E. Bachschen „Abschied vom Silbermannschen Clavier“ nach einem kaum zugänglichen Mitauer Neudruck von 1916. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wächst die Fülle der Charakterstücke, die sich nun „ihr Eigenleben außerhalb zyklischer Bindungen endgültig gesichert haben“, derart an, daß eine Auswahl auch nur des Bezeichnendsten ein kaum lösbares Problem wird. Mit Absicht wird das heute Zugängliche, d. h. in erster Linie die großen Meister von Beethoven bis Pfitzner, von der Aufnahme ausgeschlossen, dafür aber ihre diesbezügliche Stellung klar und erschöpfend umrissen. Die Typen, denen die Gattung bis auf unsere Zeit nun ihre endgültige Prä-

gung verdankt (die süddeutsche um Worczek, die norddeutsche um Field und Burgmüller und die Etüdenliteratur), sind durch die vielfältigen Hinweise Kahls so bekannt geworden, daß es direkter Beispiele nicht mehr bedurfte. Interessant die Anfangsverwandtschaft von Tauberts „Minnelied“ und Chopins *Prélude* op. 28, Nr. 17, und doch welcher Unterschied! In wieviel Ausdrucksbereichen das doch assoziativ angelegte Charakterstück heimisch wurde, zeigt die Auswahl: Neben den 2 meisterhaften Kanons Rheinbergers stehen Lieder (Taubert, Jensen), ein *Prélude* (Heller), eine Träumerei (R. Strauß, sehr dankenswert!), ein geistvolles Tonspiel (Sjögren) und ein Tanz (Türk). Gewiß verbot es nur der Raum, auch das Einmünden literarischer Formen (*Ghaselen* op. 13 von F. Draeseke, *Akrostichia* op. 7 von H. v. Herzogenberg) nachzuweisen. Ein belehrendes Zeugnis für die Berührung mit den polyphonen Formen hätte auch die wenig bekannte Schumannsche *Fughetta* aus op. 32 geboten. Leider ergab sich keine Gelegenheit, den im Charakterstück universellen und ganz persönlichen Th. Kirchner zu Wort kommen zu lassen, dessen Nachlaßgabe „Nur Tropfen“ für Streichquartett einen der konzentriertesten Belege für musikalische Miniatur bildet. Besonders erfreut muß man über den nachdrücklichen Hinweis auf Z. Fibich sein, dessen klavieristisches Gesamtwerk, in Deutschland wohl nicht völlig erreichbar und im Artikel von MGG nicht vollständig aufgeführt, eine wohl zu enge Bestimmung fand, wenn es dort „zwischen die Kleinmeister Scharwenka, Reinecke und Kirchner eingereiht“ wird. Höchst gewissenhafte und ausführliche „Quellennadweise und Bemerkungen“ erhöhen den Wert der überaus gehaltvollen Gabe, die — gerade im Rahmen einer vielbeachteten Serie — berufen ist, Vorurteile zu beseitigen und Fehler Teile zu berichtigen. Reinhold Sietz, Köln

Loys Bourgeois: *Le Droit Chemin de Musique*, Genf 1550. Faksimile-Nachdruck hrsg. von P.-A. Gaillard, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag (= *Documenta musicologica*, Reihe 1, Nr. VI).

Loys Bourgeois ist bisher vor allem im Zusammenhang mit dem Hugenotten-Psalter als Schöpfer einer großen Zahl von Melodien sowie als Komponist mehrstimmiger Sätze und damit als Wegbereiter Goudimels bekannt. P.-A. Gaillard, der sich schon um die Erforschung von B.s kompositorischem

Werk verdient gemacht hat, legt jetzt auch die Schrift des Musikerziehers B. vor.

Das Vorwort dieser aus der Praxis erwachsenen Gesangslehre geht sofort — ohne ein Abschweifen in die *Musica theórica* — auf das eigentliche Anliegen ein. Wenn B. seine Schrift „*Le Droit Chemin*“ überschreibt, so meint er damit die Methode, nach der einfachen Skala der Hexachordsilben von Noten singen zu lernen, im Gegensatz zur Praxis des Singens nach der Guidonischen Hand, die offenbar in Frankreich zu seiner Zeit noch die gebräuchliche gewesen ist. Die Solmisation, für die die zeitgenössischen deutschen Theoretiker ein kompliziertes und dennoch nicht lückenloses Regelsystem konstruieren, erklärt B. auf eine bemerkenswert einfache Weise. Das Verständnis für das Mutieren wird dem Schüler schon dadurch leichter gemacht, daß B. eine neue Art der Silbeneinprägung erfindet: Er setzt bei jedem Tonbuchstaben zuerst die Silbe im *cantus mollis*, dann die im *cantus naturalis* und schließlich die im *cantus durus* (also *f ut-fa* statt *f fa-ut*; *a mi-la-re* statt *a la-mi-re*; *c sol-ut-fa* statt *c sol-fa-ut* usw.). Er wollte die Schüler nicht mechanisch lernen lassen, daß die Mutation in einem bestimmten Ton mit einer bestimmten Silbe durchgeführt werden müsse, sondern sie sollten sich dessen bewußt sein, daß sie z. B. vom *cantus mollis* in den *cantus naturalis* übergingen. Seine diesem Grundgedanken dienende Art der Silbeneinprägung hat sich in Frankreich im Gegensatz zu Deutschland lange Zeit behauptet. — Von besonderer Bedeutung sind die Ausführungen über die Kadenz. Nicht nur in der Kadenz auf *e*, sondern auch in der auf *a* verbietet B. die Erhöhung der vorletzten Note zum Subsemitonium. Er schreibt hier den Ganztonschritt vor, „*als ob es keine Kadenz wäre*“. Vom Komponisten verlangt er zur Vermeidung von Irrtümern eine genaue Akzidentiensetzung. — An die Anfangskapitel knüpfen die beiden Schlußkapitel mit den Anweisungen für das Einüben einstimmiger Psaltermelodien unmittelbar an. Die dazwischenliegenden Abschnitte über die Mensuraltheorie fallen, im Grunde genommen, aus diesem Rahmen heraus. Sie führen an die polyphone Kunst der großen Niederländer heran, an deren Pflege im Schulunterricht die reformierte Kirche kaum ein Interesse gehabt haben kann. Möglicherweise hat B. die Anordnung seines Lehrbuchs gerade deshalb so gewählt. Auch in

diesen Kapiteln erfreut die Klarheit, mit der der Pädagoge die komplizierte Materie verständlich zu machen weiß. Mit Recht kann der Hrsg. in seinem Nachwort den Traktat als Anleitung für den heutigen Unterricht in der Mensuralnotation empfehlen. Während andere Autoren jedes Kapitel als etwas Neues darzustellen bestrebt waren, zeigt B. das Gemeinsame der einzelnen Proportionen auf und knüpft in seinen Definitionen stets an das Bekannte an. — Auch einige aufführungspraktische Hinweise gibt der Traktat. So verspricht sich B. eine größere Annehmlichkeit des Gesangs davon, daß man bei 4 aufeinanderfolgenden Semiminimen die (konsonierenden) ersten und dritten Noten dehnt, so als ob sie punktiert seien.

Mit dem 6. Band der Reihe der Druckschriften-Faksimiles kommt in den *Documenta musicologica* zum ersten Mal ein nichtdeutscher Autor zu Wort. Die deutsche Musikwissenschaft wird den Nachdruck des „*Droit Chemin*“ lebhaft begrüßen. Für den Vergleich der deutschen und der französischen Musikpädagogik bei der Vermittlung der Anfangsgründe des Singens und bei der Behandlung der Mensuraltheorie hat der Hrsg. ein außerordentlich aufschlußreiches Dokument vorgelegt. Martin Ruhnke, Berlin

J. F. B. C. Majer: *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäbisch-Hall 1732. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Heinz Bekker, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag (= *Documenta musicologica*, Reihe 1, Nr. VIII).

Der hier im Nachdruck veröffentlichte Traktat war „zum nutzlichen Gebrauch aller und jeder Music-Liebhaber“, die sich im Selbstunterricht auf den verschiedensten Instrumenten ausbilden wollten, bestimmt. Über die Person des Verfassers wissen wir bisher nur, daß er Kantor und Organist an der St. Catharinenkirche in Schwäbisch-Hall und gleichzeitig Stadtschreiber gewesen ist. Im allgemeinen wird er auch als Verfasser des „*Hodegus Musicus*“, einer heute verschollenen Elementarlehre aus dem Jahre 1718, angesehen. Adlung („*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*“, S. 24 u. 612) vermutet allerdings in dem Verfasser des „*Hodegus*“ den Vater J. F. B. C. Majers. Er scheint jedoch diesen Traktat nicht selbst gelesen zu haben, denn er bespricht nur das „*Museum Musicum*“. Da aber J. F. B. C. Majer, wie der Hrsg. im Nachwort mitteilt,

schon 1689 geboren ist, dürfte er doch derjenige sein, den Mattheson auf Grund des „Hodegus“ in seine „Ehrenpforte“ aufnehmen wollte, wie er in der „Exemplarischen Organistenprobe“ von 1719 angekündigt hatte. Drei Brüder Majers stellen sich uns mit Lobgedichten zum „Museum Musicum“ vor. — Rückschlüsse auf Majers musikalischen Gesichtskreis läßt die Liste der im Vorwort aufgeführten Komponisten und Theoretiker zu. Außer Mattheson, J. G. Walther und dem Wiener J. J. Fux werden hier nur Meister genannt, die in Süddeutschland gelebt oder gewirkt haben. Die meiste Anregung verdankt Majer zweifellos den Schriften Matthesons, der in ihm, wie er selbst bekennt, die Liebe zur Musik entzündet hatten. Auf Mattheson zurück geht auch die allgemeine Tendenz des Traktats, dem „galant homme“ die *requisita* seiner musikalischen Allgemeinbildung zu vermitteln.

Majers Hauptinteresse gilt der *Musica practica* und innerhalb dieser der Instrumentalmusik. Die *Pars theoretica* verzichtet auf alle „Weitläufigkeiten“, obwohl es Majer sicher nicht an Stoff gefehlt hat. Als Rationalist kann er kein Verständnis mehr aufbringen für die spekulativen Elemente der alten Musiklehre, die erst für die Frühromantiker wieder neue Bedeutung erhalten sollten. So streift er im Einleitungsgedicht die Pythagoras-Legende nur, um zu dokumentieren, daß die Musik vom Feuer abstamme, weil sie das Herz im Menschen ganz entflamme. Nachdem er den Gesang der Sterne erwähnt hat, fährt er fort: „*Jedoch sie stehn zu hoch, und kan ichs nicht beweisen; Genug ists, die Music lebt annoch in der Welt.*“ Auch bei der Erklärung des Begriffs *Musica humana* im Anhang begnügt er sich mit der Übersetzung „*So mit menschlicher Stimme verrichtet wird*“ und verzichtet auf die Erklärung der eigentlichen Bedeutung des Begriffs in der Antike, die noch J. G. Walther hinzugefügt hatte.

Die Einzelheiten eines Musiktraktats galten in der damaligen Zeit immer noch als verbindliche Lehrsätze. Es ist also nicht verwunderlich, daß Majer seinen Text aus anderen Lehrbüchern zusammengestellt hat. Die einzelnen Regeln der *Musica signatoria* — auf sie beschränkt sich die eigentliche *Pars theoretica* — sind z. T. schon in den Lehrbüchern des 16. Jh. zu finden; sie wurden fast wörtlich von einem Traktat in den anderen übernommen. Als seine direkten

Quellen nennt Majer das Walther-Lexikon und Matthesons „*Neu eröffnetes Orchester*“ Die übrigen von ihm zitierten Musikschriftsteller werden zum größten Teil bei Walther und Mattheson an den entsprechenden Stellen ebenfalls zitiert. Meist übernimmt Majer den Wortlaut des Textes und kürzt ihn, wo es ihm möglich oder nötig scheint. Gekürzt sind z. B. im 1. Teil Matthesons Taktarten um den  $12/16$ -, den  $12/24$ - und den  $9/16$ -Takt. Bei der Lehre von den Intervallen finden sich die für die Zeit typischen Widersprüche, die darauf beruhen, daß man zwar das temperierte System bereits kannte, daß aber die meisten Instrumente noch nicht danach gestimmt waren.

Auch der Text zum instrumentenkundlichen Teil ist nicht Majers eigene Schöpfung, die Epitheta der einzelnen Instrumente nicht ausgenommen (die „*modeste*“ Flöte, der „*brummende*“ Basse de Violon etc.). Wieder sind seine Gewährsmänner Walther und hier vor allem Mattheson; dazu kommen an weiteren Quellen Barons Lautenbuch und ein anonymes Generalbaßtraktat aus dem Jahre 1728. Von Majer selbst stammen aber vermutlich die sehr anschaulichen Abbildungen der Instrumente und die mitunter von anderen zeitgenössischen Lehrbüchern (Baron, Hotteterre, Eisel) abweichenden Griffstabellen, die ohne Zweifel für eine Untersuchung der zeitgenössischen instrumentalen Praxis wertvolles Material bieten. Die letzten Seiten füllt Majer mit den Erklärungen von etwa 260 „*Kunstwörtern*“, die bis auf zwei Ausnahmen (die interessante Chanson-Definition und die von Mattheson übernommene Beschreibung des Monochords) dem Walther-Lexikon entnommen sind. Daß hier den Kürzungen Majers eine besondere Bedeutung zukommen kann, wurde schon am Beispiel des *Musica humana*-Begriffs gezeigt. Da die ersten Buchstaben in diesem *Appendix* auffallend starke Berücksichtigung gefunden haben, dürfte Majer ihn ursprünglich noch umfangreicher geplant haben.

Der Traktat stellt ein interessantes Zeitdokument dar. Seine Neuausgabe ist vor allem im Hinblick auf den instrumentenkundlichen Teil zu begrüßen. Daneben beleuchtet das autodidaktische Lehrwerk aber auch verschiedentlich die Musikanschauung der Zeit. — Der Hrsg. gibt im Nachwort die wichtigsten Hinweise für das Verständnis und die Einordnung des Traktats.

Martin Ruhnke, Berlin

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung, Berlin, mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber. Abteilung I: Musikdramen, Band 10 (Doppelband): *Echo et Narcisse* / *Echo und Narziß*. Lyrisches Drama in drei Akten mit einem Prolog von L. Th. von Tschudi. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1951.

Als zweiten Band der neuen Gluck-Ausgabe hat nunmehr der Hrsg. der ganzen Reihe, R. Gerber, selbst „*Echo und Narziß*“ vorgelegt. Man darf ihm für diese Auswahl danken, ist doch diese letzte Oper Glucks das einzige seiner Spätwerke, das bisher fast völlig unbekannt geblieben ist. Gewiß geschah das nicht mit Unrecht. Das „lyrische Drama“ „*Echo und Narziß*“ besitzt nicht von ferne die dramatische Durchschlagskraft seines Schwesterwerks, der „*Iphigenie auf Tauris*“. Wenn diese bis zu einem gewissen Grade auf unseren Bühnen heimisch geworden ist, so dürfte es die hier vorliegende Pastoraloper nicht über einige wenige Aufführungen für „Kenner und Liebhaber“ hinausbringen. Dafür wird ihr Erscheinen aber von der Forschung mit ganz besonderer Freude begrüßt, und außerdem erfüllt der Hrsg., indem er dieses von Gluck so hoch geschätzte und vom Pariser Publikum so brüsk abgelehnte Werk in einer vorbildlichen Ausgabe vorlegt, dem Komponisten gegenüber so etwas wie eine späte Ehrenpflicht.

Die Antwort auf die Frage: wie kam der 65jährige Gluck darauf, nach Werken wie den beiden *Iphigenien* noch eine Idylle zu schreiben?, liegt nach dem Erscheinen dieses Bandes klar zutage. Gluck wollte den Pariser Kritikern, die ihm unermüdlich Mangel an Melodie vorwarfen, offenbar zeigen, daß er auch sehr wohl anders konnte, wenn er wollte, daß er aber nur wollte, wenn er einen passenden, mehr lyrischen Stoff unter den Händen hatte, kein „*Poème épique*“, sondern eine „*Eglogue*“. Er glaubte, hier stilgerecht und publikumswirksam geschrieben zu haben, und war darum doppelt enttäuscht über den Mißerfolg.

Der Band enthält eine Fülle bezaubernder Musik, die mindestens teilweise im Konzertsaal heute noch von nachhaltiger Wirkung sein müßte; besonders hingewiesen sei auf die Arien „*Si votre amant*“ (*Cynire* I, 7, S. 105, im Vorwort S. XI entsprechend zu verbessern), „*Quel coeur plus sensible*“

(*Echo* II, 2, S. 137) und „*Dissipe ce mortel effroi*“ (*Cynire* III, 3, S. 180) sowie auf das Nymphenquartett „*O chère et tendre amie*“ (II, 2, S. 119). Sehr bezeichnend für Glucks Einstellung zu dieser Oper und fast programmatisch ist die Tatsache, daß er bei den Entlehnungen bzw. Anlehnungen an frühere eigene Werke (deren Zahl G. noch, über Wotquennes Verzeichnis hinausgehend, um je eine Nummer im 2. und 3. Akt vermehrt hat) mit einer einzigen Ausnahme an vorreformatorische Opern aus den fünfziger Jahren angeknüpft hat, also an jene Zeit, in der die quellende musikalische Erfindung um ihrer selbst willen für ihn noch gleichberechtigt neben dem dramatischen Ausdruck stand.

In seiner Gluck-Biographie hat G. „*Echo und Narziß*“ als „*problembelastetes Pastoralspiel*“ bezeichnet und damit m. E. die Problematik des Werkes schlagend umrissen: dessen Schwäche besteht in der Diskrepanz zwischen der lieblichen pastoralen Umgebung und den Gestalten, die Gluck (nicht der Dichter des minderwertigen Textes) hineingestellt hat, seine Stärke beruht eben auf der musikalischen Zeichnung der Gestalten selbst. „*Problembelastet*“ sind vor allem *Echo* und *Narziß*, jene von Anfang an als tragische Figur, die überall, wo sie auftritt, eine Trübung der Stimmung mit sich bringt, dieser mit den krassen Wandlungen seiner seelischen Haltung zuerst als Wahnsinniger, dann als kraftvoll Gesunder und zuletzt als Verzweifelder. Im Gegensatz zu ihm erscheint sein Freund *Cynire* als ganz in sich ruhende, harmonische Natur — eine deutlich erkennbare, ins Lyrische abgewandelte Parallele zu dem dramatischen Freundespaar *Orest* und *Pylades* in der taurischen *Iphigenie*. Zweifellos wäre es für die Einheitlichkeit und damit für die Wirkung von Glucks letzter Oper günstiger gewesen, wenn der Komponist auf die Problematik ganz hätte verzichten können — aber dazu war er damals nicht mehr imstande. So steht Gluck der Musikdramatiker in tragischer Weise Gluck dem Opernkomponisten im Wege.

Diese kurzen Betrachtungen mögen genügen, um die Bedeutung des vorliegenden Werkes für die Gluckforschung zu umreißen; es ist aber nicht nur „interessant“, sondern in der musikalischen Erfindung, in der musikalisch-dramatischen Charakterisierung der Hauptpersonen, in der verinnerlichten Ausdeutung einzelner Empfindungen und in der Feinheit der Instrumentationskunst Glucks größten

Meisterwerken durchaus an die Seite zu stellen. Der Band wird somit sowohl dem Spezialforscher als auch dem Liebhaber willkommen sein.

Die Neuausgabe ist mit gewohnter Gewissenhaftigkeit besorgt worden und besticht wieder durch ihr schönes, klares Notenbild. In einem ausführlichen Vorwort schildert G. die Entstehung der Oper und ihre Schicksale nach der ersten Aufführung und stellt das Verhältnis der ersten zur zweiten Fassung übersichtlich dar. Von der ersten existiert heute nur noch das Textbuch, dessen Vorrede am Ende des Revisionsberichts abgedruckt ist; die Partitur, die dem Neudruck zugrunde liegt, ist der Originaldruck der zweiten Fassung.

Der zwiefachen, wissenschaftlichen und praktischen, Bestimmung der Gluckausgabe entsprechend, erscheinen Szenenüberschriften, Bühnenanweisungen und Text mit deutscher Übersetzung, die Namen französisch und in ihrer lateinischen Originalgestalt. Die Übersetzung ist gut und so geschickt, wie es ohne Veränderung der Melodielinie eben geht. Sollte man aber im Anschluß an Glucks eigene deutsche Bearbeitung der taurischen Iphigenie für Wien nicht einmal den Versuch wagen (natürlich unter Notierung auf zwei Systemen), in den Rezitativen Gesangslinie und neuen Text vorsichtig aufeinander abzustimmen? Für eine Ausgabe, die gleichzeitig der Wissenschaft und der Praxis dienen will, wäre das eine dankbare Aufgabe!

Anna Amalie Abert, Kiel

Carl Philipp Emanuel Bach: Die sechs Sammlungen von Sonaten, Freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber. Urtextausgabe hrsg. v. Carl Krebs. — Nach dem Erstdruck neu durchgesehen v. Lothar Hoffmann-Erbrecht. Samml. 1—6. Leipzig. VEB Breitkopf & Härtel (1953).

H. v. Bülow's Ausgabe von 6 Sonaten C. Ph. E. Bachs, zumeist aus den Heften der Kenner- und Liebhaber-Sonaten, die er nach eigenem Geständnis „aus dem Clavichordischen in das Pianofortische“ übersetzt hatte, Musterbeispiele bedenklichster Bearbeitungsmaßgriffe, haben als Reaktionserscheinung die Frage der Textkritik gegenüber Ph. E. Bachs Klavierwerken in Fluß gebracht. Als Bülow's Ausgabe 1863 erschien, war das erste Heft einer von E. F. Baumgart besorgten, durch ihr inhaltreiches Vorwort heute noch bemerkenswerten Ausgabe der Kenner- und Liebhaber-Sonaten schon im

Druck, die sich um getreue Wiedergabe der Originale bemühte. Eine weitere Ausgabe von 1895 glaubte C. Krebs dann ausdrücklich als Urtextausgabe bezeichnen zu können, aber sie kann, wie eine erneute Durchsicht an Hand des vom Komponisten sorgfältig überwachten Erstdrucks erwiesen hat, die Anforderungen nicht erfüllen, die wir heute mit Recht an eine Urtextausgabe musikalischer Kunstwerke stellen müssen. Dieser Befund und die Tatsache, daß die Krebs'sche Ausgabe heute längst vergriffen ist, veranlaßten L. Hoffmann-Erbrecht zu einer revidierten Neuausgabe der Sammlungen für Kenner und Liebhaber. Annähernd 300 Fehler ließen sich bei einem Textvergleich nachweisen. Insbesondere hatte Krebs die von Bach genau vorgeschriebene Phrasierung arg vernachlässigt. Möge die verdienstvolle, Heft für Heft von Revisionsberichten begleitete Ausgabe den Sammlungen als dem Kernstück von Ph. E. Bachs Vermächtnis für das Klavier bei den „Kennern und Liebhabern“ unserer Tage viele neue Freunde gewinnen. Willi Kahl, Köln

Klarinetten-Duette aus der Frühzeit des Instrumentes, hrsg. von Heinz Becker, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel (Collegium musicum Nr. 106). Partiturdruk.

Aus dem alten französischen Chalumeau entwickelte sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Klarinette, noch nicht das heute bekannte „romantische“ Instrument mit seinen reichen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern die Diminutivform des Clarino mit ziemlich starkem Ton. Als Ersatz für die hohen Trompeten findet sie ihre erste Anwendung, und noch Haydn, der in allen Fragen der Instrumentation so fortschrittliche Meister, hat — im Gegensatz zu Mozart — den kantablen Charakter des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiterentwickelten Instruments kaum ausgenutzt. Die vorliegende Auswahl von Duetten aus der Frühzeit der Klarinette bietet Werke von Rousseau und C. Ph. E. Bach sowie 5 Duette eines anonymen Komponisten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die zuletzt genannten „Airs“ entsprechen keineswegs dem gewohnten Klangcharakter der Klarinette. Sie sind, der alten Spielpraxis folgend, sowohl für alle Arten von hohen Blasinstrumenten als auch für Violinen ausführbar und haben fanfarenartigen Zugschnitt. Der auch als Komponist mehrfach in Erscheinung getretene Jean-Jacques Rous-

seau allerdings macht sich schon den kantablen Klang nutzbar. Die vier *Airs* von 1770 sind Spielstücke von einfacher, anmutiger Melodik. Etwa aus der gleichen Zeit ist das Duett C-dur von C. Ph. E. Bach, ein zweisätziges Werk, das schon im Handwerklichen die vorausgegangenen Stücke weit übertrifft. Kommt der I. Satz seiner einzigen bisher bekannten Solokomposition für Klarinetten in der gesanglichen Führung dem Charakter des Instruments sehr nahe, so mutet der II. Satz eher wie ein Duo für 2 Violinen an. Die als Partitur gedruckte Ausgabe folgt den Originalen. (Kleine Unebenheiten wie doppelte oder weggelassene Bindebalken in den *Airs* I und IV von Rousseau seien nur der Ordnung halber angemerkt.) Zusätze des Hrsg., der auch ein gutes Vorwort geschrieben hat, sind gekennzeichnet. Helmut Wirth, Hamburg

Doce Canciones Populares Españolas, mit Klavierbegleitung von Joaquín Rodrigo. (*Musica Hispana* I, Serie A: Canción Popular, 1). Instituto Español de Musicología, Barcelona 1952, 22 S.

Das 1943 gegründete Instituto Español de Musicología kann bereits nach 10 Jahren seines Bestehens mit einer beachtlichen Reihe von Veröffentlichungen aufwarten. Neben altspanischer Musik in stattlichen Denkmälerbänden, der Erfassung noch lebender Volkstraditionen und der Herausgabe eines Jahrbuchs wird nunmehr mit vorliegendem Heft eine Reihe eröffnet, die offenbar insonderheit praktischen Zwecken dienen soll. „*Musica Hispana*“ umfaßt die Serien Volksmusik, polyphone Kunstmusik und Kammermusik. Erstere wird eingeleitet mit einer Auswahl von 12 Volksliedern in moderner Bearbeitung von J. Rodrigo. Dieses Heft bietet einen Querschnitt vom Wiegenlied, Hochzeitslied, Tanz- und Liebeslied bis zur Romanze. Natürlich handelt es sich nicht um getreue Wiedergaben, sondern um einen in der Geschichte der Wiederbelebung beachtenswerten Versuch der Darbietung verklingender Volkslieder. Seit 150 Jahren ist man allerorten bestrebt, neben Quellenausgaben für vornehmlich wissenschaftliche Zwecke auch das entscheidende Volksgut, dem Zeitgeschmack entsprechend zurechtgemacht, an einen weiteren Abnehmerkreis meist städtischen Liebhaberpublikums heranzutragen. Aus diesem Anliegen heraus entstanden die verschiedensten Arten der „Romanisierung“ alter Volksliedweisen und

die Umsetzung zu Klavierliedern, wofür J. Brahms künstlerisch reifste Beispiele geliefert hat.

Der Inhalt des vorliegenden Heftes ist hier anzuschließen. Der Bearbeiter nutzt jedoch weitgehend die Klanglichkeit der neueren spanischen Klavieristen, bei häufiger Verwendung von Reiz- und Tupfakkorden, Parallelführungen u. a. Diese mit impressionistischen Mitteln vollzogene Färbung macht aus einfachsten, tektonisch straffen Volksweisen differenziert begleitete Sololieder. So werden den Liedern viele dem Volksgesang eigene Qualitäten genommen und als Ersatz künstliche Reize herangetragen. Von der Regel, Volkslieder möglichst einfach zu bearbeiten, weicht R. zuweilen weit ab.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

## Mitteilungen

### Bekanntmachungen des Präsidenten

Das Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik hat die Genehmigung erteilt, daß Bewohner der Deutschen Demokratischen Republik und des Demokratischen Sektors von Berlin die Mitgliedschaft in der Gesellschaft für Musikforschung erwerben können und daß die Gesellschaft eine Zweiggeschäftsstelle in Leipzig, C 1, Karlstraße 10, in den Räumen des Deutschen Verlages für Musik errichtet. Zum Geschäftsführer ist Herr Frieder Zschoch bestellt worden. Anmeldungen zur Mitgliedschaft sind von Bewohnern der Deutschen Demokratischen Republik an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Zweiggeschäftsstelle Leipzig C 1, Karlstraße 10, zu richten. Mitgliedsbeiträge werden auf das Postscheckkonto Gesellschaft für Musikforschung Kiel, Zweiggeschäftsstelle Leipzig, Postscheckamt Leipzig Nr. 131 38, gezahlt. Die Zeitschrift „Die Musikforschung“ sowie die sonstigen Veröffentlichungen werden den Mitgliedern in der Deutschen Demokratischen Republik durch die Zweiggeschäftsstelle Leipzig zugestellt.

Während die Gesellschaft für Musikforschung bisher lediglich Postbezieher der „Musikforschung“ in der Deutschen Demokratischen Republik hatte, wird sie in Zukunft dort gleichberechtigte Mitglieder haben. Damit ist das Hindernis, das bisher der Abhaltung von Veranstaltungen in der Deutschen Demokratischen Republik im Wege stand, beseitigt worden. Die Gesell-