

BESPREDHUNGEN

Egon Wellesz: *Eastern Elements in Western Chant. Studies in the early history of ecclesiastical music* (Monumenta Musicae Byzantinae edited by Carsten Hoeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz. Subsidia, Vol. II, No. 1, American Series), Oxford, University Press (for the Byzantine Institute) 1947, XVI und 212 S.

Die Frage, die jedem sich mit frühchristlicher und frühmittelalterlicher Musik Beschäftigenden vielleicht am ernstlichsten am Herzen liegt, ist die nach dem Verhältnis von östlicher zu westlicher Melodik. Bestanden Wechselbeziehungen, vielleicht auch Beeinflussungen oder gar Melodie-Invasionen, u. U. so tiefgehender Natur, wie vergleichsweise die der Niederländer-Herrschaft im 15. und 16. Jahrhundert oder der Italiener in den folgenden Jahrhunderten?

Wellesz, anerkannter Spezialist für byzantinische Kirchenmusik, kann auch diese Frage nicht so befriedigend lösen, wie wir es wohl erwarteten, da sie vorläufig überhaupt noch nicht endgültig lösbar ist. Wir sind uns über die musikalische Beschaffenheit der monodischen Stile: mozarabisch, altgallikanisch, mailändisch, früh- und spätrömisch (= gregorianisch; eine Randbemerkung: Die Behauptung S. 3², daß die Bezeichnung „gregorianisch“ auch für ambrosianische, gallikanische und mozarabische Gesänge verwendet wird, muß auf einem Irrtum beruhen), beneventanisch auf der einen Seite und der östlichen Gruppen auf der anderen, sowie des stilistischen und historischen Verhältnisses zwischen diesen einzelnen trotz aller Bemühungen und bisherigen Erfolge noch erst sehr unvollkommen im Klaren. An melodischem Material standen dem Verf. von den Ostkirchen nur die byzantinischen Melodien, zu deren Erforschung er in so hervorragender Weise

beigetragen hat, und von den westlichen die Mailänder und römischen, sowie deren beneventanischer Seitenschößling zur Verfügung. Seine Grundeinstellung ist folgende: In großer Menge strömten die Gesänge der Ostkirche zunächst nach Westen; mit Ausnahme Roms, das diese Melodien gemäß auch den Umwandlungen auf dem liturgischen Sektor umformte, blieben sie in der übernommenen Gestalt bis zur Karolingerreform (bei Mailand darüber hinaus) in Übung. Bei den byzantinischen Weisen handelt es sich um Melodien, die entweder ihren Ursprung im syro-palästinensischen Ritus haben oder aber bei den Byzantinern über solche Modelle neu geschaffen wurden. Ob nun liturgische und textliche Entsprechungen, die dieser zweiten These von W. zugrunde liegen, auch eine musikalische bedingen, an einen solchen Gedanken wird derjenige vorsichtiger herangehen, der den Primat des Textlich-Liturgischen vor dem Musikalischen stark in Rechnung stellt und der weiterhin aus dem Vergleich der beiden gregorianischen Melodiefassungen des 7. Jh. (Näheres darüber im Lüneburger Kongreßbericht und im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1951) gelernt hat, wie verschieden-stilistisch gleiche Texte zu gleichen liturgischen Gegebenheiten musikalisch eingekleidet werden können. W.s Kriterium byzantinischer und, damit gleichgesetzt, östlicher Melodik ist vor allem die Kompositionstechnik des Aneinanderreihens kleiner Melodieglieder, von der er z. B. beim Cambraier All. Dies sanctificatus (S. 44) spricht. Gefährlich ist es, wenn eine melodische Entsprechung eines griechischen und lateinischen gleichen Textes sich nicht ergeben will, ein fehlendes Zwischenglied, wie beim Resp. Una hora eine frühere angeblich einfachere Fassung einzuführen; im vorliegenden Falle

scheint eine solche aus den beiden Melodien (S. 46 u. 47) auch kaum ableitbar.

Für W. ist der Osten der gebende Teil. Man wird ihm als Byzantinisten diesen Standpunkt nicht verübeln, auch wenn er dazu neigt, die Abhängigkeit des Westens überstark zu formulieren (z. B. S. 153: „clearly proved that a great part — sic — of the gregorian melodies consists of thematic material which can also be found in the treasury, until recently inaccessible, of Byzantine hymns“).

Der Verf. wendet sich zunächst den Gesängen zu; deren lateinische und gleichzeitig griechische Textierung für ihn keinen Zweifel am östlichen Ursprung läßt. Wenn er auch für die 12 beneventanischen Antiphonen (aus Paléographie Musicale XIV) seine Vermutung, daß es sich um sehr alte byzantinische Melodien handelt, die ihren Weg auf irgend eine Weise in die süditalienische Liturgie gefunden haben, durch Vorlage der byzantinischen Originale nicht stützen kann, so hat er wenigstens das textliche Vorbild in Kanones, deren Entstehung im 7. Jh. in Jerusalem mutmaßlich zu suchen ist, nachgewiesen. Auch für das Trishagion, heute noch am Karfreitag in der römischen Liturgie gesungen, dessen wahrscheinliche Wanderung von Konstantinopel via Burgund (um 500) in die altgallikanische und dann (11. Jh.) in die römische Liturgie schon Bishop geschildert hatte, kann der geschätzte Kenner der byzantinischen Monodik aus seinen Quellen keine Melodie vorlegen und muß sich mit der begnügen, die Gastoué mündlich überliefert erhielt (nicht recht klar ist, wieso der Verf. bei der partiturmäßigen Untereinanderstellung der vier Fassungen S. 17 von dem engen melodischen Zusammenhang der byzantinischen mit der Worcester-Quelle spricht). Betreffs des All. Dominus regnavit

S. 32 ff.) übernimmt W. von Gaisser (Rassegna Gregoriana I) eine Allelujamelodie, einmal mit lateinischem, dann mit griechischem Text, ohne zu merken, daß Gaisser damit schon ein Irrtum unterlaufen ist. Es handelt sich um zwei verschiedene Melodien. Den Beweis für: „we can see at first glance that the Gregorian melody derives from the Byzantine“ muß der Verf. demnach notwendigerweise schuldig bleiben; im Gegenteil, was man auf den ersten Blick sieht, ist, daß es sich um zwei verschiedene Melodien handelt. Die Analyse des Alleluja vom Typ „Dies sanctificatus“ (S. 36—40) hat W. der Paléographie musicale III entnommen. Der Schlußfolgerung allerdings, daß es sich bei diesem Stück von so ausgeprägtem „Gregorian composer's genius“ um eine Melodie östlichen Ursprungs handelt, da sie auch mit bilinguem Text (lateinisch und griechisch) sich findet, wird man auf Grund dieses einzigen Umstandes nicht so ohne weiteres beipflichten können.

Das Kernstück, das die meiste Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen wird, sind natürlich die Partien, in denen nun tatsächlich melodische und nicht bloß (wie bei den Hodie-Antiphonen S. 141—149) liturgische oder textliche Entsprechungen vorliegen. Leider ist es nur eine einzige Melodie, das ὅτε τῷ σταυρῷ = „Quando in cruce“, die die gesamte Beweislast tragen muß (S. 68—126). Fehlen direkte Melodien, so ersetzen gleiche oder ähnliche Kompositionspraktiken wie beim Traktus (S. 127 bis 140) die Lücke. Die Untereinanderstellung der drei Fassungen des „Quando in cruce“ könnte noch ausgiebiger genutzt werden, z. B. ist wohl zu beachten, daß die beneventanische Formung symmetrischer ist im Gegensatz zur byzantinischen, während der Codex Modena (aus Ravenna) eine Mittelstellung einnimmt

(man sehe daraufhin die gleichen Melodieglieder bei 10, 12, 16 und 18 auf S. 107 ff. an). Die betreffenden Ausführungen sind insofern von besonderer Wichtigkeit, als sie Ansätze zu einer stilistischen Behandlung der byzantinischen Melodien bieten. Es seien dazu einige Bemerkungen verstatet: „Sound-painting“ bei der Verwendung einer bestimmten melodischen Formel, z. B. S. 116 auf den Begriff „παράνομος“ könnte irreführen; gemeint ist natürlich die „leitmotivische“ Verwendung. Die Beispiele für die Entsprechungen zwischen Ost und West sind teilweise etwas kühn gewählt. Die S. 123 zitierte Lauretanische Litanei, textlich wie musikalisch ein Spätprodukt, wird als die oder eine des Dominikanerordens bezeichnet. Nun kommt sie aber, wenn sie auch im dominikanischen Prozessionar von 1930 figuriert, in dem von W. im selben Zusammenhang zitierten Normalbuch der Dominikaner von etwa 1255 nicht vor (die dort enthaltenen Litaneien 339v und 383 sind andere). Somit hat für diese Melodie der aufgestellte Stammbaum: Konstantinopel — Burgund — Altgallikanisch — Lyon — Prämonstratenser — Dominikaner keine Gültigkeit. Auch rein melodisch wirken manche der aufgestellten Entsprechungen nicht immer restlos überzeugend; soweit sie dem Mailänder Repertoire entnommen sind, geht dies allerdings auf das Konto Sunyols (gemäß 119 Anm. 1).

S. 153—185 wird über den Ursprung der Sequenz und damit zusammenhängende Fragen gehandelt. Mancher neue Gedanke taucht auf, andererseits wird manches nicht ungeteilte Zustimmung finden, z. B.: Wenn der Satz, daß Iso das syllabische Prinzip wohl kannte, so zu verstehen ist, daß Iso von der syllabischen Textunterlegung unter die „sequentiae“ (also in diesem speziellen Fall) gewußt

habe, dann muß man fragen: Warum hat er dann dieses Geheimnis in St. Gallen so gehütet und dem heiß ringenden Notker, von dessen Nöten er doch gewußt haben muß, diesen Ausweg nicht verraten? — „Oriental melodiae longissimae“ (S. 165): „oriental“ (seien es orientalische der stilistischen Haltung nach oder seien es tatsächlich orientalisch originäre Weisen) steht doch nicht so ohne weiteres fest; auch gegen den orientalischen Ursprung (S. 182: syrisch und palestinensisch) der Mailänder Alleluja-Jubilen (S. 179), geschlossen aus deren stilistischer Haltung, ließen sich Gegen Gründe geltend machen. Eine Berichtigung: Die Wiederholung des dort angeführten Alleluja (= A i) ist nicht gekürzt. — Die Annahme der Kürzung der langen Alleluja-Melismen wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 6. Jh. steht auf unsicheren Füßen. Im Übrigen sieht W. den östlichen Einfluß auf das Sequenzschaffen mehr indirekt, in einem Impuls, der den westlichen Dichter-Musikern Mut gemacht habe, sich vom traditionellen gregorianischen Kirchengesang zu emanzipieren (S. 154), ohne jedoch, wie der erste Satz S. 167 zeigt, das Erwachen eines neuen Geistes im Westen allzu abhängig vom Osten zu sehen.

W. führt schließlich chronologisch die Verbindung West—Ost zu Ende, indem er (S. 186—191) die Melismenfreudigkeit der Saint-Martial-Organa um 1100 in Verbindung setzt zur Renaissance im byzantinischen Empire während des 10. und 11. Jh., in deren Verfolg, so lautet seine These, der östliche Stil und die östliche Kompositionstechnik durch das ganze Mittelmeerbecken und die westliche Hemisphäre sich ausbreiteten.

Wenn auch infolge der unangenehm fühlbaren Erschwernisse des Arbeitens während der Nachkriegsjahre auch in England die Studie von W. nicht in allen Teilen gleich ausgewo-

gen und ausgeglichen geraten ist und niemand mehr als der Verf. selber von der notwendigen fragmentarischen Beschaffenheit überzeugt ist (S. 203), der erste zusammenhängende Versuch einer Gesamtdarstellung dieser enorm schwierigen Materie verdient Anerkennung und Dankbarkeit. Möge der Wunsch des Verf., eine Geschichte des frühchristlichen Gesanges im Osten zu schreiben, bald in Erfüllung gehen! Bruno Stäblein

Wilibald Gurlitt: Zur Bedeutungsgeschichte von „musicus“ und „cantor“ bei Isidor von Sevilla. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 1950 Nr. 7, Mainz. 20 S., 1 Abb.

Die im 3. und 7. Buch des enzyklopädischen Werkes „*Etymologiarum sive originum libri XX*“ des spanischen Bischofs und Polyhistor Isidor von Sevilla (560—636) begegnenden Begriffe „musicus“ und „cantor“ veranlassen den Verf. zu einer aufschlußreichen Studie über Herkunft und Inhalt dieser für die abendländische Musikanschauung hochbedeutenden Termini.

Im Anschluß an pythagoräisch-platonische Gedankengänge enthalten die im mittelalterlichen Musikschrifttum immer wiederkehrenden Definitionsmodelle „*Musica est disciplina de numeris consistens*“ bzw. „*Musica est peritia bene modulandi*“ den Hinweis auf die Zahlengesetzlichkeit der Musik („*numerus*“ bzw. „*modus*“) und damit auf die Existenz dieser Disziplin in der realen wie in der metaphysischen Welt. Die Musik, die ihren Namen von den Musen herleitet, wendet sich sowohl an den „*sensus*“ als auch vor allem an die „*ratio*“ und vermag, als Disziplin stets der Philosophie bzw. Theologie nahe, in stärkerem Maße als jede andere der sieben freien Schulwissenschaften dem

Menschen den Zugang zum Verständnis der übernatürlichen bzw. göttlichen Weltordnung, des „*ordo*“, zu erschließen. Der Musiker („*musicus*“ = Begriffsprägung der griechischen Antike) in des Wortes tiefster Bedeutung richtet als ein durch die Gunst der Musen Berufener und Befähigter sowie in den Gesetzen der Mathematik und der Logik Geschulter sein Bildungsstreben sowohl auf die Erfassung der natürlichen Welt durch die Sinne als auch vor allem auf die Durchdringung der übernatürlichen Welt durch das Denken. Im Rahmen seines Faches bemüht er sich aus dem beständigen Bewußtsein der höheren Zielsetzung seiner Wirksamkeit gleichermaßen um die Aneignung handwerklichen Könnens („*musica activa vel practica*“) wie um die Erwerbung einsichtigen Wissens („*musica speculativa vel theorica*“). Die Tätigkeit des Kantors („*cantor*“ = Begriffsprägung der römischen Antike) dagegen, mit welchem Terminus Plautus und Cicero den Sänger des römischen Theaters („*mimus*“, „*histrio*“, „*joculator*“), Benedikt und Gregor I. den Sänger der christlichen Kirche („*praecantor*“, „*succantor*“, „*concentor*“) bezeichnen, entbehrt zunächst gänzlich der höheren Zweckbestimmung im vorgenannten Sinne. Erst im 9. und 10. Jh. beginnt die Kirche an den Kantor Bildungsanforderungen zu stellen, die zur Unterscheidung zwischen dem „*cantor per artem vel artificialis vel peritus*“ und dem „*cantor per usum vel naturalis vel iners*“ und damit zu jener Neuordnung des Verhältnisses zwischen „*musicus*“ und „*cantor*“ führen, wie sie in der von zahlreichen mittelalterlichen Musikschriftstellern übernommenen Formulierung Guidos von Arezzo ihren Niederschlag gefunden hat: „*Musicorum et cantorum magna est distantia; isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica; nam qui facit,*

quod non sapit, diffinitur bestia“. Noch in der im Sprachgebrauch der Gegenwart üblichen Unterscheidung zwischen „Musiker“ und „Musikant“ lassen sich ungeachtet der weitgehenden Begriffsverschiebung mit aller Deutlichkeit die Spuren des ursprünglichen Gegensatzes und damit die Einflüsse der Gedankenwelt des Altertums und des Mittelalters erkennen.

Während Boetius und Cassiodorus im Anschluß an die überkommene griechische Musiktheorie den Begriff „musicus“, Benedikt und Gregor I. hingegen im Hinblick auf die herrschende christliche Musikpraxis den Begriff „cantor“ verwenden bzw. erläutern, unternimmt Isidor erstmals den Versuch der Ausdeutung und Abgrenzung beider Termini („musicus“ — „artes liberales“; „cantor“ — „officia ecclesiastica“). Aus diesem Grunde wählt der Verf. das Werk Isidors zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen, in deren weiterem Verlauf er unter beständigem Hinweis auf etymologische und soziologische Zusammenhänge die Entwicklung des Problems bis in die Zeit Guidos von Arezzo aufzeigt. Wesensdeutung und Sinnergründung von „musica“ und „musicus“, Fragen, mit denen der Verf. die Gegenwart unmittelbar anspricht, zeigen enge Verwandtschaft mit der harmonikalen Denkweise, wie sie u. a. bei A. v. Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums*, Köln 1876, und H. Kayser, *Vom Klang der Welt*, Zürich 1946, begegnet. Die Abhandlung stellt mit ihren grundsätzlichen Ausführungen nicht nur einen bedeutsamen Beitrag für die Fachwissenschaft, sondern darüber hinaus auch eine wertvolle Bereicherung der Isidor-Forschung, insbesondere der kürzlich erschienenen Isidor-Bibliographie dar (vgl. H. B. Brown, *The printed works of Isidore of Seville*, Lexington-Kentucky 1949).

Heinrich Hüschen

H. C. Broholm, William P. Larsen, Godtfred Skjerne: *The Lures of the Bronze Age. An Archaeological, Technical and Musicological Investigation*. Gyldendal Kopenhagen 1949. 129 S., 30 Tafeln und 36 Textabbildungen.

Mit dieser Untersuchung über die Luren der Bronzezeit findet ein langgehegter Wunsch der prähistorischen Archäologie wie auch der vergleichenden Musikwissenschaft seine Erfüllung. Als Gemeinschaftsarbeit liegen nunmehr die Ergebnisse einer seit 1938 auf Veranlassung des Dänischen Nationalmuseums durchgeführten Bearbeitung aller Lurenfunde in archäologischer, technischer und musikwissenschaftlicher Hinsicht vor. Broholm, der bekannte dänische Prähistoriker, gibt nach einem allgemeinen forschungsgeschichtlichen Abriss einen vollständigen Katalog auf 22 Seiten mit ausführlichen Beschreibungen, Fundumständen und Literaturnachweisen der seit 1797 bekanntgewordenen 51 Instrumente einschließlich aller Fragmente. Ausgezeichnete Fotografien sowie eine Fundkarte ergänzen diesen Abschnitt.

Dem 2. Kapitel über herstellungstechnische Fragen dieser Meisterwerke der Metalltechnik von Larsen folgen die archäologische Auswertung und schließlich in 3 Kapiteln die für die Musikforschung wichtigsten Abschnitte über den „instrumentalen Aspekt“, „musikalische Beschreibung und Elemente“ sowie weitere Probleme von Skjerne, dem Direktor des Musikhistorischen Museums zu Kopenhagen.

Die chronologische Einordnung wird mit vorsichtiger Zurückhaltung behandelt. Wenn auch die Datierung dadurch erschwert wird, daß die Luren selten im Fundzusammenhang mit anderen datierbaren Gegenständen auftreten, so konnte doch durch technische Einzelheiten und durch

Vergleich der Ornamente und Verzierungsmotive mit anderen Funden eine relative Chronologie erzielt werden. Auf Grund einer durchaus objektiven und vorsichtig das Für und Wider abwägenden Untersuchung kommt Broholm zu dem Schluß, daß das Alter der Funde ganz zu Unrecht so umstritten und unnötig diskutiert werde; sie reichen nach der Einteilung der nordischen Bronzezeit von der III. bis zum Ende der V. bzw. Anfang der 1. Hälfte der VI. Periode — ein Zeitraum, den B. mit den Zahlen 1100—600 vor Chr. Geb. umreißt.

Hinsichtlich der ethnologischen Zuordnung dürften nach dem heutigen Stand der Forschung keine Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Luren dem germanischen Kulturkreis zuzuschreiben sind — im Gegensatz zu unlängst von musikwissenschaftlicher Seite geäußerten Zweifeln, daß es sich um etruskische Importe handele (D. v. Bartha: Die avarische Doppelschalmel von Janoshida. 1934), eine Meinung, die unnötigerweise aus den Kindertagen der Vorgeschichtsforschung wieder heraufbeschworen wurde.

Von größter Wichtigkeit ist auch die Feststellung, daß die Luren keine Kriegs- oder Signalinstrumente gewesen sind, sondern dem kultischen Gebrauch gedient haben, wie sie ja auch in den Felszeichnungen dieser Zeit stets dargestellt sind. Somit bezeichnet auch das Verschwinden der Luren zu Beginn der Eisenzeit nur das Ende einer religiös-kultischen Ära und nicht unbedingt auch das Ende einer musikalischen Epoche. Dagegen wird ein Zusammenhang mit der heute noch in Nordjütland gebräuchlichen Hirtenlure, einer Schwester des Alphorns, bestritten, die möglicherweise mit den aus den alt-nordischen Sagas literarisch überlieferten „Luren“ zusammenhängt;

ihr Name wurde fälschlich auf die einem ganz anderen Typus angehörenden bronzezeitlichen Instrumente übertragen. Wilhelm Niemeyer

Walther Lipphardt: Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae. H. F. Kerle Verlag, Heidelberg 1950, 165 S.

Wenn von der Musikwissenschaft eine Lücke besonders empfunden wird, so ist es das fast völlige Fehlen von Untersuchungen über die mehrstimmige Vertonung liturgischer Formen außerhalb des Ordinarium Missae, von den zeitlich begrenzten Arbeiten Eisenrings (Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae bis um 1560) und Illings (Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts) abgesehen. Es ist bezeichnend, daß noch 1908 in Kretzschmars Handbüchern eine „Geschichte der Motette“ (Leichtentritt) erscheinen konnte, in der alle diese Formen summarisch unter dem Begriff „Motette“ zusammengefaßt werden. Seit H. J. Mosers Arbeit über „Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums“ sind bereits wieder zwei Dezennien verflossen, ohne daß eine der vielen für die Mehrstimmigkeit des 15. bis 17. Jhs. so wesentlichen Formen der Liturgie geschichtlich untersucht worden wäre. R. Gerbers Arbeit über die mehrstimmige Hymnenbearbeitung wird mit Spannung erwartet.

In dieser Situation, da wir weder über Anfänge, Blütezeit und Ausklang noch über die Kompositionstechnik der mehrstimmigen Introiten, Gradualia, Allelujas, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien usw. ausreichende Kenntnis besitzen, greift man zunächst mit Freuden nach dem schmalen Bändchen, in welchem Lipphardt die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae vorzulegen verspricht. Allerdings stimmt schon der Titel denjenigen bedenk-

lich, der aus seiner Beschäftigung mit der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts weiß, wie schwierig allein die Behandlung einer einzelnen Form aus dem Proprium ist. Mit einigem Mißtrauen tritt er einer Darstellung gegenüber, die ihr Thema auf wenig mehr als 90 kleinen Druckseiten bearbeiten will. (Der Rest des Buches wird durch ein „Repertorium Proprii Missae“ beansprucht.) Auf diesem engen Raum kann nur eine Skizze geliefert werden, jedenfalls keine wirklich ausgearbeitete Geschichte. Mehr hat L. denn auch nicht gegeben. Dazu kommt, daß das Büchlein sich deutlich mehr an den katholischen Kirchenmusiker als an den Musikhistoriker wendet und daher viel popularisierende und allgemein-ästhetische Bemerkungen bringt, die dem Diener der Kirche zweifellos von Nutzen sein können, leider aber dem Wissenschaftler nichts Neues sagen. Da es nun, wie gesagt, an allen vorbereitenden Untersuchungen und Einzelforschungen über die Formen des Proprium gebricht, bleibt L.s Darstellung notgedrungen an einige bekanntere Etappen der Propriumgeschichte gebunden, unter denen etwa Isaacs Choralis Constantinus besonders hervorgehoben wird. Die Ausdehnung des Überblicks bis zur Gegenwart mag dem praktischen Wert für die kirchenmusikalische Praxis dienlich sein, führt aber eine etwas sehr subjektive Färbung des Ganzen mit sich. Die Meinungen über die Bedeutung einzelner katholischer Kirchenkomponisten von gestern und heute müssen ja notgedrungen geteilt sein. Doch sei dankbar anerkannt, daß die kurzen Kapitel über Propriumkompositionen aus dem Zeitalter des konzertanten Stils und aus dem 19. Jahrhundert sich bisher stark vernachlässigten Fragen widmen.

Der Wert der Schrift liegt offensichtlich in dem Bemühen, dem Praktiker

die Bedeutung der mehrstimmigen Propriumgesänge vor Augen zu führen, ihm einen kurzen historischen Grundriß dazu zu geben und ihn somit auf z. T. unerschlossene Schätze der Kirchenmusik aufmerksam zu machen. Das angefügte Repertorium ist zweifellos sehr instruktiv, obwohl der Praktiker an die älteren Kompositionen vielfach kaum herankommen wird, vor allem sofern sie nicht in praktischen Neuausgaben vorliegen. Bedenklich stimmt nur, daß so viele Sammlungen ohne nähere Angaben über den speziellen Inhalt an Propriumgesängen aufgenommen worden sind. Ob alle die „Sacrae cantiones“ wirklich Propriumkompositionen sind? Wenn man z. B. im Verzeichnis Othmayrs Tricinia von 1549 findet (Nr. 393), die beim besten Willen nicht als liturgische Kompositionen, geschweige denn als Propriumsätze zu bezeichnen sind, so wachsen die Zweifel an der Zuverlässigkeit des Repertoriums, vor allem für die ältere Zeit. Doch soll diese Feststellung kein Vorwurf sein. Wer kann heute schon einen vollständigen und zuverlässigen Katalog der Propriumkompositionen aufstellen? Dazu bedarf es eben der noch nicht vorhandenen Einzeluntersuchungen. Gerade deshalb aber scheint der an sich erfreuliche Versuch des Verf. etwas verfrüht zu sein. Eine „Geschichte“ des mehrstimmigen Proprium Missae ist L.s Arbeit nicht und kann es auch nicht sein. Eine solche zu schreiben, sind wir noch lange nicht in der Lage. Möge L.s von schöner Begeisterung zeugender, zwangsläufig aber ungenügender Versuch daher wenigstens dazu beitragen, endlich einmal Einzeluntersuchungen über die mehrstimmige Vertonung von Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium, Communio und von allen anderen nicht zum Ordinarium gehörigen Formen anzuregen. Diese erfordern viel

Geduld und aufopfernde Arbeit, aber sie würden zweifellos zur Klärung der vielen offenen Fragen wesentlich beitragen. Hans Albrecht

Paul Winter: Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien. Hamburg 1949, Hans Dulk. 136 S. u. 48 S. Noten- anhang.

Die schön ausgestattete Gabe zum Goethejahr scheint der Versuch eines vielbelesenen und in literarischen und ästhetischen Fragen wohlbeschlagenen Kenners zu sein, über das „Erlebnis“, das für Goethe die musikalischen Eindrücke seiner italienischen Reise bedeutet haben, Rechenschaft abzulegen. Die einleitenden Kapitel geben eine aus vielen Selbstzeugnissen zusammengestellte Übersicht über Goethes musikalische Kenntnisse und sein Verhältnis zur Musik vor 1786; der Bericht über die musikalischen Eindrücke, die Goethe in Italien empfing, wird durch das Eintreffen Ph. Chr. Kayzers in zwei Gruppen gegliedert (eine Tabelle S. 110 vermittelt einen Überblick). Die Kompositionen, die Goethe gehört hat, werden in einem Abschnitt „ästhetisch und literarisch gewürdigt“. Der Schwerpunkt und, um es gleich zu sagen, wertvollste Teil des Buches liegt in dem Kapitel „Betrachtung des Erlebens in religiös-philosophischer, ästhetischer und musikalischer Hinsicht“, hinter dessen reichlich umständlicher Überschrift sich die Absicht verbirgt, den Nachweis dafür zu führen, daß die in Italien gehörte Kirchenmusik für Goethe nicht nur äußere Erfahrung, Belehrung und augenblickliche Erhebung gewesen ist, sondern sich zum echten „Erlebnis“ (man hätte den abgegriffenen Ausdruck lieber vermeiden sollen) verdichtet und zu einem festen Bestandteil seines inneren Erfahrungsreichtums sublimiert hat. Ausführliche Anmerkungen und ein

Notenanhang unterstützen die Untersuchung; der letztere ist ein Versuch zur Rekonstruktion dessen, was Goethe an Kirchenmusik in Italien oder von Italienern wirklich oder wahrscheinlich gekannt hat.

Der Versuch des Verf., im Hauptteil Goethes kirchenmusikalische Auffassung mit seinen religiösen und ästhetischen Anschauungen in Zusammenhang zu bringen, bildet eine wertvolle Bereicherung; die Übereinstimmung mit den von K. Ph. Moritz (Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788) ausgesprochenen ästhetischen Grundsätzen und der von Herder (Cäcilia, 1793), E. T. A. Hoffmann (Alte und neue Kirchenmusik, 1814) usw. vertretenen Auffassung vom Wesen der „wahren Kirchenmusik“, der Nachklang der römischen Eindrücke in „Wilhelm Meister“ (besonders im Anhang der „Wanderjahre“, 1829), im Briefwechsel mit Zelter, in den Eckermann-Gesprächen, die produktive Nachwirkung bis in die Entwürfe der musikalischen Zusätze zu Schillers „Glocke“ (1805), zum I. Teil „Faust“, zur „Reformationskantate“ (1816) und bis in den Abschluß von „Faust II“ hinein sind evident. Demgegenüber könnte man auf die einleitenden Teile des Buches verzichten und bedauert man, daß der Verf. sich ohne zureichende musikgeschichtliche Kenntnisse auf eine „Musikästhetische und historische Würdigung der Kompositionen“ eingelassen hat, die in dieser Form für eine Untersuchung von Goethes „Erlebnis“ nicht einmal erforderlich war; dieser Teil wie auch die „Anmerkungen zu den Notenbeilagen“ bleiben in fühlbarem Abstand von der Höhe des Hauptteils. Belesenheit allein tut es hierfür nicht. Unter den Notenbeilagen interessieren besonders das „Lamentabatur Jacob“ von Morales (1543) und zwei der Stücke von Jommelli, während die meisten übrigen, darunter das höchst

lehrreiche „Victimae paschali“ von Jommelli (bei Schott) und das prachtvolle 8st. „Tu es Petrus“ von A. Scarlatti (in Commers „Musica Sacra“) schon in älteren Neuausgaben vorliegen. Friedrich Blume

Eduard Reeser: Een eeuw nederlandse muziek. Met 99 afbeeldingen en 189 muziekvoorbeelden. Amsterdam, Querido 1950. 313 S.

Die treffliche Skizze von R. Mengelberg über die holländische Musik im 2. Band von G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte (²/1930, S. 1081 ff.) läßt uns bereits deutlich erkennen, daß sich der Eintritt Hollands in das Konzert der europäischen Völker seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter wesentlich anderen Vorzeichen vollzieht als bei den nordischen und östlichen Völkern. Es fehlen die Antriebe einer eigentlichen Nationalmusik, so wenig man im einzelnen, aber zumeist erst spät, wie etwa bei Cornelis Dopper, einen nationalen Ton überhören kann. Man muß sich eben immer vergegenwärtigen, wie verhältnismäßig lange und in welchem Umfang sich die holländische Musik des 19. Jahrhunderts im Fahrwasser der deutschen Romantik und Nachromantik bewegt hat.

Das alles schildert uns nun breit und anschaulich, immer aus den besten Quellen schöpfend, Reesers vorliegendes Buch. Gleich die Einleitung streift wenigstens kurz, aber überzeugend, vom Problem einer Nationalmusik aus gesehen die so ganz andere Lage Hollands gegenüber Rußland, Polen und Ungarn (die Tschechen hätten hier gleich mitgenannt werden müssen) im Rahmen der allgemeinen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. So erscheint es dem Verf. geradezu wie eine „boosaardige ironie“, daß ein Deutscher, der aus dem Bergischen stammende Johann Wilhelm Wilms, den Holländern 1815 ihre Na-

tionalhymne „Wien Neêrlands bloed“ schenkte. Die erste Jahrhunderthälfte steht im Zeichen einer Invasion deutscher Musiker nach Holland, während sich französischer Einfluß hauptsächlich auf die Oper beschränkt und holländische Musiker im eigenen Lande noch durchaus in der Minderheit bleiben. Noch 1830 erscheint auf dem ersten niederländischen Musikfest in Rotterdam kein holländischer Name. Daß Neigung und Veranlagung der Holländer zur Musik sich am auffälligsten nach der reproduktiven Seite hin zeigen, hatte bereits Mengelberg klar ausgesprochen. Durch ein ganzes Jahrhundert hindurch kann R. das bestätigen, man sieht, wie gleich am Anfang dieses Jahrhunderts jede Art von Gesangspflege, Volksgesang, Chorwesen und Kirchenmusik in hoher Blüte steht. Jedes der vier Kapitel des R.schen Buches setzt der Darstellung des Schaffens in der jeweiligen Epoche aufschlußreiche Ausführungen über die Nachschaffenden und die Organisation des Musiklebens voran. Um die Zeit der Jahrhundertwende treten dann die großen Sängerpersönlichkeiten in Erscheinung. Wir Älteren, die wir noch Messchaert, van Rooy und Urlus, die Noordewier-Reddingius und die Culp auf der Bühne und im Konzertsaal gehört haben, mögen uns wohl erinnern, daß uns in ihnen recht eigentlich die damalige Weltgeltung des musikalischen Holland entgegentrat. Unter den vielen Namen konzertierender Künstler vermisse ich bei R. nur einen von Bedeutung, den feinsinnigen Pianisten und Klavierlehrer Max van de Sandt, einen Schüler von Liszt. In diesen Zusammenhang gehört dann auch die Geschichte der holländischen Orchesterkultur. Die Gründung des zuerst von Willem Kes, dann von Willem Mengelberg geleiteten Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam 1888 wird in der holländischen Musik-

geschichte des 19. Jahrhunderts geradezu der Wendepunkt zur Neuzeit hin, eine Entwicklung, die aber bereits 1885 durch das Auftreten der Meininger in Holland unter Bülow wirksam vorbereitet worden war. Seit dieser Zeit stellt R. dann auch eine starke stilistische Aufspaltung im Schaffen der holländischen Komponisten fest, das sich in seinen Wandlungen bis dahin bequem nach der Chronologie der einzelnen Künstler darstellen ließ. Aber auch schon vorher gibt es im breiten Strom romantischen und nachromantischen Schaffens manches Unzeitgemäße, etwa die Nähe H. Wolfs in den Geistlichen Liedern op. 22 des J. J. H. Verhulst, dessen Messe op. 20 besonders zu rühmen ist. Seit den 60er Jahren bewegt dann natürlich auch die Wagnerfrage die Geister. H. Viotta wird der eigentliche Vorkämpfer für Wagner in Holland. Der nationale Ton dringt, wie schon angedeutet, etwas spät hervor, vor allem auf sinfonischem Gebiet. Bahnbrechend wird B. Zweers Sinfonie „Aan mijn Vaderland“ von 1890, C. Dopfer folgt seinen Spuren derart, daß ihn bereits R. Mengelberg (a. a. O. S. 1083) den „holländischsten unter Hollands Komponisten“ glaubte nennen zu sollen. Die Aufspaltung des Stilistischen wird im Schaffen A. Diepenbrocks besonders deutlich, das von Wagners Harmonik und einer Art Palestrinastil ausgehend schließlich beim französischen Impressionismus endet. Zur Charakteristik des Altphilologen, der Diepenbrock von Hause aus war, hätte vielleicht noch ein Hinweis auf ein Chorwerk dienen können, dem das „Carmen saeculare“ des Horaz zugrunde liegt, in der Vertonung aller 16 Strophen der Vorlage etwas ermüdend, aber doch ein interessantes Nachleben alter humanistischer Odenkompositionen.

R. ist dem Vorsatz, seiner Darstellung jeden „misplaatst chauvinisme“ fernzuhalten, bis zuletzt treu geblieben. Das macht diese holländische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts besonders wertvoll, zumal uns die gehaltvollen Ausführungen mit einer Fülle von Notenbeispielen immer lebendig ansprechen. Dazu zahlreiche gute Bilder und nicht zuletzt auch eine jeder weiteren Beschäftigung mit dem Gegenstand dienliche umfassende Bibliographie. Nicht verschwiegen sei allerdings, daß die Fülle des Stoffes stellenweise geradezu eine Überfülle an Namen zutage fördert, die dann vom Verf. eben nur noch registriert werden können. Darunter leidet insbesondere das Schlußwort mit seinem Ausblick zur Gegenwart hin.

Willi Kahl

Ludwig Schieder mair: Der junge Beethoven. 3. durchges. Aufl. Bonn, Dümmler 1951. XVI, 352 S.

Ludwig Schieder mair: Mozart. Sein Leben und seine Werke. 2., umgearb. u. verm. Auflage. Bonn, Dümmler 1948. 530 S.

Der Wunsch des Verf. im Vorwort zur ersten Auflage seines Buches über den jungen Beethoven von 1925, es möge „nicht vergeblich geschrieben sein“, hat sich längst erfüllt. 1939 konnte eine neubearbeitete zweite Auflage erscheinen, an die sich die vorliegende dritte im ganzen unverändert anschließt. Sie, d. h. also schon die zweite, war durchgehend bemüht, mit den neueren Ergebnissen der Beethovenforschung Schritt zu halten. Sie berücksichtigt die inzwischen vorgelegten wertvollen Untersuchungen von J. Schmidt-Görg, von A. M. Pols und R. van Aerde über Beethovens Vorfahren, sie scheidet mit Recht den 1888 von G. Adler entdeckten Konzertsatz für Klavier und Orchester aus der Reihe der Jugendwerke aus, nachdem H. Engel (Neues Beethovenjahr buch, 2, 1925, S. 167 ff.) einwand-

frei J. Rösler als den Komponisten bekanntmachen konnte, sie setzt sich (S. 97 f.) mit der Studie A. Henslers über den Hofkapellmeister Luchesi (Bonner Geschichtsblätter, 1, 1937) auseinander. Einschneidende Kürzungen im ersten Teil sowie die Verlegung des Aktenmaterials in den Anhang dienen einer strafferen Darstellung. Mit neuen Bildbeigaben, äußerlich auch mit einer handlicheren Gestalt hat das Buch ein verändertes Gesicht gewonnen, nicht zu seinem Nachteil.

Dem Erscheinen der neuen Fassung des Mozartbuches hätte man die günstigeren Zeitumstände wünschen mögen, unter denen derselbe Verlag das Buch über den jungen Beethoven erneut herausbringen konnte. Trägt sie äußerlich die Züge der Notjahre bis 1948, so zeugt sie innerlich doch von dem ernstesten Bestreben des Verf., seine Darstellung überall den Fortschritten anzupassen, in denen sich die Mozartforschung der letzten Jahrzehnte bewegte. Und das waren zum guten Teil die Ergebnisse eigener Forschungen des Verf. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß aus dem Vorwort der ersten Auflage nunmehr eine ausgedehnte Einleitung „Das literarische und wissenschaftliche Mozart-Bild im Wandel der Zeitspannen“ geworden ist, die allein schon das Studium des Schiedermairschen „Mozart“ in seiner zweiten Fassung lohnt.

Willi Kahl

Alfred Guttman: Die Musik in Goethes Wirken und Werken. Deutscher Musikliteratur-Verlag, Berlin-Halensee, Wunsiedel (Ofr./Bayern), 1949. 171 S.

Das Thema „Goethe und die Musik“ ist ein „weites Feld“ und ebenso unerschöpflich wie der Goethesche Genius selbst. Zahlreiche Forscher haben es schon von den verschiedensten Seiten her beleuchtet, so daß man einer Neuerscheinung auf diesem

Gebiet mit besonderer Spannung entgegen sieht. Das Buch G.s rechtfertigt diese Spannung insofern nicht ganz, als es gleichsam außerhalb des Entwicklungsganges der Forschung steht. Ein tragisches Geschick schnitt den Verf. von nahezu allen wissenschaftlichen Hilfsmitteln ab; gerade in dieser Abgeschlossenheit aber drängte es ihn zur schöpferischen Arbeit, und so kam eine Schrift zustande, die nicht nur die neuesten, sondern im wesentlichen alle Forschungen der letzten 25 Jahre ignoriert. An Hand von Goethes Lebensgang und seinen Schriften werden die jeweiligen musikalischen Einflüsse, denen der Dichter ausgesetzt war, und seine Reaktion darauf aufgezeigt, wobei sich der Verf. stets um eine möglichst umfassende Darstellung der allgemein geistigen wie auch der musikalischen Umwelt bemüht. Da er Allgemeinverständlichkeit anstrebt, bleibt er dabei allerdings ziemlich an der Oberfläche. Dies und das ausschließliche Zitieren älterer und alter Literatur lassen die ganze Darstellung mitunter antiquiert erscheinen, woran auch die nicht immer ganz organisch wirkenden psychologischen Exkurse nichts zu ändern vermögen.

Anna Amalie Abert

Karl Laux: Musik und Musiker der Gegenwart. 1. Band: Deutschland. Mit 15 Porträtzeichnungen von Kurt Weinhold. 1949. Verlag Dr. Wilhelm Spael K. G., Essen. 264 Seiten. Gebunden DM 10.80.

Karl Laux, als Musikkritiker in Deutschland seit fast drei Jahrzehnten geschätzt, unternimmt es, aus seiner Kenntnis und Erfahrung heraus über die deutsche Musik unserer Zeit zu schreiben. In einer Einleitung grenzt er seinen Standort ab: das Buch ist „mehr Bericht als Beurteilung“, es will „das Schaffen junger deutscher Musiker beleuchten“, nicht

jedoch ein „vollständiges Bild des zeitgenössischen Schaffens“ geben, es liefert für eine „spätere, nicht nur beschreibende, sondern auch wägende und wertende Geschichtsschreibung das Material“. Nach dieser Programmstellung folgt der erste Teil, „Klang, Form, Geist“, im Umfang von rund 20 Seiten als Einführung, um „das Gemeinsame der Erscheinungen festzustellen“. Der Begriff der „Moderne“ wird als typische Reaktionsform aus der Geschichte abgeleitet. Die Gegensätze zwischen dem impressionistischen Formbau und der lineargebundenen neuen Musik werden anschaulich herausgearbeitet und mit zahlreichen instruktiven Notenbeispielen belegt. Die geistesgeschichtliche Verallgemeinerung erfolgt in der Konfrontierung der Erlebnis-typen des „Ich“ und des „Wir“, des Subjektivismus und des Kollektivismus. Auf diesen Erkenntnissen basiert eine dem Buch am Ende beigegebene Tabelle, die zahlreiche deutsche Komponisten der Gegenwart versuchsweise nach Schulen gruppiert.

Den Kern des Buches bilden 22 Porträts, die den Komponisten v. Borck, Brehme, Degen, Distler, Egk, v. Einem, Fortner, Gerster, Hessenberg, Höffer, Höller, Humpert, Lemacher, Maler, Mohler, Orff, Pepping, Reutter, Schroeder, Wagner-Regeny, Walter und Haas gewidmet sind. Es sind also hauptsächlich Künstler, deren Geburtsjahr in das 20. Jahrhundert fällt und deren Schaffen sich nach 1930 auszuwirken begann. Die Jahre um 1930 bis um 1945 zu umspannen, ist das selbstgewählte Ziel des Verfassers. In der Porträtzeichnung vereinigt Laux die Vorzüge des kritischen Beobachters und des gewandten Schriftstellers mit der Unvoreingenommenheit und Aufgeschlossenheit des Miterlebenden. Wertvoll sind die beigegebenen Werkverzeichnisse, sehr

gut die Porträtzeichnungen des süddeutschen Malers Kurt Weinhold. Ließe sich im einzelnen über die Auswahl der zweiundzwanzig Komponisten rechten—der Wert des Buches kann durch eine andere Gewichtsverteilung nicht beeinträchtigt werden. Es ist ein Dokument des deutschen zeitgenössischen Schaffens innerhalb der fünfzehn Jahre zwischen 1930 und 1945 und geeignet, die Eigenart der neuen deutschen Musik, ihre Eigenwertigkeit und ihre Beziehungen zur eigenen musikgeschichtlichen Vergangenheit voll zu erhellen.

Karl H. Wörner

Hellmut Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz-Innsbruck-Wien, 1950.

Die Schrift vereint fünf Abhandlungen: „Reduktionstechnik und Gestaltanalyse“, „Klangfunktionen der Dur-Moll-Harmonik“, „Musikalische Form als Ganzheit“, „Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von H. Schütz in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard“, „Tonale und reale Beantwortung bei J. S. Bach“. Als Ganzes wollen sie den Zusammenhang der Methoden H. Schenkers und der Gestalt- und Ganzheitstheorie aufweisen und auswerten. „Ihr Zusammenfassen (der Teilgestalten) zu einer höheren Einheit bzw. das Zustandekommen übergreifender Beziehungen erfolgt von der Oberstimme aus gesehen durch Bindung des Melos an eine Stimmführung, die in ihrer letzten Vereinfachung den Tonraum eines Dreiklangles durchmißt. Ebenso wie die Oberstimme zielt auch die Unterstimme einzig und allein auf die Erfüllung eben jenes Klanges hin, ihrer besonderen Mission gemäß, vom Grundton zur Quint vordringend und wieder zum Grundton zurückkehrend“ (S. 59). Den Feststellungen die-

ses Satzes entsprechend, setzen sich die Analysen wie des I. Satzes der Klaviersonate K. V. 310 von Mozart, des Intermezzos op. 118 I von Brahms und des Präludiums und Fuge D-Dur von Bach nur aus wenigen „auskomponierten“ Dreiklängen, aus Quint- und Quartzügen und ähnlichem zusammen. Bei dem op. 118 I geht das tatsächlich recht gut, das in jedem Takt auftretende Motiv ist an sich eine fallende Terz, die dauernd aneinander gereiht wird. In einem Bericht über Schenkers „Jahrbuch“ (Zschr. f. Mw. X) habe ich schon betont, daß solche ernsten und sorgfältigen Untersuchungen, wie sie auch Federhofers Darstellungen sind, eine Seite stillkundlicher Forschung repräsentieren; daß aber Weg und Methode mir nicht immer zwingend scheinen. Ein Beispiel sei angeführt: aus den Takten 23—26 der Mozart-Sonate (die ersten drei stellen eine fallende Sequenzkette dar) wird ein auskomponierter Terzenzug reduziert, aus den ganz anders gearteten Takten 27—31 der gleiche. Von diesen Zügen entspricht meines Erachtens nichts der Empfindung, sie sind die Ergebnisse eines Hineinkonstruierens. Manchmal müssen zu dem Zweck Töne, die gar nicht vorhanden sind, dazu genommen werden; sie werden dann als „gemeint“ hingestellt (z. B. S. 33, 35). Das widerspricht eigentlich einer „deskriptiven“ Untersuchungsmethode.

Federhofers kritische Stellung gegen manche der bisherigen Formuntersuchungen ist zweifellos gerechtfertigt, z. B. gegen die Überschätzung der Substanzgemeinschaft (S. 31); aber rhythmische und melodische Bildungen dürften doch für die Auffassung eines Werkes als Ganzes eine größere Rolle spielen, als ihnen hier zugebilligt wird. Mir sind zahlreiche Skizzen bekannt, aber solche Reduktionen, wie sie diese Analysen vornehmen, sind mir auch bei Beethoven nicht

vorgekommen. Die melodisch-rhythmische Substanz spielt immer von Anfang an eine Rolle. Luther sagt einmal, „daß wir Menschen die Zeit der Länge nach sehen, eines nach dem andern, Gott aber der Quere nach, wie durch ein Rohr, alles auf einem Haufen“, und Komponisten wie Brahms und Mozart haben darauf hingewiesen, daß ihnen bei der Komposition immer das Ganze vor dem geistigen Auge stehe. Aber es scheint mir wenig wahrscheinlich, daß dieses Ganze aus einer solchen Folge auskomponierter Dreiklänge und Züge bestanden habe. Dem ließe sich natürlich entgegensetzen, daß es im fertigen Werk Dinge gibt, die auch dem Komponisten unbewußt einfließen.

Am wertvollsten scheinen mir auch hier die Abhandlungen, die sich weniger auf ein spezielles Werk beziehen als eine Summe analytischer Feststellungen zusammenfassen; etwa die Erkenntnis, daß nur infolge der Gültigkeit der funktionellen Harmonik so umfangreiche Werke möglich sind, wie sie das 19. Jahrhundert schuf (S. 6). Besonders die 2. und 5. Abhandlung enthalten sehr viel Bemerkenswertes. Wenn in der ersten Schenkers Reduktionsverfahren mit Scherings „Dekolorieren“ in Verbindung gebracht wird, so scheint mir das nicht richtig. Beim Dekolorieren ist der Ausgang des Komponisten von einer Grundsubstanz sicher; in der Analyse gilt es nur, den Weg des Komponisten umzukehren. Daß aber der Komponist vom Ergebnis einer Schenkerschen Analyse ausgehe, habe ich oben schon als höchst unwahrscheinlich dargestellt. Paul Mies

Robert Pitrou: Musiker der Romantik. (Ins Deutsche übertragen von Lolo Kraus.) Lindau: Frisch & Perneder [1949]. 250 S.

Pitrou hat sich mit Büchern über

Schubert und Schumann bekannt gemacht. Die Literaturwissenschaft nennt sein Werk über Th. Storm von 1920 die umfassendste Monographie über den Dichter. Seine Vertrautheit mit deutschem Geistesleben bekundet auch die vorliegende Sammlung von Charakterbildern romantischer Komponisten. So etwa wird man die Absicht des Verf. verstehen müssen. Es sind leicht hingeworfene, mit der ganzen spielerischen Eleganz des Franzosen geschriebene Skizzen, von deren schillerndem Stil durch die Übersetzung möglicherweise einiges vergrößert wurde. Man ahnt das wenn Schuberts S. 81: „Äußerlich war nicht kennt, z. B. bei der Kennzeichnungstens, wenn man das Original er ein dicker Junge“. Hinter der glänzenden Oberfläche stößt man allerdings auf eine beträchtliche Anzahl störender Irrtümer. Man kann nach M. Bauers feinsinniger Studie (ZfMw. 5, 1922, S. 79 ff.) über den Dichter Mayrhofer, denkt man nur an seine Naturstimmungen und die aus antiken Stoffen schöpfenden Verse, nicht mehr so abfällig urteilen, wie es S. 64 geschieht. Es gibt auch unter Schuberts Liedern von ihm keinen „Wanderer“ (S. 73). Die hmoll-Sinfonie wurde 1865 nicht von Hanslick (S. 86), sondern von Herbeck aufgefunden. Nicht Schuberts Vorfahren schlechthin (S. 88), sondern nur sein Vater und dessen Bruder Karl gehörten dem Lehrstande an. Reichlich sorglos steht der Verf. vielfach dem Stand der Forschung gegenüber. Für die Kritik am romantischen Beethovenbild beruft er sich S. 14 auf den „Wiener Musikforscher Willibald Nagel (1927)“. Gemeint ist offenbar dessen Vortrag auf der Wiener Beethoven-Zentenarfeier („Beethoven Romantiker?“). Nagel lebte damals in Stuttgart. Darüber aber ist als wichtigster Beitrag zu dem in Frage stehenden Problem das grundlegende Buch von A.

Schmitz aus demselben Jahre übersehen. Die Zusammenhänge des Fidelio mit der französischen Schreckensoper aufgedeckt zu haben, ist nicht erst das Verdienst J. Gregors in seiner „Kulturgeschichte der Oper“, 1941 (S. 30), sie sollten seit Jahrzehnten jedem Musikwissenschaftler bekannt sein. In Berlioz, dessen Charakterbild besonders gut gelungen ist, sieht der Verf. die eindrucksvollste Verkörperung des Romantischen. Im übrigen gibt es in seiner Romantikerreihe manche Grenzfälle nach seiner Auffassung. Beethoven erscheint ihm eher als ein Vertreter des Sturm und Drang, also der deutschen Vorromantik. Für Schubert kann er sich nicht eindeutig zwischen Klassik und Romantik entscheiden. Dabei spielt auch wieder das Bild des biedermeierlichen Schubert hinein, gegen das doch schon 1927 H. Költzsch in seinem Buch über Schuberts Klaviersonaten angegangen war.

Willi Kahl

Ernst Ferand: Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. XV und 464 S. Rhein-Verlag, Zürich 1938.

„Der unmittelbare Antrieb zu vorliegender Arbeit war ein subjektiver: der Wunsch, die praktischen Erfahrungen des Musikpädagogen durch historisch-entwicklungsgeschichtliche Kenntnisse zu unterbauen“ (S. VII). Aus dieser Grundauffassung erwuchs diese umfangreiche Geschichte der Improvisationspraxis von den Primitiven und der Zeit der Griechen bis an die Schwelle der Generalbaßpraxis. Daß eine solche Geschichte noch nicht geschrieben war (S. 5), liegt zum großen Teil an der Schwierigkeit, daß improvisierte Musik eben im Augenblick des Entstehens verschwindet und im wesentlichen nur in theoretischen Erörterungen auftritt. Aufgeschriebene „Contrappunto alla

mente“, wie der von Banchieri (S. 225 ff.), sind eigentlich ein Widerspruch in sich. Da ist es schade, daß Ferand nicht bis zur neuesten Zeit vorgedrungen ist; denn Schallplatten-aufnahmen von Jazzmusik ermöglichen gerade das Studium der Improvisation. Wenn man aber die un-gemeine Fülle von durchgearbeiteter Literatur und die Sorgfalt betrachtet, so ist verständlich, daß F. die eigent-liche Generalbaßzeit und die neueste Zeit nur am Rande betrachtet. Eine Schwierigkeit der Behandlung be-steht auch in der Tatsache, daß die Kunstmusiker und Theoretiker häu-fig das, „was sich der genauen No-tierung entzieht“, nicht für würdig der Betrachtung halten (S. 76).

In der Einleitung gibt F. eine Systematisierung der Improvisation. Es werden im Wesentlichen unterschieden: in einer Richtung vokale und instrumentale Improvisation; in einer andern die lineare und vertikale Komponente sowie für die instru-mentale die motorische (durch In-strument und Technik bedingte) Komponente (z. B. S. 415). Umfang-reiche Betrachtungen gelten dem wechselnden Verhältnis von Impro-visation und geschriebener Kompo-sition in den verschiedenen Zeiten (vgl. S. 417), auch ihrer zeitlichen Folge, wobei „die Improvisation sich . . . auf allen Gebieten der Musik-praxis als eine entwicklungsgeschicht-lich frühere Phase der Komposition zeigt, . . . ihr Eigenleben doch auch noch lange nach dem Vorherrschen komponierter Kunstmusik durchaus nicht aufgibt“ (S. 418).

Umfang und Inhalt mögen die Über-schriften der Hauptkapitel andeuten: Die Primitiven; der Orient und das alte Hellas; Frühchristentum und Gregorianik; Vokale Mehrstimmig-keit des Mittelalters (Anfänge und vertikale Komponente I); Renais-sance: Der Contrappunto alla mente (Die vertikale Komponente II); die

lineare Komponente der Vokalpoly-phonie; Instrumentale Improvisation (Orgel, Streichinstrumente, Zupf-instrumente, Tanzmusik). Die Fülle macht eine eingehende Behandlung hier unmöglich. Hin und wieder scheint mir die Tendenz der Arbeit, die Improvisation in den Vorder-ground zu rücken, etwas zu färben; z. B. S. 242, wo die Manierentabellen des 18. Jahrhunderts „leblose, ver-steinerte“ Gebilde genannt werden. Der Versuch der Komponisten wie Couperin, J. S. und Carl Ph. E. Bach, in die individuelle Vielfalt eine ge-wisse Ordnung zu bringen, ist doch nicht nur „Verfall der abendlän-dischen Verzierungskunst“. Manches über den Fauxbourdon Gesagte müßte vielleicht nach den neuen Forschun-gen von Bessler etwas modifiziert werden. F. selbst nennt die Nachrich-ten über das „tatsächliche musika-lische Leben“ der Griechen „äußerst dürftig“. In dem diesen gewidmeten Kapitel gibt es denn besonders viele — zu viele „vielleicht“, „wahrschein-lich“, „zu vermuten“ usw.

Auf manche Dinge werfen F.s Be-trachtungen ein neues Licht. Ich nenne etwa: „daß die Entstehung der Se-quenz durchaus nicht als Anzeichen einer musikalischen Blütezeit auf-gefaßt werden kann, sondern im Ge-genteil einen Niedergang der ur-sprünglichen Erfindungsgabe be-deutet“ (S. 95). Dann die Feststellung, daß „die Unklarheit und Vieldeutig-keit der Neumen eben in jeder Hin-sicht durchaus der Unbestimmbarkeit jener Musik selbst, die durch diese Zeichen wiedergegeben werden sollte, entspricht und somit in dieser direkt begründet ist“ (S. 105). Damit würde einmal begründet, weshalb man da-mals die doch vorliegende altgrie-chische Buchstabentonschrift nicht übernahm (S. 102). Andererseits wür-den mit dieser Auffassung alle Ver-suche einer rhythmischen und to-

nalen Lesung der Neumen zum Scheitern verurteilt.

In einer (ungedruckten) Arbeit aus dem Kölner Institut für Schulmusik über das „Improvisatorische im Jazz“ von S. van Gee ergab sich ein Gegenfall: eine genaue Notation improvisatorisch bespielter Schallplatten nach Ton und Rhythmus war für unsere Notenschrift unmöglich.

F. zeigt ausführlich die Bedeutung der Improvisation für die Festlegung des Harmoniegefühls (z. B. S. 124, 420), für die Entwicklung zum begleiteten Sologesang (S. 260, 322), für die Entstehung der instrumentalen Formen wie Tokkata, Prämambel, Fantasia (S. 329 ff.) und der Variation (S. 403 ff.). Daß es frühe Tokkaten nicht nur für Tasten-, sondern auch für Lauteninstrumente gegeben habe, wird stark betont (S. 387). Einen „Tastar de corde“ mit folgendem *Recercar* für Laute des Joanambrosio Dalza von 1508 sieht F. als das „Urmotiv“ von Präludium und Fuge an. Die geschickten Betrachtungen der behandelten Gebiete geben eine Fülle von Beziehungen und Gedanken.

Paul Mies

Wilhelm Altmann: Kleiner Führer durch die Streichquartette für Haus und Schule. Deutscher Musikliteratur-Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel/Ofr. 1950. 166 S. (Hesses Handbücher der Musik. Bd. 102.)

Die Zeitverhältnisse erlaubten dem Verlag noch nicht wieder, Altmanns 1928—31 zuerst erschienenen bewährtes „Handbuch für Streichquartettspieler“ im vollen Umfang seiner vier Bände mit Einschluß der sonstigen Kammermusik für Streicher sowie für Streicher und Bläser neu aufzulegen. So bleibt als vorläufiger Ersatz der vorliegende einbändige „Kleine Führer“ mit Beschränkung auf das Streichquartett. Viele Namen mußten dieser zeitbedingten Umwandlung geopfert und, was geblieben ist,

mußte wesentlich gekürzt werden. Das hat freilich auch seine Vorteile. Die Methode der Einzelbesprechung jedes Quartetts hatte die besonders umfangreichen Abschnitte über Haydn, Mozart und Beethoven in der ersten Auflage stark zerbröckeln lassen. Jetzt haben sie an Konzentration gewonnen, es sind immerhin auch trotz der zahlreichen Ausfälle, die sich namentlich für die Zeit nach Brahms bemerkbar machen, noch neue Namen aufgenommen worden (N. Dalayrac, Fr. X. Richter, J. Françaix, K. Höller). H. Wolf freilich hätte nicht gestrichen werden sollen. Im ganzen wird sich das Buch, wenn auch diesmal ohne die früheren Notenbeispiele, als brauchbares Nachschlagewerk in der Hand des Kammermusikfreundes bewähren, mögen auch die historischen und ästhetischen Belehrungen allzu oft aus zweiter Hand stammen. Dafür ist als persönliche Note das innere Verhältnis des Verf. zur Hausmusik geblieben, die Erfahrungen jahrzehntelangen Umgangs mit Kammermusik jeder Art im eigenen Musizieren, eine Literaturkenntnis, die ihresgleichen suchen mag. Übrigens will der Führer nun auch — der Titel deutet es an — der Schulmusikpflege reiche Anregungen geben. Für eine spätere Auflage wäre zu beachten, daß K. Ph. E. Bachs Sinfonien von 1773 heute nicht mehr mit Riemann als Streichquartette aufgefaßt werden können. Es sind Quartettsinfonien mit Generalbaß. Dann zwei Versehen: Haydns Todesjahr (S. 18) ist 1809. S. 26 muß es heißen „op. 54 Nr. 2“ statt 44.

Willi Kahl

Friedrich Welter: Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg. Lippstadt, Kistner & Siegel 1950. Das Erscheinen eines gedruckten Bibliothekskataloges, besonders eines Kataloges, der den Inhalt einer in der Musikforschung wohlbekannteren alten und wertvollen Sammlung verzeich-

net, ist ein Ereignis. Man weiß, welche Schwierigkeiten wirtschaftlicher und herstellungstechnischer Art zu überwinden sind, man weiß, welche Anforderungen an den Bearbeiter gestellt werden, und man weiß auch, mit welchem Heißhunger sich die Forschung auf eine derartige Veröffentlichung stürzt, da es leider nur allzu wenige und vor allem nur sehr wenige neue, den Ansprüchen der Gegenwart genügende Arbeiten dieser Art gibt.

So war es denn keine geringe Überraschung und Freude, als anlässlich des Bachfestes in Lüneburg der Katalog der dortigen Ratsbücherei erschien, und man stellte bewundernd und dankbar die Großzügigkeit des Rates der Stadt Lüneburg und des Niedersächsischen Kultusministeriums fest, die als Herausgeber die Drucklegung dieses Buches ermöglichten.

Bei dem eingehenden Studium von Inhalt und Form dieser Veröffentlichung erfuhr die Freude allerdings Trübungen und zwar Trübungen so erheblicher Art, daß es dem Referenten notwendig scheint, eine kurze grundsätzliche Betrachtung über die Anforderungen, die an derartige Veröffentlichungen zu stellen sind, vorzuschicken

Bibliotheks- bzw. Sammlungskataloge sollen Nachschlagewerke sein, in denen man sich rasch, genau und erschöpfend über jedes einzelne Stück unterrichten kann, in denen schnell die im Augenblick interessierende Materie zu finden ist und die uns durch Angabe der zuverlässigsten Quellen in den Stand setzen ohne Aufenthalt nachzuprüfen und weiterzuforschen. Diese Forderungen erscheinen vielleicht als Selbstverständlichkeit und nicht schwer durchführbar; sie sind aber alles andere als das. Wer an die Fertigstellung eines Kataloges einer älteren Musiksammlung geht, hat nicht nur das Rüstzeug

eines fleißigen, in rebus musicis bewanderten und auf pedantische Genauigkeit im Äußeren bedachten Mannes mitzubringen, sondern er muß darüber hinaus bestens über alle bibliographischen Hilfsmittel, über Neuauflagen, über grundlegende Monographien, über Kataloge, die nicht bibliographisch nachweisbar sind — kurz, über die ganze Fülle des musikbibliographischen und musikbiographischen Schrifttums Bescheid wissen. Jedenfalls erwartet man das jetzt allenthalben, nachdem man auf dem Gebiet der Bibliographien und Kataloge verschiedener Art an so hervorragende Leistungen von Friedländer, Kathi Meyer-Paul Hirsch, Köchel-Einstein, Kinsky, Deutsch, Anglès usw. gewöhnt ist.

Um es zunächst in einem Satz zu sagen: Der Lüneburger Katalog kommt mehr der Impression eines durch die Ratsbücherei schlendernden Musikfreundes gleich, der jedes Stück interessiert in die Hand nimmt, als dem Resultat einer entsagungsvollen und gründlichen Gelehrtenarbeit. Daß er auch in dieser Form noch seinen Wert hat, soll keinesfalls bezweifelt werden; denn er bietet ja auf alle Fälle einen Anhalt für die Suchenden. Es wäre nur schön und wohl auch besser gewesen, wenn der Aufwand der Drucklegung durch eine Veröffentlichung gelohnt worden wäre, die den berechtigten höheren Ansprüchen der Gegenwart entsprochen hätte.

Im Einzelnen: Die Anlage des Kataloges folgt der üblichen Einteilung in „Musica theoretica“ und „Musica practica“. Die „Musica practica“ wird außerdem in Sammelbände, Anonymi und einen alphabetischen Katalog nach Komponisten aufgeteilt. Diese äußere Anlageform ist noch immer gut, und besonders die Einzelaufführung der Komponisten aus Sammelwerken im alphabetischen Teil, von dem aus in die Abteilung der

„Sammelbände“ verwiesen wird, ist nutzbringend. Als weniger gut erscheint es aber dem Referenten, daß sich innerhalb dieser Gruppen sehr heterogene Elemente tummeln. So erscheinen eine recht erhebliche Anzahl von Textbüchern, sowie Zeitungen, Zeitschriften Leichenpredigten — also lauter in ihrer inneren Art und äußeren Erscheinungsform besser separat zu haltende Veröffentlichungen — in der Gruppe I „Mus. ant. theor.“. Noch bedenklicher aber stimmt, daß — namentlich in der Abteilung „Mus. ant. pract.“ — Handschriften und Drucke fortwährend durcheinandergehen. Das ist nicht nur aus einer gewissen Ordnungsästhetik, sondern auch aus ganz evidenten praktischen Benutzungsgründen abzulehnen. Wer Drucke sucht, muß sich durch sämtliche Handschriften mit hindurchwinden und umgekehrt. Außerdem erfordern eigentlich Handschriften eine andere Form der Verzeichnung als Drucke, so daß also auch aus aufnahmetechnischen Gründen eine Verkoppelung nicht ratsam ist.

Gleichfalls die äußere Anlage betrifft eine andere Eigenschaft des Kataloges, die ihm nicht eben dienlich ist. Jeder mit der Musikgeschichte und den Fundorten von wichtigeren Quellen Vertraute weiß, daß sich in Lüneburg das 16. und 17. Jh. besonders deutlich widerspiegeln. Er wird überhaupt nur dann zu dem Katalog greifen, wenn er Quellen aus dieser Zeit sucht. Aus dem an sich ehrenwerten Prinzip der Vollständigkeit (das allerdings in zahlreichen bibliographischen Unternehmungen bisher mehr Unheil als Nutzen gestiftet hat) ist nun auch alles das mit in diesen Katalog hineingenommen worden, was bis 1850 noch in diese Sammlung Eingang gefunden hat. Damit könnte man sich noch abfinden, wenn das spätere 18. und das 19. Jh. in einem

Anhang oder in einem besonderen Teil zusammengefaßt worden wäre. So aber stehen in unmittelbarer Nähe von Matthias Weckmannschen Sonaten Carl Maria v. Webers Zigeunerchor aus „Preciosa“ im Klavierauszug oder die Ouvertüre zur gleichen Oper in Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen oder eine Arie aus dem Freischütz für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung; und dasselbe bunte Bild bieten auch die anderen großen Kataloggruppen. Ich glaube, hier hätte, ganz abgesehen von der notwendigen Abtrennung dieser Aditamenta von dem wertvolleren Hauptbestandteil der Sammlung, etwas mehr Mut zu einschneidenderen Maßnahmen nicht geschadet: Es konnte für den Katalog nur von Vorteil sein, wenn die eben erwähnten Stücke oder — um noch ein weiteres herauszugreifen — das „Potpourri tiré de l'Opéra: Don Juan p. 1 Pfte. à 4 ms. par Sippel“ völlig fortgelassen oder nur in einem ganz kurz gehaltenen Sammeleintrag festgehalten worden wären.

Alle diese Betrachtungen betreffen aber, wie gesagt, mehr die äußere Form als die eigentliche Substanz des Kataloges und brauchten allein noch nicht Anlaß zu ernsthafteren Bedenken gegen diese Veröffentlichung zu bieten. Sehr viel schwerer wiegt der Vorwurf, den man dem Hrsg. leider nicht ersparen kann, daß er die vorhandenen bibliographischen Hilfsmittel keinesfalls ausgenutzt hat. Schon bei einem flüchtigen Blick auf die angezogene Literatur (S. X—XI) wundert man sich über deren Qualität und Auswahl. C. F. Beckers „Tonkünstler“ und der „Mendel-Reißmann“ in Ehren und zugegeben, daß ab und zu dort etwas zu finden ist, was bei Walther, Mattheson, Gerber, Eitner, Riemann, Altmann und Moser nicht oder nicht mehr steht — sie im Literatur-Verzeichnis besonders nam-

haft zu machen, setzt in Verwunderung. Und warum ist vom Köchel-Verzeichnis ausgerechnet die 1. Auflage von 1862 herangezogen worden, nachdem das Buch 1937 in 3. Auflage und durch Einstein erst zu einem wissenschaftlich stichhaltigen Werk herangereift ist? (Die Kenntnis von der neuen, abermals bereicherten Ausgabe von 1947 konnte nicht unbedingt verlangt werden.) Zu welchen Folgen diese Vernachlässigung neuerer wissenschaftlicher Hilfsmittel führt, zeigt die falsche Zuordnung der Klaviersonate in c-moll auf S. 259 (KV Anh. IV, Nr. 204, jetzt 284a), die nicht von Mozart, sondern von Anton Eberl stammt.

Statt C. F. Becker und Mendel hätte man aber die grundlegenden Werke von Wackernagel und Zahn, sowie das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik (Göttingen 1935 ff.) erwartet. Daß diese auch zu der Ausarbeitung des Kataloges nicht oder kaum merkbar hinzugezogen wurden, ist freilich unbegreiflich. Welter hat sich damit der Vorteile bereits geleisteter wissenschaftlicher Arbeit begeben und stellt den Benutzer seines Kataloges damit vor die fatale Aufgabe, alles das nachzusehen und nachzuarbeiten, was eigentlich in seinem Katalog enthalten sein mußte. Einige Beispiele: Auf S. 149 sind zwei Handschriften mit einem Choral und einer Motette von Bodenschatz verzeichnet. Es handelt sich um zwei Sätze aus den 1608 gedruckten „*Harmoniae angelicae cantionum ecclesiasticarum*“, genaue Titelangabe und Beschreibung bei Zahn („Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder...“ 1888—93) Bd. VI, Nr. 392. Auf S. 20 ist die stets notwendige annäherungsweise Datierung der „Choral-Melodien“ von Heinrich Enckhausen unterblieben. Bei Zahn V, Nr. 400, hätte mühelos der Druck der 1. Auflage vom Jahre

1876 festgestellt werden können. — Ebenso konnte auf S. 31 f. der fehlende Druckort mit Erscheinungsjahr bei den geistlichen Arien von Scherer bis Ahle ergänzt werden. Zahn gibt a. a. O., S. 430 und VI, Nr. 683, eine ganz ausführliche Beschreibung. Welche Mühe wäre dem Benutzer erspart geblieben, wenn lediglich die Stellen bei Zahn in einer Klammer angefügt worden wären! Dasselbe gilt für den Choral „Was mein Gott will“ (S. 43), der bei Zahn IV, Nr. 7568 ebenso steht und Joachim Magdeburgs „Christlichen und Tröstlichen Tischgesängen“ von 1572 entnommen zu sein scheint, und für noch eine ganze Reihe anderer Nummern, die hier aufzuzählen zu weit führen würde.

Zu der Ignorierung wichtigster bibliographischer Hilfsmittel gesellt sich sodann die Nichtbeachtung gedruckter Ausgaben. Wie dem Verf. des Kataloges ein ganzer Denkmälerband mit Werken von Matthias Weckmann (Landschaftsdenkmale, Schleswig-Holstein, Bd. 4, 1942, hrsg. von Gerhard Ilgner) hat entgehen können, ist kaum verständlich. Er hätte sich viel Mühe und den Herausgebern Kosten ersparen können, denn alle Notenbeispiele von Seite 319—322 wären mit einem kleinen Hinweis auf den Weckmann-Band zu ersetzen gewesen. Nebenbei bemerkt, passierte auf Seite 319/20 ein Zählfehler von der 5. zur 6. Sonate (Beispiel Nr. 1314 doppelt!), der sich auf die weitere Zählung durch eine Verschiebung der Notenbeispiele auswirkt. Auch die Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso ist nicht zu Rate gezogen worden. Referent machte sich nicht die Mühe, sämtliche Nummern nachzuprüfen. Bei Stichproben stellte er lediglich fest, daß Nr. 1076 (Kat. S. 233) in Bd. XV (S. 13 ff.) und Nr. 1079 in Bd. XI (S. 156 ff.) gedruckt vorliegen. Auch die beiden von Guido Adler herausgegebenen Bände „Musikali-

sche Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.“ sind dem Katalogverf. offenbar nicht bekannt. Sonst hätte er sich auf S. 177 das Thema 897, das übrigens gleichfalls nicht an der richtigen Stelle steht, mit einem kurzen Hinweis auf den Neudruck in Bd. I, S. 17 der genannten Veröffentlichung ersparen können.

Daß bei einer solchen Arbeitsweise das große Kapitel „Anonymi“ (S. 37 bis 130) nicht eben gut ausfallen konnte, liegt auf der Hand. Beispiele: Goethes Mignon-Lied („Kennst du das Land“) ist nicht weniger als 36mal vertont worden. Es lag immerhin nahe, daß die S. 39 aufgeführte „Aria“ eine von diesen 36 Vertonungen sein würde. Ein Blick in Friedländers 1. Band (Weimar, Goethe-Gesellschaft 1896) hätte genügt, um den Verf. Johann Friedrich Reichardt und dazu Wissenswertes über diese Komposition festzustellen. Auch das Lied „Freudvoll und leidvoll“ (Kat. S. 52) hätte mit der gleichen Veröffentlichung identifiziert werden können. Dasselbe Bild zeigt sich bei den Opern (S. 69). Am merkwürdigsten mutet dort an, daß die Oper „Alceste“ unter den anonymen Werken in folgender Form steht: „Alceste von Wieland und Schweitzer“ und einige Zeilen tiefer als Zusatz des Hrsg.: „Nicht von Gluck“. — Daß der Komponist der „Nina“, die übrigens mehrfach vertont wurde, und der „Müllerin“ (La molinara) Paisiello ist und daß „Das Sonnenfest der Braminen“ und „Das Sonntagskind“ von Wenzel Müller stammen, ist mühelos dem Riemannschen Opernhandbuch zu entnehmen. Auch in den anderen Abschnitten, besonders in den mit „Choral“, „Hymne“, „Motette“, „Orgelchoral“ bezeichneten, lassen sich noch manche Stücke identifizieren. (Vgl. zu S. 42 „Puer natus“ Zahn I, Nr. 192b, ebenda zu „Von Gott will ich

nicht lassen“ Zahn III, Nr. 5264b, auf S. 63 „Hat's Gott versehn“ mit Zahn I, Nr. 445 und VI, Nr. 336, auf S. 70 den Orgelchoral „Ach Gott vom Himmel“, der möglicherweise von dem Lüneburger Organisten Johann Stephan(i) komponiert ist (vgl. Ritter, Nr. 73) und auf S. 71 „Allein Gott in der Höh“, das vermutlich von dem Lüneburger Kantor Heinrich Dedekind (s. Ritter, Nr. 72) herrührt.)

Leider ist die Unsicherheit für den Benutzer des Katalogs so groß, daß er eigentlich bei jedem zweiten oder dritten Eintrag erst einmal zweifeln und nachforschen möchte. Und das läuft nun freilich den oben skizzierten Anforderungen an einen Katalog einer Musiksammlung zuwider. Bleibt nur der Trost, daß von der wertvollen Lüneburger Ratsbibliothek nunmehr überhaupt ein Verzeichnis vorliegt. Man wird sich daran gewöhnen müssen, sich seinen Inhalt vor dem Genuß erst etwas zuzubereiten. Wolfgang Schmieder

Journal of the International Folk Music Council, Volume 3, 1951. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., IV, 137 S., 2 Bl. Abb.

Die dritte Konferenz des International Folk Music Council fand vom 17. bis 21. Juli 1950 in Bloomington, Indiana (USA), statt. Naturgemäß waren entsprechend der Lage des Tagungsortes nur wenige Europäer erschienen, so daß hauptsächlich amerikanische Folkloristen sich zum Wort meldeten. Sie lieferten damit auch in dem als Kongreßbericht herausgegebenen 3. Band des Journal unter den 29 (ausschließlich in englischer Sprache geschriebenen) Abhandlungen die meisten Beiträge. Diese ergeben einen aufschlußreichen Querschnitt durch die gegenwärtigen Bemühungen, die bezeichnend sind für die in den USA betriebene folkloristische Arbeit. Greift man einige

charakteristische Referate heraus, so wird evident, daß in diesem internationalen Schmelztiegel die scharfe Unterscheidung von Volks- und Völkerkunde nicht mehr angängig ist, sondern der Verzahnung beider Forschungsgebiete Rechnung getragen werden muß. Alle Völker sind mehr oder weniger in den Weltverkehr eingewoben und werden Teil einer großen Mischbevölkerung. Es mischen sich nicht nur die verschiedensten europäischen Nationalstile, sondern auch Relikte der Eingeborenenbevölkerung sowie der unterwandernden schwarzhäutigen Naturvölkerschaften. Demnach ist es Aufgabe der amerikanischen Folklore, sowohl die einzelnen Stile in ihren ursprünglichen Besonderheiten und Eigenheiten zu erfassen, als auch der wechselseitigen Einwirkung aufeinander nachzugehen. Ähnliche Prozesse spielen sich in Palästina, Indien und anderen Teilen der Welt ab. Die bisherigen methodischen Trennungen reichen vor allem dann nicht aus, wenn man bestrebt ist, systematische und vergleichend-historische Studien zu betreiben. Dieses Vorhaben scheint jedoch, nach den Referaten zu urteilen, einstweilen in der amerikanischen Forschung noch nicht zentral vorzuliegen, da fast alle Beiträge soziographische, gegenwartkundlich-realistische Darstellungen über Volkslieder und -tänze bei Indianern, Eingewanderten und noch z. Zt. Einwandernden geben. Folkloristik als Gattungsgeschichte ist ein übergreifender Forschungszweig mit offenen Grenzen; insonderheit die vergleichende Liedforschung, wie sie seit geraumer Zeit in Deutschland betrieben wird, ist auf dem Wege, über zu enge räumliche und zeitliche Grenzen hinauszugreifen.

Besonders wertvoll sind Erkundungen über Wandel und Wanderungen des Volksliedes bei Heimatvertrie-

benen (z. B. J. B a l y s , Lithuanian folk songs in the United States, S. 67 ff.) und in Staaten, die sich nach dem Kriege stark gewandelt haben (A. L o r d , Yugoslav epic folk poetry, S. 57 ff.). Der aufgeschlossene Blick gegenüber der Vielfalt des Objekts ist bemerkenswert. Mehrere landschaftliche Sondertraditionen innerhalb der amerikanischen Staaten zeichnen sich deutlich ab und zeigen, wie aus dem Vielerlei manches Eigenartige auch noch in der Neuzeit erwachsen kann. Demgegenüber sind einige Referate über grundsätzliche Fragen der Volksliedkunde weniger überzeugend und weiterführend. Namentlich in bezug auf die Erforschung von Liedtypen und melodischen Verwandtschaftsverhältnissen scheint der rechte Weg noch nicht gefunden zu sein (vgl. z. B. S. 44 ff.). Auffällig ist die für unser Gefühl zu häufige Anwendung des Terminus Soziologie, welcher mehrfach gebraucht wird, wo eigentlich Soziographie oder Sozialgeschichte gemeint ist. — Zwei Beiträge über die Authentizität der Volksmusik von A. S a y g u n und M. K a r p e l e s setzen die Behandlung eines Themas fort, das bereits des öfteren im Kreise des Council erörtert wurde.

Manchen, aus praktischer Feldarbeit erwachsenen Schilderungen ist zu entnehmen, daß nicht nur viel Volksgut rapide ausstirbt und nur noch in schwachen Relikten vorhanden ist, sondern daß sich auch Neubildungen eigener Art abzeichnen, die vielleicht im Laufe der Zeit stark genug sind, um stiltragend und stilbildend zu wirken (vgl. A. K a u f m a n , Indigenous and imported elements in the new folk dance in Israel, S. 56: „The process of creation is in full swing“).

Schließlich sei noch eine Erfindung erwähnt, die mehr ins Gebiet der Technik überführt. C. S e e g e r beschreibt S. 103 ff. „An instantaneous

music notator“, der künftig Musikaufzeichnungen in Noten durch oszillographische Notierung ersetzen soll. Dieser Apparat wird für volkskundliche Forschungen nur in Grenzfällen brauchbar sein, zumal er in der Wiedergabe keineswegs dem Gegenstand angemessen erscheint. Wir suchen als Volks- und Völkerkundler die lebendige Gestalt zu verstehen und sind bemüht, unsere Notenschrift so auszubauen, daß sie möglichst viel an melodischen und rhythmischen Feinheiten, Vortragseigenheiten usf. festzuhalten imstande ist.

Eine reichhaltige Umschau über Institute, Bücher, Periodika und Schallplatten aus aller Welt beschließt die Jahressgabe des Council.

Walter Salmen

Arnold Schering: Vom musikalischen Kunstwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume. 2. Aufl. Leipzig, Köhler & Amelang 1951. 295 S.

Etwas verspätet, natürlich durch die Zeitumstände bedingt, rundet sich die schon zu seinen Lebzeiten begonnene Sammlung von A. Scherings Aufsätzen mit einem vierten Band zum stattlichen Ganzen. Nun liegt auch dieser Teil seines Vermächtnisses vor und reiht sich würdig den gesammelten Aufsätzen eines Kretzschmar, Abert und anderer an. Noch mehr als bei ihnen bedeutet ein solches Unternehmen nicht nur eine praktische äußere Maßnahme, um Zerstreutes zusammenzubringen und mühsames Nachschlagen an vielen Stellen zu ersparen, jeder der Bände von Scherings gesammelten Aufsätzen, auch der vorliegende vierte, bildet ein in sich geschlossenes, aber doch wieder auf eine höhere Einheit bezogenes „Credo seiner Musikanschauung“, wie der Herausgeber Fr. Blume insbesondere den Aufsatz „Musikalische Symbolkunde“ (Jahrb. d. Musikbibl. Peters, 42, 1936) nennen möchte. Wer je

die Gedankenfülle und starke Anregungskraft Scheringscher Aufsätze aus dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters verspürt hat, von denen hier noch einmal neun vereinigt sind, wird den Band dankbar entgegennehmen.

Willi Kahl

Hans Dünnebeil: Schrifttum über Carl Maria von Weber. 3. erneut verm. Aufl. Berlin, Dünnebeil 1947. 55 Seiten.

Hans Dünnebeil: C. M. von Weber. Verzeichnis seiner Kompositionen. 2. Aufl. Berlin, Dünnebeil 1947. 36 Seiten.

Als Zusammenfassung überholt das schon in 3. Auflage vorliegende Schrifttumsverzeichnis zweifellos alle bisherigen Ansätze zu einer Weber-Bibliographie. Die Titeldarbietung ist gewissenhaft und zweckdienlich, wenn sich auch aufnahmetechnisch einiges vereinfachen ließe. Für eine spätere Auflage wäre zu erwägen, ob die ausländische Literatur von der deutschen getrennt bleiben und ob nicht vielleicht das Schrifttum über die einzelnen Werke ausgegliedert werden sollte. Auch ein das Ganze umfassendes Verfasserregister würde sich empfehlen. Das Schauspiel „Die Gegenkaiser“ von Jovialis (S. 14, übrigens Pseudonym für Karl Moritz Rapp) gehört doch wohl in die Gruppe „Romane, Novellen usw. über C. M. von Weber“, S. 51. Anzuschließen wäre vielleicht noch mein Beitrag „Karl Maria von Webers Freischütz“ in „Vom deutschen Geistesleben. Deutsche Prosa aus zwei Jahrhunderten“, 1931, S. 93—98.

Das Werkverzeichnis des gleichen Verf. will, anders als F. W. Jähns' bekannter, immer noch unentbehrlicher Katalog, nur dem „täglichen Gebrauch“ dienen. Indem es die vielen Inedita berücksichtigt, die L. Hirschberg 1926 in seinem „Reliquien-schrein“ vorlegte, ist es aber auch eine

nützliche Ergänzung zum alten Jähns. Dünnebeil ordnet die Werke zunächst systematisch, dann nach ihren Opuszahlen, erschließt sie in einem alphabetischen Register ihrer Titel und zuletzt die Gesangwerke nach ihren Überschriften und Titeln. Das alles sichert dem Verzeichnis einen hohen praktischen Gebrauchswert.

Willi Kahl

Alexander Weinmann: Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Joseph Lanner sowie Listen der Plattennummern der Originalausgaben für alle Besetzungen. Ein bibliographischer Behelf. Wien, Leuen-Verlag (1948). 31 S. (Weinmann: Beiträge z. Geschichte d. Alt-Wiener Musikverlages. R. 1, F. 1.)

Es ist das bleibende Verdienst O. E. Deutschs, unter den musikbibliographischen Fragen, die alle Arbeit unseres Faches in den letzten Jahrzehnten zusehends mehr bedrängten, die leider aber auch heute noch vielfach aus einer Art Randstellung nicht heraustreten wollen, das Kernproblem der bibliographischen Aufnahme von Originalausgaben unserer Klassiker mit einer aus reichsten Erfahrungen gesammelten Sachkenntnis und mit der ganzen Leidenschaft des Bibliographen herausgestellt zu haben. Zu seinem programmatischen Vortrag auf dem Kongreß der Wiener Beethoven-Zentenarfeier 1927 (Kongreßbericht, S. 268 ff.) konnte er damals eine schon zu früherer Gelegenheit erschienene Bibliographie der Originalausgaben von Schuberts Goetheliedern vorlegen, aus der man bis in die letzten Feinheiten ablesen kann, welche Ansprüche eine derartige Katalogisierungsarbeit stellen muß. Von solchen Zielen ist die vorliegende Schrift natürlich noch weit entfernt. Sie will ja ausdrücklich auch nur ein vorläufiger Behelf sein. Und daß sie nun einmal sich nicht im Bereich der hohen klassischen Musik, sondern der

Wiener Tanzmusik des 19. Jhs. bewegt, kann ihre Bedeutung nicht mindern. Gerade hier wird ja die ganze Problematik klar, die auf die Dauer die bibliographische Erfassung von Originalausgaben überhaupt zu einer unabweislichen Notwendigkeit machen muß, mehr noch als bei Werken der Klassiker die Gefahr zunehmenden Verlustes durch die gesteigerte Abnutzung eben als Gebrauchsmusik im wahrsten Sinne des Wortes. Wenn man bedenkt, wieviel tatsächlich oder vorgeblich Verlorenes an klassischem Musikgut aus öffentlichem Besitz im Laufe der Jahrzehnte bereits leichtfertig durch billige Neudrucke ersetzt werden konnte, weil die verlorenen Originalausgaben nie als solche in ihrer Bedeutung erkannt und entsprechend gesichert waren, so mag man leicht entsprechende Schlüsse auf die Lage ziehen können, der sich das weite Gebiet der Tanzmusik ausgesetzt sah, das ja immer wieder doch auch von der Forschung als Material beansprucht wurde.

W. beschränkt sich in übersichtlicher Listenanordnung auf eine Zusammenstellung der Originalausgaben der Werke Lanners nach Verlegern, opus-Zahlen, Besetzungen und den so wichtigen Plattennummern mit gekürzten, aber möglichst wortgetreuen Titelangaben. Das mag, wie gesagt, gegenüber Titelaufnahmen im Sinne der Forderungen Deutschs wenig sein, ist aber für ein immerhin recht umfangreiches Gebiet doch schon sehr viel und sicher ein schöner Anfang, dem man mit den schon angekündigten weiteren Arbeiten über Johann Strauß (Vater), Ziehrer und Fahrbach einen glücklichen Fortgang wünschen möchte. Wiener Bibliotheken, eigene und andere Privatsammlungen waren die Fundorte für das mit größtem Fleiß zusammengetragene Material.

Willi Kahl

Johann Joseph Fux, Werke für Tasteninstrumente, bearbeitet von Erich Schenk. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 85. XVII, 59 Seiten. Österreichischer Bundesverl., Wien 1947.

Denkmäler alten Stils sind in unseren Zeiten zu lebhaft umworbenen Wunschgebilden geworden, denen innerhalb der deutschen Grenzen bisher trotz aller Bemühungen noch keine Verwirklichung zuteil werden konnte. Um so höhere Anerkennung und Bewunderung verdient es, daß das kleine und schwer um seine Existenz ringende Österreich Mut und Kraft aufzubringen vermochte, um eine alte Tradition — ein Ruhmesblatt der österreichischen Musikwissenschaft — zu erneuern, und daß die „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ die Mittel bereitstellen konnte, um die Reihe der von Guido Adler 1888 begründeten und 1894 mit ihrem ersten Band ans Licht getretenen „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ fortzusetzen. Bis zum Jahre 1938 waren in dieser hochberühmten Denkmälerserie 83 Bände vorgelegt worden, deren Inhalt sich nicht nur auf die Werke gebürtiger Österreicher oder Nicht-Österreicher, die in Österreich wirkten, beschränkt, sondern die gesamte Musiküberlieferung Österreichs von den frühen Zeiten des 14. und 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1850 berücksichtigt hat. Die DTÖ wurden damit zu einem Spiegel europäischen Musikschaffens, wie es sich an den einzelnen österreichischen Kulturstätten niederschlug. In der Zeit des „Anschlusses“ wurden diese universalen Ziele auf das Landschaftsmäßig-Lokale eingeengt. Und wenn sich auch die nach 1945 neu zusammengesetzte „Leitende Kommission“ der Gesellschaft zu dem 1941 erschienenen einzigen Band jener Ära (Wiener Lautenmusik) heute

noch ausdrücklich bekennt, so empfindet sie die Jahre von 1938—45 doch als ein zwangsweises Abrücken von der alten Linie, zu der sie nun um so entschiedener wieder zurückkehrt.

Der vorliegende 85. Band bedeutet auch insofern einen Neuanfang bzw. ein Zurückgreifen auf die ersten Anfänge, als er Werke von J. J. Fux, der zentralen österreichischen Musikerpersönlichkeit des frühen 18. Jh., darbietet, der die DTÖ vor mehr als einem halben Jahrhundert eröffnet hat. Erich Schenk, der neue Leiter der Publikation und Bearbeiter dieses Bandes, beleuchtet Fux, der in mehreren Bänden der alten DTÖ bereits als Kirchen- und Opernkomponist sowie als Autor von Ensembleinstrumentalmusik in Erscheinung getreten war, von einer neuen, bisher völlig unbeachteten Seite: als Schöpfer von Musik für Tasteninstrumente. Er umreißt zunächst in einem instruktiven Vorwort die in Betracht kommenden Werke und erläutert sie auf dem Hintergrund der allgemein stilgeschichtlichen Lage. Es handelt sich um 7 Sonaten, die man sowohl für Orgel als auch für Cembalo in Anspruch nehmen darf. (Daß es sich nur um „Orgelgebrauchsmusik“ handelt, wie der Herausgeber annimmt, läßt sich durch nichts belegen.) Zu den Sonaten gesellen sich — nun ausschließlich für Cembalo — 3 „Einzelstücke“: Ciaconna, Harpeggio e Fuga und eine kurze Aria passeggiata, sowie 6 Suiten und 12 Menuette.

Die Bedeutung dieser Fuxschen Musik für Tasteninstrumente ist darin zu erblicken, daß durch sie das Bild der Persönlichkeit bemerkenswert ergänzt und weiterhin eine Brücke geschlagen wird von der älteren Klavier- und Orgelmusik der Froberger, Poglietti, Richter zu der jüngeren eines Gottlieb Muffat. Freilich wird die Freude über diesen Zuwachs von Musik für Tasteninstrumente aus der

Feder des berühmten Kontrapunktikers nicht unwesentlich getrübt durch die Erkenntnis, daß ein Großteil dieser Kompositionen — die Sonaten nämlich — auch in der Fassung für Trio und Quadro existieren (über sie hat A. Ließ in seiner Abhandlung „Die Triosonaten von J. J. Fux“, 1940, ausführlich berichtet) und daß wahrscheinlich die Klanggestalt als Ensemblesmusik den zeitlichen Vorrang vor der für Tasteninstrumente besitzt. Das bedeutet: es handelt sich bei den 7 Sonaten um keine originale Musik für Orgel und Cembalo, vergleichbar etwa den Kuhnauschen Klaviersonaten, die zwar die Triosonate nachahmen, aber keine Transkriptionen sind, sondern lediglich das Prinzip der Ensemblesonate auf das Klavier übertragen und je länger desto mehr eigene Wege gehen. Die Fuxschen Sonaten sind vielmehr Bearbeitungen, d. h. Transkriptionen, die an manchen Stellen (z. B. Sonate IV Satz 2 Takt 22 ff. oder Sonate VI Satz 1 Takt 10 ff.) geradezu gegen das Tasteninstrument geschrieben sind und deutlich Streicherstil bzw. Triosatz ausprägen, d. h. ihre primäre Bestimmung für Ensemblebesetzung verraten. Die Werke illustrieren somit das auch für den Spätbarock noch gültige Prinzip der Auswechselbarkeit der Instrumente, obwohl der stilistische Befund dem Instrumentensemble den Vorzug vor dem Tasteninstrument gibt.

Der trefflichen Charakterisierung der Sonaten durch den Herausgeber kann man weitgehend beipflichten, wenn auch beispielsweise die motivisch-thematischen Beziehungen, die der Herausgeber sieht (S. XII), bei aller prinzipiellen Anerkennung derartiger Zusammenhänge, nicht immer überzeugen. Auch dürfte es zu viel verlangt sein, die „innere Aufgewühltheit des Sturms und Drangs eines Ph. E. Bach“ aus dem Beginn der

6. Sonate herauszuhören. Das ist barocke Toccatenstilistik, die bei Buxtehude und dem jungen Bach noch wesentlich „stürmischer“ wirkt als hier bei Fux. Wenn schließlich Schenk (S. XVI) noch behauptet, die „reiche Ornamentik“ dieser Sonaten könne „als sehr aufschlußreich zur stilistisch einwandfreien Wiedergabe Fuxscher Kammermusik herangezogen werden“, und dabei einen Vergleich der Ecksätze der 7. Sonate mit der Ensemblefassung bei Ließ (a. a. O. Anhang S. 25 ff.) empfiehlt, so muß dazu gesagt werden, daß sich beide Fassungen hinsichtlich des Maßes an Ornamentik kaum voneinander unterscheiden und daß es außerdem fraglich ist, ob man eine klavieristische Ornamentik ohne weiteres auf Ensemblesmusik übertragen kann und darf.

Unter den „Drei Einzelstücken“ fesselt vor allem die weiträumig angelegte Ciaconna, deren Thematik der Herausgeber als einen Abkömmling alter Ciaconna-, Bergamasca- und Romanescabässe erläutert und deren dreiteilige Großform (über 33 Variationen hinweg) er überzeugend darlegt. Von besonderem Interesse sind schließlich die Suiten und die Menuette. Mögen die Sonaten in das 2. und 3. Jahrzehnt des 18. Jh. fallen, so stellen die vier Cembalosuiten offenbar Alterswerke dar, die Fux in den 1730er Jahren schuf, kurz vor dem Erscheinen der bedeutenden Suitensammlung „Componimenti musicali“ seines Schülers Gottlieb Muffat (um 1739). Der Herausgeber charakterisiert den Suitenkomponisten Fux als Mittler zwischen Couperin bzw. seinem deutschen Zeitgenossen J. K. F. Fischer und Gottlieb Muffat, dem „Vollender der barocken Suite“, wobei das Gemeinsame mit Couperin auf der einen und Muffat auf der anderen Seite nicht nur in melodischen Analogien (die Schenk auch hier nicht

immer überzeugend aufspürt), sondern (einleuchtender) auch in prinzipiellen Gestaltungsweisen gesucht wird. Die „licentiöse Schreibart“, gegen die der Verfasser des „Gradus ad Parnassum“ in anderem Zusammenhang wettete, hat hier bei dem Kontrapunktgewaltigen selbst schon in manchen Tänzen (melodisch und satztechnisch) gewisse Spuren vorausgeworfen. Von einer reizvoll-volks-tümlichen Seite zeigt sich Fux in den 12 Menuetten, die der Herausgeber als geschlossenen Zyklus nachzuweisen vermag. Besonders fesselnd ist hier die Verwandlung des höfischen Menuetts in den anmutigen Ländler und vitalen „Deutschen“. Man glaubt hier gelegentlich in der Umgebung von J. Stamitz zu sein.

Die Quellenvorlagen entstammen teils der Berliner St.-B., teils der Wiener NB und schließlich der Bibliothek des Wiener Minoritenklosters, wo Schenk verschiedene, Köchel entgangene Hss. der 7 Sonaten, der Ciaconna und der 12 Menuette fand. Auf einen Lesartenvergleich in einem spezifizierten Revisionsbericht mußte bei diesem ersten Nachkriegsband noch verzichtet werden. Doch machen Herausgabe und Ausstattung, von einigen Schönheitsfehlern abgesehen, den Eindruck der Zuverlässigkeit und Sorgfalt.

Rudolf Gerber

Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert, bearbeitet von Walter Senn. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 86. XV, 83 Seiten. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1949.

Das in Abhandlungen und Neuauflagen einst so lebhaft umstrittene Problem „Wien—Mannheim—Italien“ als Ausgangspunkt und Grundlage für die Erkenntnis des klassischen Stils findet hier einen späten Nachhall. W. Senn konnte bei seinen Forschungen zur Tiroler Musikgeschichte,

in die das ertragreiche Vorwort zu seinem Denkmälerband einen ersten Einblick gewährt, verschiedene Tatsachen von historischer Tragweite teils neu entdecken, teils zurecht-rücken, in jedem Falle aber sinn-gemäß auswerten. Im Mittelpunkt steht hierbei die Erkenntnis, daß Innsbruck, die Hauptstadt des alten Herzogtums Tirol, in musikalischer Hinsicht auch im 18. Jahrhundert noch eine beachtliche Rolle spielte und daß der Musikgeist des Tiroler Menschen-schlages noch ungebrochen war. Dies ist einmal daran zu erkennen, daß die alte „kaiserliche Hofmusik“ noch bis 1748, wenn auch mehr dem Namen nach, fortbestand und daß daneben der von 1704—1717 in Innsbruck residierende Statthalter Herzog Karl Philipp von der Pfalz-Neuburg seine Privatkanzelle ausbaute und damit dem Innsbrucker Musikleben einen beachtlichen Auftrieb gab. Andererseits ist es die über das ganze Jahrhundert hin sich erstreckende intensive Musikpflege in den Tiroler Klöstern, die beredt von der Tiroler Musikbegeisterung und musikalischen Schaffenskraft zeugt. Aus dieser Umgebung stammen auch im wesentlichen die Werke, die der Herausgeber in dem vorliegenden Band vereinigt. Bevor hier einzelnes hervorgehoben werden soll, muß auf den höchst bedeutsamen Zusammenhang zwischen Innsbruck und Mannheim aufmerksam gemacht werden, den der Herausgeber in seinem Vorwort erläutert.

Wie schon erwähnt, errichtete Herzog Karl Philipp in Innsbruck eine Hofmusik von beträchtlichen Ausmaßen. Als nun der Herzog im Jahre 1717 die Regierung seiner pfälzischen Erblande in Heidelberg, kurz darauf in Mannheim antrat, nahm er die Innsbrucker Kapelle mit und legte dadurch den Grundstein zum späteren Mannheimer Orchester, wie es unter

J. Stamitz und seinen Nachfolgern internationalen Ruhm gewann. Eine große Zahl der bis 1717 in Innsbruck angestellten Musiker läßt sich in dem ersten erhaltenen Mannheimer Hofkapellstatus von 1723 nachweisen. Man kann geradezu sagen, daß das Mannheimer Orchester in Innsbruck seine Gründung erlebte. Und Senn kann ohne Übertreibung feststellen, daß die tirolische Hauptstadt „den Boden für die ‚Vor-Mannheimer‘ bereitet und ihnen den Geist tirolisch-österreichischer Musiktradition nach Mannheim mitgegeben“ hat. Auch späterhin bestand zwischen Mannheim und Innsbruck eine enge Verbindung und ein lebendiger Austausch, der u. a. darin zum Ausdruck kam, daß die Kompositionen der Mannheimer im prägnanten Sinne (seit J. Stamitz) in besonders großem Umfange von den Tiroler Klöstern (vor allem Stams) erworben wurden, wo sie heute noch erhalten sind. Wir müssen somit in Zukunft 3 Schichten der „Mannheimer“ unterscheiden: eine tirolisch-vorderösterreichisch bestimmte (1717 bis ca. 1740), eine böhmische mit dem Auftreten von J. Stamitz und seiner Landsleute in Mannheim (ca. 1742—1760) und als jüngste Schicht eine in Mannheim selbst gewachsene (seit 1760). Von den Vertretern der älteren Gruppe sind keine Kompositionen erhalten bzw. noch nicht aufgefunden, doch klingt der hier lebendige tirolische Musikgeist in den Werken jener Tiroler Kleinmeister der 2. Jahrhunderthälfte weiter, auf deren Bedeutung für die Tiroler Klöster bereits hingewiesen wurde. Der hier zur Rede stehende Denkmälerband enthält aus diesem Umkreis einige Symphonien und symphonieartige Werke, die bisher völlig unbekannt waren, wie auch über ihre Verfasser nur lückenhafte oder gar keine Daten im Umlauf sind.

An erster Stelle veröffentlichte W. Senn eine „Partita“ des bei Augsburg gebürtigen Innsbrucker Hoforganisten Georg Paul Falk (ca. 1720—1778). Hinter dem viersätzigen Werk aus der Zeit um 1755 verbirgt sich eine regelrechte Symphonie, die in formaler Hinsicht (wie die meisten dieser Werke) über den konventionellen Rahmen nicht hinausreicht, thematisch und ausdrucksmäßig hingegen eine betont süddeutsche Frische und Beschwingtheit und bajuvarisch-alpine Volkstümlichkeit aufklingen läßt (besonders im Menuett und Finales, die den vitalen Schwung einer Stamitzschen Symphonie ahnen lassen). Umfangreicher ist das Schaffen des Südtirolers Johann Elias Sylva (1716—1798), der ebenfalls in Innsbruck als Pfarrorganist wirkte, dessen hier veröffentlichte D-dur-Symphonie (in 3 Sätzen) jedoch anspruchsloser ist und hinter den übrigen Werken des Bandes sichtlich zurücksteht. An weiteren Komponisten sind vertreten: der aus Altötting stammende Franz Sebastian Haindl (1727—1812), der nur vorübergehend in Innsbruck, in der Hauptsache in München und zuletzt in Passau wirkte, ferner der aus Meran gebürtige Pater Nonnosus (Baptist) Madlseder (1730—1797), der Lehrer von Kaspar Ett und einflußreiche Gestalter klösterlichen Musiklebens in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, sowie schließlich der Südtiroler Stefan Paluselli (1748 bis 1805), der „Hauskomponist“ des Stiftes Stams. Während die erstgenannten Musiker Falk, Sylva und Haindl besuchsweise kürzer oder länger in Stams weilten, wirkte Paluselli zeitlebens dort und deckte durch zahlreiche Kompositionen verschiedenster Art den Musikbedarf seines musizierfreudigen Klosters. Unter ihren Werken sind besonders anziehend die schwungvolle D-dur-Symphonie von Madlseder mit ihrem

konzertant aufgelockerten Tonsatz und einer schmissig-volkstümlichen Thematik, sowie das fünfsätziges F-dur-Divertimento von Paluselli mit der feingliedrig-kammermusikalischen, auf die Mozartnachfolge deutenden Satzstruktur, das aber gelegentlich (so in der kantablen Episode des 1. Satzes, T. 5) in bedenklicher Weise bereits die sentimentale Ausdruckssphäre der alpinen Zithermelodik à la Tyrolienne streift.

Der Herausgeber hat die Werke sorgfältig betreut, ihnen einen schlicht ausgesetzten B. c. beigegeben (abgesehen von dem Divertimento von Paluselli, das ihn entbehren kann), und in einem ebenso kurzen wie gehaltvollen Revisionsbericht die Quellenlage gekennzeichnet. Man wird ihm dankbar dafür sein müssen, daß er mit dieser Auslese die Bedeutung einer alten Musiklandschaft in ihrem späten Entwicklungsstadium aufgewiesen und zugleich ihre Funktion im Bereich der vorklassischen Musik ins rechte Licht gestellt hat.

Rudolf Gerber

Capella, Meisterwerke mittelalterlicher Musik, Heft 1, hrsg. von Heinrich Bessler, Bärenreiter-Ausgabe 1711, Kassel 1950, 26 S.

Seit Jahrzehnten sind Musikwissenschaftler bestrebt, das Musikgut des Mittelalters in seiner vollen Breite aus der Vergessenheit wieder hervorzuholen und in zumeist wissenschaftlichen Publikationen zugänglich zu machen. Die Praxis versucht sich dieser Entwicklung so weit wie möglich anzuschließen und das Wertvollste dieser uns immer weniger vertraut werdenden Epochen wieder zum Erklingen zu bringen. Dem sind im Bereiche der mehrstimmigen Kunstmusik natürlich gewisse Grenzen gesetzt. Wenn man in Kreisen von Kennern und wissenschaftlich Interessierten für die Musik des 15. Jahrh. gelegentlich noch Verständnis auf-

bringt, so schwindet der unmittelbare Kontakt bei noch älteren Werken jedoch zusehends. Die Sammlung Capella H. 1 führt uns bis nahe an diese Schwelle heran. Die Musik um Dufay, vor allem nach 1430, ist in der Gesamtfaktur nach einiger Gewöhnung klanglich leichter zugänglich als solche, die vor den grundlegenden Neuerungen dieser Epoche entstanden ist. Es ist das besondere Verdienst des Herausgebers, daß er in diesem Eingangsheft Spitzenwerke der Zeit von Dunstable bis Josquin zusammengestellt hat, welche hervorragende Beispiele eines musikalischen Entwicklungsverlaufes sind, zu dem in entscheidenden Punkten Dunstable beigetragen hat. Es ist gewissermaßen eine Anthologie des mehrstimmigen Satzes bis zu Beginn des 16. Jahrh., in der sich das neuzeitliche klangliche Hören, die Verfeinerung und gehaltliche Durchdringung der Satztechnik deutlich abzeichnen. Beides: wissenschaftliche Publikation mit ausgezeichnetem Kommentar, wie praktische Ausgabe in heute üblicher Notierung sind hier bei angemessener Verkürzung der Notenwerte in vorbildlicher Weise verbunden.

Capella H. 1 enthält drei- und vierstimmige Singstücke alter Kapellmusik, deren „unvergängliche Lebenskraft für die Gegenwart“ nicht angezweifelt werden kann. Die mitgeteilten sechs Werke sind heute wie einst geistliches Chorgut für Kenner und Solisten, jedoch weniger für Massenbesetzung gedacht. Der trotz z. T. großen Spannungen und großräumlichen Anlagen intime, persönliche Charakter in der Linienführung und Satzgestaltung ist unverkennbar. Das natürlich Liedhafte, der vitale Dreierhythmus, klare Gliederung neben sinnvoller Deklamation und klanglicher Durchsichtigkeit sind die Merkmale, die uns das älteste Werk „Quam pulchra es“ von J. Dunstable leicht zugänglich machen.

Darauf folgen dreistimmige Stücke von Tournont und Obrecht als Repräsentanten einer anderen Generation und Herkunft. Den Mittelpunkt bildet die von Dufay komponierte Sterbemetete „Ave regina coelorum“ (1464), in der verschiedene im damaligen europäischen Zusammenwirken sich vermischende Sondertraditionen zur Synthese gekommen sind. Bemerkenswert ist die Schreibung des Namens „Dufay“, womit der Herausgeber entgegen der oft üblichen zweisilbigen Aussprache des Namens auf die dreisilbige hinweisen möchte. B. leitet das Wort vom lat. fagetum ab (S. 25), vgl. ferner die Verwebung des dreisilbigen Selbstzitats in dem Tropustext T. 94—96, sowie Haberl, Bausteine, S. 85 und Dufays Grabstein mit der Inschrift G. du $\frac{4}{2}$ y. Die großartige Steigerung des Schlußteiles ist schlechthin meisterhaft. Das Werk gehört zu den Spitzenleistungen abendländischer Polyphonie. Klanglich besonders auffallend ist die „Terzfreiheit“ mit anschließender Modulation von c-moll nach g-moll T. 85—92. Über ein Sanctus von H. Finck bis zu Josquins Motette „In pace“ aus dessen mittlerer Schaffenszeit läßt sich weiter die Entwicklung zur gewichtlos schwebenden, strömenden Polyphonie verfolgen, die alles Körpergefühl überformt und die Melodiegestalt in Linien aufgelöst hat.

Der Herausgeber beabsichtigt in den folgenden Heften neben Kultmusik und freien geistlichen Werken auch Sequenzen, Hymnen, polyphone Lieder etc., also Kirchliches wie Geselliges, aufzunehmen. Die Sammlung dürfte wohl, einmal abgeschlossen vorliegend, eine plastische Anschauung von dieser schöpferisch überaus reichen Zeit vermitteln. Außerdem wird diese B.s Buch „Bourdon und Fauxbourdon“ (Leipzig 1950) wirksam mit Beispielen illustrieren können.

Walter Salmen

Johann Wolfgang Franck: Weil, Jesu, ich in meinem Sinn. Kantate zum Bußtag für Alt, 2 Violinen, Violoncello und Orgel. Hrsg. von Walter Haacke. Edition Merseburger 920. Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Copyright 1949.

Die Herausgabe alter Musik wird, was einmal deutlich und zum Schutze der alten Meister gesagt sei, heute vielfach allzu leicht genommen. Diese Aufgabe erfordert nicht nur ein sicheres Gefühl für musikalische Qualitäten und gründliche musikhistorische Schulung, sondern vor allem auch wirkliche Vertrautheit mit dem Stoffgebiet des Objektes. Herausgeber, die weder die vorhandenen Quellen sorgfältig prüfen und vergleichen, noch die neueste Spezialliteratur eines Blickes würdigen, leisten — bei aller guten Absicht — der Praxis und der Wissenschaft, aber auch den Meistern der Vergangenheit keinen Dienst. Der Gedanke, aus den wenigen uns überlieferten kantatenartigen Arbeiten des bedeutenden Lied- und Opernkomponisten Franck eine bezeichnende Probe der Praxis zu erschließen, ist an sich durchaus zu begrüßen. Welchen Wert hat aber die Darbietung eines Torsos? Die Dissertation von Richard Klages über J. W. Franck (Hamburg 1937, i. b. S. 57 ff.) hätte den Herausgeber schnell darüber unterrichten können, daß die von ihm aus der Handschrift Mus. ms. 30 298 der ehem. Preussischen Staatsbibliothek geschöpfte Musik den zweiten Teil der Kantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ über ein Lied von Ringwaldt (Strophe 5 bis 8) bildet, während der erste Teil über die Strophen 1 bis 4 sich in Ms. Vogel 294 der Bibliothek Wolfenbüttel befindet. Beide Teile sind musikalisch fest miteinander verklammert durch eine choralartige Melodie. Ob die ermüdend lange und an die Singstimme erhebliche Anforderun-

gen stellende Musik sich für die heutige kirchenmusikalische Praxis besonders eignet, möchte ich stark bezweifeln, will das aber dahingestellt sein lassen. Sicher ist aber dem Kantatenschaffen Francks nicht mit der Darbietung eines Fragmentes gedient, das zudem keineswegs Francks Meisterleistungen angehört, sondern den Übergangsstil zwischen der Schützzeit und Bachs Epoche in einer nicht sonderlich ausgezeichneten Art repräsentiert. Die Musik enthält ein gediegenes Ritornell, einzelne ausdrucksvolle Arioso-Stellen, einen Cantus-firmus-Abschnitt und eine Schlußfuge, dagegen keine „Arien“ und kein Secco: noch keine Nummernkantate, sondern eine späte Spielart des Geistlichen Konzerts. Ein Übermaß von Sequenzen und die gelegentliche Verwendung von Trommelbässen drücken stark auf den Gesamteindruck. Mehr zu sagen, verbietet sich angesichts des Torsos. Bemerkenswert sei noch, daß an vielen Stellen *as* anstatt *a* zu lesen ist, so in der Singstimme T. 181, in der 1. Violine T. 283, in der 2. Violine T. 291 und 299 sowie im B. C. T. 189, 283, 303. Und schließlich bleiben für den wissenschaftlichen Benutzer nicht wenige Fragen in bezug auf die Unterscheidung von Original und Zutat bei den Vortragsanweisungen offen.

Helmuth Osthoff

Sethus Calvisius: Tricinia, herausg. von Paul Rubardt, Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1949.

Die musikalische Werkwelt des Thomaskantors Calvisius (1556—1615) ist bislang kaum zugänglich. Allein einige Einzelsätze sind auf Sammelbände verstreut. Dem Musikphilosophen und Musiktheoretiker Calvisius haben Sonderstudien gegolten; seinen universalen Fähigkeiten auf mathe-

matischem, historischem, sprachlichem Gebiet wurde oft Erwähnung getan. Dabei blieb es. Um so bemerkenswerter erscheint es, daß nun ein vollständiges musikalisches Werk dieses Universalgenies, das die längste Zeit seines schaffenden Lebens an die Kantorate von Schulpforta und St. Thomas band, geschlossen vorliegt. Für die Neuausgabe werden Wissenschaft und Praxis gleichermaßen dankbar sein.

Das Werk, das erstmals 1603 in Leipzig erschien, ist in seiner Entstehung mit der Lebensgeschichte seines Schöpfers eng verbunden. Calvisius hatte sich bei einem Unfall ein Beinleiden zugezogen. Auf dem Titel- und Widmungsblatt, das der Neuausgabe als Faksimile vorausgestellt ist, schreibt der Komponist: „In meinem langwierigen Lager und beschwerlichen Haußkreutz habe ich erheischender notturfft nach in dem lieben Psalter Trost gesucht und durch Gottes gnade reichlich gefunden. Darzu mir denn die Psalmen-gesenge Herrn D. Becceri Pastoris zu St. Niclas allhier besonders dienstlich gewesen.“ Dabei erinnert man sich, wie diese gleichen Nachdichtungen Cornelius Beckers kurze Zeit darauf Heinrich Schütz in der Trauer um den Verlust seiner Frau (1628) einen ähnlichen Dienst taten und umgekehrt. Calvisius fährt fort, daß er sein Werk den „Liebhabern zur vbung und lust“ verfaßt habe. Ursprüngliche Bestimmung und Art dieser Musik zielen also auf die geistliche Hausmusik, ähnlich wie Schütz seinen „Beckerschen Psalter“ von seiner Dresdener Kantorei zur Hausandacht singen ließ.

Auch die Widmung, die an einen Studienfreund gerichtet ist, unterstreicht den persönlich-umgangsmäßigen Charakter des Werkes.

Calvisius hat in dieser Sammlung 15 Dichtungen Beckers benutzt, der

als Lehrer an der Thomasschule zugleich sein Kollege war; für den 46. Psalm, „Ein feste Burg ist unser Gott“, wurde die Versfassung Luthers verwendet; außerdem sind 6 Kompositionen mit „anderen geistlichen und anmütigen politischen Texten“ aufgenommen worden, Verse allgemeinen besinnlichen Inhalts, die der Dichter nach dem Titelblatt unmittelbar beisteuerte; somit enthält der ganze Band insgesamt 22 Werke.

Die Musik erweist sich als in der alten protestantischen Bicinien- und Tricinientradition stehend. Die entsprechenden Sätze von Rhau, Walter, Montanus, Gumpelzhaimer, Othmayr, Wannenmacher, Kugelman und vielen andern bilden die tragende Ahnenreihe. Aus zahlreichen Hinweisen der Vorworte ist zu ersehen, wie diese Kleinsätze häufig als besonderes Kennzeichen altprotestantischer Lebensform die persönlich gehütete Keimzelle zu großen öffentlichen Musik- und Musizierformen bilden, eine vielfach verstreute Brücke zwischen der musikalisch-geselligen Umgangsform des Einzelnen in seinem persönlichen Haus- und Freundeskreis und der kultisch-kirchlichen Tonkunst der großen Mittel, die das gottesdienstliche Leben der Gemeinde ordnet und prägt. Calvisius gibt in dem besonderen Fall dieses Werkes innerhalb der Widmung ausdrücklich an, daß er u. U. bereit sei, diese musikalische Kleinkunst als Kern größerer Arbeiten zu entfalten: „Wo diese Arbeit (als ich verhoffe) nützlich befunden würde, und mir Gott Leben und Gesundheit verliehe ich eben dieselbigen in gleichen Fugen auff Cacionetten art versetzen und mit anderen Stimmen vermehren könnte“. Ob der Komponist diesen Vorsatz, mit dessen Ausführung er nach der fünfstimmigen Erweiterung Regnartscher Tricinien durch Lechner wieder einem deutschen Kantoren-Vorbild

gefolgt wäre, jemals nachgekommen ist, vermag ich nicht zu sagen.

Durch ihre klar ausgeprägten Stilmittel ordnen sich diese dreistimmigen Sätze der lutherischen Kantorentradition ein, wie sie auch schon bei Johann Walter zu fassen sind: groß angelegtes imitatorisches Initial, engmaschige Verflechtung der Stimmornamente, vielfache kanonische Verschachtelung der Stimmen, Stimmkoppelungen in Terzen-, Sexten-, Duodezimenparallelen, wechselweise Zuordnung der Stimmenpaare, Vermeidung von Generalpausen, Stimmen- und Satzsequenzen, Gegenbewegung der Stimmen, eine sich an sich selbst entzündende kontrapunktische Bewegung ohne „textgezeugte Motivik“, melismenhaftes Ausspinnen der Vokalisen bei bedeutungsstarken Worten oder Endsteigerungen, liedhaftes Melos, barmäßige Anordnung des Satzes u. a. m. Eine cantus-firmus-Bindung vermag ich nur bei „Ein feste Burg ist unser Gott“ festzustellen. Wenn der Herausgeber schreibt, daß „alles dem seelischen Ausdruck untergeordnet sei“, so sind mit einer solchen Formulierung Rahmen und Anspruch dieser Kunst jedoch keineswegs erfüllt. Und muß ein solches Wort nicht irreführen?

Rubardt ist bemüht, diese Musik bei seiner Neuausgabe in ein nüchtern-eindeutiges Notenbild zu kleiden, das sich aller musikalisch-weltanschaulichen Sentiments und Mehrdeutigkeiten enthält; er benutzt drei Systeme, setzt „Takt“-striche und „Takt“-zahlen, fügt Atem- und Phrasierungszeichen ein, unterlegt jeder Stimme ihren Text, gibt reichlich Vorzeichen. Vielleicht hätte es auch hier den Stil dieser Kunst und ihre Musizierweise gefördert, wenn man nach heutiger Gepflogenheit nur zwischen den Systemen Mensurstriche gezogen hätte, wodurch der Stimmenverlauf und

zahlreiche Noten sich nicht ständig Spaltungen gefallen lassen müßten. Besondere Mühe hat sich der Hrsg. mit der Textunterlegung gemacht, die im Original nicht eindeutig ist und dem improvisatorischen regelgebundenen Können der Sänger überlassen bleibt. Im allgemeinen ist auch das Richtige getroffen worden; gelegentlich wünschte man sich eine etwas entschlosseneren Handhabung der alten Regeln, die ja in Spezialstudien zur Musik des 16. Jahrhunderts klar herausgearbeitet worden sind (z. B. in Nr. 7). Man würde gern sehen, daß der Neubearbeiter von seinem Recht, offenbare Fehler der Quelle richtigzustellen, nachhaltiger Gebrauch gemacht hätte. So stoßen z. B. in Nr. 10, „Takt“ 10 die beiden oberen Stimmen im Einsatz mit d' und c' zusammen. In der *media vox* muß es hier zweifellos g heißen, wie im übrigen eine Parallelstelle „Takt“ 39 ausweist. Einigen Kummer machen dem Benutzer die *Accidentien*. Sie sind reichlich über die Sätze verstreut. Keineswegs können sie alle vom Komponisten stammen; das beweist schließlich auch ein Vergleich von Nr. 3 der Sammlung mit einem früheren Neudruck dieses Satzes durch Schering als Nr. 160 seiner „Geschichte der Musik in Beispielen“. Der Revisionsbericht Rubardts gibt dazu keine Aufschlüsse. Da die *Accidentien*-setzung ähnlich wie die Textlegung zumeist der Regelkenntnis der Sänger überlassen blieb, fehlen die Vorzeichen oft in den Quellen jener Zeit; und gewiß gibt es manche Stellen, die verschiedene Deutungen zulassen. Der Herausgeber sollte sich aber doch zu einer Auffassung entscheiden und diese auch stets konsequent einhalten. Schon Stichproben führen zu Widersprüchen. So wird z. B. die wichtige Tritonusregel einmal beachtet (Nr. 11), ein andermal nicht (Nr. 5). Oder es erhält in einer Eingangsimitation,

bei der doch alle Stimmen melodisch gleich behandelt werden sollten, die *infima vox* im Gegensatz zu den andern Stimmen plötzlich eine Erhöhung des vorletzten Thementones, wodurch der Sänger sogar eine übermäßige Secunde b-cis singen muß, während bei der unmittelbaren Wiederholung des gleichen thematischen Melodiezuges in derselben Stimme die Tonerhöhung nicht erscheint (Nr. 15). In einem anderen Falle wird bei einer halbschlußhaften Kadenzbildung ein Erhöhungszeichen gesetzt, so daß dabei eine Art verminderter Septakkord mit doppelter Leittonwirkung herauskommt jedoch ist 3 „Takte“ weiter, wo sich die Stelle wörtlich wiederholt, auf das Vorzeichen verzichtet worden. Vielleicht verfährt schon die Quelle recht willkürlich. Dann sollte sich aber der Bearbeiter um Klarstellungen bemühen und die eigenen Zutaten in jedem Falle gegenüber dem ursprünglichen Befund kenntlich machen. Bei einer etwaigen Neuauflage möchte man dieses Problem gern noch einmal durchgearbeitet sehen.

Calvisius sagt in seinem Titel, daß diese Sätze „mit dreyen Stimmen zu singen vnd sonst auff Instrumenten zu vben“ seien. So schließt sich der Komponist auch in der Besetzungspraxis der deutschen Kantoreitradition an. Um einen verengten *a-cappella*-Begriff zu sprengen und dem gemischten Musizieren zu dienen, hat Rubardt eine Tafel über die einzelnen Stimmumfänge beigegeben, wodurch die Wahl der Instrumente wesentlich erleichtert wird. Wilhelm Ehmann

Tobias Michael: „Machet die Tore weit“, Adventskonzert für Tenor, fünfstimmigen Solo- und Kapellchor, fünfstimmigen Instrumentalchor und Generalbaß.

Johann Rudolf Ahle: „Merk auf mein Herz“, Weihnachtskonzert über „Vom Himmel hoch, da komm

ich her“, für vier Solostimmen, vierstimmigen Kapellchor ad libitum, zwei Violinen und Generalbaß.

Hrsg. von Adam Adrio, Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1948.

Man möchte diesen Werken noch etwas von dem umwälzenden Schwung abspüren, der durch die Begegnung Heinrich Schützens mit der neuen italienischen Klang- und Sprachwelt in die gravitatische deutsche Kantorentradition fuhr und ein Jahrhundert neu gestaltete. Auch diese Arbeiten leben davon. Und doch haben diese Meister ihren sicheren Boden nicht aufgegeben, sondern eine imponierende Synthese geschaffen. Der alte Goldgrund des deutschen Kantorenhandwerks bleibt deutlich in der Bibelbezogenheit des textlichen Vorwurfs (Michael nennt seine verwendeten Psalmverse „aus H. Göttlicher Schrift gezogene Glaubens-Seufftzerlein“), in der Bindung an die wortgeheiligte cantus-firmus-Substanz (Ahle nährt sein Konzert aus der Luthermelodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“), durch die Entwicklung des Solisten aus dem liturgischen Vorsänger (Michael), durch die Verwendung der heimatlichen Stadtpfeiferbande und des fünfstimmigen Orchestersatzes des 17. Jh. (Michael), durch Auswertung der deutschen Kantorei-Polyphonie und des Cantionalsatzstiles (Ahle). In der monodischen Wortdeklamation, in der obligaten Führung solistischer Instrumente, in der mathematischen Architektonik der Gesamtkonzeption, in der spannungsreichen Gegensätzlichkeit der Verklanglichung, in dem konzertanten Wechsel von Solo und Tutti, in der Bindung des stimmlichen Gesamtverbandes an den ordnenden Generalbaß kommt der revolutionierend gestaltende Zeitgeist durchgreifend zur Geltung. Für die schöp-

ferische Synthese zwischen gegebener Wort- und Tonsubstanz und den fordernden Stil- und Aussagemitteln der Gegenwart, die jeder Kirchenmusiker- generation als Aufgabe gestellt ist, liegen in beiden Werken eindringliche Beispiele vor.

Der Herausgeber hat in seiner Ausgabe die Kunst sachkennerischer Quellenbehandlung mit dem kundigen Wissen um die praktischen Erfordernisse des Musizierens verbunden und eine vorbildliche Einrichtung geschaffen, die den Urtext eindeutig erkennen läßt und gleichzeitig den Mut besitzt, auf Grund historischer Erkenntnisse zu etwa notwendigen neuen Entscheidungen in der heutigen musikalischen Wirklichkeit anzuregen. So sind die Neueditionen geeignet, das umschriebene Wesen dieser Werke deutlich zu machen. Vielleicht kann man jedoch gelegentlich auch andere Lösungsmöglichkeiten zur Diskussion stellen. So nennt z. B. der Thomaskantor Tobias Michael (1592—1657) zur Besetzung der fünfstimmigen, ritornellhaft verwendeten Symphonia in seinem Konzert „Machet die Tore weit“ zwei Flöten und drei Posaunen. Die „Spielthematik“ weist für das Original auf Blockflöten hin. Da Posaunen heute im allgemeinen selten verfügbar sind, setzt Adrio dafür Streicher ein. Auf diese Weise erhält der Instrumentalsatz eine Besetzung von zwei Blas- und drei Streichinstrumenten. Das ist bei dem weitgehenden ad-libitum-Charakter jener Werke gewiß möglich. Damit wird aber das homogene Gefüge dieses geschlossenen, stimmigen Orchestersatzes klanglich in zwei Bereiche gespalten, ohne etwa durch seine Struktur dazu Anlaß zu geben. So ist zugleich auch das flächige chorische Prinzip des Barock gestört. Sollte man nicht vielmehr anders argumentieren: die Bezeichnung „Posaunen“ ist nicht zufällig aus der

Freizügigkeit alter Kantoreipraxis in die Stimmen geraten, sondern nach biblisch begründeter Musikauffassung konnte ein Adventstext, der den „König der Ehren“ bei seinem Einzug begrüßt, gar nicht anders instrumentiert werden als mit Blechblasinstrumenten, die noch Altenburg die „Könige der Instrumente“ nennt. Das „königliche Instrument“ ist musikalisches Symbol des Königs. Für die Ausführung einer solchen Musik unterstanden dem Thomaskantor als „Director musices“ die Leipziger Stadtpfeifer. Da diese jedoch als bürgerliche Zunftmusiker zu jener Zeit noch keine Trompeten verwenden durften, die in ihrer Gebundenheit an das Rittertum zunächst den höfischen „Cameradschaften“ vorbehalten blieben — noch der Vorgänger Michaels, J. H. Schein, mußte mit seinem Kurfürsten wegen unerlaubter Verwendung von Trompeten einen peinlichen Streit bestehen —, waren die Stadtmusikanten immer in Verlegenheit, wie sie die hohen Lagen im Blechbläsersatz besetzen sollten. Auch die Diskant-Posaune fiel als Sopraninstrument im Verband der Posaunen wegen der Schwierigkeit, tonrein auf ihr zu spielen, zumeist aus, obschon sie in den theoretischen Quellen mehrfach für das diatonische Spiel in der Höhe genannt wird. So setzte die Praxis bei der Familie der Posaunen in Sopranlage als Ersatz gern ein Holzblasinstrument ein, vornehmlich den Zinken. Hier sind nun im fünfstimmigen Satz in Vertretung für die beiden Diskant-Blechinstrumente zwei Flöten benutzt worden. Man sollte also nicht die Flöten als Grundlage jener Orchesterkonzeption ansehen und die Posaunen als auswechselbar betrachten, sondern müßte umgekehrt die Blechblasinstrumente als Fundament anerkennen und die beiden Holzblasinstrumente als verschiebbar behandeln. Die klanglichen Kennzeichen einer solchen Sympho-

nia sind das hier fünfgliedrige, chorische Familienprinzip und der einheitlich-flächige Blechbläserklang. Um diese Wesensforderungen zu erfüllen, würde man aus der heutigen Situation heraus am richtigsten die drei unteren Stimmen mit Posaunen besetzen und den Klang in den beiden oberen Partien folgerichtig durch zwei Trompeten abrunden lassen, die durch zylindrisches Rohr und Kesselmundstück der Posaunenfamilie verbunden bleiben. Gewiß sind geeignete Blechbläser in dieser Anzahl im heutigen Musikbetrieb schlecht aufzutreiben. Aber im kirchlichen Raum gibt es ja nun seit rund hundert Jahren die sog. Posaunenchöre, die hier eine willkommene Möglichkeit sehen sollten, wichtige Aufgaben eines Kirchenorchesters aufzugreifen. Ist ein solches Verfahren als Erfüllung beider Wesensprinzipie nicht möglich, so wäre vielleicht eine einheitliche Streicherbesetzung der Klangspaltung vorzuziehen, um damit wenigstens dem chorischen Prinzip nachkommen zu können, zumal die Melodiezüge nicht aus der besonderen Eigenheit eines bestimmten Klangwerkzeugs entwickelt sind.

Das Weihnachtskonzert des Mühlhauser Kantors und Bürgermeisters J. R. Ahle (1625—1673) mag als Musterbeispiel großzügiger freier Besetzungspraxis frühbarocken Musizierens dienen, wobei man nach den Vorschlägen des Komponisten und seiner Zeitgenossen sichere Tritte zu gehen vermag und sich von einem späteren Originalitätsbegriff mehr und mehr befreien sollte. Die praktische Neuausgabe beider Werke wird man dankbar begrüßen.

Wilhelm Ehmann

Johann Wilhelm Hertel:
Sonate in d-moll für Cembalo oder
Klavier. Hrsg. von Hans Erdmann.
Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag
1950. 15 S. (Hortus musicus, 49.)

Man merkt diesem Stück aus den bei Haffner in Nürnberg erschienenen „Sei Sonate per Cembalo“, op. 1, des Schweriner Hofkapellmeisters (1727 bis 1789) kaum an, daß man ihn als Komponisten von Klavierkonzerten, auch in der Erfindung, E. Bach zur Seite stellen darf (H. Uldall. Das Klavierkonzert der Berliner Schule, 1928, S. 96). Es ist guter Durchschnitt aus der Welt der norddeutschen Kleinmeister seiner Zeit, mehr aber auch nicht, immerhin bei spieltechnisch geringen Ansprüchen leicht zugänglich. Es gibt in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts Besseres und Reizvolleres, das noch der Veröffentlichung harret. Mit Recht macht der Herausgeber übrigens auf die vielleicht einmal eines Neudrucks werte handschriftlich in Brüssel vorhandene Selbstbiographie Hertels aufmerksam.

Willi Kahl

Muzio Clementi: Sonate für Klavier C-dur. (Hrsg.: Hans Albrecht.) Lippstadt, Kistner & Siegel & Co. (1950). 20 S. (Organum. R. 5: Klaviermusik. Nr. 1.)

Muzio Clementi: Sonate für Klavier B-dur. (Hrsg.: Hans Albrecht.) Lippstadt, Kistner & Siegel & Co. (1950). 12 S. (Organum. R. 5: Klaviermusik. Nr. 4.)

Die vordem von M. Seiffert, jetzt von H. Albrecht betreute Sammlung „Organum“ eröffnet eine neue Reihe „Klaviermusik“ mit zwei Sonaten von Clementi. Es sind noch nicht reife Meisterwerke von der Art des Clementischen Opus 50, aber sie vermögen, jede auf ihre Weise, gut zu veranschaulichen, was Clementi in der Geschichte des Pianofortestils mit seinen Anregungen für Beethoven und den späten Haydn bedeutet. Überraschend etwa die an den letzten Satz von Beethovens Klaviersonate op. 2, Nr. 3 erinnernden Sextakkordgänge im Rondo der C-dur-Sonate.

Für den Unterricht läßt sich aus den vor allem in ihren ersten Sätzen musikalisch bedeutsamen, von H. Albrecht übrigens musterhaft herausgegebenen Sonaten mancherlei Gewinn ziehen.

Willi Kahl

Melchior Franck: Der 116. Psalm für 3—5stimmigen gemischten Chor a cappella, hrsg. von Adam Adrio, Edition Merseburger, Berlin.

Dieses großangelegte Werk verdankt seine Entstehung einem Gelöbniß: Burckhardt Großmann hat im Jahre 1616 „wegen sonderbarer großer Wohltat und wunderlicher Errettung Gottes“ 16 Kompositionen des 116. Psalms einer damaligen Neigung zur Zahlenkombination folgend in Auftrag gegeben. Zu den Komponisten Schütz, Praetorius, Demantius, Schein trat auch Franck. Sein Werk stellt in diesem Kreis vielleicht nicht die genialste Lösung dar, steht aber an solider Arbeit den Schwesterstücken keineswegs nach. Eine klar aufgebaute Architektur, die sich der verschiedenen Stimmigkeit, Stilformen und Motive bedient, gibt dem Ganzen die eindruckliche Form. In diesem Rahmen verwendet Franck alle jene Stilmittel, die etwa auch Schütz im Vorwort zu seiner „Geistlichen Chormusik“ als gebräuchlich für diesen „stilus antiquus“ anführt. Gewiß sind sie nicht so genial, so überlegen, so geschmeidig gehandhabt wie bei dem Dresdener Meister, die Arbeit ist aber stets sauber und eindringlich, und alle Musik wird nach der Figurenlehre aus dem Text entwickelt.

Adrio bringt den Psalm als Einzelheft heraus; dabei hält er sich getreu an die Quelle und macht durch vorsichtige Hinweise das Material für den heutigen Sänger verwendbar. Ein Vorwort und ein Revisionsbericht erfüllen auch die Wünsche des kritischen Benutzers.

Wilhelm Ehmman