

torische und wirtschaftliche Lage der italienischen Musikbibliotheken besprochen wurde. Sie fanden ihren Niederschlag in einer Reihe von Entschließungen.

Eine hervorragende Aufführung der komischen Oper „*Il trionfo dell'onore*“ von Alessandro Scarlatti durch römische Musikstudenten bildete den Höhepunkt der praktischen Vorführungen. Diese wurden ergänzt durch Besichtigungen eines Volkskundemuseums in Mondello, der wundervollen Mosaiken in der Kathedrale Monreale, des großen Operntheaters in Palermo sowie durch eine Ausstellung alter Handschriften und Drucke sizilianischer Komponisten wie Vincenzo Bellini, Al. Scarlatti, Emanuele d'Astorga, Sigismondo d'India u. a., über welche den Teilnehmern ein Katalog überreicht wurde².

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitwirkung zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 3, Daquin—Fechner (mit 60 Bildtafeln, 560 Textabbildungen, 260 Notenbeispielen, 20 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1954. 1920 Spalten, XX Seiten.

Der einzelne Band einer Enzyklopädie ist stets ein Ergebnis des Zufalls insofern, als die Herausgeber der Reihenfolge des Alphabets ausgeliefert sind; sie vermögen zwar die Wahl und die Zahl der einzelnen Artikel, nicht aber deren Aneinanderreihung zu bestimmen. Theoretisch läßt sich ebenso gut ein Buch errechnen, in dem jeglicher tragende Artikel fehlt, wie ein anderes, in dem die gewichtigen Beiträge derart vorherrschen, daß sie die minder wichtigen (die nicht immer etwa nur die kürzeren zu sein brauchen) geradezu erdrücken. Indessen gibt es offenbar auch in diesem Bereich so etwas wie eine höhere Gerechtigkeit, die keines der sich äußerlich völlig gleichenden Kinder in seinem Innern über oder unter das andere stellt, sondern für eine gewisse Ebenbürtigkeit besorgt ist, wie es sich in einer guten Familie gehört.

Dies gilt wohl für alle lexigraphischen Erscheinungen ganz allgemein. Was nun aber die Enzyklopädie „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“ betrifft, so ist daran zu erinnern, daß sie — eben weil sie eine Enzyklopädie und kein Lexikon ist — nicht mit dem letzten Wort des Buchstabens Z, etwa mit den Schweizer Musiker-Mönchen Zwysig, ihren Abschluß finden wird; aber auch nicht mit einem eventuellen Ergänzungsband, der nicht nur unvermeidbare Irrtümer

zu berichtigen, sondern auch die früherer Beiträge, die Jahre, vielleicht gar Jahrzehnte älter sind als die des letzten Bandes, einigermaßen den späteren (zeitlich) anzugleichen hätte, sondern erst mit dem ganz zuletzt erstellbaren Registerband. Der Beurteilende — als ein besonders kritisches Auge unter den Benützern, nicht weniger, aber auch nicht mehr — muß sich deshalb immer wieder vergegenwärtigen, daß er, selbst innerhalb der (alphabetischen) Grenzen, ein von den Herausgebern bewußt als Stückwerk gehaltenes Werk in Händen hält. Obwohl er bloß in einer Anmerkung an unscheinbarer Stelle steht, ist der nachfolgende Satz von größter Wichtigkeit: „*Schlüßwörter, die in der alphabetischen Reihenfolge vermißt werden, sind nicht in einzelnen Artikeln behandelt, sondern in Sammelartikel aufgenommen.*“

Diese Tatsache macht es dem Besprecher eines MGG-Bandes in einer Hinsicht bequem: er darf besten Gewissens auf jegliche Jagd nach Lücken verzichten; solches „Jagen“ bleibt jenem (fernen) Begutachter vorbehalten, welcher dereinst den Registerband vor sich hat; ihm erst ist das abschließende Urteil über MGG vorbehalten. Darum nun ohne Umschweife zu Band 3, so wie er, von Daquin bis Fechner, vorliegt!

Zu den Zahlenangaben im Titel zunächst noch zwei weitere: das großformatige, vom Verleger in aller wünschenswerten Großzügigkeit ausgestattete Buch enthält fast genau ein halbes Tausend Stichwörter. Das ist viel, gestattet zugleich aber — denkt man an die nahezu zweitausend Spalten — die Feststellung, daß dem einzelnen Beitrag im Durchschnitt breiter Raum zugemessen wird. Es ist den Mitarbeitern — es sind allein im vorliegenden Band über zweihundert — vor nicht langem vom Heraus-

² A. D. Lattanzi u. O. Tiby, „Mostra di autografi, manoscritti e stampe musicali Siciliane“ Palermo 1954.

geber eine „Wichtige Mitteilung“ (sozusagen ein väterliches Mahnwort, sich an die unerläßlichen Vorschriften zu halten) sowie ein neues Abkürzungsverzeichnis zugegangen. Jene berührt den Außenstehenden nicht; dieses ist — seien wir offen — ihm wie namentlich den unmittelbar Beteiligten ein Kreuz. Lange Werk- oder Literaturverzeichnisse auf irgendetwas hin durchsuchen zu müssen, entspricht bisweilen dem Lesen eines Stenogramms in einer Kurzschrift, die man nur mangelhaft beherrscht. Hier sind dem Herausgeber offenkundig vom Verleger Vorschriften gemacht worden, an die er sich strikte zu halten hat, da auf solche Weise insgesamt wohl hunderte von Seiten eingespart werden. Dem Benützer diene es zum Trost, daß er dank dieser Einsparungen zu vermehrtem Text kommt, und er weiß, daß ihm jeweils ein Schlüssel zur Geheimkammer der Abkürzungen überreicht wird; auch wird er vergleichend festgestellt haben, daß die graphische Gestaltung, namentlich in den erwähnten Verzeichnissen, im zuletzt erschienenen Band gegenüber den beiden vorausgegangenen durch kleine Hilfen gewisse Fortschritte gemacht hat. Mit Fettdruck — nur innerhalb der Verzeichnisse! — ließe sich jedoch noch mehr erreichen.

Der dritte Band enthält, dank dem alphabetischen Zufall, weder einen umfassenden Komponistennamen noch eine Weltstadt. Der weitestgespannte Abschnitt ist unter den Ländern zu suchen, und hier ist mit Deutschland eine der zwei oder drei wichtigsten Nationen für die Tonkunst vertreten; denn Deutschland ist — der Außenstehende darf es mit besonderem Nachdruck sagen — nicht bloß das Land der Denker und Dichter, sondern auch der Musiker Entsprechend der enzyklopädischen Anlage des Gesamtwerkes ist eine Sechsteilung vorgenommen worden. Kühn, doch geglückt der Versuch, im ersten die Grundsichten zerlegenden Abschnitt die Frühgeschichte mit der Volksmusik (bis in die Gegenwart) zu verfolgen, zumal Walter Wiora eine klare Gliederung des vielfältigen Gebietes gelingt. Das Mittelalter, die Zeit der einen Kirche, ist mit Bruno Stäblein einem besonderen Kenner der katholischen Kirchenmusik anvertraut, die Zeit des Übergangs und der Aufspaltung, Spätgotik und Renaissance, weiß Hans Albrecht fesselnd zu gestalten, und der Herausgeber Friedrich Blume kann im Barock-Abschnitt an seinen meisterlichen Übersichtsartikel über die gesamte Stil-

gattung im ersten Band anknüpfen. Mit dem Einleitungssatz: „Am Ausgang des Barockzeitalters tritt die deutsche Musik in das entscheidende Stadium ihrer Geschichte“ deutet Rudolf Gerber an, daß ihm mit Klassik und Romantik die (namentlich vom Laienstandpunkt aus gesehen) dankbarste Periode zugewiesen worden ist, was der den letzten Abschnitt behandelnde Ernst Laaff nicht wird behaupten wollen, weil der bis zur Gegenwart weisende Weg selbst bei peinlichster Erkundung sich nie völlig erschließen läßt und immer irgendwie ins Ungewisse führt. Dem Niveau der vorausgegangenen nahezu hundert Spalten entspricht das von Georg Feder zusammengestellte Verzeichnis der Literatur, das trotz seiner bewußten Beschränkung auf die neueren Publikationen erstaunlich reichhaltig ist. Zusammengefaßt: man müßte den Verlag dazu auffordern, diese ganz auf der Höhe der Zeit stehende, äußerst konzentrierte, dennoch das Wesentliche enthaltende Musikgeschichte Deutschlands gesondert herauszugeben, wäre es nicht schon geschehen.

Der Vergleich der deutschen Darstellungsweise mit der englischen (im gleichen Buch) ist höchst aufschlußreich. Schon die Gliederung in die sechs Stilperioden zeigt deutlich an, daß auch die deutschen Verfasser sich der Wichtigkeit des „Kollektivs“ bewußt sind, doch treten bei ihnen die Einzelpersönlichkeiten, auf die es ebensoviele ankommt, immer wieder klar in Erscheinung. Anders die englischen Autoren, denen die Häupter geistlicher und weltlicher Regenschaften wichtiger zu sein scheinen als die eigentlichen Gestalter der Kultur, in unserem Fall die Komponisten. Zwei zeitlich weitest auseinanderliegende Beispiele zum Beweis: die überragende Gestalt des 15. Jahrhunderts, John Dunstable, und der Beherrscher der Neuzeit, Benjamin Britten, treten mit Namen höchst selten in Erscheinung; wogegen Heinrich VIII., der zufällig auch noch ein wenig komponiert hat, häufig genannt wird. Das ist natürlich Auffassungssache und bleibt für den inneren Wert der Darstellung ohne Bedeutung, zumal die beiden wichtigsten, durch die Namen Purcell und Händel gekennzeichneten Perioden vorzüglich dargestellt sind. Auf eine Lücke ist immerhin noch hinzuweisen, weil sie allgemein die Gefahr der (unvermeidlichen, meist sogar sehr erwünschten) Aufteilung solcher Artikel erkennen läßt. Der erste Abschnitt, das Mittelalter, wird mit dem

14. Jahrhundert abgeschlossen, im nachfolgenden, dem 15. und frühen 16. Jahrhundert gewidmeten Teil das Wirken von Dunstable (und seiner teilweise sehr bedeutenden Zeitgenossen) aber einfach als bekannt vorausgesetzt. Hier schaltet sich für einmal der „lexikographische Zufall“ ein, indem sich im gleichen Band Manfred F. Bukofzers zutiefst fundierte Würdigung Dunstables findet und die Naht schließt. Im übrigen hält sich auch die Musikgeschichte Englands, die über 50 Spalten beansprucht, auf hoher Warte. Ihre Gliederung geschieht wie folgt: Mittelalter (Jack Allan Westrup), 15. und frühes 16. Jahrhundert (Frank Llewellyn Harrison), Von der Reformation bis zum Commonwealth (Thursten Dart), von der Restauration bis 1710 (Westrup), 18. und frühes 19. Jahrhundert (Charles L. Cudworth), Romantik und englische Renaissance (Westrup), Von 1910 bis zur Gegenwart (Wilfrid Mellers), Literatur (Westrup).

Mit Recht wird dem Grenzland Elsaß, obwohl es kein selbständiger Staat ist, eine eigene Darstellung gewidmet. Joseph Müller Blattau, selber gebürtiger Elsässer, betrachtet das dortige Geschehen begreiflicher Weise vom deutschen Blickpunkt aus, bemüht sich indessen nach Kräften um Objektivität. Dennoch bleibt zu hoffen, es werde der Einfluß Frankreichs auf diesen Landstrich an anderer Stelle, vorab in der Darstellung der französischen Musikgeschichte, noch sichtbarer werden — als Ergänzung zu, nicht als Kritik an Müller-Blattaus gründlicher Arbeit. — Geht es hier um ein eigenartig aufgespaltenes Volk auf verhältnismäßig engem Raum, so bei der Eskimo-Musik um die bescheidene, dennoch interessante Musikäußerung eines über ein Viertel des Erdumfangs zerstreuten Völkchens mit einem erstaunlichen Zusammenhalt. So lange wenigstens, bis fremde Einflüsse sich unliebsam einmischen, wie aus der feinen Studie von Zygmunt Estreicher deutlich wird.

Nach Ländern und Landstrichen die Städtebilder, unter denen dasjenige von Dresden das wichtigste sein dürfte und darum aufgeteilt wurde. Irmgard Becker-Glauch behandelt die Zeit bis zum Tode Augusts des Starken, Hans Schnoor und Karl Laux führen von Hasse bis zur Gegenwart Darmstadt (F. Noack), Dessau (A. Werner), Detmold (W. Schramm), Dijon (V. Fédorov), Dortmund (M. E. Holtschneider), Dublin (A. D. Percival), Düsseldorf (W. Meinardus),

Eisenach (C. Freyse), Erfurt (G. Kraft, R. Schaal), Essen (F. Feldens) werden ferner behandelt. Die kleine Schwarzwaldstadt Donaueschingen (E. F. Schmid) ist ein Beispiel dafür, wie ein kulturell aufgeschlossenes Herrscherhaus selbst abseits (und bis in die unmittelbare Gegenwart hinein) segensreich zu wirken vermag; kirchliche Gegenstücke dazu bilden die schweizerischen Klöster Einsiedeln (P. Vetter) und Engelberg (F. Labhardt) mit ihren reichen Bibliotheksbeständen. Die Würdigung der fünf Mönche namens Ekkehard (H. Hüschen) nimmt einen wesentlichen Teil der Musikgeschichte der Benediktinerabtei und somit der Stadt St. Gallen vorweg.

Damit sind erstmals einzelne Musikernamen genannt, und wenn eingangs festgestellt wurde, der vorliegende Band entbehre der führenden Komponisten, so stimmt das nur sehr bedingt und ist gleichsam vom Standpunkt der Musikpraxis, nicht der Musikhistorie aus gesagt. Der Beweis hierfür ist bald erbracht. Manfred F. Bukofzers bereits erwähnter Dunstable-Biographie steht als ebenbürtiges Gegenstück Heinrich Besslers Lebensbild von Guillaume Dufay zur Seite. Zu diesen Stilbildnern vor rund einem halben Jahrtausend stellen zwei Meister unseres Jahrhunderts das Gegenstück dar. Claude Debussy (Andreas Liess) und Manuel de Falla (Helmut Wirth). Zeitlich zwischen ihnen liegen Komponisten vom Range eines Dittersdorf (H. Wirth), Donizetti (G. Barblan), Dvorak (P. Nettel), aber auch Delibes, Delius, Elgar, von den zahlreichen, den Spezialisten oft ganz besonders interessierenden Namen ganz zu schweigen; sie auch nur zu erwähnen, würde Seiten beanspruchen. Darum nur noch einige wenige Angaben, die wenigstens andeutungsweise einen Begriff von der Vielgestaltigkeit eines MGG-Bandes zu geben vermögen. Denn es fehlt darin der Griechengott Dionysos (M. Wegner) so wenig wie David, der König von Juda (W. Blankenburg), oder der Mathematiker Eukleides (G. Wille). Kann man des letztgenannten späten Nachfahren Leonhard Euler (F. Winckel) oder das musikfreundliche Geschlecht Esterházy (L. Nowak) noch unmittelbar in die Tonkunst einflechten, so mehr nur mittelbar etwa den französischen Enzyklopädisten Denis Diderot (D. Launay) — obgleich er, wie auch aus der gleichen Verfasserin Würdigung der *Encyclopédie Française* hervorgeht, von Musik einiges verstanden hat. Als einen der

am häufigsten vertonten Dichter nimmt man gerne Joseph Eichendorff (K. Lorenzen) mit, desgleichen die Dichterin Annette Droste-Hülshoff (K. G. Fellerer), die zudem kompositorisch dilettierte. Solche Gestalten am Rande sind geradezu die Würze eines Unternehmens wie MGG. Zum eisernen Bestand in diesem Kreise aber gehört der Bibliograph Robert Eitner (R. Schaal), dessen Lebensbild erfreulicherweise durch eine erschöpfende Bibliographie untermauert wird.

Die Verbindung von diesem bienenfleißigen Sammler zu den „Denkmälern der Tonkunst“ ergibt sich beinahe von selber, war doch Eitner einer von denen, die ungezählte Quellen zwar nicht ausgeschöpft, doch erschlossen haben. Von den beiden Möglichkeiten, sich entweder nur an die ohne Einschränkung gültigen Denkmäler zu halten oder sie in möglichstster Vollständigkeit vorzubringen, hat Wolfgang Schmieder sich für die an dieser Stelle wohl einzig richtige zweite entschieden. Der Nachteil, daß einiger Ballast mitzuschleppen ist, wird durch den Vorteil, einen umfassenden Überblick zu bieten, reichlich aufgewogen. Als Beispiel: die Sammlung vorzüglicher Gesangstücke von Friedrich Rochlitz ist heute mehrheitlich überholt, und doch finden sich darin noch immer einzelne Proben, die nirgends so leicht zugänglich sind wie hier. In klarer zeitlicher und geographischer Gliederung erscheinen über 200 Nummern — zuletzt noch ein paar Hinweise auf in Vorbereitung befindliche Veröffentlichungen, denen in einem Nachtrag die (im Verlag der MGG herauskommenden) „Schweizerischen Musikdenkmäler“ beizufügen sind. — Zeichnet sich dieser Beitrag durch seine Vollständigkeit und Übersichtlichkeit aus, so ist ein weiterer als ein eigentliches Novum zu bezeichnen. Hans Albrecht will zwar seinen Artikel Editionstechnik „nicht als eine Anleitung zum Editieren aufgefaßt“ wissen; als Fundament zur noch fehlenden Gesamtdarstellung darf man diese die verschiedenen Sparten — frühes und spätes Mittelalter, Mensuralmusik, Tabulaturen, Generalbaßzeit, spätes 18. und frühes 19. Jahrhundert — beschlagende Arbeit ohne Einschränkung auffassen dürfen. — Als interessantes Motiv neben dem weitgespannten Thema sei hier der Beitrag Diminution (Hans Engel) beigezogen, soweit er sich mit der Verzierungslehre und der Notationskunde befaßt.

Den systematischen Teil zur Charakterisierung der „wichtigsten drei Tonsysteme des Abendlandes“ Diatonik — Chromatik — Enharmonik dankt man Hans Joachim Moser, während wiederum H. Engel durch ihre fesselnde, durch zahlreiche Notenbeispiele erhärtete Geschichte führt. Engel beendet seinen Weg zwangsläufig bei der Zwölftonmusik, und dorthin gelangt unter völlig anderen Voraussetzungen auch Jacques Handschin in seinem fundamentalen Beitrag Dur — Moll, nachdem er im Anschluß an die Begriffsbestimmung erst im Mittelalter, dann im 15. und 16. Jahrhundert, zuletzt in der Neuzeit verweilt hat. Ein kritischer Blick auf die exotische Musik beschließt den Rundgang, bei dessen Abschreiten, wie häufig bei diesem Autor, die Art der Fragestellung ebenso wichtig ist wie die Beantwortung. Gleiches gilt beim auch mathematisch stark untermauerten Artikel Dreiklang desselben Verfassers.

Von Jacques Handschin stammt ebenfalls, um von grundsätzlichen Erörterungen noch auf ein paar Spezialgebiete zu kommen, die Untersuchung über die eingangs selbst philologisch gründlich ausgebeinte Estampie, mit der zusammen die auf ebenso hoher Warte stehende Abhandlung Manfred F. Bukofzers über den Discantus genannt sei, zumal — wiederum ganz im Sinne enzyklopädischen Vorgehens — der eine Autor gelegentlich auf den anderen Bezug nimmt. Gleichzeitig wird deutlich, welche sorgfältiger „Rollenverteilung“ ein Unternehmen wie dieses bedarf, indem Bukofzer sich nur mit dem „mehrstimmigen“ Discantus befaßt, während Kurt Gudewill sich in einem selbständigen Beitrag zum Diskant als „höhere Gegenstimme“ widmet. Heinrich Bessler fiel sodann die nicht nur dankbare Aufgabe zu, in seiner klärenden Arbeit über den Fauxbourdon einigen Schutt wegzuräumen, ehe er in medias res vordringen konnte. — Angesichts der schier unüberblickbaren Fülle des Stoffes — es sei wiederholt: in einem einzigen Band — im weiteren nur noch ein paar beinahe zufällig herausgegriffene Stichwörter: Epistel und Evangelium betrachten Bruno Stäblein und Christhard Mahrenholz jeweils gesondert vom katholischen und vom evangelischen Standpunkt aus; das vokale Ensemble gibt Hans Joachim Moser wesentlich mehr zu bemerken als das instrumentale, wogegen sich die beiden Ausdruckweisen in den Untersuchungen von Hans Engel über das Duett (Duo) ungefähr

die Waage halten; die kaum zu trennenden „Unterhaltungsmusiken“ Divertimento — Cassation — Serenade nimmt derselbe Verfasser bewußt unter einen Hut; der vielschichtige Begriff Fantasie ruft dagegen nicht weniger als fünf Autoren (W. Boetticher, F. Lesure, E. H. Meyer, Margarete Reimann, W. Kahl) auf den Plan, und von Kahl stammen auch die Artikel Etüde und Elegie.

Nach einem Hinweis auf Walther Vettres Betrachtungen zur griechischen Lehre vom Ethos mit Bezug auf die darin eine höchst bedeutsame Rolle spielende Musik ein weiter Sprung bis in die Gegenwart hinein zum Expressionismus, den zunächst Karl H. Wörner und Walter Mannzen näher bestimmen, worauf Will Hofmann an Hand zahlreicher, vielleicht etwas einseitig der Zwölftönenmusik gewidmeter Notenbeispiele sich mit dieser erregendsten Stilform unseres Jahrhunderts auseinandersetzt. Jüngster Sproß der Gegenwartsmusik ist die Elektronische Musik, mit der sich in Herbert Eimert ein besonderer Kenner befaßt; das ergänzende Kapitel der Elektrischen Musikinstrumente behandelt ausgiebig Fritz Winkel in einem besonderen Abschnitt. Wie immer man sich zu dieser Ausdrucksweise stellen mag, ob man sie mehr als eine technische Spielerei oder bereits als eine neue Ausdrucksmöglichkeit auffaßt, so befindet man sich dabei in jedem Fall auf festem Boden, auch wenn über dessen Fruchtbarkeit heute noch kein abschließendes Urteil möglich ist. Beim Farbenhören und bei der Farbenmusik dagegen betritt man ein rein spekulatives Gebiet; da es dennoch zu berücksichtigen war, ist man Albert Wellek dankbar dafür, daß er sich in seinem Doppelbeitrag der Materie mit viel Sachkenntnis, doch ohne Leidenschaft annimmt.

Von Begriffen zuletzt nochmals zu Menschen, Geschichte (H. J. Moser) und Systematik (H. W. von Waltershausen) des Dirigierens, so fesselnd sie behandelt sein mögen, erfahren die entscheidende Verlebendigung erst durch Georg Feders gewiß nicht lückelose, doch vielseitige Aufreihung führender Dirigenten. Und von hier aus nochmals ein Hinweis auf die Gesamtanlage der Publikation „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, ausgehend von jenem Bild, das die Handbewegungen eines Dirigenten vom Pianissimo bis zum Fortissimo vorbringt, wobei die Bildunterschrift eine ganze Reihe von Hinweisen auf die beiden vorausge-

gangenen Bände enthält und damit zum Thema gehörende Beziehungen herstellt.

Womit der Ausgangspunkt erreicht wäre: daß eine Enzyklopädie — und die vorliegende im besonderen — nur als Ganzes genommen werden kann und darf. Heißt es darum, sich bescheiden bis zum zeitlich noch nicht errechenbaren Erscheinen des abrundenden Registerbandes, soll ein endgültiges Urteil gefällt werden, so schließt das nicht aus, die bisherige Leistung, vorab auch die im vorliegenden dritten Band, als imponierend zu bezeichnen — die Leistung in Gestalt der einzelnen Beiträge, von denen nur ein paar wenige Dutzend unter rund fünfhundert herausgegriffen und kurz gestreift werden konnten die Leistung aber auch in Gestalt der Bildbeigaben und Notenbeispiele, die in Qualität und Quantität das Wort entscheidend zu unterstützen vermögen.

Hans Ehinger, Basel

Karl Gustav Fellerer: Einführung in die Musikwissenschaft. Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage. Bernhard Hahnfeld Verlag 1953.

Auf 190 Seiten ist hier in gedrängter Form das ganze Gebiet der Musikwissenschaft in ihren Grundzügen dargestellt und zwar in einer klaren und umsichtigen Weise. Der erste Teil des Buchs befaßt sich mit den (natürlichen) Grundlagen, d. h. der Akustik. Es fehlt wohl kein Stichwort bis zu Raumakustik, Schallmessung und elektrischer Tonerzeugung. Wünschenswert und nützlich wären schematische Darstellungen gewesen. Der Studierende steht als Leser doch vor einer allzu gedrängten Fülle des Textes. Grundsätzlich ist es sehr zu begrüßen, daß Akustik und Tonphysiologie und -psychologie in einer solchen Einführung mit dargeboten werden. Kenntnisse der Grundgesetze dieser Gebiete müssen vom Musikwissenschaftler verlangt werden. Allerdings fragt man sich nach jahrzehntelangen Erfahrungen, wie sich ein Studierender diese Gebiete aneignen soll, da doch allein die Kenntnis der wichtigsten musikalischen Kunstwerke, wenn sie nicht äußerlich rahmen- und formmäßig sein soll, den ganzen Menschen beansprucht. Zudem kann man immer wieder beobachten, daß wirklich künstlerisch begabte Menschen, die allein in eine innere Beziehung zur Musik und damit zur Musikwissenschaft kommen können, Abneigung gegen alle naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über

die Musik zeigen. Es fragt sich, wie weit man das Gebiet der „musikalischen“ Akustik ausdehnen will. Wirkliche Lehrbücher, außer dem vergriffenen und veralteten Schemitzky, der diese Einschränkung etwa berücksichtigt, gibt es leider nicht. Es ist kaum möglich, daß Elektronenröhre oder gar Rundfunk oder Tonfilm auch nur halbwegs aus einer noch so guten, derart gedrängten Darstellung verstanden werden können.

Im zweiten Teil des Buchs wird u. a. zur Erklärung der Klangfarbe auf die von Erich Schumann in einer doch wohl ungedruckten Habilitationsschrift aufgestellte Theorie verwiesen. Daß für die Klangfarben an feste Töne gebundene Formanten bestimmend sind, ist nicht erst von Schumann, sondern bereits von Koehler und, unter Heranziehung von dessen Theorie, durch Karl Stumpf in seiner Schrift *„Die Sprachlaute“*, 1926, festgestellt worden (dort S. 382, 403, 406). Auch das sog. Intervallformantengesetz ist dort vorgebildet. Soviel ich erfahren konnte, sind die Schumannschen Theorien, die hier überschätzt werden, weder bekannt noch anerkannt.

Trefflich werden in Kap. II die Elemente der Musik dargelegt. Ergänzend sind hier die Ansichten Handschins eingearbeitet, dessen *„Toncharakter“* eines der geistvollsten, aber auch stark zum Widerspruch reizenden Bücher der neuen Zeit darstellt. F. nimmt keine Stellung z. B. zu der zitierten „weiblichen“ und „männlichen“ Quintenfolge. Melodie, Harmonie, Rhythmus, Metrik, Struktur, Form — wobei allerdings „Struktur“ alle diese Elemente umfassen müßte, sonst wäre „Faktur“ richtiger. Deklamation, Klang, Tempo, Dynamik und Agogik, werden kurz umrissen, wobei es auf Kosten der erzwungenen Kürze kommt, daß Formulierungen, wie *„die Wortauffassung im Lied M. Regers ist eine andere, als im Lied von R. Strauß, in der Oper Rossinis eine andere als im Musikdrama R. Wagners“*, nicht eben viel sagen: der Leser hätte gern wenigstens mit einer Charakterisierung den Unterschied erfahren. Problematischer sind die Themen der folgenden Kapitel: *„Musikalischer Schaffensprozeß“*, noch mehr *„schöpferische Persönlichkeit“* Teil VI, *„Die WerkGattungen“*, gibt einen geschichtlichen Überblick nach Gattungen und Formen des Musizierens. Ob man übrigens den Satz, die Instrumentalmusik habe

bis zum 17. Jahrhundert *„im Schlepptau vokaler Formen“* gestanden, in dieser Schärfe aufrecht erhalten kann, scheint mir zweifelhaft, denn auch die Vokalmusik stand öfters „im Schlepptau“ instrumentaler Formen. Im 7. Teil wird *„Werkwertung“* Überbegriff für Ästhetik und Musikauffassung — kein sehr schönes Wort übrigens! Unter *„Soziologie“* wird alles Mögliche referiert, Soziales, Psychologisches, Ästhetisches: eine Musiksoziologie, kann man schließen, gibt es also noch nicht! Ein ausführlicherer Abschnitt bietet einen Überblick über die Musikgeschichte und ihre Probleme. Der letzte Abschnitt des Buches *„Angewandte Musikwissenschaft“* erläutert kurz *„Musik im Leben“* und *„Musikerziehung“*. Auch auf die Fragenkomplexe *„des Einsatzes der Musik zur Arbeit und zur Freizeitgestaltung“* wird mit Recht hingewiesen. Sie führen zu den Problemen der *„musikalischen Feiertagsgestaltung“* in Hausmusik, Volksliedbewegung, Schul- und Jugendmusik bis zu den allgemeinen *„Großkundgebungen“*. Die Ausdrücke *„Freizeitgestaltung“* und *„Großkundgebung“* sollten in der zweiten Auflage lieber vermieden werden: Denn der terminus *„Freizeitgestaltung“* war ein Schlagwort der NS-Arbeitsfront und der NS-Organisation KdF. *„Freizeitgestaltung“* interessierte dort zum geringsten Teil als Wunsch, dem Menschen sinnvolle Muße zu geben, als vielmehr, wie in allen faschistischen und totalitären Systemen, den Arbeitssklaven in seiner kurzen freien Zeit durch Vergnügungsorganisationen politisch noch besser in die Hand zu bekommen. Man sollte das Wort, das einen häßlichen Beigeschmack behalten hat, durch ein besseres ersetzen. *„Gestaltet“* sollte ja nicht die *„Freizeit“* werden, sondern der Freizeitler, geprägt werden als entsprechendes Massenteil. Auch kann man E. Kriek, *Musische Erziehung*, 1933, nach 1945 nicht mehr ernstlich zitieren.

Von derselben überlegenen Stoffbehandlung wie der Text zeugt die jeweilige Literaturangabe. Zum ersten Male ist in diesem schmalen Band das ganze Gebiet der Musikwissenschaft umrissen und knapp und einprägsam dargestellt. Jeder, der sich als Musiker, Laie oder Fachstudent für Musikwissenschaft interessiert, sollte diese Einführung zu besitzen trachten.

Hans Engel, Marburg

Hans Joachim Moser: Musikgeschichte in hundert Lebensbildern mit 36 Tafeln. Stuttgart: Reclam (1952). 1013 S. (Reclams Univ.-Bibl. 7762—73.)

Sehr betont nennt Verf. dieses Buch eine „Musikgeschichte“, um den Eindruck zu vermeiden, der Inhalt wolle sich in eine beziehungslose, lockere Reihe von 100 Lebensbildern auflösen. Eine solche Art geistiger Klammer schien schon wegen der ungewöhnlichen Reichhaltigkeit dieser Porträtsammlung angebracht. Neu ist früheren ähnlichen Biographiensammlungen gegenüber der Rückgriff auf die fernere Vergangenheit, notwendig war aber auch eine gebührende Berücksichtigung der Moderne. Den Charakter einer Musikgeschichte betont schon äußerlich die Abfolge der Einzelbilder nach den Geburtsjahren der Komponisten, es wird aber auch zwischendurch mancherlei Gattungsgeschichtliches eingeflochten, z. B. zu Loewe ein Exkurs über die Ballade. Will das Buch zum guten Teil dem Informationsbedürfnis „der Singkreise, der Schul- und Kirchenmusiker sowie der Rundfunkhörer“ dienen (S. 10), so gibt es doch auch dem Musikwissenschaftler manche Anregung, etwa mit dem Hinweis auf die Chorlegende bei Eccard (S. 125), auf Frobergers Untertastenglissando (S. 209) oder mit den Parallelen R. Keiser—J. Chr. Günther (S. 278f.) und Telemann—R. Strauß (S. 286). Daß der Verf. mehrfach, auf neue Formulierungen verzichtend, ganze Abschnitte aus seinen früheren Büchern („Geschichte der deutschen Musik“, „Kleine deutsche Musikgeschichte“) im Wortlaut eingeschaltet hat, wirkt durchaus nicht störend; man wird ihm auch zugute halten, daß das sprachliche Gewand der Darstellung, wie man es aus seinem bisherigen Schrifttum zur Genüge kennt, diesmal in allen Farben schillern soll. Es kam ihm hier ganz besonders darauf an, „den Leser vor Eintönigkeit zu bewahren“ — galt es doch immerhin, 100 Lebensbilder im Nacheinander vor seinem geistigen Auge erstehen zu lassen —, der Verf. wollte von Fall zu Fall „durch die besondere Art der Behandlung die einmalige Persönlichkeit stärker hervortreten lassen“ (S. 10). Es fragt sich nur, ob es dazu eines so großen Aufwandes an schmückenden Beiwörtern und vielfach gewagten sprachlichen Bildern bedurft hätte. Das Ergötzen über den Bilderreichtum der Darstellung mag aber vielleicht

doch manchen Leser vor dem Eindruck der Eintönigkeit bewahren!

Dabei bleibt so viel zum Lobe dieser Musikerporträts zu sagen. Manches Bekannte erscheint auch dem Kenner in neuer Beleuchtung. Die Absicht des Verf., unter Beschränkung des biographischen Stoffes auf das Notwendigste jeweils „aus dem Charakterbild des Darzustellenden das Wesen seines Lebenswerks zu entwickeln“ (S. 9), bringt dem Leser immer wieder reichen Gewinn an Erkenntnissen. Wie treffend werden z. B. Orffs wiederholte Neufassungen seiner Werke aus seinem „fanatischen Vervollkommnungswillen“ abgeleitet (S. 959)! Über die Auswahl des Stoffes — der Verf gibt selbst die Möglichkeit anderer „Sichten und Wertungen nach persönlichem Standpunkt und erlaubter Neigung“ zu (S. 9) — wird man mit ihm nicht rechten wollen, auch wenn man vielleicht gern noch Quantz, Louis Ferdinand, Flotow, neben Orff auch Egk berücksichtigt gesehen hätte.

Aber einige notwendige Hinweise auf offensichtliche und in einer sicher zu erwartenden Neuauflage verbesserbare sachliche Irrtümer wird Verf. dem Referenten nicht verübeln. Sein eigenes Hofhaimerbuch ist nicht 1927, sondern 1929 erschienen (S. 70). Das Liederbuch des Arnt von Aich glaubte ich in meinen „Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts“, 1953, S. 39 auf die Zeit um 1520, entgegen Moser S. 75 „um 1512“ ansetzen zu sollen. Im biographischen Abriss zu Lasso (S. 113) muß es Haberl statt Habert heißen. Zur Literatur über Fux (S. 262) gehört noch das Buch von A. Liess, 1948. Zu S. 350: Pergolesi starb nicht 8 Jahre nach dem Erscheinen von C. Ph. E. Bachs „Preussischen Sonaten“ (das war 1742), sondern 6 Jahre vorher. Der Dichter Gerstenberg hat nichts unmittelbar mit dem sogenannten Programmtrio C. Ph. E. Bachs zu tun (S. 367), sondern dessen c-moll-Fantasie von 1753 den bekannten Hamlet-Monolog unterlegt. Mehrfach werden Autoren ohne nähere Belege zitiert, und damit wird dem Leser die Möglichkeit genommen, den Zitaten nachzugehen (S. 315: J. Eisenschmidt, S. 465 W. Freytag, S. 474: G. v. Westermann). Und schließlich, warum wird nicht öfters wie zu Bellini auf die jeweiligen Artikel der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ verwiesen, die doch in den meisten Fällen als jüngste und den Stand der Forschung zusammenfassende biographische Beiträge

zu gelten haben? Sehr zu loben ist übrigens das fleißig gearbeitete und recht nützliche Personenregister
Willi Kahl, Köln

Walter Salmen: Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage (Die Musik im alten und neuen Europa, eine Schriftenreihe, hg. v. W. Wiora, Bd. 2). Joh. Ph. Hinnehal-Verlag Kassel. 154 S.

Der junge Forscher aus Besslers Schule, dem man bisher u. a. die Arbeiten über das Lochamer Liederbuch und über die Bedeutung Nürnbergs für das ostmitteleuropäische Musikleben (Zs. f. Ostforschung 1953) verdankt, holt hier zu einer weitschauenden Darstellung aus, die erstmals eine wichtige Aufgabe sowohl musikgeographischer wie soziologischer Art mit historischen wie mit volkskundlichen Mitteln angeht und weitgehend löst: nämlich, zu zeigen, welche eigenartigen ständischen wie musikstilistischen Erscheinungsformen auf musikalischem Gebiet der gewaltige Kolonisationsvorgang im „deutschen Ostraum“ gezeitigt hat. Damit wird sowohl Wioras Thema von 1940 „Die deutsche Volksliedweise und der Osten“ musikgeschichtlich untermauert als auch die Frage nach der Auseinandersetzung der östlichen Anrainervölker mit der deutschen Polyphonie des 15.—16. Jahrhunderts (worauf sich der Verf. bewußt großenteils eingrenzt) erfreulich gefördert. Wie nötig hier noch fast alles beizubringen ist, zeigt drastisch der jüngst in Warschau publizierte Denkmälerband „Muzyka Polskiego odrodzenia“ (Monumenta musicae in Polonia), über den wegen seiner nationalistischen Einseitigkeit vieles zu sagen wäre. Salmens Einleitung gibt plastisch die Schwierigkeiten der Quellenlage zu erkennen, die nicht nur auf dem — vorläufigen oder endgültigen — Verlust der schlesischen und ostpreußischen Quellen beruht, sondern seit je darauf gründete, daß in Verfolg von Herders Schwärmerei für die Kultur der kleineren Nationen die Sammlung der deutschen Leistungen vernachlässigt worden ist zugunsten der Volksweisenbergung bei den Slaven und Magyaren, wobei mangels geeigneter Kräfte die Deutschen selbst meist wissenschaftlich in die Bresche gesprungen sind. Gleichwohl läßt sich vieles aus westdeutschen Beständen ergänzen und aus dem Erhaltenen zeitlich wie räumlich auf die Vacua rückschließen. Der Verf. hat hier mit breiter Kenntnis des Materials von Pommern und dem Baltikum

bis nach Böhmen und Mähren hin volksmusikalisch wie hinsichtlich der hohen Tonkunst gearbeitet. Ich muß sogar gestehen, daß mir die Komparation stellenweise etwas weit zu gehen scheint, da doch gewisse Melodieabläufe sich derart im allgemein Typischen nur eben berühren, daß mit solchen entfernten Ähnlichkeiten nicht so viel greifbar als Kausalzusammenhang zu beweisen versucht werden sollte, wie die Virtuosen der Vergleichung z. Zt. hoffen feststellen zu können.

Vor allem wertvoll erscheint mir die Betonung der — im Westen stärker als im Osten durchgeführten — Schichtung und sozialen Aufgliederung mit ihren geistesgeschichtlichen und ethnischen Folgen, womit der (nicht materialistischen, sondern ideengeschichtlichen) Musiksoziologie aus imponierender Schau und Stoffbeherrschung wichtige Impulse zufließen. Über die Ergebnisse im einzelnen sei hier nichts ver raten, um keinem Sachinteressierten die förderliche Mühe des Selbstlesens durch ein zu eingehendes Referat zu ersparen. Wie ich mich freue, vieles daraus noch in mein im Druck befindliches Werk „Die Musikleistung der deutschen Stämme“ (Wien bei Wancura) einzufügen, so glaube ich, daß auch kein anderer aufmerksamer Benutzer des Buchs „unbereichert von dannen gehn“ werde — es ist eine der fruchtbarsten Publikationen auf diesem noch so vielversprechenden Gebiet der Musikgeographie aus den letzten Jahren, und man kann von dieser starken darstellerischen wie forschertlichen Kraft noch Bedeutsames erhoffen.

Hans Joachim Moser, Berlin

Bianca Maria Galanti: Le Villanelle alla Napolitana. (Biblioteca dell' Archivum Romanicum, fondata da Giulio Bertoni. Seria I. Storia-Letteratura-Paleografia. Vol. 39. Firenze Leo S. Olschki Editore, Firenze 1954.

Diese nützliche Veröffentlichung einer Philologin geht vom literarischen Standpunkt aus, wie das Vorwort betont. Canzoni villanesche, Villotte, Napolitane waren Synonima, meinte zuletzt Vatielli (1927). Über den ländlichen Charakter der ursprünglichen Villanella war man sich einig, nicht so über den Zusatz „alla Napolitana“. Monti wollte nur die bäuerliche neapolitanische Lyrik zu dieser so benannten Gattung zählen. Novati und Calcaterra ließen einen weiteren Bereich gelten. Der Ursprung in Neapel darf

als sicher gelten. Viele Texte zeigen neapolitanischen Dialekt oder Einschlag von diesem. Später gingen der Duft, die Motive und der Inhalt, die zur Villanella gehörten, verloren und die Gattung näherte sich einfach einer „*canzonetta*“ So weit die Verf. Leider kennt sie nicht deutsche Dissertationen wie die freilich nicht sehr ertragreiche von Werner Scheer: „*Die Frühgeschichte der italienischen Villanella*“, Leipzig 1936, und die gewichtigere „*Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert*“, Diss. Berlin 1937, von Edith Kiwi. (Ich darf auch meinen Aufsatz anfügen: „*Madrigal und Villanelle. Ein Beitrag zu Wesen, Inhalt und Sprache ihrer Texte*“ Neuphilolog. Monatsschrift, 1930.) Bald bildeten sich andere lokale Gegenstücke zur Napolitana: *Villotte alla Padovana* (Azziola), 1557, *Canzoni alla Veneziana* (Bonagiunta), 1565, *Toscanelle* (Villani), 1587, *Mantovane*, 1583, *Ferrarese* (Policreto), 1571, *Bergamasche* (Mathias), 1549, *Vilanelle (!) alla Romana* (Scaletta), 1591, *Genovese* (*Zenovese*. Ruffo), 1549. Sie heißen meist nicht „*Villanella*“ und haben auch nicht die ursprünglichen Quintenparallelen (sofern sie dreistimmig sind). Für die instrumentale Begleitung gibt es ältere Angaben als Malespini oder Cortese 1621, Lambardi 1614, also alle aus der Zeit der Monodie. Auch die Struktur, zwei verflochtene Oberstimmen über einer generalbaßmäßigen Unterstimme (in späterer Zeit wenigstens) kommt der instrumentalen Begleitung entgegen. Sehr richtig werden die Epochen der Villanelle gekennzeichnet. Die späteren, wie die des Marenzio (ebenso die Canzonetten Monteverdis) sind von höchster Satzfeinheit, in Text und Musik oft madrigalmäßig, wenn auch bei Marenzio die Quintenparallelen, sicher archaische Musizierform, hier nur kokett spielerisch aufgenommen werden. Die Verf. untersucht dann wichtige Motive: Unglückliche Liebe, XXXVI, die grausame Schöne, XXXVIII, das wasserholende Mädchen, den Wunsch nach Verwandlung, XL, u. a., allerdings keineswegs erschöpfend und systematisch. Hier bleiben viele Wünsche unerfüllt. Richtig wird die Metrik der Villanelle als vielfältig bezeichnet. Scheer hatte zu einseitig den Zusammenhang mit dem hendekasyllabischen Strambotto behauptet.

Es folgt eine Auswahl von 200 Texten, nach Stoffen eingeteilt, eine wertvolle Zusammen-

stellung. Leider geht die Verf. auf viele literarische Fragen, so die der Entlehnung bekannter Motive, der Anfänge berühmter Gedichte von Petrarca, Sannazaro u. a. nicht ein. Bei einigen Gedichten sind die Dichter bekannt, z. B. ist „*Ard' ogni hora il cuor*“ von Tasso, wenn auch nicht der Verf., die sich offenbar um Feststellung der Autoren nicht bemüht hat. Es folgt eine Bibliographie der Texte auf italienischen Bibliotheken, in Drucken ohne Noten und mit Noten. Wertvoll ist das Verzeichnis der ersteren. Die Drucke mit Noten sind, bis auf einen von Einstein genannten, alle in Vogels „*Bibliographie*“ (1892) bereits enthalten. Ein Verzeichnis der veröffentlichten Hss. und ein Verzeichnis der Versanfänge folgt. Letzteres ist mit seinen über 2600 Nummern für die Forschung besonders wertvoll. Einige Stichproben zeigen aber, daß nicht alle Verse und Seitenzahlen aufgenommen sind (z. B. fehlt „*Se'l fuoco del mio cuore*“, S. 108, die Seitenzahl 110 bei „*Sia benedetto Amore*“ u. v. a.). Für die Vergleichung der Kompositionen ist dieses Verzeichnis willkommen. (Es sei erwähnt, daß gleiche Textanfänge oft in verschiedenen Kompositionen mit dem Zitat einer Melodie beginnen.) Eine Notenbeilage gibt 6 Beispiele. Vermerkt sei, daß hier wohl zum erstenmal in einem italienischen Druck Mensuralnoten mit Taktstrichen zwischen den Zeilen nach deutschem Verfahren veröffentlicht sind. Hier, bei einfacher, der neueren Rhythmik sich nähernder Metrik, wären allerdings Taktstriche nicht sehr schädlich gewesen. Leider aber hat die Verf. Nr. 1 und 6 durch Taktwechsel überflüssigerweise rhythmisiert. Rührung der Wehmut beschleicht den Leser, wenn er auf S. III mitgeteilt bekommt, alle diese genannten Schätze seien bewahrt in der „*Hofbibliothek zu München*“, der „*Hofbibliothek zu Wien*“, der „*Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*“ und weiter in den Bibliotheken zu Danzig, „*Eibig*“ (Elbing), Königsberg! Zwar trauern wir weniger den einstigen Höfen und Herzögen nach, wohl aber den Bibliotheken, sofern sie zerstört, verbrannt, verschwunden sind. Hat die Verf. nie etwas vom Schicksal des deutschen Ostens gehört? In Vogel „*Bibliothek*“, 1892, stand's freilich nicht.

Im Ganzen kann man die Publikation nur begrüßen und sich auch über die schöne Ausstattung durch den Verlag freuen.

Hans Engel, Marburg

Georg Reichert: Erasmus Widmann (1572—1634). Leben, Wirken und Werke eines württembergisch-fränkischen Musikers, Kommissionsverlag W Kohlhammer, Stuttgart 1951; IX u. 124 S., 1 Tafel, 15 S. Notenbeilage [= Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, hrsg. von der Württ. Kommission für Landesgeschichte, 36. Bd.].

Diese gründliche Monographie, eine wissenschaftliche Frucht der landeskundlichen Forschungen, wie sie das Musikinstitut der Universität Tübingen mit dem 1935/36 ihm angegliederten „Schwäbischen Landesmusikarchiv“ aufgenommen hatte, gilt einem Musiker, dessen Lebenshöhe mit der musikgeschichtlichen Wende um und nach 1600 zusammenfiel, dessen schöpferische Begabung die Durchschnittshöhe seiner Zeit kaum überragte, und dessen musikalische Hinterlassenschaft jene vermutlich auch generationsbedingte Zwiespältigkeit aufweist, jene stilistische Zwischen- und Mittlerstellung zwischen Überlieferung und neuem Beginn, die so manchem dieser Übergangsmeister auch zum fast von tragischen Zügen gezeichneten, persönlichen Schicksal wurde. Ein solches Schicksal ersteht mit dem plastischen Bilde, das Reichert aus den Quellen des Lebens und den Zeugnissen des Schaffens von dem Meister entwickelt. Es ist dem Verf. gelungen, das biographische Detail über das in der Münchener Dissertation von Sigwart Graf zu Eulenburg 1907 Erarbeitete und in zwei Studien zur Musikgeschichte von Rothenburg o. d. T. von Ernst Schmidt Gebotene hinauszuführen.

Erasmus Widmann, dessen Familiengeschichte gewissenhaft bis ins 14. Jh. zurück verfolgt wird, entstammt einem Geschlecht von Geistlichen und Juristen. Sieht man von den literarischen Neigungen der Vorfahren ab — der Großvater Dr. Georg Rudolf Widmann ist unter anderem mit einer „Chronik“ von Schwäbisch Hall, der Vater Georg Rudolph mit einem der ersten deutschen Faustbücher hervorgetreten —, so gehört Erasmus mit seinem ein Jahr älteren Bruder Georg Rudolph zu den ersten Gliedern des Geschlechts, in denen die künstlerischen Anlagen sich zur musikalischen Begabung verdichtet haben. Trotz nur spärlich überlieferten Nachrichten über die Kindheit und die Jugendjahre zeichnet R. anschaulich den von der Lateinschule der Vaterstadt Hall zur Universität Tübingen führenden Bildungsweg des Meisters nach, der wohl mit der Promotion zum „*bacca-*

larius“ sich dem Musikerberuf zugewandt hat. Im Dunkel bleiben auch für R. die Jahre von 1591 bis 1594; 1595 amtiert Widmann als Organist zu Eisenerz in der Steiermark, ein Jahr darauf in gleicher Eigenschaft an der protestantischen Stiftskirche zu Graz. Persönliche Schwierigkeiten mit Kollegen und Vorgesetzten führen 1597 zu vorübergehender, 1598 zur endgültigen Entlassung. Das den Protestantismus in der Steiermark treffende Dekret Erzherzog Ferdinands (nachmalig Kaiser Ferdinand II.) ermöglicht dem Musiker, zusammen mit seiner 1598 geheirateten Frau 1598 (oder 1599) als „*Exsulant*“ in die Vaterstadt Hall zurückzukehren, wo er für einige Jahre ein Unterkommen als „*Cantor III. classis*“ findet, ehe er im Februar 1602 als Präzeptor der Lateinschule den Dienst beim Grafen Wolfgang von Hohenlohe-Langenburg in Weikersheim aufnimmt. Fesselnd beschreibt R. auf der Grundlage der archivalischen Quellen die Dienstobliegenheiten des Präzeptors, die Konflikte, die sich mit der Fülle der Pflichten ergeben, bis sich endlich (1607) der Graf entschließt, Widmann von der Last des Schuldienstes zu befreien und seine organisatorischen Fähigkeiten für die Entfaltung der nur acht Musiker umfassenden Hofkapelle einzusetzen. Die für Weikersheim bezeichnende Verbindung von Schul-, Kirchen- und Hofdienst erfährt eine eingehende Beleuchtung, wobei u. a. viel Wissenswertes über die Besetzungs- und Ausführungspraxis der Zeit wie über die Leistung und den Charakter Widmanns mitgeteilt wird. Nach dem Tode des Grafen 1610 folgen ein paar weniger befriedigende Jahre unter dessen Nachfolger Georg Friedrich; am 14. September 1613 wird Widmann als Kantor, bald auch als Organist an die Jacobskirche in Rothenburg o. d. T. verpflichtet, wo indessen seine Abneigung gegen den Schuldienst auch erst 1618 den gewünschten Erfolg zeitigt. Auch in diesem Kapitel „*Rothenburg o. d. T.*“ breitet der Verf. eine Fülle musikgeschichtlichen und musiksoziologischen Materials aus, um damit ein lebendiges Bild der im Laufe der Jahre zunehmend von den Kriegsnöten bedrängten Musikpflege der Freien Reichsstadt darzubieten. Nach 20jährigem, von inneren und äußeren Kämpfen begleitetem Kantoren- und Organistendienst in Rothenburg o. d. T. wurde Widmann am 31. Oktober 1634 ein Opfer der Pest.

Das der Biographie folgende Kapitel „*Süd-*

deutsche Musikpflege um 1600" (S. 64—69) bietet eine auf den biographisch-archivalischen Forschungen des Verf. beruhende, knappe Zusammenfassung dessen, was sie über die evangelische Kirchenmusikpflege in Graz, Weikersheim und Rothenburg, über die Ausführung des Gemeindegesangs und die Beteiligung der Instrumente sowie „über die verschiedenen Typen des instrumentalen bzw. vokalinstrumentalen Ensembles“ innerhalb der weltlich-höfischen Musikpflege an wertvollen Aufschlüssen zu vermitteln vermögen.

Die zweite Hälfte des Buches behandelt, anknüpfend an das (S. 71—75) vorangestellte „Werkverzeichnis“, Widmanns musikalische Werke, deren Hauptteil erst nach 1613 zum Druck gelangt ist. In drei knappen und instruktiven Kapiteln entwirft R. das stilistische Bild der weltlichen, der geistlichen Vokalwerke und der Instrumentalkompositionen, dessen grundsätzlich konservative Züge auf der Grundlage des jeweiligen zeitbedingten Gattungsstiles anschaulich herausgearbeitet werden. Unbedenklich beizupflichten ist dem Verf., wenn er das Gesamtwerk Widmanns als „vom praktischen Bedarf seines Wirkungskreises“ (S. 112/113) abhängig sieht; übertrieben scheint jedoch die Meinung, die Stimmenzahl der einzelnen Gattungen (Deutsche Lieder: 4—5 St., Motetten: 3—8 St., Instrumentalwerke: 5 St.) auf die beschränkten musikalischen Mittel in Weikersheim oder Rothenburg zurückführen zu sollen. Die Fünfstimmigkeit entspricht dem (madrigalischen, motettischen, instrumentalen) Klangideal der Zeit; das 4stimmige deutsche Lied wurzelt in der Tradition des 16. Jh. Nicht zufällig bevorzugt gerade ein Musiker wie Widmann ja auch „volkstümliche Texte . . . nach Art etwa der Forsterschen Sammlungen“ und die „älteren musikalischen Liedtypen“; nicht zufällig findet auch der Verf. „die schönsten Motetten“ seines Komponisten „unter den fünfstimmigen“ der 27 Kompositionen umfassenden Motettensammlung von 1619 über deutsche und lateinische Bibelworte des Alten und Neuen Testaments. Verdienstvoll die Kennzeichnung der gattungs- und zeitbedingten Züge dieses Motettenwerks und dankenswert die auch für andere Übergangsmeister zutreffende Beobachtung, daß „jede seiner Motetten ein besonderes Gesicht besitzt, indem ihre musikalische Disposition: von der äußeren und inneren Anlage des Textes ausgeht“, ferner, „daß er lieber zu

bilderreichen Texten und Gleichnissen greift als zu ‚eintönigem‘ Lobgesang“ und daß der Schwerpunkt seiner motettischen Kompositionsweise „auf der sinnmäßigen Formung der Textganzheit liegt“ — Besondere Beachtung verdienen die 3- und 4st. Kompositionen der „Piorum suspiria“ von 1629. Neben sieben 4stimmigen Sätzen enthalten sie 15 Tricinen und 8 „nach der neuen Viadanischen Art gesetzte“ Konzerte für 2 Singstimmen und „Basso seguente“. Angesichts dieses Werks, das „die meisten ‚modernen‘ Züge aufweist“, bedauert man es mit dem Verf., daß „der eigentlich musikwissenschaftliche Teil“ seiner Arbeit für den Druck „einschneidend gekürzt“ werden mußte.

Die Zurückhaltung, die der Meister gegenüber der modernen „Concertato-Praxis“ eingenommen hat, bestätigt auch sein instrumentales Schaffen, das auf die Komposition von Kanzonen, von „zwischen Spielmusik und Tanz stehenden Intraden“ und von Einzeltänzen (Allemanden, Gagliarden, Couranten, Balletti) beschränkt bleibt. Auf Widmanns Leistung für die Gattung der Instrumentalkanzone hat schon Riemann hingewiesen; der Verf. widmet ihr eine eingehende Darstellung in der begründeten Überzeugung, in ihr des Meisters „Hauptbeitrag zur Herausbildung einer eigengesetzlichen instrumentalen Gestaltung“ erkennen zu dürfen. Er sieht diesen Beitrag in der „Formfestigung durch Wiederholung, der Formrundung durch Da capo“, der „Formbelebung durch Kontraste“ sowie in dem geschickt eingesetzten „Wechsel polyphoner und satztechnisch freierer, auch rein akkordischer Partien“: „Alles ist sinnenfölig, leicht überschaubar und abwechslungsreich, auf die gehörmäßige Erfassbarkeit eingestellt“. Im Schlußkapitel über „Widmanns musikgeschichtliche Stellung und Persönlichkeit“ gibt R. außer einer klaren Zusammenfassung seiner durch eine umfassende Notenbeilage unterstützten stilkritischen Untersuchungen ein vorsichtiges aus dem zwiespältigen und unausgeglichenen Wesen des Meisters abgeleitetes „Bild vom Menschen Widmann“, der uns „auch in seiner menschlichen Not . . . zu innerer Anteilnahme“ zwingt.

Adam Adrio, Berlin

Siegmund Levarie: Mozarts Le nozze di Figaro. A critical analysis. The University of Chicago Press, Chicago 1952. X und 270 S.

Der Verf. untersucht die Form und die von Text und dramatischer Handlung bedingte Erfindung in der Oper. Für den Leser, der die Zeit und Geduld aufbringt, die oft taktweise vorgehende Untersuchung an Hand der Partitur zu studieren, was namentlich bei den mit Worten gegebenen Darlegungen ein erhebliches Maß an beidem fordert, werden diese Betrachtungen durchaus von hohem Nutzen sein. Solche formalen Analysen versteht man leichter, wenn sie, was manchmal geschieht, mit Diagrammen, graphischen Darstellungen, unternommen werden; sie gehören sonst eher in die Seminarstunde mit mündlicher Unterweisung an Hand der Noten. So werden denn auch sehr viele Selbstverständlichkeiten und Binsenwahrheiten, die jedem Musiker geläufig sind, neben einsichtigen und oft treffenden Bemerkungen geboten. Sollte dieses Verfahren Schule machen und sollten sich Verleger finden, so würden wir eine unabsehbare Reihe von Wälzern über unsere Meisterwerke bekommen. Vorbild ist Lorenz mit seinen allerdings hochbedeutenden und neuartigen Wagneranalysen gewesen. Leider hat seine Entdeckung der Wichtigkeit der Barform eine gewisse Bar-Psychose unter den Analytikern hervorgerufen. Sicher gibt es Fälle, in denen eine Form unter zweierlei Aspekten betrachtet werden kann. Was uns überhaupt noch fehlt, ist eine Morphologie, eine Darstellung der Entwicklung der Form und ihrer Teile unter geschichtlichem Aspekt. Damit würden manche Zweifel und Unsicherheiten behoben!

Im allgemeinen sind die Untersuchungen des Verf. gründlich und zuverlässig. Sie beschreiben, ohne Vergleichung der Formen mit Vorgängern, Zeitgenossen und feststehenden Überlieferungen. Da der Blick nur am Objekt haftet, wird aber manches mißverstanden. Während für die Form Lorenz immerhin feste Normen und eine entsprechende Terminologie geboten hat, läßt L. s Arbeit spüren, daß in der Metrik solche Grundlagen fehlen. Vieles ist keineswegs eindeutig. So gleich bei der Ouvertüre. Die Überlegung, wann Mozart den Ausdruck „*Ouverture*“ französisch oder italianisiert, „*Overture*“ gebraucht, ist bedeutungslos. Daß es hier „*Sinfonia*“ heißt, ist kaum darauf zurückzuführen, daß ein thematischer Zusammenhang, entgegen *Giovanni* und *Zauberflöte*, nicht besteht. Die Metrik dieser Ouvertüre macht Schwierigkeiten, sie beginnt unregelmäßig, mit 7+4+6 und 7+4+6 Tak-

ten. Es ist bezeichnend für das Verfahren des Verf., den Dingen auf den Grund gehen zu wollen, dabei aber den Sachbestand willkürlich zu interpretieren, daß er in diesen sieben Takten einen daktylischen Rhythmus 1, 2) und seine Vergrößerung (3—7) sieht:



Diese Zusammenfassung scheint mir unrichtig. Der dritte Takt gehört zur ersten Gruppe, die Figuration der Takte 4, 5, 6 erlaubt keine Deutung als Vereinfachung einer ganzen Note, sondern fordert halbtaktige Spitzentöne, wie auch die Harmonisierung in den Takten 18 — 23 beweist! Nämlich



Der ritmo di tre battute dieser beiden ersten Taktgruppen ergibt sich auch aus der Harmonisierung (19—24).

Zu den formalen Analysen mögen im folgenden nur einige der Stellen angeführt werden, die Widerspruch erwecken, weil sie entweder eindeutig oder mindestens möglicherweise eine andere Form erkennen lassen. Das Duett Nr 1 erklärt der Verf. als Rondo. Es ist eher eine nach Konzertart modifizierte und in der Reprise um das erste Thema gekürzte Sonatenform, nämlich

1. A: a (1—10), b (10—18) mit Anhang. Instrumentale Einleitung.
2. A: a (18—30), b (30—36) T
3. A: a (36—44—49) b (49—59) Überleitung D

Reprise: b (67—77) (73, 79—81) T
Coda 81—88 (davon 86—88 = 16—18, Anhang b)

Der Auffassung als Rondo widerspricht die Folge des als Ritornell bezeichneten Themas b am Schluß des wiederholten A in der D und am Anfang des (von mir als Reprise bezeichneten) Teiles in der T!

Ein formbildendes Prinzip liegt hier (und fast überall in den Finales) zugrunde, das der Verf. nicht sieht: Mozart gliedert fast sämtliche Duette, Ensembles und größere Finales mit dialogischer Rede in der Art, in der von jeher *Duette* und *Dialoge* gestaltet werden: Erst kommt die Wechselrede, der

Dialog (Personen A und B hintereinander), dann die gleichzeitige Rede (Duett, beide Personen, ob gleichgesinnt mit gleichen Worten oder gegensätzlich). Es ist das alte Verfahren des 16. Jahrhunderts in Dialogen und Echos, das sich in Duett und Ensemble erhalten hat. (Festgestellt in meinem Artikel *Duett* in „MGG“, ferner in meinem Referat über „Mozarts Opernfinali“, Salzburg 1954, das im Neuen Mozart-Jahrbuch 1955 erscheinen wird). Durch diese Form erklärt sich auch ein Teil der häufigen „Bar“-Formen, die mit der eigentlichen Barform nichts zu tun haben!

Wir müssen daran festhalten, daß ein Bar aus zwei notengetreu wiederholten Teilen besteht, bei welchen nur der Text verschiedene Zeilen hat: A A B. Findet sich statt der Wiederholung der Musik etwa die Wiederholung dieses Teiles in der Dominante, oder kommt statt dieser Wiederholung ein thematisch neuer Teil, auch wenn er in Länge und Harmonie dem ersten entspricht, oder gar ein neuer in der Dominante, also A A¹ B oder A B C, so ist dies eben keine Barform! Lorenz selbst sagt in ähnlichen Fällen vorsichtiger: barähnlich. Zweifellos findet sich die Barform im Kleinen wie im Großen häufig. Aber viele andere Formen sind dramatisch durch den Text bedingte Modifikationen der Sonatenform, der dreiteiligen Liedform und reinen Reihungsformen. Bar wird geradezu als terminus ein Lückenbüßer. Cavatina Nr. 3 („*Se vuol ballare*“) will der Autor als drei Variationen



mit Themawiederholung erklären. Nun ist der Zusammenhang zwischen dem Thema und dem Presto zwar deutlich, da die auf- und absteigende Tonleiter beiden zugrundeliegt. Aber daß T 21–42 eine Variation von 1–21 sein soll, möchte ich nicht zugeben. Alle Variationen bei Mozart basieren auf gleichen oder ersatzweise ähnlichen Grundharmonien. Hier ist eine Ähnlichkeit der Teile nur in den Schlüssen gegeben (T 16=39), in denen die aufspringenden Intervalle auf „*si*“ dieselben sind. Sonst ist der Abschnitt 21–42 eindeutig das, was man korrespondierenden Halbsatz oder Antwort nennen kann. Die sogenannte Bar-Form (S. 33) der ersten (vom Verf. zweiten genannten) Variation Presto ist keine Bar-

form. Sie besteht aus drei Teilen A 14+2, B, modulierend 4+4 in Sequenzen, und C 8+8; eine gesteigerte Wiederholung von A folgt, bei welcher im Baß die aufsteigenden Noten der Singstimme von Takt 1–8 stehen. Das ist so wenig ein Abgesang, wie die zweite modulierende Partie eine Stollenwiederholung ist! Es handelt sich um eine dreiteilige Bogenform mit varierter Wiederholung des Vordertheiles. Das ist eindeutig. Richtig wird das Thema als hier ironisch zitiertes, vornehmes Menuett gekennzeichnet, das Presto als „*englischer Tanz*“, der den Volkstanz darstellen soll und die Sphäre Figaros dem Grafen gegenüberstellen soll. Nur sind diese Tänze nicht erst, wie zitiert, seit 1776 in England im Druck verbreitet, denn Playfords „*Dancing Master*“ ist schon 1650–1728 50mal aufgelegt und unzählige Sammlungen sind seit der Mitte des Jahrhunderts auf dem Kontinent verbreitet. (Siehe meinen Aufsatz *Der Tanz in Mozarts Kompositionen*, Mozart-Jb. 1952). Etwas besonders Revolutionäres liegt also nicht in Figaros Zitat eines „*englischen Tanzes*“, der längst als Kontratanz einge-deutscht war, und sicher keine bewußte politische Gegenüberstellung des „*reaktionären Spaniens*“ mit dem „*fortschrittlichen England!*“ (35).

Metrisch sehr anfechtbar ist wieder die Taktzusammenfassung der Arie Nr 4 S. 38 durch Hugo Kauder. Die Harmonie gibt nicht das Recht zu solcher Gruppierung, die vielmehr heißen muß:

Die über das sehr weit herbeigezogene Zitat des Shakespeareschen Hamlet behauptete Form einer Ausführung des Kopftemas am Schluß trifft hier nicht zu. Vielmehr wird am Schluß das Kopftema verkürzt, mit einer dreitaktigen kadenzierenden Fortführung (Kth. a 4+3, a 4+3 etc.). (Der italienische Text S. 39 muß heißen „*Il birbo Figaro vinto*“, nicht „*vostro sarà.*“) Wenden wir uns dem 1. Finale zu. Der Verf. bezeichnet das einleitende Duett 15 als Sonatenform ohne Durchführung. Ich möchte eher eine Sonatenform mit Durchführung und mit 2. Thema einsetzender Reprise darin sehen. Das zweite Thema ist durch ein neues Gesangsthema ergänzt, zu dem es kontrapunktisch auftritt. T 55 be-

gint nicht die Reprise, sondern es setzt die Durchführung ein mit einer dramaturgisch bedingten Scheinreprise. Die Reprise setzt T 83 ein, das 2. Thema regulär in der T, T 92. Wieder ist die Duettform (Dialog, Vereinigung) zweimal bestimmend. Vereinigung T. 40 bis zur Kadenz nach der D, als Abschluß des ersten Teiles, ebenso in der Reprise.

Das Molto Andante $\frac{3}{8}$ soll nach dem Verf. (111) mit einer Bar-Form beginnen. Der Leser möge entscheiden, ob das folgende Schema eine Bar-Form darstellt oder nicht. Ich finde ganz entschieden nicht:

a a a a b b c c c x (T. 126—145)
 2+2 2+2 2+2 2+2 2+2
 D T D T D T S T S T

Man kann freilich auch die beiden ersten Glieder, die notengetreu wiederholt werden, als Stollen ansehen. Prinzipiell ist die Frage, ob jede Reihenform, deren erstes oder letztes Glied wiederholt wird, als Bar oder Gegenbar anzusehen ist, also aa b c d e x Bar, a b c d xx Gegenbar (Letztere Form wäre die der Canzone, der Chanson und des Madrigales.)

Richtig ist, daß das Thema ein Menuett ist. (111).

Das folgende Allegro (*Susanna, son'morta*) bezeichnet der Verfasser als ein freies Rondo im Stile C. Ph. E. Bach (112). Das läßt sich hören. Andererseits sind die Sonatenzüge nicht zu verkennen, T 271 beginnt die Reprise, 231 die Durchführung. Wieder schließen die beiden Hauptteile, Durchführungsschluß (vor der Überleitung 253—270) und Schluß der Reprise, nach dem genannten Prinzip mit dem Tutti (hier Terzett) ab. Das Thema des Allegro con spirito $\frac{3}{8}$ „ist von der populären Tanzmusik der Zeit entlehnt“ (114). Das ist ungenau, denn Figaro kündigt an, daß die wirklichen Volksmusikanten gekommen seien: „*di fuori son' già i suonatori*“ Es handelt sich um keine „Assoziation“, sondern um eine Schilderung der tatsächlich ankommenden Musik. Auch ist es ein Irrtum, von „rauschenden Akzenten“ auf dem dritten Achtel zu sprechen. Das forte bezieht sich natürlich nicht allein auf den Auftakt 335 f., 339 f., sondern auch auf den Hauptschlag mit dem Akkord, der naturgemäß noch den Takt-Nachdruck erhält. Die Bemerkung ist eine Verkenning der spärlichen Mozartschen dynamischen Bezeichnungen. (Akzente folgen erst T 357 ff.) Der Einsatz mit der neuen Tonart G-dur

bringt durchaus eine neue Tonart. Die Stelle hat nichts mit der Modulation in der C-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers I* zu tun:



Hier bei Bach handelt es sich um eine vorübergehende Modulation T-Tp über D-TpD, wobei das fis bereits als dorische Sext der Tp wirkt. Das Andante (398) ist wohl eine unentwickelte Sonatenform, bei der allerdings ungewöhnlich das erste Thema im Vordersatz bereits in der Dominante wiederholt wird

a a/2 a/2 b | a b b
 D D | T T

wobei b einen Gegenbar darstellt: βγγ. Sehr viel Treffendes sagt der Verf. über die psychologische Bedingtheit der einzelnen Partien. Im Allegro molto (Scena XI) trägt der einfältige Antonio seinen Bericht mit geringer melodischer Bewegung vor, der Graf greift diese auf, in der freundlichen Haltung des Herren, der seinen Diener durch Anpassung an dessen Sprechweise ermuntert, wohingegen Figaro diese Sprechweise karikiert. Der Aufbau dieses F-Teiles ist im Übrigen durch eine rondohafte Wiederkehr dieser Bericht-Phrase und deren Umkehrung gestaltet.

Antonio: 483, 503 Figaro: 517 (abwärts), 538 (aufw.), 558 (abw.), Ant. 575 (abwärts verkürzt, ärgerlich), Figaro 588 (aufw.).

Mit Recht weist der Verf. auf eine quasi-leitmotivische Wiederkehr der kurzen dreitönigen Figur hin, welche, auch ohne Worte, in Gedanken, den Sprung des Pagen kennzeichnet (175, 177; 253, 257; 369 ff.; 540 ff.; 550 ff.). Das folgende Andante $\frac{6}{8}$ wird in seinem psychologischen Aufbau gut erklärt. Wieder sind, wie immer, die Teile durch das Tutti — das ganze Ensemble —, oder Gruppen dieses Ensembles, abgeschlossen; dies sieht der Verf., ohne das Prinzip Mozarts festzustellen. Die Form dürfte eher aber eine Sonatenform sein

Exposition: 605— (617 wiederholt) 641
 Durchführung: Dominant-Teil 641—649

Modulationsteil 650—672 (g, Es, c)

Reprise: 679

Das abschließende Allegro hat drei Teile

A: Allegro assai
 B: Più Allegro
 C: Prestissimo (Stretta)

Sehr richtig deckt der Verf. eine Ähnlichkeit der Anlage von A und B auf. Die Teile entsprechen sich dramaturgisch und musikalisch. Mit Strophe, Antistrophe und Epode, Strophe, Gegenstrophe und Schlußgesang will der Verf. die Barform beider Teile beweisen. Der Aufbau des ersten Teiles ist:

A. 693—713 (mit Tutti abschließend) T
A: 713—729 D

Es folgt eine rondoförmige Partie, dramaturgisch bedingt. Die drei Verleumder singen nacheinander, jedesmal von dem refrainartigen Einspruch der Gegenpartei und der Mahnung des Grafen unterbrochen:

1. Marz.	729 735	6 a	B(D)
Gegner	737/8	2 b	
Graf	738-745	8 c	
2. Bartolo	745-751	6 a	c(Tp)
Gegner	752/3	2 b	
Graf	753-762	8 c	
3. Basilio	761-767	6 a	As(S)
Gegner	767-769	2 b	
Graf	769-783	12 c	

Diesem Aufbau entspricht der Aufbau des folgenden, wie eine Variation in schnellerem Tempo beginnenden Teiles. Richtig wird gesehen, daß das Allegro 4taktig beginnt, das Più Allegro, in dem nun nicht die gravitatisch auftretenden Verleumder, sondern die empörten Gegner anfangen, 3taktig. Die Teile entsprechen sich, auch hier wird eine Art Refrain verwendet. Aber eine Barform in dieser großen Reihung von Teilen sehen zu wollen, scheint mir vorgefaßte Meinung! Die Form ist:

A 783 mit Refrain a (*Cert'un diavolo*, T Tonleitermotiv 794) wieder Tutti-Schluß!

A' 803-821 mit Refrain a D

B 821-841 neue Themen, mit Tuttiabschluß T

C 841-851 neue Themen, " "

D 857-866 mit Refrain a "

866-875 (wiederholt)

E 875-891

F 891-907 mit Refrain a

Prestissimo

G 907-916 ist Refrain a

916-930 (wiederholt)

Nachspiel 930-947

Die Glieder B C D G haben die Länge von A; es sind selbständige Sätze, und mir scheint, man kann eine solche Reihung, die

durch die Wiederholung eines Refrains, der noch dazu konzertmäßige Tutti-besetzung hat, nicht als einen Epodus-Abgesang zusammenfassen. Die Form ist hier eher die eines alten Rondo-Konzertes!

Daß Susanna sich mit „Ja“ und „Nein“ auf die drängenden Fragen des Grafen im ersten Duett des III. Aktes verspricht, bezeichnet der Verf. als „*Freudian slip*“, Freudsches Versprechen. Freud sieht aber im Versprechen die unfreiwillige Äußerung der unbewußten Meinung (oder Libido). Davon kann aber hier keine Rede sein, denn Susanna verstellt sich und verwechselt ihr Ja und Nein nur durch die wechselnden wiederholten Fragen des Grafen.

Das berühmte Briefduett erklärt der Verf. wieder als Bar: Strophe, Antistrophe, Epode. Ich glaube, daß hier der Aufbau ein anderer ist:

Einleitung 1—3

Dialog, bzw. Echo. Nacheinander.

1. Vordersatz

a 4—11

b 11—18

2. Rücksatz (Antwort)

c 18—23

d 23—28

3. Nachsatz 31—36 Duett! Zusammen.

Die zweite Strophe ist verkürzt, das Echo beginnt mit dem Abschluß des Vordersatzes (2+2+2). Dann singt die zweite Stimme vor (2+2+2+1) (in Terzen: 3+3).

Das Finale des III. Aktes beginnt mit dem Hochzeitsmarsch, der richtig analysiert wird, ebenso wie der von Gluck übernommene Fandango. Hier wäre doch ein Hinweis am Platz gewesen, daß diese Tatsache bereits seit Dohrns Aufsatz NZfM XI bekannt ist! Auf die Kirchenmusik in den USA wirft es ein eigentümliches Licht, daß dieser Hochzeitsmarsch der beliebteste Hochzeitsmarsch ist und in der Kirche von der Orgel (!) gespielt wird (S. 175).

Das Finale des IV. Aktes beginnt nach dem Verf. mit einem „*Musikantenstück*“. Was ist das? „Musikant, musikantisch“ ist gegen 1920 als Ausdruck für eine nicht pathetische und nicht ausdrucksvolle Musik häufig verwendet worden. Schering hat sich über diesen neuen Ausdruck kritisch geäußert (*Musikalische Analyse und Wertidee*, JbP 1929). Aber „Musikantenstück“ ist kein gebräuchlicher Ausdruck. In der Analyse des Auf-

baues folgt der Verf. hier, wie bei den anderen Finals, Lorenz. Eine metrische Definition (S. 222) scheint nicht gerechtfertigt. Die Takte:

T. 55 nicht:

Giacchè co - sì vi pia - ce ec - - - comi qui, sig - nor

sind nach dem Verf. durch den Akzent echte $\frac{3}{4}$ -Takte. Nein: denn die Violinen haben die Synkope 2-3 zweimal. Das *eccomi* ist eine Antizipation deklamatorischer Art. Ja, diese Stelle beweist, daß die alte Kunst, den Versakzent zu beachten und trotzdem den richtigen Wortakzent zu bringen, lebendig ist.

Der Vers heißt:

Giacchè così vi piace
 - | x - | x - | x -
 Eccomi qui, signor
 - | x - | x - | x -

Mozart betont nicht:

pia - ce ec - co - mi qui, sig - nor
 x - - x - x - x - x -

sondern durch Antizipation des *eccomi* auf dem hohen Ton e" richtig!

ec - comi qui, sig - nor.

S. 225 scheint mir die auf Haas zurückgehende Erklärung des *Larghetto* T. 109 als *Litane*y zu weit herbeigeht. Mozart sei „österreichischer Katholik“ gewesen (nebenbei: was ist das?), „verwurzelt in der örtlichen kirchlichen Tradition ungeachtet seiner Loslösung (emancipation) im späteren Leben“. Man kann vom Komponisten des Requiem nicht sagen, daß er sich von der Kirche gelöst habe! Seine Beziehung zur Freimaurerei hat seine kirchliche Bindung durchaus nicht beeinträchtigt.

Das *Allegro molto* Es (T 121) läßt sich nicht recht als Bar erklären (Strophe 121 bis 146, Gegenstrophe 146 (D) bis 182, Epodus 182-274). Vielmehr ist es eine Art So-

natenform, erweitert durch die dramaturgisch bedingte Episode der verstellten Liebeswerbung des Figaro: Exposition 121 bis 146, Durchführungsteil 146-182. Der Teil

182-228, an dem die normale Reprise begänne, ist eingeschoben.

Auch das kurze *Andante* (275) scheint mir keine Barform darzustellen. Wieder sind die Abschnitte nach Dialogen durch Duette beschlossen.

A	F.	a	275	T
	S. F.	b	281	D
	Duett a mit wiederholtem Schluß (aßßß)			
A/2	Gr.	a/2	237	
	Duett (zweite Hälfte)			
B	Modulationsteil	Gr	c 297	Tr D
		S	310	
		F. S.		D
		Duett a	315	D
		mit Schlußwiederholung		
C F	d	324	D	
	Gr.	326	D	
	F.	329	D-Tr	
	S.	332		
	Gr.	334	D	
A/2	S. F.	336 (mit Schlußwiederhol.)	-344	
	(F = Figaro, S = Susanna, Gr = Graf)			

Auch das folgende *Allegro* hat wieder eine Gliederung, bei welcher die Teile durch *Tutti* abgeschlossen werden, 335-359, 359 D-388. Keine Barform! g-Teil und *Andante* G sind eigene Abschnitte. Das letzte *Allegro assai* ist der Schlußchor aller. Richtig hebt der Verf. die wortbedingten Prägungen hervor, *tormenti* Dissonanz, *capricci* und *folia* absteigendes Molldreiklangs-Motiv, *terminar* kurzer Schluß und, nicht genannt, noch viel deutlicher: *Corriam tutti* Achtelpassagen. Der Verf. glaubt, im Anschluß an Lorenz, der ihm als Grundlage dient, die tonalen Verhältnisse der ganzen Oper als große Kadenz mit neapolitanischem Sextakkord deuten zu müssen:

I. Akt D-(C). II. Es-Es. III. (a-A)-A. IV (f)-D.

Das führt zu der Frage, ob Mozarts Opern eine Grundtonart haben.

Die folgende Tabelle zeige dies:

1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. 1767 C-D
2. Apollo et Hyacinthus. 1767 D-G
3. Bastien und Bastienne. 1768. G/c-G/
- * 4. La finta semplice. 1768. D/D-D/G-G/F-D
- * 5. Mitridate. 1770. D/c-D/G-A/G-D/
- * 6. Ascanio in Alba. 1771. D/G-D/G-B
7. Il sogno di Scipione. 1772. D/F-D
- * 8. Lucio Silla. 1772. D/B-A/C-B/B-D
- * 9. La finta giardiniera. 1775. C/C-A/g-Es/Es-D
- * 10. Il re pastore. 1775. C/C-A/B-D
- * 11. Zaide. 1779. D-E/D-B
- * 12. König Thamos. 1779. C/c-C/Es/g/d/d
- * 13. Idomeneo. 1781. D/g-D/C-d/E-D
- * 14. Die Entführung aus dem Serail. 1782. C/C-A-D/Es-F
15. Schauspieldirektor. 1786. C/C
- * 16. Le nozze di Figaro. 1786. D/G-C/Es-Es/a, A-C/f-D
- * 17. Don Giovanni. 1787. d/F-C/G-D
- * 18. Così fan tutte. 1790. C/G-D/G-C/
- * 19. Die Zauberflöte. 1791. Es/C-C/F-Es
- * 20. La clemenza di Tito. 1791. C/F-Es/G-C

Außer in den hier unerheblichen 1, 2, 3, 7, 11, 12, 15, ist eine Grundtonart 9mal vorhanden, 4mal nicht. Allerdings ist bei 4, 5, 8, 13, vielleicht auch bei 16, das D-dur der ‚overtura‘ und des Schlußchores nicht allein aus ästhetischen Gründen gewählt, sondern traditioneller Ausdruck fröhlicher Stimmung und bedingt durch die Blasinstrumente!

Verdienstlich bleibt an diesem Buche vor allem der Versuch, die inneren und äußeren Lagen der Personen auf der Szene und die Szene selbst zur Grundlage der Erklärung von Einfall und Form der Musik zu machen. Verdienstvoll bleibt auch die Formanalyse, wenn auch hier Lorenz und Abert (auch im Vorwort der Eulenburg-Partitur) grundlegend vorgearbeitet haben! Daß diese Analysen öfters recht gewaltsam zurechtgebogen sind oder mindestens keineswegs allein gültig scheinen, möge den Leser zu einer gründlichen Nachprüfung an Hand des Werkes veranlassen. Nur auf diese Weise bringt die Lektüre den vom Verf. gewünschten Gewinn.

Hans Engel, Marburg

Ludwig van Beethoven: Szene aus „Vestas Feuer“. Nach dem Autograph erstveröffentlicht und ergänzt von Willy Hess. Bruckner-Verlag, Wiesbaden.

In Nottebohms *Beethoveniana* wird ein größeres, handschriftlich erhaltenes Musikstück aus einer von Beethoven angefangenen Oper beschrieben, von dessen abschließendem Terzett annähernd 40 Takte im Klavierauszug mitgeteilt sind. Sie dienen als Illustration zu einem Vergleich des Terzetts mit dem Fidelio-Duett „O namenlose Freude“,

in dem das Hauptthema des Terzetts seine endgültige Verwendung gefunden hat.

In Riemanns Bearbeitung der Thayerschen Biographie (Bd. II) fungiert die unvollendet gebliebene Oper, als deren Librettist zutreffend Schikaneder angenommen wird, unter dem zwar nicht im Text, aber im Index enthaltenen Namen „Alexander in Indien“ (vermutlich weil eine der singenden Personen den Namen Porus führt und Schikaneder früher ein Libretto *Alexander* geschrieben hatte). Das erst 1930 durch Raoul Biberhofer aufgefundene Textbuch ergab, daß es sich um eine „große heroische Oper“ des Titels „Vestas Feuer“ handelt.

Die von Beethoven komponierte Szene dieser Oper ist jetzt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Der Schweizer Beethoven-Forscher Willy Hess, der sich mit der Zusammenstellung der in der Gesamtausgabe nicht enthaltenen sowie überhaupt noch ungedruckter Kompositionen Beethovens (zuerst im Neuen Beethoven-Jahrbuch, neuerdings in der Schrift „Le opere di Beethoven e la loro edizione completa“, Rom 1953) verdient gemacht und schon mehrere zum ersten Mal veröffentlicht hat, ist Herausgeber der im Brucknerverlag, Wiesbaden, erschienenen Partitur. Seine Arbeit hat sich allerdings nicht auf die eigentliche Herausgeber-Tätigkeit beschränkt, sondern bestand auch in Ergänzungen. Die Komposition ist nämlich, um mit dem Auktionskatalog des musikalischen Nachlasses Beethovens zu sprechen, „vollständig, aber nicht gänzlich instrumentiert“ Das heißt, die Singstimmen sind nach H.s Revisionsbericht im Manuskript „praktisch lückenlos, der Text ebenfalls durchgängig vorhanden“, und die „Streicherstimmen sind mit wenig Ausnahmen vollständig ausgeführt“ Für die Bläser aber sind nur vereinzelte Andeutungen, „Stichnoten“, gegeben, für die Hörner überhaupt nur die Systeme vorgesehen. Die vorhandenen Andeutungen sind allerdings sehr charakteristisch: mit Ausnahme einer Verdoppelung der 1. Violine durch ein Blasinstrument und eines Überganges in eine solche bezeichnen alle Skizzierungen selbständige, von den Streicherstimmen abweichende Zusätze der Bläser.

Unter Verwertung dieser Hinweise hat H. der Partitur Stimmen für die vorgesehenen Blasinstrumente (8 Holzbläser und 4 Hörner) zugefügt. Die grundsätzlichen Einwände, die sich gegen eine solche Ergänzung geltend machen ließen, liegen auf der Hand.

Andererseits aber ist in Betracht zu ziehen, daß die Partitur so, wie Beethoven sie hinterlassen hat, ohnehin nicht das von ihm konzipierte Klangbild darstellt, und sie wäre ohne irgend eine Ergänzung der den Bläsern besonders vorbehaltenen Stellen überhaupt unaufführbar geblieben. So bleibt nur zu sagen, daß H. die Vervollständigung mit Feingefühligkeit und Verantwortungsbewußtsein durchgeführt hat (bei einigen Stellen des Schlußterzetts ist er entsprechenden aus dem Fidelio-Duett gefolgt). Im übrigen gewährt sein Revisionsbericht eine klare Anschauung des original vorliegenden Textes.

Die Komposition besteht, wie schon bei Nottebohm zu lesen, aus vier zusammenhängenden Sätzen, deren Gesamtdauer bei den anzunehmenden Zeitmaßen — Tempo-Bezeichnungen von Beethoven selbst fehlen — von H. auf 10 Minuten veranschlagt wird. Das einleitende Duett eines intrigierenden Sklaven und eines zornigen Vaters, die im Begriff sind, ein Liebespaar zu überraschen, ist in seiner knapp prägnanten Fassung ein kleines Meisterstück erregend dramatischer Vorbereitung. In dem folgenden, ebenfalls kurzen Duett des Liebespaars kennzeichnet sich Beethovens Eigenart in der überaus reizvollen Begleitung, während die an sich schöne, kantable Führung der Singstimmen eine Anlehnung an Zauberflöten-Melodik (mit Einmischung eines Singspielelements) spüren läßt. (Schwer zu erklären ist die synkopisch pausendurchbrochene Deklamation des Takts 95.) Ein längeres Rezitativ, das einen (nicht gerade einleuchtend motivierten) Umschwung der dramatischen Situation treffsicher illustriert, führt zu dem großartigen Höhepunkt eines Schlußsatzes, den nur Beethoven geschrieben haben könnte. Obwohl dieses Terzett „*Nie war ich so froh wie heute*“ durch das aus ihm hervorgegangene Fidelio-Duett weit überboten worden ist, bleibt es ein Stück von großem Wurf, das um seiner selbst willen gekannt zu werden verdient. So hat die dankenswerte Publikation nicht nur ihren Wert für die musikwissenschaftliche Forschung, sondern sie darf auch das künstlerische Interesse breiter musikinteressierter Kreise beanspruchen. H. aber darf es sich in diesem Fall zum besonderen Verdienst anrechnen, ein unbegreifliches Versäumnis der Beethoven-Forschung gutgemacht zu haben.

Ludwig Misch, New York

Friedrich von Schlichtegroll: Musiker-Nekrologe. Joh. Chr. Friedrich Bach, G. Benda, J. J. Ch. Bode, M. Gerbert, W. A. Mozart, F. Ch. Neubaur, E. W. Wolf, J. R. Zumsteeg. Neu hrsg. v. Richard Schaals. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 124 S.

Die musikbiographische Forschung ist namentlich für die Kleinmeister immer wieder auf die Nekrologliteratur angewiesen. Damit rechtfertigt sich Schaals Neuausgabe von selbst, die nun den musikgeschichtlichen Ertrag wenigstens des Schlichtegroll'schen Nekrologwerks bequem und editionstechnisch zuverlässig zugänglich macht. Daß aber auch für die großen Meister Nekrologe als uns unmittelbar ansprechende zeitgenössische Quellen ihre Bedeutung haben können, zeigt das bisherige Interesse an dem schon mehrfach nachgedruckten Nekrolog Schlichtegroll's auf Mozart. Schaal weist sogar (S. 119) für ihn einen frühen Separatdruck von 1794 mit gleich zwei folgenden französischen Übersetzungen nach.

Die im Anhang beigegebenen Anmerkungen stammen zum größten Teil von Schlichtegroll selbst, die des Hrsg. zu C. Ph. E. Bach (S. 119) wirkt etwas farblos. Dankenswert sind die weiter in das biographische Schrifttum führenden Literaturhinweise, wobei ich die immerhin im Rahmen der ganzen Bach'schen Familiengeschichte wichtigen Ausführungen von Chr. U. v. Ulmenstein über J. Chr. Bach's Nachkommen (AfMf. 4, 1939, S. 12 ff.) vermissen. Als Hrsg. von „Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts“ (1948) glaube ich diese wohl ähnlichen Absichten entsprungene Sammlung besonders warm begrüßen zu müssen. Wir brauchen gerade für unsere Kenntnis der Kleinmeister jenes Jahrhunderts recht viel authentisches Material in bequemen Ausgaben. Willi Kahl, Köln

Johann Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. 1732. Faks.-Nachdr. hrsg. von Richard Schaal. Kassel und Basel 1953, Bärenreiter-Verlag. (= Documenta musicologica. R. 1. Druckschriften-Faks. 3.)

Was die musikwissenschaftliche Forschung an Walther's Lexikon hat, ist bekannt. Niemand, der sich mit der Musik des Hochbarock beschäftigt, und niemand, der bibliographische Ermittlungen zu machen hat, kommt an diesem Werk vorbei. In den öffentlichen Bibliotheken ist es vielfach noch

zu finden, und auch im Antiquariat taucht es gelegentlich noch auf, aber das entspricht keinesfalls dem Bedarf des In- und Auslandes. So ist es denn sehr zu begrüßen, daß sich die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken zur Faksimilereproduktion dieses Werkes in der ersten Reihe ihrer „*Documenta Musicologica*“ entschlossen haben. Der nun vorliegende gewichtige Band ist von Richard Schaal mit einem kurzen, instruktiven Nachwort versehen. Die graue Tönung des Papiers scheint den Charakter der Bücher des 18. Jahrhunderts nachahmen zu sollen.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Ludwig van Beethoven: Entwurf einer Denkschrift an das Appellationsgericht in Wien vom 18. Februar 1820. Erste vollständige Faksimile-Ausgabe aus dem Besitz von Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer in Zürich. Einführung, Übertragung und Anmerkungen von Dagmar Weise. [1.]: Einführung, Übertr. u. Anm. [2.]: Facsimile. Beethovenhaus Bonn 1953. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. R. 3: Beethoven: Ausgewählte Handschriften, 1.)

Zur Überlieferungsgeschichte des hier erstmals vollständig getreu nach dem Original in Faksimile und mit Übertragung vorgelegten Dokuments sei kurz festgehalten: Es stammt aus dem Nachlaß jenes Hofkriegsrats und späteren Redakteurs Josef Karl Bernard, der Beethoven in den jahrelangen Kämpfen um die Vormundschaft über den Neffen Karl stets hilfsbereit zur Seite stand, kam auf dem Wege über einen Wiener und einen Londoner Antiquar 1909 in die damalige Kölner Sammlung Wilhelm Heyer und von dort 1926 in den Besitz von H. C. Bodmer, Zürich, der das Autograph (übrigens mit seinen 48 Seiten das umfangreichste erhaltene Schriftstück von Beethovens Hand) dem Bonner Beethovenhaus für eine Veröffentlichung zur Verfügung stellte. Seit A. Hajdecki die Denkschrift 1907 erstmals in der Wiener „*Zeit*“ abgedruckt hatte, ist sie mehrfach wiedergegeben worden, merkwürdigerweise auch in Frimmels Beethoven-Handbuch (2, S. 377 ff.) nicht ohne auffällige Fehler. Das Verdienst der vorliegenden Faksimileausgabe ist also, schon überlieferungsgeschichtlich gesehen, groß genug.

Es handelt sich um jene Denkschrift, mit der Beethoven auf dem Höhepunkt des Prozesses

um die Vormundschaft für den Neffen sich noch einmal zur Vorlage bei der Behörde schonungslos alles vom Herzen schreiben wollte, was ihn in der Sache bewegte, vor allem also seinen Unmut über das Verhalten der Schwägerin. Kurz nach der Niederschrift kamen ihm freilich ernsthafte Bedenken, ob sie nicht im Ton vergriffen, und vor allem, ob sie in der von der Erregung her begreiflichen Unübersichtlichkeit der Darstellung wirksam genug sein könne. Er bat den Freund Bernard um eine nochmalige Redaktion, er möge dabei mit seinem „*Rohen Material*“ nach seinem eigenen Ermessen schalten und walten. Frimmel und M. Unger (Neues Beethoven-Jahrbuch 5, 30) glauben, die Denkschrift sei wirklich vor den Magistrat gekommen bzw. Bernard habe den Entwurf überarbeitet und abschreiben lassen. Da sich aber von einer Reinschrift keine Spur, auch keine Erwähnung in den zahlreich erhaltenen Akten zur Vormundschaft gefunden hat, wird man mit der Herausgeberin der Faksimileausgabe annehmen müssen, daß es bei dem vorliegenden Entwurf geblieben ist. Wenige Monate später fiel ohnehin die Entscheidung im Sinne der von Beethoven angestrebten Lösung, zu seinen Gunsten also, aber um einen hohen Preis. Schon am 31. August 1819 hatte er Erzherzog Rudolf klagen müssen, wie der aufreibende Prozeß seiner Gesundheit zusetzte und seine Schaffenskraft lähmte. Diese langwierige Geschichte der Vormundschaft aus den Quellen heraus noch einmal recht lebendig werden zu lassen, hat die Herausgeberin vorzüglich verstanden. Was in diesen harten Kämpfen Beethoven an ethischen und pädagogischen Ansprüchen immer wieder für seine Sache vorzubringen wußte, findet in der Denkschrift noch einmal seinen Niederschlag. A. Schmitz (Das Musikleben, 5, 1950, 337) hat Beethovens Verhalten vor dem Wiener Obergericht, als er, auf Kopf und Herz zeigend, seinen wahren Adel, den man als Geburtsadel mißverstanden hatte, zu dokumentieren suchte, gedeutet als „*die Geste eines alten Römers, nicht einstudiert, aber doch geformt nach dem Vorbild des Plutarch*“. Zwar liegt die Denkschrift lange nach der Zeit, in der Beethovens Begriff der Tugend von einem antiken Hauptakzent bestimmt ist, doch läßt sich nicht übersehen, wie er ihren ethischen Gehalt mehrfach mit lateinischen Sentenzen unterstreicht, die zwar nicht antiker Herkunft, sondern Ansprüche aus der Zeit der Renaissance zu

sein scheinen (vgl. S. 40, Anm.), aber sie hatten für Beethoven bei der Niederschrift des Entwurfs sicher einen antiken Klang. Auf das editionstechnische Gesicht der Ausgabe muß mehr als nur beiläufig hingewiesen werden. Das Faksimile liegt, getrennt von dem der Einführung und Übertragung gewidmeten Heft, in dem blauen Umschlag vor, der seinen Zustand im Original bis auf die weißen Gebrauchsspuren getreu wiedergibt. Grundsätzlich gilt folgendes (S. 36): *„Die Ausgabe soll den Text in der von Beethoven beabsichtigten Endfassung klar und übersichtlich vorlegen, ohne daß der Leser durch Einklammerungen, Typenwechsel innerhalb von Wörtern, Ziffern u. ä. gestört wird. Der kritische Bericht soll aber so angelegt sein, daß der ursprüngliche Text bis in die letzten Einzelheiten rekonstruiert werden kann“*. Die Darstellungsmethode dieses kritischen Berichts, der mit einem sehr genau durchdachten System von Abkürzungen und Zeichen arbeitet, wurde aus einem gründlichen Studium der neuesten Editionsgrundsätze gewonnen, wie sie heute für wissenschaftliche Ausgaben antiker, mittelalterlicher und neuerer Autoren angewandt werden. Freilich kam für die vorliegende Ausgabe nur eine Auswahl der ausgearbeiteten Zeichen und Abkürzungen in Betracht. Sie werden sich aber in ihrer Gesamtheit noch bewähren können und müssen, da sie gleich für den weiteren Rahmen der vom Beethoven-Archiv geplanten und bereits in Angriff genommenen Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Beethovens vorgesehen sind. Aber schon jetzt wird man der Herausgeberin zugestehen dürfen, daß sich außer der Denkschrift *„kaum noch ein ähnlich komplizierter Brieftext von Beethovens Hand finden dürfte, der einen solchen umfangreichen kritischen Apparat erforderte“*. Was sie mit ihm und der Ausgabe, im ganzen gesehen, geleistet hat, verdient höchste Bewunderung und lebhaften Dank der Beethovenforschung. Willi Kahl, Köln

Friedrich Lenz: Einführung in die Soziologie des Rundfunks. Verlag Lechte. Emmetten 1952. 100 S.

Rundfunkuntersuchung ist angewandte Soziologie, Erkenntnisgegenstand quantitativ eine Masse von über fünf Millionen Apparatbesitzern, d. h. mindestens fünfzehn Millionen Hörern, qualitativ die Reaktion oder Verhaltensweise der Hörer. Die Meinungsmessung oder Doxometrie untersucht

das Verhältnis zwischen Sendegesellschaften als Objekten und Hörern als Subjekten. Rundfunkanalyse und Hörerforschung bringen die beiden soziologischen Grundbegriffe des Interesses und der Gruppe. Die Hörergruppen lassen sich inhaltlich untergliedern, subjektiv nach den jeweiligen vorwaltenden Motiven, objektiv nach der unterschiedlichen Sozialstruktur. Die deutsche Meinungsforschung bevorzugt die Gliederung nach Berufsgruppen, so das Bielefelder Institut „Emnid“. Im Kapitel *„Monopol tendenz und Rundfunkpolitik“* werden die heute gerade wieder aktuellen Fragen einer Monopolisierung und Propaganda behandelt. Das Bonner Grundgesetz Art. 5, 1 gibt das Recht der Meinungsfreiheit. In autoritären Staaten und im Kriegsfall ist das Recht eingeschränkt. Das Bildungsmoment, die kulturelle Aufgabe, bleibt anerkannt, Bildung ist die sozialpädagogische und sozialpsychologische Aufgabe.

Grundlage der Rundfunkforschung ist die Hörerforschung. Das Erfragen der subjektiven Verhaltensweisen durch Interviewer hat verschiedene Reaktionen in den verschiedenen Ländern. In den USA, dem klassischen Land der Volksbefragung, Tests und Gallup-Abstimmung, äußern sich die Befragten relativ unbefangen. In Deutschland sucht der Durchschnitt in der Anonymität Schutz. Nur durch diese kann der Fragebogenkomplex vermieden werden. Berufsgruppen und wirtschaftlich unterschiedene Klassen decken sich nicht.

Die Schrift gibt eine glänzend geschriebene und anregende Einführung. Von einem tieferen Eindringen in die gesamten Probleme kann aber deshalb nicht die Rede sein, weil nur die formalen und strukturellen Fragen behandelt werden. Hier müßte erst die eigentliche Rundfunksoziologie einsetzen, und innerhalb dieser ist die Musik des Rundfunks deshalb so wichtig, weil Musik aller Art einen sehr großen, meist den größeren Teil der Sendezeiten einnimmt. Warum das so ist, ist bereits eine allgemeine Frage. In ungeahnter Weise ist die Quantität der Musik gewachsen. Hörerbefragung — ein allerdings durchaus unsicheres Moment — und Briefe, die wiederum nur von aktiven Personen kommen, bestärken die Sendeleitungen in der Bevorzugung von flacher Unterhaltungsmusik — wobei hier der Musik eine ganz neue, kaum ästhetische, sondern physiologische Bedeutung zukommt. Unterhaltungsmusik dient der Förderung von fort-

laufenden Arbeiten in Fabriken und sogar der Milchproduktion: Kühe geben beim Melken mehr Milch, wenn Radiomusik ertönt. Neuerdings will auch die Bundespost die Briefe sortierenden Angestellten derart in ihrer Arbeitsleistung fördern. Die Bundesbahn hat allerdings jetzt darauf verzichtet, die Reisenden in ihren Zügen durch Radio zu unterhalten. Die kulturelle Aufgabe der Bildung wird nur in einem relativ bescheidenen Rahmen gepflegt. Dabei haben die Sendegesellschaften durch die ungeheueren Mittel in der Musikpflege mehr Möglichkeiten und mehr Macht, als sie jemals noch so reich dotierte Kunstinstitute, etwa Hoftheater, besaßen. Das bringt wieder eine Monopolisierung in der „Musikpolitik“ mit sich. Dadurch, daß jedermann jede Art musikalischer Darbietung hören kann, ergibt sich eine totale Verschiebung zwischen dem verschiedenen Musikgut und seiner traditionellen Bindung an jeweils eine Schicht, bei der Bildungsstand und Einkommensstand immerhin bisher zum größten Teil verbunden waren. Ein Arbeiter hat kaum jemals ein größeres Symphoniekonzert besucht (von Besucherorganisationen und Werkkonzerten abgesehen). Es hinderten ihn nicht nur die Preise, sondern auch das Gefühl seiner gesellschaftlichen Einstufung. Im Rundfunk werden diese traditionellen Schranken völlig aufgehoben. Das ergibt die positive Möglichkeit der Kulturförderung, die negative der Niveausenkung aus Angst vor der öffentlichen Meinung, die in Wirklichkeit nur Unterhaltungsmusik will (vgl. meinen Aufsatz ZfMw, 1935, 175).

Hans Engel, Marburg

Hellmuth Steger, Karl Howe: Opernführer. Von Monteverdi bis Hindemith. Bücher des Wissens. Fischer-Bücherei. Frankfurt/M. Hamburg 1954. 266 S.

Dieses Büchlein soll dem Musikfreund dienen und ihn über Komponisten, Stil und Inhalt der von ihm gesuchten Oper unterrichten. Das ist den Verf. hervorragend gelungen! Man kann das Werk nur auf das Wärmste empfehlen. Die kurzen Kennzeichnungen der Komponisten durch H. Steger sind ausgezeichnet, klar, sicher, dabei trotz der Kürze und des persönlichen Urteils Zeugnisse von Werkkenntnis und historischer Einsicht. Sie sind instinktsicher und trefflich geformt. Auch den Herren Kritikern sei das Büchlein empfohlen: sie können jeweils nach Bedarf viel daraus lernen. Hans Engel, Marburg

Werner Oehlmann: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Walther de Gruyter & Co. Sammlung Göschen Band 170. Berlin 1953.

Das schmale Bändchen gibt eine gute Übersicht über das 19. Jh. in der Musik. Die größten Meister werden in kurzen Biographien dargestellt, und ihre Werke finden eine knappe, fast immer treffende Charakterisierung. Dazwischen werden in kurzen Kapiteln Betrachtungen über die geistesgeschichtliche Lage angestellt, und die allgemeine Entwicklung wird skizziert. In sehr flüssigem Stil geschrieben, vermag das Büchlein den Zweck der Reihe zu erfüllen und wird auch dem Kenner willkommen sein. Nicht immer braucht man freilich des Verf. Meinung zu teilen. Daß „das Prädikat des Klassischen, des Harmonischen, Ausgeglichenen nur einer beschränkten Anzahl von Werken Haydns, Mozarts und Beethovens zu erteilen“ sei — weil die Gesamtentwicklung durchaus in der Richtung auf das Romantische lief, ist wohl kaum zu bejahen, besonders nicht bei den beiden älteren Klassikern. Die Ausgeglichenheit muß nicht der primäre Zustand des Klassischen sein, sonst gäbe es kein klassisches Drama, sondern das Wesen des Klassischen ist die Beherrschung des Gegensätzlichen, der Ausgleich im Rahmen der Form. Beethoven (8) Sohn einer flämischen Musikerfamilie? Aber nur im Mannesstamm — die Mutter und ihre Vorfahren waren Deutsche. Damit ist Beethoven zur Hälfte Deutscher. Daß die Pathétique „von äußerster Primitivität der Erfindung“ sei, ist ganz unverständlich und, von der Zeithöhe her gesehen, absolut falsch, nicht nur in Hinblick auf die kühne Harmonik (13). Ob der Trauermarsch der *Eroica* eine Totenklage sei — darüber ist diskutiert worden. Eher stimmt der zweite Teil des Satzes, „ob Vernichtung oder Unsterblichkeit das Ziel sei“. Wenn, im Sinne eines imaginären Programms, der Held schon im zweiten Satz tot ist, dann ist der dritte (und auch der vierte) überflüssig: Bekanntlich hat deshalb Bekker vorgeschlagen, das Scherzo vor den Trauermarsch zu stellen. Wir sehen wohl besser im Trauermarsch eine Klage des, nicht um den Helden, im Sinne des obigen zweiten Satzes. Sehr anfechtbar scheint mir auch die Verbindung zwischen Barock und Romantik zu sein, die der Verf. (nach manchmal begehrenden Spekulationen) herstellen will (20). Auch hinter die als Beweis angezogene

„barocke Lebenskraft“ des *Don Giovanni* möchte ich ein Fragezeichen setzen. Die „Lebenskraft“ des *Giovanni* wird von Anfang an nicht eindeutig als Lebensfreude, Bejahung, Kraftüberschuß gesehen, sondern gilt als Monstrum, wenn nicht gar als Perversität. Daß im *Werther* noch die primitive Lebenszugewandtheit des Barock nachklingt, kann man ebensowenig bejahen. Mit dem Barock hat das nichts zu tun, oder doch nur mit seinem letzten, gewandelten Ausklang, dem Rokoko, aber mehr mit dessen Antithese, dem Rousseauschen Lebensgefühl (vereinfacht gesagt!). Wieso kann behauptet werden, daß Schubert „handwerkliche Routine nie erwarb?“ Auch dem, der von Schuberts Größe überzeugt ist, kann es nicht entgehen, daß es auch bei Schubert, z. B. in den Klaviersonaten, in der Kammermusik, insbesondere der mit Klavier, Momente des brillanten Leerlaufes, eben der Routine gibt. — Hummel zeit lebens in Abhängigkeit von seinem Lehrer Mozart? Das läßt sich angesichts der großen, namentlich der späteren Werke, des *h*-Konzertes, der großen Sonate *fis*, op. 81, mit keinerlei Recht behaupten. Hummel ist ein echter Romantiker, der sich völlig vom Stile Mozarts gelöst hat. Daß Loewe Schuberts Lied fortgebildet haben soll, — läßt sich dies erweisen? Wer sich die sehr verdrießliche Mühe gemacht hat, einmal das Lied-Oeuvre Loewes durchzuackern, der kann das nicht bestätigen! Schon Spitta vermißte z. B. an Loewes Klaviersatz das „*Symphonische*“ Beethovens, Schuberts, Schumanns. Loewe steht in der ersten Periode seines Schaffens ganz auf dem Boden des späteren Gesellschafts- und Almanachliedes, der Ausläufer der zweiten Berliner Liederschule; der Charakter des behäbigen, bürgerlichen Gesellschaftsliedes ist bei Loewe aber geblieben. In der Balladenform hat Kreutzer wesentlich auf ihn eingewirkt. Brahms hat gesagt: „Bei uns in Wien wird er leider sehr überschätzt. Man stellt ihn in seinen Liedern neben Schubert, in seinen Balladen über Schubert und vergißt das, was bei dem einen Genie, bei dem anderen oft nur ganz talentvolle Musik, mitunter sogar höchst mittelmaßige“ (Ich verweise zu meiner Stellungnahme auf mein Büchlein über Loewe 1934.) Es ist sehr erfreulich, daß der Verf. Rossini und Bellini gerechter wird als mancher voreingenommene deutsche Musikhistoriker! Ebenso erfaßt er die historische Größe und auch die absolute Bedeutung von Liszt. Seine Familie war nicht zwei, sondern drei Gene-

rationen, soweit sich nachweisen läßt, in Ungarn (Urgroßvater Sebastian List, † 1793 in Ragendorf). Das Klavier-Werk „*Les Funérailles*“ ist kaum auf Chopin, sondern eher auf die ungarischen Revolutionäre komponiert (von denen Baththyanyi am 6. Okt. 1849 kriegsrechtlich erschossen wurde). Hierin hat Lina Ramann wohl Recht. Der tonpoetische Gehalt des Stücks paßt nicht zu Chopin, sondern weit eher zu gewaltigen, kriegerischen Totenmärschen und -klagen! — Brahms ist dem Verf. echtste Repräsentation der „Bürgerlichkeit“. Man liest derartige „soziologische“ Bemerkungen heute sehr oft. Was ist eigentlich Bürgerlichkeit? Auch Haydn war dem Verf. Keimzelle der bürgerlichen Musikpflege (37). Bürgerlichkeit ist hier ein sehr verwaschener Begriff, der eine ästhetische, keine soziale Nuance trägt. Der Verf. erläutert dann: „*Unerschüttert von den Stürmen der äußeren Welt . . . ihre Stürme toben auf der inneren Bühne des Herzens*“ Das tut die Kunst immer! Das Wesentliche ist Bindung an oder Lösung von Lebensformen.

Ausgezeichnet gelingen dem Verf. vor allem die Charakteristiken von Wagner, Brahms und Bruckner, mit dem das Büchlein schließt. Von kleinen Einwänden abgesehen, dürfte also die Darstellung des 19. Jh. vielseitige Zustimmung finden und der Arbeit des Verf. Erfolg und Verbreitung bringen.

Hans Engel, Marburg

Guido Pannain: *Ottocento musicale italiano*. Edizioni Curci. Milano 1952. 218 S. Der Verf., Neapolitaner, Professor für Musikgeschichte am Konservatorium in Neapel, Komponist und gewichtiger Kritiker, legt hier eine Sammlung von Essays und Aufsätzen, die das 19. Jh. betreffen, aus einer langen Zeitspanne (1932—1952) vor. Offenbar sind die meisten von ihnen Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze, die alle Anforderungen, welche man an solche Artikel stellen kann, auf das schönste erfüllen: Elegant geschrieben, reichen sie zwar nicht immer in die Sphäre wissenschaftlicher Kritik, wollen es wohl auch nicht; sie geben aber in oft kurzen und treffenden Kennzeichnungen dem Leser anregende Belehrung. Diese Aufsätze haben um so höheren Wert, als die italienische Musik des 19. Jh. bisher meist nur geringerschätzig übersehen wurde und kaum noch eine wissenschaftliche Untersuchung gefunden hat. Rossini wird

in seinen Opern vielfach treffend beurteilt. Daß er die Sängerfreude, die Mißbrauch gefunden hatte, geheilt und eingedämmt habe (12), ist wohl ebenso übertrieben wie die Einschätzung des *Tell*. Nicht zu Unrecht sagt Kretzschmar, daß Rossini von der *Cenerentola* ab eine förmliche Kanarienzucht auf die Bühne gebracht habe. Sandbergers wertvolle Abhandlung über die Umarbeitung des *Maometto* (1820—1829) deckt Schwächen auf, die man bei aller Bewunderung doch nicht übersehen darf. Der Verf. hat Rossini mit Verdi verglichen; „bei Rossini entspringt die dramatische Handlung der inneren Kraft seiner Musik, welche sich in die leidenschaftslose Form ergießt, bei Verdi entspringt die Musik der Handlung und wird mit ihr eins“ (14). In der Kritik der Literatur über Bellini spricht sich Pannain mit Einsicht gegen den Versuch aus, das Werk des Künstlers aus dem äußeren Leben begreifen zu wollen. Bellinis Briefe findet er uninteressant; nicht die Frauen, die Bellini begegneten, sondern seine eigenen Bühnenheldinnen hätten Bedeutung für sein Leben (21). Für die lebendigsten und tiefsten Augenblicke seiner Kunst habe Bellini eine neue und eigene Form gefunden: die Melodie im Zwiegespräch (*melodia dialogante*), auch sie eine unendliche Melodie, welche widerprechende Seelenzustände vereine, wie „*Ah non credea mirarti*“, in der *Somnambula* (Schluß, Amina und Elvina) (48). Der Verf. weist (46) auf eine flüchtige Ähnlichkeit zwischen dem Gesang „*Credeasi misera*“ am Schluß der *Puritani* und einem bekannten Chopinschen Nocturne hin (es ist op. 9, 2, T. 17/18). Chopin hat Bellini geliebt, aber der Stil der italienischen Opern-Cavatine war Chopin wohl schon durch das Fieldsche Nocturne vermittelt. Verdi sind mehrere Aufsätze gewidmet. Der Verf. hebt hervor, wie Verdis *Aida* mißverstanden und Massenet im Gegensatz hierzu gefeiert worden sei. Verdi entfernte sich vom ausgetretenen Pfad. Seine Neuerungen gingen schrittweise nach seinem inneren und notwendigen Gesetz vor sich (63). Der damals erhobene Vorwurf, *Aida* sei „*der italienische Lohengrin*“, war falsch: bestehen auch keinerlei direkte Zusammenhänge, so hat doch die Vertiefung und Verfeinerung der Satzes und der Instrumentation Wagners ihren allgemeinen und indirekten Eindruck auch auf Verdi gehabt! — Die Frage, ob Verdis *Requiem* den Forderungen der kirchlichen

Musik genügt, verneint der Verf. Freilich, andere Zeiten, kirchlich lebendigere, haben nicht nur einen archaischen Stil als kirchlich gelten lassen. — Der zweite Teil des Buchs bringt Betrachtungen zur Musikgeschichte Neapels von Mercadante bis Martucci und späteren Meistern. Mercadante verdient einmal eine ebenso gründliche wissenschaftliche Untersuchung, wie sie einst Schieder mair Simon Mayr zuteil werden ließ! Zur Operngeschichte werden kleinere Meister, Vincenzo Battista, Fioravanti u. a., genannt. Deutsche Namen begegnen: Raientroph, die Sängerin Rueddesdorf, der Sänger Alberto Randegger. Der Übergang zu einer neuen Musikkultur (140) ging langsam vor sich. Hier hat Lauro Rossi Verdienste, der sich um eine Reform des Conservatorio bemüht und Frescobaldi und Jannequin sein Interesse zugewandt hatte. Der Moscheles-Schüler Michelangelo Russo hat wirkungsvoll am Conservatorio gelehrt, vor allem aber ist die Hinwendung zur klassischen Instrumentalmusik, zu Beethovens Quartetten von Wichtigkeit. Federico Raffaele und Benedetto Maglione führten sie auf. Ernesto Coop und Benjamin Cesi, Schüler Thalbergs, förderten das moderne Klavierspiel. Auch die wissenschaftlichen Bestrebungen der Konservatoriums-Bibliothekare sind von Bedeutung, der Verf. nimmt Giuseppe Sigismondo in Schutz. Francesco Florimo und Nicola d'Arienzo wenden ihr Interesse der neapolitanischen Geschichte zu, d'Arienzo schreibt auch theoretische Werke. Auch Opera hat er zur Aufführung gebracht. Der bedeutendste der Reformatoren aber ist Giuseppe Martucci. Er hat als Orchestererzieher und als Vorkämpfer für die klassische und romantische Musik für Italien höchste Bedeutung gewonnen. Wie schwer der Kampf war, zeigt das Urteil, das der Professor für Musikgeschichte am Conservatorio, Polidoro, 1882 über die zweite Symphonie von Brahms fällt: das Werk eines begabten Musikers, aber wenig originell! Beethoven und Brahms sind auch die Leitsterne des Komponisten Martucci. Camillo de Nardis, Lehrer des Verf., die berühmtesten Sänger der Zeit, Lina Cavalieri, Francesco Tamagno, die erste Santuzza, Gemma Bellinconi, die Komponisten Arrigo Boito, Alfredo Catalani, Mascagni („*die Cavalleria rusticana ist kein Anfang, sondern der Abschluß einer Periode*“, 191), Puccini, Giordano, Cilèa, Perosi werden gewürdigt. Bei der Betrachtung der Werke Perosis wird der alte Vor-

wurf, sie seien theatralisch, zurückgewiesen; im Gegenteil, der Priester Perosi zeige nicht „gregorianischen Stil“, aber „gregorianisches Gefühl.“ Wagner flöße ihm wörtliche Nachahmungen oder Schlimmeres ein, am meisten nähere er sich Bach — eine Behauptung, der wir nicht folgen können. Der Verf., der Rossinis „*Stabat mater*“ gelten läßt („*der Komponist des Barbieri tritt in die Kirche ein, kniet nieder und bekreuzigt sich demütig*“, S. 15), der Verdis *Requiem* zwar als unliturgisch bezeichnet, aber als Kunstwerk verehrt, ist bei Perosi stilistisch noch weitherziger. Freilich scheiden sich hier die Geister zwischen Nord und Süd, denn was man in italienischen Kirchen, selbst den bedeutendsten, heute noch an Musik hören kann, erinnert einen oft genug an Proskes Entsetzen, als er so häufig Märsche und Opernarien auf der Orgel hörte: viel hat sich darin bis heute nicht geändert. Der großartige Aufschwung der Musikpflege auf weltlichem Gebiet, den auf neopalitänischem Boden der Verf. nachzeichnet, hatte leider auf geistlichem kein Seitenstück.

Hans Engel, Marburg

Frank Walker: Hugo Wolf. Eine Biographie. Ins Deutsche übertragen von Witold Schej. Verlag Styria, Graz-Wien-Köln 1953.

Das Werk, das nunmehr deutsch vorliegt, ist eine hochwillkommene Biographie des Liedmeisters, die viel neues Material, und seien es nur Einzelheiten, gegenüber früheren Biographien, auch Decsey, bringt. Es liest sich wie ein Roman, vielleicht gerade darum, weil der Verf. nur die Begebenheiten schildert, ohne ausschmücken zu wollen: Nicht der größte Dichter könnte eine ergreifendere Figur eines genialen und unglücklichen Musikers erfinden, als das Schicksal sie gestaltet hat, und der Versuch eines psychologisierenden Schriftstellers, die grotesksten und tragischsten Szenen dieses Künstlerlebens zu verwerten und auszunützen, ist kläglich gescheitert, verglichen mit dem grausamen Griffel der Wahrheit! Der Verf. hat alle Quellen erforscht und vor allem auch die mündliche Überlieferung berücksichtigt, indem er möglichst alle lebenden Zeugen der Wolfschen Geschichte befragt hat. So ist eine Biographie zustande gekommen, die zu den wertvollsten Musikerbiographien gehört. Der Verf. bespricht dazu zwischen am zugehörigen historischen Ort auch die Werke Wolfs. Er erweist sich dabei

als ein feinfühler und kenntnisreicher Musiker, wenn er auch keinen kritisch-historischen oder wissenschaftlich-analytischen Standpunkt beziehen kann. Bemerkenswert ist gegenüber der tiefen Liebe zu den Schöpfungen Wolfs, die dem Werke die Anregung gab, die keineswegs einseitig lobpreisende Auffassung. Vielmehr übt der Verf. oft persönlich-ästhetische Kritik, manchmal sogar scharf einschränkende, z. B. gegenüber dem *Corregidor* Anhang II bringt ein Verzeichnis von Wolfs Kompositionen, „so erschöpfend, wie es heute möglich ist“, unter ihnen von Jugendwerken in Privatbesitz. In Anhang I sind nur Bücher und Artikel, die Biographie betreffend, aufgenommen, ferner „nur die bedeutenderen Abhandlungen“ über seine Musik. Zu den letzteren gehören aber auch die fehlenden deutschsprachigen Dissertationen. Auch die (treffliche) Arbeit von Bieri ist eine (Berner) Dissertation (1933), was z. B. nicht angegeben ist.

Hans Engel, Marburg

Willy Tappolet: Maurice Ravel. Leben und Werk. Olten 1950. O. Walter. — Musikerreihe Bd. 8. 190 S.

Nach zahlreichen, zum großen Teil von persönlichen Freunden stammenden Veröffentlichungen gibt diese — nach Kurt Akerets wertvoller Studie über das Klavierwerk — erste deutschsprachige Gesamtdarstellung des Meisters an Hand von Briefstellen, mündlichen Äußerungen und bezeichnenden zeitgenössischen Urteilen ein klares Bild dieses einfachen, tapferen und konzessionslosen Lebens, dem sich das Werk, das ziemlich geradlinig vom Komplizierten zum Einfachen führt, zwanglos einfügt. Der Tiefstand der französischen Musik in der Jugendzeit Ravels, die Überfremdung durch die Kunst R. Wagners, der auch die Bemühungen von Meistern wie Bizet und Fauré um eine „*Ars gallica*“ noch nicht abhelfen konnten, endlich der Impressionismus — dies alles wird schlicht und erschöpfend auseinandergesetzt, wobei die Rolle Liszts für die Entwicklung des Impressionismus wohl etwas unterschätzt wird. Das vielberedete Verhältnis zu dem in vielem anders gearteten Debussy wird an einem plastischen Beispiel klargemacht (S. 76). Die Eigenart Ravels, der „*drei große Leidenschaften gehabt hat: Märchen- und Feengeschichten, Tanz und Spanien*“, erscheint als ein „*durchaus natürliches, völlig freies, gleichsam improvisiertes Musizieren in einer streng klassischen Form*“ (S. 46).

Die latente Spannung zur Romantik, der Ravel keineswegs zugeordnet sein wollte, zeigt u. a. das wunderschöne Adagio des G-dur-Klavierkonzerts, für das der Komponist selbst das Larghetto aus dem Mozartschen Klarinettenquintett als Inspirationsquelle angibt, während es — wenigstens für deutsche Zuhörer — von Field oder Chopin herzukommen scheint. Das in schlichtem, schönem Deutsch geschriebene, bei aller Teilnahme maßvolle und gehaltreiche Buch erhöht seinen Wert durch die sorgsame Auswahl der Bildbeigaben. Leider fehlen Notenbeispiele; die buchstabenmäßige Wiedergabe der Bolero-melodie ist nicht voll geglückt. (S. 150). Lebensstafel, Werkverzeichnis und Register sind einwandfrei. Bei einer Neuauflage erföhre man gern das Bekenntnis des Meisters (der Urgroßvater war bei Genf geboren), dann wäre auch der Druckfehler S. 96 (1907 statt 1917) zu tilgen. Reinhold Sietz, Köln

Altbayern als Orgellandschaft. Zugleich der Bericht über das erste Orgeltreffen der Gesellschaft der Orgelfreunde in Ingolstadt-Weltenburg vom 3. bis 5. Oktober 1953. Bearbeitet von Rudolf Quoka, herausgegeben von Walter Supper. Verlag Carl Merseburger Berlin - Darmstadt 1953, 32 S. Die Schrift ist als sechste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, als Jahressgabe 1953, herausgegeben. Sie bringt einen Bericht über das erste Orgeltreffen der Gesellschaft der Orgelfreunde in Ingolstadt-Weltenburg im Oktober 1953. Außerdem enthält sie die auf der Tagung gehaltenen Vorträge, die auf den Rahmen derselben zugeschnitten sind. In diesen Vorträgen wird Ingolstadt als Kunststadt betrachtet, die Orgel als klingendes Denkmal ausgewertet, über die bayrischen Orgelkomponisten in alter und neuer Zeit berichtet und Altbayern als Orgellandschaft behandelt. Dabei werden die bekannten Formulierungen wiederholt, wie sie die Orgelbewegung herausgestellt hat, die jedoch für den Orgelkenner wenig Bedeutung haben. Historische Orgelbetrachtungen sind unter gewissen Gesichtspunkten interessant und aufschlußreich, sollten aber auf ihren wirklichen Zweck beschränkt bleiben. Thekla Schneider, Berlin

125 Jahre Gürzenichchor Köln. Chronik der Jahre 1927—1952 zum 125jährigen Jubiläum des Gürzenichchores und der Kölner Konzertgesellschaft. Hrsg. von Heinrich Lemacher. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte.

Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 4. Köln und Krefeld 1953, Staufen-Verlag. 172 S.

Die vorliegende Chronik einer der bedeutendsten deutschen Musikgesellschaften verdient in besonderem Maße das Interesse der Forschung. Nach einführenden Geleitworten wird in kurzen Monographien eine Geschichte des Gürzenichchores seit 1927 geboten. Die markanten Dirigentengestalten Abendroth, Papst und Wand erfahren eine kurze Würdigung im Hinblick auf ihre Verdienste um den Chor. Von dokumentarischem Wert sind die vollständig abgedruckten Programme, deren Vielgestaltigkeit ein getreues Bild von der Leistungsfähigkeit dieser Musikinstitution vermittelt. Ein nützlicher Quellennachweis sowie je ein Mitgliederverzeichnis und Namenregister beschließen die lokalgeschichtlich wichtige Veröffentlichung. Richard Schaal, Schliersee

Thurston Dart: The interpretation of music. Hutchinsons University library; Music; Editor: Prof. J. A. Westrup. 1954. Hutchinson House, London W 1.

Ich kann dieses Büchlein nicht besser charakterisieren, als es die ihm vordruckten Sätze tun: „Jede Art musikalischer Notation ist nicht mehr als ein mnemotechnisches System, das bestimmt ist, die Absichten des Komponisten an den Ausführenden und, durch ihn an den Hörer, auf einem möglichst befriedigenden Wege weiterzuleiten. Je älter die Musik, desto größer sind die Probleme, von ihrer Notation auf die Ausführung ihrer Entstehungszeit zu schließen und zu entscheiden, wie sie bei den sich stark unterscheidenden Zeiten heute ausgeführt werden sollen. Dieses Buch schneidet einige der wichtigsten Probleme an mit der Absicht, den praktischen Musiker zum Verständnis und zur Würdigung der Musik der letzten sechs- oder siebenhundert Jahre zu leiten.“ In den Kapiteln: Problemstellung, Aufgabe des Herausgebers, Klangerscheinungen, Improvisation werden die wichtigsten Erscheinungen zusammengestellt und erörtert. Die Kapitel über den Stil im 18. Jahrhundert, im 17. Jahrhundert, in der Renaissance, des Mittelalters behandeln dann gesondert die Hauptprobleme bei der Herausgabe und Ausführung der Musik dieser Perioden.

Die klare Art der Darstellung, die gelegentlichen Zusammenstellungen von Leitsätzen, auch einige gut ausgewählte praktische Bei-

spiele machen das Buch zur Einführung in das Gebiet der Aufführungspraxis sehr geeignet. Paul Mies, Köln

Wilhelm Waldstein: Kunst und Ethos, Deutungen und Zeitkritik. Otto Müller Verlag, Salzburg 1954, 252 S.

Das Buch enthält 48 Einzelstudien kunstphilosophischen und kulturkritischen Inhalts, die der Verf. (Essayist, Lyriker und Komponist in einer Person) ursprünglich in Zeitschriften und im Rundfunk veröffentlicht hat. Ihrer Auswahl haftet, wie W. sagt, etwas Zufälliges an, doch besteht kein Anlaß, das zu bedauern. Der überwiegende Teil der Themen bezieht sich auf musikalische Fragen, und nur etwa ein Drittel auf solche der Literatur, der bildenden Kunst und der Kulturpolitik. Sehr zu bedauern ist, daß die Entstehungsdaten nicht angegeben sind; man sollte dem Leser nicht vorenthalten, ob etwa ein Aufsatz über „Die Hauptströmungen der zeitgenössischen Musik“ 5 oder 25 Jahre alt ist; auch wäre es sehr schön zu wissen, in welchem zeitlichen Verhältnis diese oder jene Abhandlung zu den entsprechenden anderer Autoren steht. Aber vielleicht hat W. sich zu dieser Unterlassung deswegen entschlossen, weil er mit seinen Betrachtungen „über das Zeitbedingte, Zeitgebundene in das Bleibende, Beharrende durchstoßen“ möchte. Das jedenfalls hält er für die „Aufgabe der Kunst und damit auch der Kunstbetrachtung“. Man wird ihm zustimmen, zumal er vorher erklärt, daß menschliche Erkenntnis immer relativ und beschränkt bleibe. — Die Fülle und die Lebendigkeit der Gedanken sind beachtlich. Sie vorzubringen, steht dem Verf. eine schriftstellerische Begabung zur Verfügung, die wohl auch der anerkennt, der, was die Sache angeht, gelegentlich anderer Meinung ist. Die Formulierungen sind sogar klarer, als W. offenbar selbst glaubt. Was hätte ihn sonst dazu veranlassen können, immer wieder Worte oder ganze Sätze, auf die es ihm besonders ankommt, kursiv setzen zu lassen? Ein gut formulierter Satz braucht doch solche Krücken nicht; aber vielleicht rechnet W. vorsorglich mit einer gewissen Begriffsstutzigkeit seiner Leser. — Inhaltlich ist nicht eine der Abhandlungen uninteressant. Gelegentlich möchte man W. herzhafte die Hand schütteln; so z. B. ob seiner Ausführungen „Zur Frage der musikalischen Volksbildung“ oder über „Popularität und Denkmalschutz“ oder, um es

bei einem Zitat bewenden zu lassen, zur Bekräftigung des an sich zwar selbstverständlichen, aber heute hier und da so mißachteten Satzes: „Es gibt keine staatlich geleakte Kunst, die Kunst ist, und es gibt keine von der Öffentlichkeit diktierte Kunst“. — Was das Buch vor allem lesenswert macht, ist das Einfühlungsvermögen des Verf. in das Wesen eines Künstlers. Sehr gut ist in dieser Hinsicht der Aufsatz über G. Mahler als den im Schillerschen Sinne sentimentalischen Künstler, der sich, wie Beethoven, der Musik „bemächtigt“ habe und den man sich, im Gegensatz etwa zu Bach und Mozart, ebenso gut als Dichter, Philosophen oder Sozialethiker denken könne wie als Musiker — Auch wo sie Einzelfragen behandeln, zielen die Aufsätze, wie W. im Vorwort sagt, „nach der Gesamtheit des Kunstwillens“. Eine einfach scheinliche Formulierung, aber gottlob die einzige ihrer Art. Gäbe es derer mehr, so würde man das Buch nicht so lesenswert nennen können. wie es ist. Friedrich Baake, Kiel

Otto E. Albrecht: A Census of autograph music manuscripts of European composers in American libraries. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1953. XVII, 331 S.

Es bedarf wohl kaum der Begründung, daß Veröffentlichungen, wie dieser „Census“ von Otto E. Albrecht zu den wichtigsten des musikwissenschaftlichen Schrifttums zählen. Es sind Handbücher, ohne die Studien zum Zweck kritischer Editionen, zur erschöpfenden Darstellung der Werke eines Meisters und zur Forschung nach unbekanntem und unedierte Werken gar nicht durchgeführt werden können. Hätten wir mehr Bücher dieser Art, so stünde es um die Quellerfassung in der Musikwissenschaft wesentlich besser.

Allerdings darf man dabei nicht übersehen, daß Amerika einen Sonderfall darstellt. Jedes Land in Europa ist so durchsetzt mit Quellen dieser Art, sie sind hier auf engem Raum nicht nur in einer so unvergleichbaren Fülle, sondern auch — besonders in Deutschland — in so großer Streuung über die Länder verteilt, daß ein solches Unternehmen kaum zu organisieren wäre. Es müßte an den Ländergrenzen ebenso scheitern wie an der Fülle kostbarster Stücke an einzelnen Stellen (Berlin, Wien!), die exakt zu erfassen einen Stab von versierten Mitarbeitern erfordern würde. In Amerika läßt sich eine

solche Arbeit jetzt noch zentral durchführen. Die von A. verzeichnete Zahl von 2017 Autographen wird in Deutschland schon durch den Handschriftenbesitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin übertroffen — um nur ein Beispiel zum Vergleich zu geben.

Freilich beinhaltet diese Zahl — und das ist wichtiger als ihre Größe — viele hochbedeutende europäische Musikautographen: Bachs „*Klavierbüchlein*“ für Wilhelm Friedemann und 7 Kantaten in Partitur, die *Haffner-Sinfonie* und 3 Klavierkonzerte, darunter das *Krönungskonzert* (KV 238, 467, 537) von Mozart, Beethovens *Hammerklaviersonate*, Violin-Romanze F-dur und „*Die Wut über den verlorenen Groschen*“, unter zahlreichen anderen Liedern Schuberts den „*Erlkönig*“, ferner dessen „*Wandererfantasia*“, Schumanns 1. Sinfonie, von Brahms die erste und die dritte, sowie das 2. Klavierkonzert, das Violinkonzert und die *Händel-Variationen*, Wagners *Rienzi*, Mahlers „*Lied von der Erde*“ (in 2 Versionen), Debussys „*La mer*“ und „*Pelléas et Mélisande*“, von Strawinsky „*Dumbarton Oaks*“, „*Mavra*“, Violinkonzert D-dur und von Béla Bartók allein über 100 Autographe. In Zahlen ausgedrückt befinden sich von den großen Meistern Europas 89 Autographe von Brahms, 86 von Schubert, 48 von Liszt, 45 von Wagner, 43 von Beethoven, 42 von Mozart, 25 von Mendelssohn, 19 von J. S. Bach (bzw. 17, da zwei nichteigenhändige mit aufgenommen sind), Haydn und Debussy, 18 von Mahler und R. Strauß, 15 von Schumann, 14 von Hugo Wolf, 12 von Chopin, 10 von Weber, 8 von Schönberg, 5 von Händel, 3 von Verdi und 2 von Gluck und Bruckner in amerikanischem Besitz. Das ist sowohl nach der Wichtigkeit der Stücke als auch nach ihrer Anzahl eine reiche Lese, und wenn man berücksichtigt, daß dazu dann noch Eigenschriften von fast allen anderen bekannten europäischen Meistern treten, kann man sich erst ein vollständiges Bild von der Bedeutung dieses amerikanischen Besitzes an europäischen Musikautographen machen.

Daß alle diese großen und kleineren Kostbarkeiten durch den „*Census*“ der Forschung zugänglich gemacht worden sind, kann man dem Hrsg. nicht genug danken. Mit seinem Wissen um das, was der Leser und Benutzer eines solchen Verzeichnisses darin erwartet, hat er exakte Angaben über Seitenzahlen, Format, Provenienz, Werkverzeichnismern, eigenhändige Datierungen usw. ge-

geben und hat das Buch mit den Registern der gegenwärtigen und der früheren Besitzer und einer konzentrierten Bibliographie zu einem wichtigen und interessanten Nachschlagewerk gemacht. (So liest man z. B. mit Interesse, daß Washington mit der Library of Congress und der „Folger Shakespeare Library“ und New York mit der Public Library, der Sibley Musical Library, Eastman School of Music und der Heinemann Foundation for Research, Educational, Charitable, and Scientific Purpose den größten Autographenbesitz aufzuweisen haben, daß unter den Privatbesitzern, die das Verzeichnis dankenswerterweise mit aufführt, Toscanini mit vielen und wertvollen Autographen mit an erster Stelle steht, und man sieht mit einer gewissen Besorgnis, daß sich gerade von den besonders kostbaren Handschriften ein sehr erheblicher Teil in Privat-hand befindet.)

Lediglich ein einziger Wunsch bliebe noch offen, den der Hrsg. vielleicht bei der wohl in einigen Jahren fälligen 2. Auflage erfüllen könnte: An einigen Stellen werden „*unidentified*“ Werke erwähnt, die sich auf einem der verzeichneten Autographe befinden. Bei diesen und auch bei manchen als „*unpublished*“ bezeichneten Kompositionen wäre es sehr wünschenswert, die Incipits zu erfahren, die Anfangstakte bis zu einem sinnvollen Abschnitt. Auf diese Weise wären die Stücke in das Blickfeld der Forschung gerückt, während die gegenwärtigen Eintragungen zu wenig Handhabe für weitere Forschung bieten. Vielleicht kämen diese Deklarationen auch dem Hrsg. selbst zugute, da einem Leser seines Buches möglicherweise das ein oder andere als „*unidentified*“ bezeichnete Werk bekannt ist und er ihm eine entsprechende Mitteilung zukommen lassen könnte.

Wie groß der Nutzen eines solchen Werkes ist, soll ein einziges Beispiel noch besonders erhärten: Von den 17 Eigenschriften Johann Sebastian Bachs, die das Verzeichnis enthält, galten allein 3 bis jetzt als verschollen (die Cont.-Stimme zu BWV 7, und die Partituren zu BWV 10 und 197a), 8 haben den Besitzer gewechselt (BWV 97, 117, 118 [2 Fassungen], 131, 174, 180, Anh. 80) und 2 sind erst durch diese Veröffentlichung bekannt geworden (BWV 174: Viola II und 531).

Der Satz des Buches ist klar gegliedert und opulent.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a.M.

Cristóbal de Morales: Opera Omnia. Volumen I: Missarum Liber Primus (Roma 1544). Hrsg. von Higinio Anglés (Monumentos de la Música Española XI). Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma, 1952. 73 u. 314 S.

Das Jahr des 400. Todestages von Morales hat die spanische Musikwissenschaft zum Anlaß genommen, um mit dem ersten Messenband so zeitig herauszukommen, daß im Gedächtnisjahr schon eine stattliche Anzahl von Werken in einer Neuauflage vorlag. Daß wir damit den Beginn einer Gesamtausgabe dieses im 16. Jahrhunderts so weit berühmten spanischen Meisters begrüßen können, ist ein Grund mehr dafür, daß die Musikwissenschaft zunächst Anglés ihren Dank für das Unternehmen überhaupt ausspreche. Wir wissen alle, was wir diesem bedeutenden Forscher, der ja der wahre Begründer der spanischen Musikwissenschaft ist, schon an Dank und Anerkennung schuldig sind. Daß der Unermüdliche jetzt einen der größten Spanier aus der Glanzzeit der Polyphonie zu Worte kommen läßt, wissen wir um so mehr zu würdigen, als uns dadurch Gelegenheit gegeben wird, das Schaffen Morales' intensiv zu studieren. Bei der internationalen Pflege dieses Schaffens, von dem die zahlreichen zeitgenössischen Quellen zeugen, kann man ohne Übertreibung behaupten, daß die Werke des Komponisten nicht nur für die spanische und italienische Musikgeschichte von Bedeutung sind. Gerade das deutsche Repertoire des 16. Jahrhunderts hat Morales einen wichtigen Platz eingeräumt; davon zeugen nicht nur die Drucke in deutschen Bibliotheken sondern auch die Aufnahme der Magnificats in Rhaus Sammelwerke für den jungen lutherischen Gottesdienst. Insofern ist also eine Gesamtausgabe gerade auch für die deutsche Musikforschung eine wesentliche Bereicherung des Denkmälerbestandes.

Zu Beginn des ersten Messenbandes unterrichtet Anglés über die Arbeit und die Pläne der Escuela Española de Historia y Arqueología in Rom, die offensichtlich die Trägerin des Unternehmens ist. Nicht ohne berechtigten Stolz wird hier die stattliche Reihe der Studien und Ausgaben zitiert, die bereits erschienen oder noch geplant sind. Die Fülle der Namen spanischer Meister des 16. Jahrhunderts zeigt, welch weites Feld zu beackern ist.

Mit 11 Tafeln beginnt dann der Morales gewidmete Teil des umfangreichen Bandes.

Es handelt sich um Faksimilia von Titelblättern und Seiten aus Drucken und aus einigen spanischen und italienischen Hss. Ihnen folgen „Notas para una biografía de Morales“ Daß die Biographie noch zahlreiche Lücken aufweist, war angesichts der schwierigen Materie zu erwarten; wir werden aber auf eine in Aussicht stehende Arbeit von J. Moll und J. M. Llorens aufmerksam gemacht, in der auch Funde zur Biographie Morales' veröffentlicht werden sollen. Vorläufig bleibt die Sevillaner Abkunft des Meisters noch eine — allerdings glaubwürdige — Hypothese. Ebenso steht es mit der Chorknabenzeit, die Morales in der Kathedrale seiner mutmaßlichen Vaterstadt verbracht haben soll und während derer er dann unter Pedro Fernández de Castilleja gesungen haben und ausgebildet worden sein müßte. Auch ein Unterricht bei Francisco de Peñalosa, der z. B. 1511 Leiter der Kapelle des Infanten wurde, wird von A. glaubhaft gemacht. Besondere Bedeutung müßte die Anwesenheit der Kapelle Karls V unter der Leitung Gomberts gehabt haben, wenn Morales sich 1526 noch in Sevilla aufgehalten hat. Bekanntlich war er am 8. August dieses Jahres Kapellmeister an der Kathedrale von Avila. Von der Aufklärung der Herkunft und Jugendzeit, des Bildungsgangs und der früh aufgenommene Eindrücke hängt für die Beurteilung des Schaffens bei Morales sehr viel ab. Auf weitere Einzelheiten der von A. gegebenen Biographie kann indessen hier aus Raumangel nicht eingegangen werden. Sehr entscheidend scheint mir die Frage zu sein, ob Morales tatsächlich mit Gombert und der Kapelle Karls V in engeren Kontakt gekommen ist, und zwar schon in seinen jungen Jahren. Da wir Kompositionen aus so früher Zeit offenbar nicht nachweisen können — A. kann eine Motette aus dem Jahre 1538 erwähnen, die nach einem Funde Jeppesens für den Herzog von Ferrara komponiert wurde —, ist nicht von der Hand zu weisen, daß Morales die „niederländische“ Satztechnik vielleicht nicht unmittelbar von Gombert, sondern von den in der päpstlichen Kapelle wirkenden Flamen und vielleicht noch mehr von seinen dort tätigen Landsleuten übernommen hat, d. h. also gewissermaßen aus zweiter Hand. Daß im übrigen die biographische Studie alles erreichbare Material verwertet, bedarf keiner Betonung.

Auch die folgenden Ausführungen „*Da obra*

musical de Morales y su „Missarum Liber Primus“ sind mit aller Sorgfalt geschrieben. Wir erhalten bestätigt, wie wenig die weltliche Musik den Meister beschäftigt hat und daß seine eigentliche Domäne die Messe und Motette waren, auch daß die Parodie-messe über weltliche Vorlagen nur eine geringe Rolle spielt. Der Messendruck, der der Neuauflage zugrunde liegt, ist 1544 bei Dorico in Rom erschienen; die interessante Widmungsvorrede Morales' an Cosimo de' Medici teilt A. in extenso mit. Die Vorbemerkungen zu den acht Messen des Bandes gehen auf gregorianische Vorlagen und parodierte Motetten oder Chansons ein und bringen alles Wissenswerte. Der Revisionsbericht kann je elf gedruckte und handschriftliche Quellen nachweisen; unter den letzteren ein Chorbuch aus Madrid, Biblioteca Casa Ducal de Medinaceli, Ms. 607, das Trend in seinem *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid* (Revue Hispanique LXXI, 1927) nicht beschrieben hat. A. bringt das genaue Inhaltsverzeichnis des an Morales-Messen besonders reichen Codex; 6 Seiten aus der auf nicht besonders gutem Papier (starke Tintendurchschläge) geschriebenen und keineswegs „schönen“ Hs. sind auf den erwähnten Tafeln am Beginn des Bandes reproduziert. Auffallend ist das Übergewicht der spanischen Mss. (9 von 11) in dem Quellennachweis.

Die 8 Messen des Bandes sind bis auf die erste (*De Beata Virgine*) und vierte (*Ave, maris stella*) Parodiemessen. Nr. 1–3 sind vierstimmig, Nr. 4–6 fünfstimmig, die beiden letzten sechsstimmig. Von eingehendem Konkordanzvergleich zeugen die ausführlichen Anmerkungen des Revisionsberichts. Die Übertragung verwendet moderne Schlüssel unter Angabe des originalen Incipit und gestrichelte Taktstriche. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt, Akzidentien nur sparsam ergänzt.

Die Satztechnik mutet allerdings so „niederländisch“ an, und zwar im Sinne der Generation nach Josquin, daß man geneigt ist, A.s Hypothese von dem starken Einfluß Gomberts auf den jungen Morales zu akzeptieren, wie immer es sich auch mit dem Zusammentreffen in Sevilla verhalten haben mag. Zum mindesten besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Morales und seinen niederländischen Altersgenossen. Bei der starken Bedeutung der frankoflämischen Musik für Spanien und vor allem für die

päpstliche Kapelle ist das mehr als erklärlich. Unsere stilkritischen Methoden scheinen mir nicht so entwickelt, daß man etwa heute schon nationalspanische Elemente innerhalb des den allgemeinen satztechnischen Gesetzen der Zeit gehorchenden Ganzen feststellen könnte, vorausgesetzt, daß solche Elemente überhaupt vorhanden sind. Eine eingehende Untersuchung der Morales-Messen wird vielleicht individuelle Züge entdecken können, die sich dem ersten Blick freilich kaum enthüllen. (A. kündigt für das spanische Anuario 1953 eine Studie von G. A. Trumppff über die Messen an. Dieser Jahrgang war mir bisher nicht zugänglich.) Unsere Kenntnis der mehrstimmigen Messe um die Mitte des 16. Jh. ist trotz der Palestrina- und Lasso-Ausgaben noch sehr lückenhaft. So fehlen uns denn auch die Wertmaßstäbe, nach denen man die Morales-Messen aus dem Geiste ihrer Zeit rangmäßig einzuordnen versuchen könnte. Der strengere und frommere Sinn, der zu Morales' Zeiten die Kurie und damit auch die päpstliche Musik auszeichnete, läßt sich aus den Messen nicht ohne weiteres herauslesen, man könnte ihn allenfalls in sie hineininterpretieren. So etwas scheint hier und da auch in der Musikwissenschaft Mode zu werden. Um so erfreulicher ist es, daß A. sich mit der Musikanschauung des Morales mehr an Hand der Dedikation zum 1. Messenband beschäftigt als an Hand des musikalischen Textes. Sicherlich kann man eine gewisse „noble“ Gestik in der Stimmführung nicht übersehen, aber auch eine Fülle stereotyper Formeln drängt sich dem Betrachter und Hörer auf. Eben über das Verhältnis zwischen handwerklicher Typisierung und eigenen Prägungen sind wir aber bei den Meistern des 16. Jh. noch weniger unterrichtet als bei späteren Komponisten. So muß man sich bei der Beurteilung der musikalischen Eigenart der Morales-Messen zurückhalten. Sie lassen den „tonal“ abgeklärten Stil der Palestrina-Zeit vorausahnen. Sie deklamieren streckenweise ganz im Sinne der nachjosquinischen Musik, d. h. im wesentlichen metrisch, wenn auch keineswegs immer in akzentgerechter Skansion. Darin liegt ein Teil ihrer „niederländischen“ Wirkung begründet. Ein Musterbeispiel scheint mir das vierstimmige „*Et ascendit*“ aus der Messe „*Quaeramus cum pastoribus*“ (Nr. V). Hier findet sich neben der „schwebenden“ Rhythmik, wie wir sie allgemein als niederländisches Erbe zu be-

trachten pflegen (besonders im Tenor des Satzes), eine durchaus metrische Deklamation (besonders im Cantus und Bassus). Zuweilen (vgl. die Deklamation bei „*Et iterum venturum est*“) kommt dabei eine scharf akzentuierte, der Wortbetonung gehorchende Metrisierung heraus. Alle solche Beobachtungen sind aber nur Hilfsmittel, zu denen wir greifen, weil uns die Einsicht in das wirklich Gewollte noch fehlt. Sie treffen auch nicht auf den Gesamtcharakter der Morales-Messen zu. Schon ein Satzgefüge, wie es sich im Christe der *L'homme armé*-Messe zeigt, verrät offensichtlich ganz andere Tendenzen. Der metrischen und „motivischen“ „Geordnetheit“ steht hier der schweifende Duktus der Einzelstimme entgegen. So begegnen auf Schritt und Tritt Züge, die jeder für sich wohlbekannt sind und sich bei frühen und weniger frühen Niederländern auch nachweisen lassen. Wie aber diese Einzelelemente bei Morales verwandt und in sein eigenes Werk eingebaut werden, wie er also „komponiert“ hat, das bedarf weitschichtiger Untersuchungen. Mit Einzel-„Analysen“ von Messen kommt man bekanntlich dem Problem des Individualstils im 16. Jh. nicht bei.

Wir besitzen aus dem Messenreichtum des 16. Jh. viel weniger Neuausgaben, als man gemeinhin glaubt. Ist nicht die Tatsache, daß die Messen eines in seiner Zeit so hoch geachteten Meisters wie Morales erst heute greifbar zu werden beginnen, ein handgreiflicher Beweis für den sporadischen Charakter unserer Neuausgaben? Dutzende von Messendruckten des 16. Jh. liegen noch unausgewertet in den Bibliotheken. So müssen wir notgedrungen bei unseren Urteilen in die Irre gehen. Wir tun so, als ob wir das Messenschaffen des 16. Jh. überschauen könnten. Dabei bilden die wenigen Neuausgaben nur einige Punkte auf einer im übrigen noch weißen Landkarte. Und wenn diese Punkte wohl auch Gipfel bezeichnen (wie Ockeghem, Obrecht, Josquin), so wissen wir doch keineswegs, wie das „einfache“ Ackerland dazwischen aussieht. Es ist noch sehr viel zu tun, ehe wir die mehrstimmige Messe zwischen Josquin und Palestrina in ihrer ganzen Breite und Fülle erkennen können.

Um so dankbarer sind wir nun dafür, daß die spanische Musikwissenschaft uns die ersten acht Messen von Morales vorlegt. Wir warten gespannt auf die Fortsetzung der schönen Ausgabe. Hans Albrecht, Kiel

Leonhard Lechner: Ausgewählte Chorgesänge für vier bis fünf Stimmen, Geistliche Konzerte und Chorwerke / Heft 7 (Sonderdruck aus dem Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik), Göttingen 1953, Vandenhoeck & Ruprecht, 48 S. (Begleitwort von Konrad Ameln).

Anläßlich der 400. Wiederkehr des (mutmaßlichen) Geburtsjahres Lechners wurden hier geistliche Chorgesänge des großen südtiroler Meisters in einem Sonderdruck von 3 Bogen Umfang aus den ersten drei Bänden des *Handbuchs d. dt. ev. Kirchenmusik* zusammengestellt. Die Editionstechnik ist daher die des *Handbuchs* (z. B. Mensurstrich im C nach je vier auf Halbe verkürzten Semibreven). Geändert wurde nur die alte Form der Zählzeichen (z. B. statt C jetzt einheitlich C). Die Auswahl der Werke ist in jeder Hinsicht als gut zu bezeichnen. Man findet Gesänge für 4 gemischte, 4 gleiche und 5 gemischte Stimmen vor. Knappe, schlichte Sätze, wie der Tischgesang „*Danket dem Herren*“, stehen neben großangelegten in der Art des 112. *Psalms* und solchen besonderer Gefühlstiefe und Ausdruckskraft, wie die Liedmotetten „*Allein zu Dir, Herr Jesu Christ*“ und „*Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit*“. Auch das großartige „*O Tod, du bist ein bitter Gallen*“ fand Aufnahme. Obwohl Werke Lechners nun schon seit nahezu 30 Jahren in praktischen Neuausgaben — vor allem in Chorbüchern und Einzelausgaben des Bärenreiter-Verlages — zugänglich sind (vgl. *Hausmusik* 17 Jg. 1953, S. 5 f.), fehlte bis jetzt ein kirchenmusikalisch vielseitig verwendbares Gebrauchsheft mit Gesängen des Meisters. Diesem Mangel wird nun durch die vorliegende Ausgabe in bester Weise gesteuert. Franz Krautwurst, Erlangen

The Collected Vocal Works of William Byrd. Edited by Edmund H. Fellowes. Vol. III. *Cantiones sacrae* (1591). London Stainer & Bell Ltd., 1937.

In seinem 68. Lebensjahr hat Fellowes, der um die altenglische Musik so ungemein verdiente Forscher, die Byrd-Ausgabe in Angriff genommen (1937); sollte sie sich, dem ursprünglichen Plane nach, auf das Vokalwerk beschränken, so hat sie endlich doch auch die Instrumentalmusik miteinbezogen und ist so eine rechte Gesamtausgabe, wenn schon nicht eigentlich wissenschaftlichen Charakters, geworden. F.s Editionen sind.

wie bekannt, überwiegend für die Praxis bestimmt: der Gegenwart und ihrem Musizieren möchten sie dienen. Kurz vor seinem Tode konnte er 1950 die Reihe mit dem 20. Bande abschließen, eine bewundernswerte Leistung unverminderter Liebe und Arbeitskraft im hohen Alter.

Dem Referenten liegt nur ein einziger Band der Gesamtausgabe vor, und nur darüber hat er zu berichten. Daß dies mit solch großer Verspätung geschieht, hat seinen Grund allein in der erst jetzt vollzogenen Einsendung durch den Verlag.

Für die deutsche Musik und Musikforschung gilt in besonderem Grade, wenn wir nicht irren, jener Satz, den F. am Ende seiner Monographie über Byrd geschrieben hat (2. Aufl. 1948, S. 245): „*The time has not yet arrived when it can be said that his work is as widely known and appreciated as it should be.*“ Der Zufall fügt es, daß Byrds Sammlung im selben Jahre 1591 erschienen ist wie die H. L. Haßlers mit gleichem Titel (Neuausgabe DDT I, 2); der naheliegende Vergleich rückt das Werk des Engländers sofort in ein besonderes Licht. Es erhellt den Traditionszusammenhang, in dem es steht, wie auch die individuelle Persönlichkeit des Komponisten, der der führende Musiker des elisabethanischen Zeitalters war. Für den englischen Motetten-Begriff ist bezeichnend, daß eine frühe Zusammenstellung ähnlicher Werke Byrds (und seines Freundes und Mitarbeiters T. Tallis) *Cantiones Quae ab Argumento Sacrae Vocantur* heißt (erschienen 1575): der Inhalt, der Stoff des Motetten-Textes bestimmt offenbar den Charakter in höherem Maße als die Musik selbst. Vierzehn Jahre später hat Byrd ein zweites Mal den Titel *Cantiones sacrae* für eine weitere Motetten-Edition herangezogen. Unsere Aufgabe also ist es, über die vom Komponisten als *Liber secundus* der *Cantiones sacrae* bezeichnete Sammlung zu referieren. Sie stellt 21 Motetten zusammen; nach dem Vorbild des Originaldrucks zählt die Neuausgabe vielmehr nach ihren Partes (insgesamt 32). Zum größeren Teil sind sie fünfstimmig, weniger als ein Drittel der Sätze zieht eine sechste Stimme hinzu. In der ersten Werkgruppe (Motetten Nr. 1–13) besteht eine deutliche Tendenz, die Mittelstimmen, also Alt oder Tenor, zu verdoppeln; eine parallellaufende, dieserart nach dem Vorbild des Madrigals die Oberstimme, den Sopran, hervorzuheben,

prägt sich stärker in den sechsstimmigen Sätzen aus. Doch erfolgt die Kombination der Stimmen offenbar durchaus unschematisch. Stets aber ist ein Wille spürbar, den Satz im schönheitlichen Sinne abzurunden, den Klang voll und füllig zu gestalten. F.s Ausgabe macht ausreichend von Transpositionen Gebrauch, zeigt sie aber immerhin in Fußnoten an. So läßt sich ein anderes Ordnungsprinzip in der Motettenreihe ohne Mühe rekonstruieren: wir meinen die tonale Folge. Ihre Funktion beim Aufbau der Motettensammlungen des späteren 16. Jahrhunderts verdient sicherlich stärkere Beachtung als bisher. Leider ist F. unbegründet sparsam im Nachweis der literarischen Motettentexte; ihre Herkunft aus liturgischem oder doch biblischem Bereich liegt zutage. Mit dem Blick hierauf ist es kaum ein Zufall, daß die auch textlich isoliert stehende Motette Nr. 16, „*Infelix ego omnium*“, sich als einzige auf dem Grundton B erhebt. Keine Auskunft erteilt die Ausgabe in der Frage der Cantus-firmus-Verwendung. Gerade von hier aus aber eröffnen sich tiefere Einblicke in den kompositorischen Organismus. Terminologisch allerdings geraten wir in Schwierigkeiten, wenn wir die Art und Weise exakt bezeichnen sollten, in der Byrd im Hörer die Erinnerung an die liturgischen Melodien, die ihm wie ihnen vom Text her gegenwärtig sind, zumindest abschnittsweise zu wecken weiß, so etwa in den Motetten „*Salve Regina*“ (Nr. 4) und „*Descendit de coelis*“ (Nr. 14). Mit anderen Worten: trotz einer allgemein stark madrigalesken Faktur dieser Musik, die in vielen Einzelheiten, am stärksten aber in der Lebhaftigkeit ihres Grunddukts spürbar ist — man vergleiche hierfür etwa die letzte Motette „*Haec dies quam fecit Dominus*“ —, ist ihre gottesdienstliche Bestimmung gesichert. Kein Zweifel, daß Byrd die venezianische Kunst seiner Zeit gekannt hat; Chortechnik, harmonische Rückungen und Klauselbildungen beweisen es unzweideutig. Gleichwohl aber ergreift uns beim Musizieren die unverwechselbar „insulare“ Eigenart seiner Musik stärker als alles andere.

Der dankbare Benutzer der Ausgabe wird gern über die zahlreichen interpretatorischen Zusätze des Hrsg. hinwegsehen. Als einen Mangel dagegen empfinden wir, wie schon angedeutet, das Fehlen eines wissenschaftlich-kritischen Apparats.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Francisco Correa de Arauxo · Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado facultad organica, Alcalá, 1626, compuesto por Francisco Correa de Arauxo, Vol. I und II, transcripción y estudio por Santiago Kastner, colaborador del instituto español de musicología. Monumentos de la musica española VI und XII. Barcelona 1948 und 1952.

Mit dem *Libro de tientos* von Correa de Arauxo legen die Monumentos de la musica española ihren 6. und 12. Band vor. Die Ausgabe ist, ihres umfangreichen Inhalts wegen, in zwei, zeitlich um vier Jahre auseinanderliegende Bände aufgeteilt und umfaßt, nach dem Brauch der spanischen Denkmäler, neben dem Text der Quelle und dem kritischen Apparat auch eine Abhandlung über Biographie und Werk Correas wie der Meister, die der Anhang des Exemplars der *Facultad organica* der Real biblioteca von Ajuda enthält. Der erste Band reicht bis zum 35. Tiento und bringt zugleich den theoretischen Teil der *Facultad organica*, der zweite Band die restlichen Tientos und den Anhang des Exemplars von Ajuda. Biographie und Werkerläuterung sind auf beide Bände verteilt. Die Angaben zu den Meistern des Anhangs bringt nur der zweite Band.

Mit der *Facultad organica* liegt eine der gewichtigsten Quellen des Frühbarock vor uns, doppelt gewichtig, da sie nach alter spanischer Gewohnheit, die seit Milans *Maestro* Geltung hat, in einer Verbindung von Praxis und Lehre geboten ist und unüberschätzbare aufführungspraktische Hinweise enthält, u. a. in bezug auf Fragen des Tempos, der Rhythmik, der Registrierung, des Verzierungs- und Dissonanzenwesens (Behandlung der Quart) und des Fingersatzes (Verwendung des Daumens auch bei Verzierungen). Diese Hinweise sind in Gestalt von Anmerkungen einzelnen Stücken noch einmal gesondert beigegeben. Für Spanien speziell schließt sich mit diesem Werk und den im Anhang gebotenen Stücken von Alvarado, Estacio, Peraza zugleich die Lücke, die bisher zwischen beiden Cabezón und Cabanilles noch offen war.

Der Hrsg. ist der Musikwissenschaft seit langem als einer der leidenschaftlichen Erforscher und Interpreten spanischer Klaviermusik bekannt. Seine Ausgabe läßt an wissenschaftlicher Akribie kaum Wünsche offen. Der Biographie Correas ist mit aller erdenklichen Sorgsamkeit nachgegan-

gen, ohne daß aber der Hrsg. im Nachtrag des zweiten Bandes mehr zu liefern vermöchte als einen Bericht über seine fruchtlosen Bemühungen. Immerhin liegt nun das Geburtsdatum mit etwa 1575 fest und sind, vermittels der von Kastner aufgefundenen Dokumente, Rückschlüsse auf Correas Dienstobliegenheiten an S. Salvador in Sevilla und auf seinen Charakter möglich. Festigkeit der Gesinnung und Bewußtsein des eigenen Wertes, wie sie uns aus den Akten entgegenkommen, äußern sich auch allenthalben im theoretischen Teil der *Facultad organica*, der zugleich Wesentliches für Correas Entwicklung entnehmen läßt. Dieser selbst macht auf Besonderheiten seines Stils aufmerksam (Verwendung kleinster Notenwerte und intrikater Rhythmik) und hebt, in klarer Erkenntnis seines musikgeschichtlichen Standortes, seinen „*nuevo lenguaje y modo de hablar*“ hervor (Beginn der *Advertencias* S. 36), den zu bewundern wir auch heute noch allen Anlaß haben. Dunkel herrscht nach wie vor über der von Correa selbst zitierten Madrider Tätigkeit und über seiner Abstammung. Für portugiesische wie für spanische Herkunft sprechen gleich viele Zeichen. Kastner hat damit seinen Standpunkt von 1941 (in *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*) aufgegeben. Allzusehr zu bedauern ist diese Ungewißheit nicht, da nationale Zusprechungen in diesem Zeitraum noch nicht allzuviel Aufschluß über Werkeigenheiten gewähren können. Grundlegende biographische Daten werden auch für die Meister, die der Anhang birgt, beigebracht.

Die Transkription des musikalischen Textteils ist mit peinlichster Quellentreue vorgenommen. Kastner überträgt streng stimmig. Er kann sich dabei auf die nachdrückliche Forderung Correas selbst stützen: „*y guarde cada voz sin mexclarla con otra, de modo que el numero que estuviere en una raya, no se lo de a otra voz, sino a aquella misma*“ (*Capítulo decimo* der *Advertencias*). Tatsächlich zeigt die Tabulatur, soweit sie sich aus der Transkription rekonstruieren läßt, nirgends etwas von den Schwierigkeiten, vor die der Übertrager sich schon 25 Jahre später in deutschen Tabulaturen gestellt sieht. Die Vier- oder gar Fünfstimmigkeit bleibt auch in Tokkateneinbrüchen mittels entsprechend vielstimmiger Stützakkorde streng gewahrt. In bezug auf Akzidentien ist der Hrsg. dankenswert enthalten, so daß die zwischen Dur und

Moll zwielichtige Tonalität und die demzufolge häufig auftretenden harmonischen Jähheiten rein erhalten bleiben. Correas Harmonik ist, im Gegensatz etwa zu Frescobaldi's gern bewußt expressiver Behandlung, zuerst immer noch Folge von rigoroser Stimmführung. Auch von Kürzung der Notenwerte und Tempovorschlägen hat K. abgesehen, nicht immer zugunsten des Notationsbildes. Die häufig in die binären eingestreuten ternären Abschnitte wären besser in moderne Notation aufgelöst und die gelegentlich neu auftretenden Tempuszeichen zugleich mit Tempoangaben versehen worden (z. B. Nr. 21, wo C zu D , Nr. 23, wo C zu $\text{D} \frac{3}{2}$ geht). Die Tempoauffassung Correas ist sehr spezifiziert und kompliziert und vom Spieler nicht ohne weiteres aus dem Text zu verstehen. Correas Temposkala läßt sich, aus seinen vielfachen Bemerkungen im Notentext und dem *septimo Punto* der *Advertencias*, etwa so aufstellen: O = Grave, $\text{D} \frac{3}{2}$ = Adagio, C = zwischen Adagio und Andante, D = Andante, C = Allegro (das Zeichen C_3 gesteht Referent, nicht deuten zu können). Zugleich erhebt sich hier die Frage des freien Tempos, die wir generell für Fantasietypen bereits zu beantworten versucht haben (*Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw X, 4). K. verlangt seinerseits, orientiert an Frescobaldi und anderen Meistern, Tempofreiheit für Teile in Tokkatenmanier (*Commentario a algunas obras* II, S. 20), die sich aber mit Correas eigenen Worten belegen läßt. Zwar betont Correa vornehmlich Festigkeit des Taktes, so sehr, daß er Takttreten vorschlägt (*Capitulo decimo* der *Advertencias*): „*Habituandose (en todo casa) a llevar el compas con la punta del pie derecho*“, aber zugleich schränkt er ein: „*que taña muy sugeto y a compas lo que se pusiere*“. Damit kann nur gemeint sein: strenger Takt bei fugierten, freier bei tokkatischen Stellen. — Schwieriger steht es mit dem Problem der Verzierungen. Correa fordert sehr oft u. a. *figuras iguales* neben *figuras desiguales*, die jeweils mit der Ziffer 2 oder 3 (im Original unter, in der Übertragung über den Notenwerten) bezeichnet sind (vgl. Anmerkung und kritische Berichte zu Nr. 1, 3, 16, 23, 28 und öfter; ferner den „*undecimo Punto*“ des theoretischen Teils Correas). Die desiguale Spielweise wird von Correa folgendermaßen erläutert: „*es deteniendose mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera*.“ Mit dieser Manier hat K. unaufhebbare

Schwierigkeiten. Da Correa sie meist bei Triolen in Anwendung bringt (aber durchaus nicht immer; man vgl. Nr. 23, S. 135), will K. sie weniger als Längen- denn als Schwereunterschied gedeutet wissen und bei der desigualen Spielweise den ersten Triolenwert stark betont haben. Aber Triolenbetonung ist doch auch bei der igualen Spielart unumgänglich und könnte niemals Anlaß zu so ausgedehnten Erörterungen geben, wie Correa sie für nötig hält. Außerdem wäre es dann völlig überflüssig, auch bei rein binären Partien die Gleichheit zu betonen (Anmerkung zu Nr. 16). Zudem gibt er die Ausführung genau an: „*como haziendo la primera minima, y la segunda y tercera semiminima*“. Es muß sich hier um die Manier der *Notes inégaes* handeln, die K. selbst schon in Santa Marias Traktat *Del modo de tañer con buen ayre*, 1565, nachgewiesen hat (*Parallels and discrepancies between English and Spanish Keyboard music of the sixteenth and seventeenth century*, Anuario musical, Bd. VII, Barcelona 1952) und die sich offenbar auch in Spanien lange hält, da Correa sie nachdrücklich als „*el mas usado de los organistas*“ bezeichnet und sie auch für „*Cabecón, Pradillo, et alii per multi*“ gelten läßt. Problematisch ist Correas Ausführungsangabe. Entweder will er damit eine unscharfe Punktierung, eine Art Verschleifung zwischen seiner und der französischen Übung zum Ausdruck bringen, die sich ja im Schriftbild nicht festhalten läßt, oder er will sie tatsächlich wörtlich genommen wissen. Damit läge für Spanien eine ähnlich eigene Auffassung vor, wie wir sie für Italien bei Frescobaldi kennen, der nur die lombardische Spielweise kennt. Von den übrigen, unendlich vielen Spielarten an Verzierungen, die Correa gern ausgeschrieben im Text bringt, erläutert er gesondert nur die zwei Arten des *Quebro* und die zwei des *Redoble*. Der *Quebro sencillo* entspricht dem *Mordent*, der *Quebro reiterado* dem *Doppelschlag* (beide mit und ohne *Triller*). Die beiden *Redobles* sind mehr oder weniger von unten anlaufende *Triller*. So ergibt sich die Ausführung nach dem von Correa angegebenen Noten- und Fingerwechsel (*Capitulo quinto* der *Arte de poner por cifra*, S. 54). Vergleicht der Spieler damit K.s Vorschläge, so gerät er in *Kollision*. K. hat manchmal ausgeschrieben, aber außerdem noch mit R (= *Redoble*) versehene Verzierungen als die *Redobles* selbst aufgefaßt (vgl. Nr. 59, T. 19, 39 und

90), womit Correas Beschreibung der Redobles mißverständlich wird, und weitere Redobles in Nachahmung dieser Verzierungen ausgeführt (Nr. 60, T. 109; Nr. 58, T. 17 und 20; Nr. 35 vielfach). Damit wird in dieses ohnehin wirre Gebiet weitere Verwirrung hineingetragen. Da K. obendrein auch Verzierungen nach Übung anderer Meister ausführt, ohne kaum je anzugeben, wann er das tut, wird die Verwirrung vermehrt. Gewiß hat der Hrsg. nach Correas eigener Angabe und dem Zeitbrauch dazu alles Recht. In einer wissenschaftlichen Ausgabe will aber der Spieler primär des Autors persönliche Auffassung kennenlernen. Hier wäre besser die sonst so strikt eingehaltene Quellentreue gewahrt geblieben. Betrachten wir Correas Werk, so genügt ein Blick auf Tientos wie die Nrn. 10, 33, 63, um festzustellen, daß wir es hier mit einem der Großen, nicht nur des Frühbarock, sondern der Klaviermusik überhaupt zu tun haben. Wie immer bei solchen Meistern, ist die Tradition rein übernommen. Correa schreibt Tientos, Glosas, Diferencias in der uns gewohnten Bedeutung. Neu scheint der Terminus *Discurso* eingeführt. Er ist vielfach synonym mit Tiento verwandt. Hier tut eine Terminusuntersuchung not! Halten wir zugleich fest, daß die Melodie von „*Guardame las vacas*“ durch Correas Erläuterung und K.s Untersuchung nun endgültig als Psalmformel festliegt. Wie alle Fantasiakomponisten verwendet Correa als Vorbilder sämtliche Formen, die greifbar sind, und meist alle zugleich: Ricercar, Glosa und Tokkata (in allen Tientos), Kanzone (Nr. 16), Battaglia (Nr. 23 und 63), Chaconne (Nr. 23), Tanz (Nr. 63), Concerto (Nr. 23). In seiner *Tabla de los tientos*, die einen Teil der Stücke nach Schwierigkeitsgraden ordnet, schlägt er, wie Frescobaldi, die Verwertung einzelner Abschnitte der Tientos vor, damit die renaissancehafte Reihung betontend, kennt aber auch bereits prachtvolle Verschmelzung der einzelnen Glieder durch logische Ausnutzung eines Themas (Nr. 11). Er weiß um Verwendung eines von mehreren Themen (unter denen immer eines dominiert), um die Herleitung neuer Themen aus früheren (Nr. 2) und um die Verwertung der zweiten Themenhälfte als Kontrapunkt (Nr. 43). Er benutzt wechselnde (Nr. 50, 1. Tl.) wie gleichbleibende Kontrapunkte (Nr. 20, 1. Tl.) und ist mit allen kontrapunktischen Künsten (Kanon, Engführung, Vergrößerung) vertraut. Das sind die be-

kannten Stilmittel. Trotzdem wirkt seine Sprache als *nuevo lenguaje*, keinem der Zeitgenossen, Frescobaldi, Titelouze, Scheidt, Gibbons, Coelho, vergleichbar, alle Nuancen von dunkler Mystik bis zu virtuoser Rhetorik beherrschend. Erreicht wird das nicht zuletzt durch seine neuartige Rhythmik, sein geradezu extravagantes Spiel mit Quartolen, Quintolen, Septolen, Nonolen, für das Nr. 59 ein Musterbeispiel darstellt. Neuartig ist auch der üppig weitschweifige Einsatz von tokkatischem Glosierwerk, den der Hrsg. mit Recht byzantinisch nennt. Dieses Laufwerk ist z. T. bewunderungswürdig organisch eingeführt, z. T. aber auch, und nicht nur in den Liedglosierungen, mit Sequenzketten von ermüdender Wirkung. Allerdings darf bei diesem Urteil nicht übersehen werden, welch ungeheure Entdeckung für die Zeit die Sequenz bedeutet hat, da sie erstes Mittel war, von der Vokalpolyphonie loszukommen (E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1933, S. 59 ff.). Am organischsten wirken die Koloraturen da, wo sie entweder Teile des Themas enthalten (Nr. 47, T. 19), von ihm untermauert (Nr. 63, T. 62 ff.) oder sonst motivisch sind (Nr. 47, T. 113) oder selbst thematisch werden (Nr. 9, T. 116 ff., Nr. 50, T. 80 ff.). Aber diese Fälle sind vorerst die selteneren. — Neu für unser Repertoire sind die Tientos *a medio registro* mit ihrem Kontrastwechsel und ihrem Hell-dunkel. Sie beruhen auf einer Eigenheit der spanischen Orgeln, die beide Klaviaturhälften verschieden registrieren konnten. Heben wir K.s gewichtige Mitteilung über die Nachahmung dieses Orgeltyps in Italien heraus, die er aus Antegnatis *Arte organica* bekanntgibt. Hier haben wir einen weiteren Beweis für spanischen Einfluß auf Italien. Welche von Correas Tientos Pasticcios darstellen, ist eine der ungezählten Untersuchungen, die an diesem Werk vorzunehmen sind. Die Vermutung liegt nur allzu nahe, da einmal der Anhang solche Pasticcios bringt, zum andern Correa selbst sich in einem Fall auf eine Battaglia von Morales bezieht (Anmerkung zu Nr. 23), schließlich seine große Literaturkenntnis — er erwähnt selbst u. a. Meister wie Josquin, Morales, Gombert, beide Cabezón, Coelho, Pradillo, Peraza — zu solchen Pasticcios geradezu herausforderte. Sie stellen nicht Methoden eines einzelnen Schreibers dar, wie Ward, dem wesentliche Hinweise für diese Praxis zu

danken sind, anzunehmen scheint (*The editorial methods of Venegas da Henestrosa*, *Musica Disciplina* VI, 1952, S. 105—113), sondern eine weit verbreitete Übung, eine Art Analogon zur Parodiemesse, die Werkuntersuchungen dieses Zeitraums vor neue, schwerwiegende Probleme stellt (man vgl. M. Reimann, *Zur Spielpraxis der Variation*, *Mf.* VII, 457 ff.). — Gedenken wir nicht zuletzt aus dem Anhang der wundersamen Stücke Alvarados, die fast vollkommener scheinen als die Correas, wie alles organisch Einfachere dem Komplizierten gegenüber vollkommener wirkt, so haben wir dem Hrsg. einen geringen Teil des Dankes abgestattet, der seiner großen Arbeitsleistung gebührt. Er hat uns mit seiner Ausgabe erneut bewiesen, was wir längst wissen, daß die Geschichte der älteren Klaviermusik neu zu schreiben ist. Zugleich lehrt er uns, wie sehr wir mit ihrer Abfassung noch zu warten haben.

Margarete Reimann, Berlin

Giovanni Legrenzi: Sonate op. 10, Nr. 4 für Violine und Violoncello mit Basso continuo. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951 (*Hortus musicus* 84).

— Sonate op. 10, 3 Nr. 1 für vier Violinen mit Basso continuo. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951 (*Hortus musicus* 83).

Giovanni Legrenzi, Kapellmeister an San Marco und Meister der venezianischen Oper, zugleich Direktor des Conservatorio dei mendicanti, schreibt auch in seiner Kammermusik einen kraftvollen, klangschönen Satz, der manchmal bereits auf Corelli hinweist. Die beiden vorliegenden Stücke sind der Sammlung „*La Cetra*“ entnommen, die Sonaten verschiedener Besetzung vereint. Das erste nimmt die Besetzung des Klaviertrios (wengleich hier das Cembalo natürlich noch Generalbaßinstrument ist) und in seiner Satzfolge (*Allegro*, *Adagio*, *Prestissimo*, *Allegro*) die der klassischen Sinfonie und Sonate vorweg. Das zweite ist ein besonderer Gewinn für die Hausmusik, da Werke für vier gleichwertige Geigen viel begehrt und nicht häufig vorhanden sind. Der Hrsg. fügt außer der Bearbeitung der Generalbaßstimme auch die dynamischen Bezeichnungen sowie in den Streicherstimmen die von ihm für nötig erachteten Bindebögen hinzu. Es wäre eine grundsätzliche Frage, ob man nicht in Neuausgaben von Werken des Generalbaßzeitalters auch die „verloren-

gegangenen Selbstverständlichkeiten“ dieser Musik wenigstens andeutungsweise ins Notenbild aufnehmen sollte. Es würde den Eingang dieser Stücke in die Praxis unserer Hausmusik wesentlich fördern, wenn man sich nicht auf einen Hinweis im Vorwort auf die Notwendigkeit der Auszierung der langsamen Sätze durch improvisierte Koloraturen beschränken, sondern den Unkundigen unter den Laien durch Hinzufügen von Verzierungen das Einleben in die Welt dieser Musik erleichtern würde. Vielleicht gelänge es dadurch, dem Stil der Barockmusik einen Schritt näher zu kommen.

Ursula Lehmann, Berlin

Carlo Ricciotti (Pergolesi?): Concertini für vier Violinen, Viola alta, Violoncello und Basso continuo. II. G-Dur. Hrsg. von Joh. Phil. Hinnewald. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951 (*Hortus musicus* 82).

Die Frage der Autorschaft an diesen 1740 erstmals gedruckten Concertini ist nicht geklärt und wohl im Augenblick auch nicht zu klären. Der Hrsg. legt im Vorwort den Sachverhalt dar, und es bleibt nichts übrig, als sich vorläufig damit abzufinden, daß das Opus weder Ricciotti (1681—1756) noch Pergolesi noch einem Dritten eindeutig zugeschrieben werden kann. Trotzdem ist es zu begrüßen, daß die Aufmerksamkeit wieder darauf gelenkt wurde und nun wenigstens eines von den 6 Concertini, das zweite in G-dur, im Neudruck zugänglich ist. Es ist ein strahlend festliches Stück für Streicherensemble mit einem lieblichen *Larghetto affettuoso*, das sich jetzt auch über die Kreise der Spezialisten hinaus bei den Liebhabern alter Musik Freunde gewinnen wird. Der Hrsg. hat außer der Aussetzung des B. c. Bezeichnungen für den Vortrag gegeben, die dem weniger Erfahrenen willkommen sein werden und doch die Fantasie des Wissenden nicht einzuengen brauchen.

Ursula Lehmann, Berlin

Joseph Haydn: Concerto per l'organo für Klavier (Cembalo oder Orgel), 2 Oboen und Streichorchester C-dur, bearb. und hrsg. von Michael Schneider, Wiesbaden 1953, Breitkopf & Härtel. Part. und Stimmen.

1756 komponierte Joseph Haydn, der sich während der Jahre 1755—1758 in Wien als Organist an der Kirche der Barmherzigen Brüder betätigte, für die Introdution seiner Schwägerin in ein Kloster sein einziges Kon-

zert für Orgel und kleines Orchester, das jetzt als Erstausgabe vorliegt. Leider ist der schönen, übersichtlichen Partitur kein Revisionsbericht beigegeben. In der Haydn-Literatur führt das Werk ein klägliches Dasein. Aus Hermann von Hases Schrift „*Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*“, Leipzig 1909, aber erfährt man, daß Haydn das Originalmanuskript erst 1806, zusammen mit einigen Gesängen, dem Verlag übersandt hat. Es ist gleichlautend mit dem 1763 in Breitkopfs Katalog erwähnten Klavierkonzert Nr I. Die von Michael Schneider besorgte Ausgabe trägt diesem Umstand Rechnung, wie sich aus dem Titel ergibt. Es handelt sich also um ein Konzert für ein Tasteninstrument „nach Wahl“, ähnlich wie die Konzerte des spanischen Komponisten Antonio Soler, die auch nicht unbedingt auf den Orgelklang angewiesen sind. Als Dokument für die frühe Schaffenszeit Haydns ist das Orgelkonzert sehr aufschlußreich. Es zeigt eine frische Spielfreude, wie sie auch den ersten, um diese Zeit entstandenen Streichquartetten und den frühen Klavier-sonaten (von Haydn noch Partiten genannt) eignet. Die Herkunft dieser Musik aus dem Kreise der Wiener Schule ist nicht zu leugnen. Sie äußert sich vor allem in der knappen, fast kurzatmigen Formulierung der thematischen Gruppen und in den schnell aufeinander folgenden Kadenzierungen. Trotzdem aber kündigt sich der spätere Meister schon in der gewandten Formbeherrschung und der originellen Instrumentenbehandlung an. Auch die Kunst der thematischen Varianten und Imitationen ist beträchtlich. Im ersten Satz bereits erkennt man Haydn am gemessenen Schritt, der vielen seiner Anfangssätze das Maß gibt. Das Largo mit seinem reichen Figurenwerk läßt die Vermutung zu, daß Haydn schon damals mit den Werken von Joh. Seb. Bach vertraut war, während das kecke Finale ein frühes Zeugnis für Haydns Humor ist. Der dankbare solistische Part gibt dem Organisten bzw Pianisten mannigfach Gelegenheit für klangliche Abstufungen. Die Orchesterbesetzung muß möglichst klein sein, um den intimen Charakter des Werkes nicht zu zerstören. Obwohl es nicht die Reife des bekannten D-dur-Konzerts hat, ist dieses Konzert ein lebenswürdiges Stück, dessen Aufführung nur Freude bereiten dürfte. Einige Ungenauigkeiten im Druck (z. B. I. Satz T. 56 in der Orgel, T 253 im Baß, II. Satz T 31 in der Orgel und andere

Kleinigkeiten) lassen sich an Hand des durchsichtigen Partiturbildes leicht beseitigen.

Helmut Wirth, Hamburg

John Stanley: Welcome Death from the opera „Teraminta“ British Museum MS. R. C. M. 1020. Bass Solo with accompaniment for Keyboard and/or Strings. Transcribed and edited by Gerald Finzi, Hinrichsen Edition No. 279a—d, London 1953.

Die Autorschaft John Stanleys ist für die Oper *Teraminta* nicht restlos gesichert; fest steht nur, daß J. C. Smith 1732 denselben Text des Dichtermusikers Henry Carey komponiert hat. Der Hrsg. Gerald Finzi neigt jedoch in seiner in den Proceedings of the Royal Musical Association LXXXVII, 1951, veröffentlichten Studie über den Meister aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt wegen des hohen künstlerischen Niveaus der Komposition, dazu, sie für Stanley in Anspruch zu nehmen; war dieser doch einer der bedeutendsten englischen Komponisten der Generation nach Händel. Die vorliegende kurze Baßarie ist schlicht und anspruchslos, aber von einer den Todesgedanken des Textes angemessenen Innigkeit und Würde. Ihre Veröffentlichung dürfte nicht zuletzt dem Wunsch entsprungen sein, die nicht allzu reichhaltige, leicht musizierbare Literatur für Trauerfeierlichkeiten um ein wertvolles Stück zu vermehren. Es wäre zu begrüßen, wenn die Arie in einer guten Übersetzung auch in die deutsche Literatur für derartige Gelegenheiten aufgenommen würde.

Anna Amalie Abert, Kiel

Music a 1955. Ein Jahresspiegel für Musikfreunde. Herausgegeben von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Auch für das Jahr 1955 legt Karl Vötterle einen geschmackvollen, die verschiedensten Bereiche der Musik veranschaulichenden Bildkalender vor. Das als Titelbild gewählte Gemälde *Die singenden Knaben* von Frans Hals bildet den Anfang von 27 z. T farbigen Blättern, deren drucktechnisch vollendete Wiedergabe besonders hervorgehoben zu werden verdient. Gleich das erste Blatt mit der Darstellung des Psalmisten *David* (Freskengemälde des 11./12. Jh.) gehört mit zu den eindrucksvollsten Bildern des Kalenders. Tiefe Innigkeit kennzeichnet das Gemälde von Hans Leu d. J. *Orpheus und die Tiere*. Neben weiteren Musikbildern holländischer Maler ist für die Forschung das Blatt *Ägyptische Musiker* (Musikszene aus dem Grab

des Patenemhab; 1580—1320 v. Chr.) von Bedeutung. Dankbar begrüßt werden dürfte die Abbildung der Miniatur *Boethius und die sieben freien Künste* aus einer französischen Hs. des 15. Jh. Zeitgenössische Bilder wechseln in bunter Folge mit Darstellungen aus fast allen Epochen der Geschichte ab. *Der neue Tag* von Ernst Barlach verdient besondere Beachtung. Vielleicht ist es dem Verlag möglich, eine Sammelmappe für die Blätter des Kalenders herzustellen, so daß sich die Besitzer im Laufe der Zeit eine nützliche Bildsammlung zur Musikgeschichte anlegen könnten. Richard Schaal, Schliersee

Mitteilungen

Am 17. Dezember 1954 feierte Professor Dr. Fritz Stein, Berlin, seinen 75. Geburtstag. Die „Musikforschung“ möchte zu diesem Ehrentag dem hochverdienten Kollegen den Dank für alles aussprechen, was er in Wort und Ton geleistet hat, und ihm noch viele Jahre ungebrochener Schaffenskraft wünschen.

Am 20. Dezember 1954 wurde Professor Dr. Hans Engel, Marburg, 60 Jahre alt. Die „Musikforschung“ dankt ihm für seine unermüdliche, wertvolle Mitarbeit und wünscht ihm noch lange Jahre fruchtbaren Schaffens.

Dr. Hans Hickmann (Kairo) ist zum korrespondierenden Mitglied des ethnographisch-musikwissenschaftlichen Ausschusses des „Royal Anthropological Institute“, London, ernannt worden. — Ferner wurde er zum korrespondierenden Mitglied des Deutschen Archäologischen Instituts Berlin ernannt, und zwar gelegentlich der Feier des Winkelmanntages (9. Dezember 1954). Mit dieser Wahl hat das Deutsche Archäologische Institut die Verdienste Hickmanns um die archäologische Wissenschaft gewürdigt und den Wunsch nach einer engeren Verbindung zum Ausdruck gebracht.

Professor Dr. Heinrich Husmann (Hamburg) hielt am 29. Oktober 1954 in Brüssel einen Vortrag über „*La musique du Congo belge et ses relations avec les cultures antiques et orientales*“.

Monumenta Musicae Suecicae
In einer Tagung der Schwedischen Gesellschaft für Musikforschung, die im Dezember

unter dem Vorsitz von Professor Dr. Carl-Allan Moberg (Upsala) im Musikhistorischen Museum zu Stockholm stattfand, wurde die Herausgabe von *Monumenta Musicae Suecicae* beschlossen. In dieser Reihe sollen Werke von Komponisten erscheinen, die in Schweden geboren sind, sowie von außerschwedischen Komponisten, die in schwedischen Diensten tätig gewesen sind. Als Anfang sind eine anonyme Johannespassion aus Quellen des 17. Jahrhunderts und eine Symphonie von Joseph Martin Kraus vorgelesen.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltet vom 30. Juni bis 5. Juli 1955 ihren Kongreß in Oxford.

Das 8. Heinrich-Schütz-Fest findet in der Zeit vom 19. bis 22. September 1955 auf Einladung der Nederlandse Christelijke Radio-Vereniging in Amsterdam statt.

Preis Ausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung

Auf das in Jahrgang VII S. 512 bereits angekündigte Preis Ausschreiben wird nochmals hingewiesen. Das Thema lautet: Was bedeuten in Mozarts Autographen und Erstausgaben die über den Noten stehenden Zeichen ▽ (Keil), | (Strich) und · (Punkt), ist eine Unterscheidung von Mozart beabsichtigt, und wie sind diese Zeichen bei Neuausgaben editionstechnisch wiederzugeben? Die Nachfrage beweist, daß die Beteiligung an dem Preis Ausschreiben über Erwarten rege sein wird. Es sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß der letzte Ablieferungstermin für Lösungen des Preis Ausschreibens der 31. März 1955 ist. Alle Arbeiten sind ausschließlich an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu senden. Die Bedingungen des Preis Ausschreibens sind dort noch zu haben.

Es wird besonders darauf aufmerksam gemacht, daß diesem Heft der „Musikforschung“ die Jahresrechnung 1955 beiliegt. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet sehr um baldige Überweisung des Beitrages, da die Arbeit der Gesellschaft wesentlich von dem pünktlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge abhängig ist.