

BESPREDHUNGEN

Milton Steinhardt: *Jacobus Vaet and his Motets*. East Lansing 1951, Michigan State College Press. X u. 189 S.

Um die Meister der 50er bis 70er Jahre des 16. Jahrhunderts ist es in der Forschung merkwürdig still geworden. Die unverkennbare Neigung zum Vordringen in die „Urzeiten“ der abendländischen Mehrstimmigkeit im allgemeinen und der niederländischen Polyphonie im besonderen hat die Anfänge der Palestrina-Lasso-Zeit als eine schon „moderne“ Epoche in den Hintergrund geschoben. Wieviel Aufgaben jedoch auch diese Epoche uns noch stellt, zeigt die vorliegende Studie über Vaet. Der Verf. hat sich bemüht, Leben und Werk dieses für uns immer etwas rätselhaften Meisters zu erhellen. Dabei konnte er sich für die Biographie z. T. auf schon veröffentlichte Forschungen anderer stützen. So war aus Schmidt-Görigs und Bergmans' Arbeiten bekannt, daß Vaet 1543—1546 Chorknabe in Courtrai war. Steinhardt wertet diese Arbeiten ebenso klug aus wie die Aktenauszüge von Smijers. Viel wissen wir über Vaet ohnehin nicht. Ob erneute archivalische Forschungen nicht doch noch einige bisher unbekannte Daten hätten ans Licht bringen können? Schon mit 23 Jahren Kapellmeister Maximilians II., der damals noch König von Böhmen war, hat Vaet dessen Prager Hofkapelle wohl mit aufgebaut, war wenigstens schon in ihrer ersten Zeit ihr Leiter. Skeptisch kann man nur gegenüber der Sicherheit sein, mit der St. annimmt, Vaet sei einer der Musiker gewesen, die Petrus Massenus 1553 in Belgien für die Hofkapelle Ferdinands I. anwarb. Sicherlich legt die Tatsache, daß Massenus 1540—1543 „magister cantus“ in Courtrai gewesen war, den Schluß nahe, daß „Mas-

senus was probably acquainted with the candidate“, als er nach Wien ging, und daß er zehn Jahre später sich den ehemaligen Chorknaben der Courtraier „maitrise“ holte. Gerade die Jahre 1546—1553 sind aber in Vaets Leben für uns noch dunkel. Man möchte sehr bezweifeln, daß ein eben erst (April 1553) angeworbener Sänger schon einige Monate darauf (Januar 1554) Kapellmeister gewesen sein soll. Sollte nicht Massenus den jungen Vaet schon vor 1553 in seine Kapelle geholt haben? Der Aufstieg zum Kapellmeister wäre dann nicht so unwahrscheinlich jäh gewesen.

Das Kapitel über Vaets Motetten beginnt mit einer Inventur seines Schaffens. 76 Motetten, 9 Messen, 8 Magnificat und 3 Chansons hat St. ermittelt, womit erneut die Verlagerung des Schwergewichts auf die Motette bei den späten Niederländern gekennzeichnet wird. Die gedruckte Überlieferung überwiegt die handschriftliche bei weitem. Man hätte sich nun eine etwas eingehendere Untersuchung der Motettentexte gewünscht, vor allem was den festen liturgischen Ort der Propriumkompositionen betrifft. Bei den weltlichen Motetten ist es St. wohl entgangen, daß die meisten Texte in Distichen abgefaßt sind. Jedenfalls druckt er sie fortlaufend als Prosa ab (besonders S. 20/21), während er andererseits einige auch im Druck als Gedichte kennzeichnet (S. 21, 22, 23). Gern sähe man auch den Text der Trauerkomposition von Jacob Regnart abgedruckt, die zwar S. 14 erwähnt wird, aber ohne die Angabe, daß sie in Liber V des *Novus Thesaurus Musicus* von Joannellus 1568 steht, siebenstimmig ist und in der *Septima Pars* zweimal den Requiemtext bringt. Die eigentliche Totenklage in den anderen 6 Stimmen hat folgenden Wortlaut: *Defunctum Charites Vaetem moerore requirunt*

Mittentes duplices ore gemente manus

Musicus huncque chorus deplorat
Caesaris, eheu!

Ulterius Clotho si tenuisset onus
Qui vario praestans virtutis nomine
Musis

Orbis in extremo climate notus erat.
Nunc et iure pius Caesar sibi luget
ademptum

Languet enim rapto Musica praesidio.

Da St. den Joannellus-Druck benutzt haben muß, der ja 24 Vaet-Motetten enthält, ist nicht recht einzusehen, warum er diese die Biographie des Meisters bereichernde Nachricht nicht bringt.

Die Einteilung des Vaetschen Motettenwerks in drei Stilgruppen mit deutlich betonter Ableitung der Chronologie des Schaffens aus stilistischen Merkmalen ist problematisch, wie alle solche Versuche. Ungefähr 20 Schaffensjahre sind ein sehr enger Rahmen; schon das mahnt zur Vorsicht bei dem Unternehmen, Früh- und Spätstil unterscheiden zu wollen. Sicherlich ist alles plausibel: Josquin-Tradition in frühen Motetten, Gombert als Vorbild der mittleren Periode, akkordischer Satz und deklamatorische Textunterlegung in Spätwerken. Das geht bei Vaet offensichtlich glatt auf, wenigstens für „only a small number“; trotz der intelligenten Ausführungen des Verf. bleibt aber immer noch die Tatsache bestehen, daß zahllose Beispiele anderer Komponisten aus Vaets Zeit und den vorhergehenden Generationen beweisen, wie oft „antiquierte“ Stileigentümlichkeiten eben nicht Frühstil bedeuten, wie oft Verwendungszweck und Bindung an traditionelle Satzweise (liturgische Sätze) den Stil prägen. Daß die späten Huldigungsmotetten des Novus Thesaurus „humanistic trends“ aufweisen, hat z. B. weniger mit ihren Entstehungsjahren zu tun

als mit der selbstverständlichen Gepflogenheit, solche humanistischen Gelegenheitsdichtungen anders zu komponieren als liturgische Texte. Ein Blick auf die Epitaphien, Epithalamien, Symbola und Huldigungskompositionen von Mouton bis Vaet belehrt uns, daß es sich hier um eine spezifische Satzweise für Gelegenheitswerke handelt, die zum mindesten nicht erst in Vaets letzten Motetten auftritt und somit nicht die Frucht einer künstlerischen „Reifezeit“ des Meisters sein kann. (Welche Vorsicht bei chronologischen Ableitungen aus dem Stil geboten ist, zeigte auch F. Blumes Referat auf dem Basler Kongreß 1949, das ähnliche Probleme bei Josquin behandelte.) Etwas anderes wäre es gewesen, wenn St. die Eigentümlichkeiten der Vaetschen Huldigungsmotetten im Zusammenhang der Gelegenheitskomposition des 16. Jahrhunderts herauszuschälen versucht hätte. Diesen Zusammenhang wertet er aber nicht aus.

In den folgenden Kapiteln zeigt der Verf. wiederum, daß er formale, melodische und satztechnische Einzelheiten mit Klugheit zu beurteilen vermag. Zur Refrainmotette ist das letzte Wort noch nicht gesprochen; z. Zt. noch laufende Teiluntersuchungen deuten überraschende Ergebnisse an. Die vorsichtige Behandlung der Chromatik-Frage durch St. berührt wohlthuend. Was er dazu sagt, führt gewisse Übertreibungen auf das rechte Maß zurück. Es zeigt sich, daß offenbar bei Vaet doch weniger Chromatismen zu finden sind, als man bisher annahm. Zur Deklamation in den weltlichen Motetten meint St.: „the accentuation of the Latin is not followed as scrupulously as it had been in the early humanistic experiments“. Natürlich nicht, wenn man die Texte als Prosa nimmt; aber das sind sie eben fast nie. Sieht man sich die von

St. im Anhang abgedruckte Huldigungsmotette für Albrecht von Bayern „Anteveis virides“ genauer an, so stellt man eine deutliche Tendenz zur metrischen Deklamation fest, die in Rhythmik und Tonhöhenwahl offensichtlich die Ictus der Daktylen und Spondäen herausheben will. Ähnliches habe ich bereits kurz bei Othmayr feststellen können. Das Problem lohnte eine Untersuchung, denn seine Lösung würde die humanistischen Einflüsse auf die Musik des frühen bis mittleren 16. Jahrhunderts, von denen man heute mehr ahnt als weiß, endlich einmal klar erkennen lassen. Auch das, was St. als „word-tone symbolism“ bezeichnet, die Benutzung der soggetti cavati (in der Art der berühmten, oft als cantus firmus verwerteten Tonsilben nach den Vokalen des „Hercules dux Ferrarie“) gehört in diesen Zusammenhang und zeigt, daß Vaet in vielen technischen Einzelheiten der schon lange geübten Praxis seines Jahrhunderts verpflichtet ist.

Die der Satztechnik gewidmeten Ausführungen verraten ein intensives Studium des Vaetschen Motettenwerks. Die bereits oben angezweifelte Datierung wird auch hier als erwiesen vorausgesetzt, so daß der Verf. stets von frühen oder späten Motetten redet, als sei an der Einordnung der einzelnen Motetten in eine dieser Gruppen überhaupt nicht zu rütteln. Daher muß er auch nach Gründen suchen, deretwegen die von ihm für früh gehaltenen dreistimmigen Stücke erst 1567 gedruckt worden sein sollen, und daher müssen die 1553 erschienenen vierstimmigen Motetten auf Josquin-Einflüsse hin untersucht werden, da sie ja „early works“ sind. Nochmals, was soll von hier aus in den 14 Jahren bis zu Vaets Tod sich an grundlegenden Stilwandlungen in dem jungen Komponisten eigentlich alles vollzogen haben? Mißtrauisch hätte den Verf. der Umstand

machen müssen, daß seine drei Stil- und Datierungsgruppen mit der Stimmenzahl so verdächtig Hand in Hand gehen: Frühstil — Josquin-Einfluß — Vierstimmigkeit; Mittlere Periode — Gombert-Einfluß — Fünfstimmigkeit (die Gombert-Abhängigkeit dieser Werke ist größer als die der „late“ vierstimmigen Motetten); Spätstil — spätniederländischer Einfluß — Sechs- und Achtstimmigkeit. Es ergibt sich die Frage, was hier Ursache und was Wirkung ist. Überzeugend sind St.s Darlegungen jedenfalls nicht. Akkordischer Initial-Einsatz aller Stimmen, über dessen Vorkommen in der Motette des 16. Jh. einige Überlegungen angestellt werden, ist gar kein so bezeichnendes Merkmal für die Spätzeit. Moutons Trauermotette für Königin Anna von Frankreich oder Josquins „Tu solus qui facis mirabilia“ sind z. B. recht frühe Zeugnisse für diese Praxis. Daß Vielstimmigkeit zwangsläufig zur akkordischen Satzweise drängt oder doch die Imitation nicht sehr begünstigt, ist richtig, erklärt aber das Vordringen der akkordischen Technik keineswegs, um so weniger, als auch im vierstimmigen Satz schon früh akkordische Kompositionen begegnen. Überall bei derartigen Stiluntersuchungen ist äußerste Vorsicht geboten, sobald man technische Einzelheiten zu isolieren versucht. Indessen findet man bei St. auch eine Fülle von klärenden Beobachtungen, z. B. über Stimmgruppenbildung, madrigalistische Ausdruckstendenzen, Hervorhebung „of a revered object or person“ durch Akkordsäulen, Dissonanzverwendung usw. Hier liegen die Vorzüge seiner Werkbetrachtung; auch wenn man seiner konsequent festgehaltenen chronologischen Ordnung der Vaetschen Motetten nicht bedingungslos zustimmt, wird man doch zugestehen müssen, daß gerade die Auswertung der harmonischen Merkmale manches Argument beibringt, das diese a pri-

ori festgelegte Chronologie a posteriori stützen könnte.

In einem besonderen Abschnitt wird die Parodietechnik behandelt, in der sich Vaet als echter Niederländer zeigt. Man begrüßt die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Motetten Vaets und denen anderer Niederländer, da sie zum Kapitel der Parodie-Motette neues Material beibringt.

Zum Schluß faßt St. die Ergebnisse seiner Studien zusammen. Dabei bezeichnet er Vaet als Meister einer Übergangszeit, der weder in die Lasso-Palestrina-Generation gehöre noch in die von Clemens non papa und Gombert. Die Periode 1547—1567 sei überhaupt „shared by both generations“ und das erkläre „the changeable nature“ seines Stils. Nichts lasse die historische Stellung von Vaets Motetten besser erkennen als ein Vergleich mit denen Clemens non Papas, Gomberts und Lassos. Des ersteren frühester Druck (1546) sei nur 7 Jahre vor den ersten Vaet-Motetten erschienen, aber trotz der zeitlichen Nähe seien die letzteren „more advanced in style“. (Leider muß dann u. a. wieder die Stimmenzahl als Kriterium herhalten.) Gombert als Kanonikus an Notre Dame von Courtrai habe sicherlich durch seine Werke, die schon der Chorknabe Vaet kennen lernte, auf diesen eingewirkt. Die Werke aus Vaets mittlerer Periode seien „undoubtedly inspired by a desire to emulate the style of Gombert“. Warum allerdings ein Meister, der als Chorknabe Gomberts Werke gesungen haben mag, sich erst einen anderen zum Vorbild nimmt und dann den „alten“ Gombert, wird nicht gefragt. Wenn es aber so war — vielleicht ist es gerade umgekehrt, und die „mittleren“ Motetten sind in Wirklichkeit die „frühen“ —, dann ist es ein sehr wichtiger Zug in Vaets Schaffen und hätte unbedingt behandelt werden müssen. Lassos Einfluß

schließlich kommt im wesentlichen bei der Behandlung der Dissonanz wie der Harmonik überhaupt zur Geltung. Man wird St.s Urteil über den hohen Wert der Vaet-Motetten nur unterschreiben können.

Der eigentlichen Abhandlung sind zahlreiche Beispiele, ferner ein Anhang mit je einer vollständigen Motette aus den von St. angenommenen drei Stilperioden Vaets und einem thematischen Verzeichnis aller Motetten (soweit erreichbar) angefügt.

Die Schrift ist ein dankenswerter Beitrag zur Musikgeschichte des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts und füllt hier eine Lücke. Sie ist ferner eine Bereicherung unserer leider so spärlichen monographischen Literatur zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts überhaupt. Wir sollten uns täglich vor Augen halten, daß es nicht einmal eine Josquin-Monographie gibt, von anderen bedeutenden Niederländern ganz zu schweigen. Was St.s Abhandlung an schwachen Punkten bietet, ist im wesentlichen gleichbedeutend mit den vorläufig noch nicht behobenen Kinderkrankheiten der musikalischen Stilgeschichte. Insofern kann man es ihm nicht allzu schwer anrechnen. Das relativ schwache Ergebnis des biographischen Teils mag dadurch mit bedingt sein, daß es z. Zt. fast unmöglich ist, die erforderlichen und vielleicht fruchtbaren persönlichen Forschungen in Wiener und Prager Archiven durchzuführen, noch dazu, wenn man jenseits des großen Wassers sitzt. Hans Albrecht

Hans Albrecht: Caspar Othmayr. Leben und Werk. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1950.

Eine Monographie über Caspar Othmayr (1515—1553) wurde seit langem wohl von allen vermißt, die sich der Bedeutung dieses Meisters bewußt waren. Hans Albrecht hat diesen vielgehegten Wunsch in vorbildlicher Weise erfüllt und damit zugleich eine

Ehrenschild gegenüber dem bis vor wenigen Jahrzehnten noch fast vergessenen Komponisten eingelöst. Das Manuskript der Arbeit war 1941 bereits abgeschlossen, wurde 1942 gesetzt, durfte aber nicht ausgedruckt werden. So verzögerte sich das Erscheinen des Buches um volle acht Jahre.

Das Werk Othmayrs kam nach der Mitte des 16. Jh. nicht mehr zum Tragen. Die Gründe dafür lagen nicht in der Eigenart des Tonsetzers, auch nicht im persönlichen Schicksal des Frühverstorbenen beschlossen, sondern waren bedingt durch die musikgeschichtliche Entwicklung, welche nach der Mitte des 16. Jh. über die bis dahin im deutschen Kunstliede herrschenden Grundsätze hinwegging und einer radikal veränderten Liedauffassung unter Führung spätniederländischer Kräfte, die der Unterzeichnete in seinem Werk „Die Niederländer und das deutsche Lied“ behandelte, zum Durchbruch verhalf. Als Othmayr kurz vor Vollendung seines 38. Lebensjahres in Nürnberg verstarb, hatte im deutschen Lied die Epoche der polyphonen Melodiebearbeitung ihren letzten Höhepunkt überschritten. So geriet das Werk des Meisters schnell in Vergessenheit — trotz einer relativ großen Verbreitung und hohen Wertschätzung durch die deutschen Generationsgenossen, die sich in einer dem Verstorbenen gewidmeten Sammlung mit Trauer gesängen sehr eindringlich dokumentierte. Bis in unsere Zeit hat es dann gedauert, ehe sich das versunkene Werk zu voller Anerkennung und gleichzeitig zu neuem Leben erhob. Selbst der genial-seherische Blick eines Ambros hatte an Othmayr vorbeigeschaut. Noch die letzte Auflage des Riemann-Lexikons von 1929 begnügte sich mit dem blassen Prädikat: „tüchtiger und weit geschätzter Komponist“. Es war überhaupt nicht

die deutsche Musikgeschichtsschreibung, welche eine Othmayr-Renaissance heraufführte, sondern das Werk selbst, je mehr es in Singgemeinschaften seit den zwanziger Jahren bekannt und bewundert wurde, bewirkte dieses Ereignis, und es gibt sicher keinen echteren und schöneren Beweis für die überzeitliche Bedeutung einer Kunst, als ihre gänzlich ungemachte, nur durch die innenwohnenden Kräfte vollzogene Wiederverstehung. Damit zugleich erhob sich die Frage nach der Gestalt des Meisters, dessen Kunst sich so stark und frisch erwies. Sieht man von den älteren biographischen Bausteinen ab, so war es vor allem Carl Philipp Reinhardts Studie über die „Heidelberger Liedmeister des 16. Jh.“ (1939), die ein begrenztes, aber wohlfundiertes Bild von Othmayr entwarf. Ihr ist nun mit A.s Monographie eine wesentlich weiter gespannte Darstellung gefolgt, die alles bisher erreichbare und in diesem Fall erfreulich reiche biographische Quellenmaterial kritisch ausbreitet, die Persönlichkeit Othmayrs in scharfe Belichtung rückt und von den dabei gewonnenen Erkenntnissen aus erstmalig zu einer großlinigen Würdigung des Gesamtwerkes vorstößt.

A.s Monographie gliedert sich in die drei großen Abschnitte: Leben — Umkreis — Werk. Darin spiegelt sich die methodische Absicht des Verf., der Werkanalyse eine möglichst breite Darlegung der biographischen Sachverhalte im engeren und weiteren Sinne voranzustellen. Gerade hier war dies der einzig erfolgversprechende Weg, denn der Musikertypus Othmayr und die Struktur seines Gesamtwerkes begreifen sich erst ganz aus der Vertrautheit mit seinem Entwicklungsgang und seinen Lebenskreisen. Ein so seltsames und in seiner Art fast isoliertes Werk wie die „Symbola“ (Wahlsprüche) von 1547 —

das A. im „Erbe deutscher Musik“ herausgab — bleibt ohne Kenntnis dieser Voraussetzungen fast unverständlich. Arbeiten wie die „Cantilena aliquot elegantes ac pia“ (1546), die deutschen geistlichen Bizinien von 1547 (?) und die lateinischen geistlichen Triosätze von 1549 zeugen von Othmayrs Verbundenheit mit der Reformation und den im Wittenberger Kreis vertretenen Musikidealen, sind Dokumente nicht nur des Künstlers, sondern auch des theologisch gebildeten Humanisten und Erziehers. Andererseits empfängt das Meisterwerk des Liedkomponisten, die „Reutterische und Jegerische Liedlein“ von 1549 (auch vollständig aufgenommen in das undatierte, wahrscheinlich erst nach Othmayrs Tode erschienene Sammelwerk mit 68 Liedern bei Berg und Neuber), seinen vollen Aspekt erst durch die Rolle, die Othmayr im Heidelberger Kreis um Lemlin spielte, und durch die Kenntnis der vielfältigen Vorbilder und Einflußkomponenten, die für seine Entwicklung zu einem Hauptmeister des deutschen Liedes wesentlich waren. Denn gerade jene Erkenntnis vermittelt uns A.s Buch: durch das Leben und Schaffen dieses Komponisten zieht sich ein gewisser Widerspruch, der nur zeitweilig aufgehoben erscheint. Er fühlte in sich die Berufung zum schöpferischen Musiker. Vermutlich wirkte er in der ganzen Zeit von 1527 bis 1542 zunächst als Sänger, später als Komponist am Heidelberger Hofe. Gleichzeitig aber stieg er an der Heidelberger Universität zum Lizentiaten und Magister auf, wurde 1545 Rektor in Heilsbronn, im selben Jahr auch Kanonikus in Ansbach und schließlich 1548 Propst zu Ansbach, was ihn dann in lange und hochpolitische Rechtsstreitigkeiten verwickelte, deren Ende er nicht mehr erleben sollte. Der Erwerb einer akademischen Bildung ist für

viele deutsche Musiker des 16. Jh. — zum Unterschied von den Niederländern — sehr bezeichnend und war zweifellos auch für Othmayr ein echtes Anliegen, nicht aber die Laufbahn des Schulmanns. Hierbei leitete ihn, wie die Dokumente zeigen, nur der Wunsch nach Gewinnung einer materiellen Basis, die ihm das unbehinderte künstlerische Schaffen ermöglichen sollte. Dieser Widerspruch zwischen innerer künstlerischer Berufung und der äußeren Laufbahn eines Pädagogen und Theologen mit dem hartnäckig-realistischen Streben nach Pfründensicherheit erklärt sicher zu einem Teil die eigentümliche und in dieser Art nicht wieder vorkommende Struktur seines Werkes mit der Fülle von Huldigungskompositionen großenteils aphoristischen Charakters, Beiträgen reformatorischen Geistes, Humanistenmusik und schließlich jenem herrlichen Liederwerk des Lyrikers und gelegentlichen Humoristen Othmayr — jenem Werk, in dem sich eine so meisterliche Kunst des Liedsatzes und eine so reiche Skala der Gemütsempfindungen spiegelt, wie sonst im deutschen Liede nur noch bei seinen großen Vorgängern Heinrich Isaac und Ludwig Senfl.

A. unterzieht im Zusammenhang mit den Liedern die Piersigsche Ausgabe des Werkes von 1549 sowie die von Piersig und anderen versuchten Stilbestimmungen einer Kritik, die über den speziellen Fall hinaus Beachtung verdient. Sie wendet sich insbesondere gegen die Anschauung, daß Othmayr in metrischer Beziehung das Lied auf neue Bahnen geführt habe. Auch dem Unterzeichneten sind die dahingehenden Behauptungen von Anfang an fraglich erschienen und vor allem bei tieferem Eindringen in das Liedschaffen Senfls immer fraglicher geworden. Ebenso weist A. darauf hin, daß die quasi-halbchörige

Setzweise, zumal in Form der paarigen Imitation im Liede schon vor Othmayr begegnet und auf Josquin zurückdeutet, der bekanntlich gerade der Othmayr-Generation als höchstes Vorbild galt. Es wird weiterhin gezeigt, daß Othmayrs Technik weit über die Besonderheiten der „Heidelberger“ hinauswächst und eine Fülle von selbständigen Bearbeitungsformen hervortreibt, wobei allerdings die „Stimmgruppenspaltung“ im Zuge der Entwicklung besondere Bedeutung erlangt. A. interpretiert Othmayr sehr überzeugend als einen Komponisten, der, am Ende der Cantus-firmus-Praxis — im weitesten Sinne — stehend, noch einmal alle im deutschen Liede erprobten Kunstmittel in einer höchst souveränen, wählerischen und gediegenen Art auswertet, ohne in so spätem Stadium der Entwicklung jemals maniristisch zu erscheinen. In der Satztechnik tritt bei Othmayr, wenn man auf die einzelnen Sätze schaut, kaum irgendwo ein absolut Neues entgegen, aber die feinsinnige und großzügige Synthese der Mittel, die A. an vielen Beispielen belegt, ist eine durchaus eigene, unverwechselbare und große Leistung. Othmayr stand noch fest in der innerdeutschen Tradition und zugleich schon über ihr, ohne doch von den mit der nachjosquinschen Chanson und dem Madrigal heraufziehenden romanischen Kräften tiefer berührt zu werden. Dieser besondere Standort und seine für das Lied fast schon in einem modernen Sinne prädestinierten Anlagen befähigten ihn zu einer Anspannung, die A. den „letzten Ausstrahlungen der deutschen Malerei“ vergleicht, „wie sie nach Hans Holbein dem Jüngeren in den Werken eines Rotthammer und Hans von Aachen wirksam sind“. Mit Recht lehnt es A. ab, Othmayr als „Meister eines Übergangsstils“ zu bezeichnen.

Tatsächlich ist sein Liedwerk ein letzter hochragender Höhepunkt des altdeutschen Kernweisenliedes, dem innerhalb des rein deutschen Kreises zunächst ein jähes Vacuum folgte. Man muß es A. danken, daß er nicht nur Othmayrs Hauptwerk, sondern auch seine anderen, an Bedeutung zurückstehenden und teilweise weit verstreuten Arbeiten einer ebenso behutsamen wie gründlichen Betrachtung unterzogen hat. Auch hier ergeben sich immer wieder aufschlußreiche Einblicke in die Sonderart des Meisters. Zudem ist dieser Abschnitt wichtig für eine Reihe von Arbeiten, bei denen die Autorschaft erst zu klären war. Gern wird man A.s Meinung beipflichten, daß Othmayrs Werk umfassend genug ist, um ihn vor der beliebigen Abstempelung als Liedmeister, Humanistenmusiker oder protestantischer Kirchenkomponist zu schützen. Man darf auch annehmen, daß der frühe Tod eine volle Entfaltung seiner Kräfte verhindert hat. Trotzdem war er doch wohl im tiefsten ein Meister der begrenzten, intimen Form — vergleichbar etwa in der deutschen Malerei dem Lyriker Adam Elsheimer mit seinen kleinformatigen Metalltafelbildern, die Rubens aufs höchste bewunderte —, ein Musiker, den es nicht zu den Großformen der Messe und Motette zog, denen damals so gut wie vorher und später das Hauptanliegen der führenden Meister galt. Doch wird man sich hüten müssen, Othmayr den „Kleinmeistern der Kantorenmusik“ beizuzählen oder nur als Hauptvertreter der sogenannten „Heidelberger Schule“ anzusehen, die A. überdies als einen imaginären Stilbegriff betrachtet. Othmayr war ein Hauptmeister altdeutscher Liedkunst, die für die ältere deutsche Musikgeschichte unbestreitbar von zentraler Bedeutung ist, und er war zugleich wohl die stärkste musiksöpferische Be-

gabung, die Deutschland in den auf Senfls Tod folgenden Jahren um die Mitte des 16. Jh. besaß. Damit ist auch die Bedeutung der von A. geleisteten Arbeit gekennzeichnet. Seine Monographie wird sich zweifellos für weitere Forschungen auf diesem Gebiete nach vielen Seiten hin als anregend und belehrend erweisen, zumal sie vor allem auch den geistesgeschichtlichen Zusammenhängen mit sicherem Gefühl nachspürt.

Eine wertvolle Ergänzung der mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestatteten Darstellung bildet das Gesamtverzeichnis der Werke, der Urkunden-Anhang und das im Nachtrag mitgeteilte langentbehrte Vorwort zu den „Reutterischen und Jegerischen Liedlein“ als charakteristisches Zeugnis für Othmayrs Art.

Helmuth Osthoff

Johannes Piersig: Das Weltbild des Heinrich Schütz. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949. 90 S. Das „Weltbild“ eines Großmeisters irgendeines Zweiges der Kulturgeschichte darzustellen, dürfte eine der größten Aufgaben sein, die sich ein Autor stellen kann. Sie setzt ein tiefes Eindringen in die Werke des Meisters und ein inniges Vertrautsein mit seiner Persönlichkeit und deren Entwicklung voraus, sodann eine gründliche Kenntnis seiner gesamten geistigen Umwelt und nicht zuletzt einen souveränen Überblick über die ihm vorangehenden Epochen. Nur so ist es möglich, ihm seine Stellung in seiner Zeit und in der Geschichte anzuweisen, „das Weltbild, in dessen Rahmen sich Leben und Werk des Meisters erfüllten“, zu erfassen. Piersig hat sich bemüht, alle diese Bedingungen zur Lösung seiner großen Aufgabe zu erfüllen. Er führt einen Reichtum an Wissen auf den verschiedensten Gebieten ins Feld, um das Schützische Weltbild zunächst all-

gemein geistesgeschichtlich zu untermauern, dann schildert er die musikgeschichtliche Situation und ihre Vorbedingungen, und der größere Teil der Schrift gilt endlich der Darstellung der Beziehungen zwischen Leben bzw. Werk und Weltbild. Derartige geistesgeschichtlich weitgespannte Problemstellungen sind, besonders auf Gebieten, auf denen, wie auf dem der Schützforschung, schon viel Einzelarbeit geleistet worden ist, gewiß zu begrüßen, aber nur dann, wenn eine wirklich souveräne Beherrschung der Materie vom kleinsten Einzelproblem bis zu den großen der Epochen dahintersteht. Dieses Gefühl hat man jedoch bei der vorliegenden Schrift leider nicht. Sie zieht zwar in weitestem Maße die Schwesterkünste, Natur- und Geisteswissenschaften heran, aber in der Anwendung musikgeschichtlicher Begriffe ist sie oft, gelinde gesagt, recht mißverständlich, z. B. in der Behauptung, der „Ursprung der Polyphonie“ verliere sich „in vorgeschichtlichem Dunkel“, die ars nova „widerspreche nicht der gotischen Polyphonie“, sondern ermögliche „ihre reife Vollendung über die niederländischen Schulen bis hin zur Erscheinung des Josquin des Près und des Orlando di Lasso“, im „Introitus der Schützpassion“ beginne „die letztgotische Polyphonie zu tönen“ u. a. m. Es bedarf wohl auch bei einem Barockmeister nicht erst der Erwähnung, daß die Musik für ihn „kein Absolutum im Sinne des l'art pour l'art“ war; ferner ist es unmöglich, zu behaupten, daß das Wort-Ton-Verhältnis, das die Monodie um 1600 ablöste, das der „mittelalterlichen Chorpolyphonie“ gewesen sei. Diese merkwürdige Feststellung entspringt, wie noch zahlreiche weitere folgenschwere Irrtümer der Schrift, dem eigenartigen Streben des Verf. nach Ausschaltung der „Renaissance“ sowohl als Stilbegriff wie als Epoche.

Gewiß werden die zeitlichen Grenzen der Renaissance in der Forschung vielfach verschieden angesetzt; über das Wesen der musikalischen Renaissance dürfte aber doch wohl nicht mehr der geringste Zweifel bestehen. Der Verf. hingegen bezeichnet die Renaissance als eine „sachlich auf die Literatur und die bildenden Künste, örtlich vorwiegend auf den Süden begrenzte antigotische Bewegung“, während, wie er an anderer Stelle sagt, „in Deutschland der Strom der polyphonen Musik . . . ruhig weiter seiner Bestimmung zufließt“. Dadurch wird ein völlig abwegiger Gegensatz Renaissance—Polyphonie geschaffen, als dessen Folge der Verf. in die Verlegenheit gerät, die mittelalterliche Chorpolyphonie bis 1600 führen zu müssen. Bedenklich ist es auch, den Unterschied Palestrina—Schütz bzw. Monteverdi—Schütz allein aus dem Gegensatz der Konfessionen heraus zu erklären. Gewiß spielen diese verschiedenartigen Weltanschauungen eine große Rolle, aber mindestens ebenso wichtig ist der Gegensatz zwischen den Geisteshaltungen der verschiedenen Nationen. Wie wäre sonst die Verschiedenartigkeit Lassos und Palestrinas zu erklären, die doch beide Katholiken waren?

Schützens Weltbild wird als ein Teil des Weltbildes seiner Zeit dargestellt, in der „das Erlebnis der Weltangst das schöpferische Urerlebnis schlechthin“ ist; ihm wird durch den „Gegenausdruck des Lobpreises die Waage gehalten“, so daß es sich umschreiben läßt mit den Worten „Gott fürchten und lieben“. Sehr schön charakterisiert der Verf. Schützens überragende Persönlichkeit als eine Art von Synthese des Wesens von Michael Praetorius, Joh. Herm. Schein und Samuel Scheidt. — Dem Weg der Untersuchung im einzelnen zu folgen, ist jedoch keine leichte Aufgabe, denn die Darstellung ist oft unklar (es wird

z. B. nirgends erklärt, was mit den „Deklamationsformen“ gemeint ist, die in den Psalmen Davids das Ziel von Schützens Darstellung bilden sollen), und die Feststellungen entsprechen nicht immer den Tatsachen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Daß Schütz vor seiner Studienzeit bei Gabrieli mit der gesamten deutschen Tradition der Lasso-Nachfolge vertraut gewesen ist, wird in der Studie der Referentin „Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae von Heinrich Schütz“ ausführlich nachgewiesen. Daß aber eine Betrachtung von Einzelheiten der Schützischen Passionen letzten Endes zu Banalitäten führen müsse, ist eine geradezu absurde Behauptung, die an dieser Stelle wohl keiner besonderen Widerlegung bedarf. — Für eine so weite Themenstellung, wie sie der Verf. gewählt hat, ist zweifellos sein Rüstzeug nicht reichhaltig genug. Im Literaturverzeichnis einer solchen Arbeit dürften zumindest Schriften wie Birtners „Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert“, Blumes „Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit“ und seine „Evangelische Kirchenmusik“, Mosers „Mehrstimmige Vertonung des Evangeliums“ und Sandbergers „Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit“, um nur einige anzuführen, nicht fehlen. Gut ist dagegen die ausführliche Auswertung der verschiedenen Schützischen Selbstzeugnisse.

Anna Amalie Abert

Adam Carse: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. Zweite Auflage 1950. W. Heffer & Sons Ltd. Cambridge. 176 S.

Ein kluges Buch des englischen Komponisten und Musikschriftstellers, das bei aller gediegenen Sachkenntnis die Dinge in leicht faßlicher und gut lesbarer Weise vorträgt, die Hauptpro-

bleme richtig sieht, sie realistisch, oft mit einem sympathischen Einschlag angelsächsischen Humors diskutiert und auch da anregend ist, wo man anderer Meinung sein kann und muß. Der Verf. stellt sein Thema in einen breiten Rahmen, der auch Soziologisches, Fragen der Aufführung u. a. mit einbegreift. Auf diese Weise entsteht ein sehr lebendiges Bild, das nichts weniger als eine Einführung in die Musik des 18. Jahrhunderts darstellt. Gleich das 1. Kapitel greift als Grundlegung des speziellen Gegenstandes Fragen allgemeiner Art auf und erläutert in kurzen Zügen die Bedingungen, unter denen der Musiker des 18. Jhs. arbeiten mußte. C. lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf die Großen, sondern auf die zahlreichen kleinen Musiker, auf ihre prosaische Lebensgestaltung, ihre enorme kompositorische Fruchtbarkeit, deren merkantilistische Bedeutung, auf ihre Rechte, insbesondere Urheberrechte im Hinblick auf ihre Werke u. a. und wendet sich alsdann zu den Hauptarten der Orchestermusik und deren speziellen Funktionen. Zu Beginn des Jhs. steckt das Orchester noch in den Kinderschuhen, am Ende erprobt es seine Kräfte in tatenfroher Jugendlichkeit. Der Verf. weist darauf hin, daß der Komponist das Publikum mit immer neuen Werken eigener Arbeit zu unterhalten hatte und auch gar nichts anderes wollte. Für den Durchschnittsmusiker mag dies sicherlich zutreffen, bei den führenden Persönlichkeiten der Epoche (C. spielt in diesem Sinne auf Händel an) muß man daneben aber fraglos auch höhere Ziele in Rechnung stellen. Im Mittelpunkt des 2. Kapitels steht eine Liste von 91 Orchestern des 18. Jhs., deren Zusammensetzung und Stärke der Verf. nach allen Seiten auswertet. Ist diese Übersicht auch reichhaltig genug, um bindende Folgerungen daraus abzuleiten, so ist sie

doch keineswegs vollständig (was der Verf. auch zugibt); es fehlen z. B. Bachs Cöthener Kapelle oder Haydns Orchester bei Esterhazy vor 1783 u. a., die berücksichtigt hätten werden müssen. An bemerkenswerten Einzelheiten ist zu erwähnen die große Zahl kleiner und kleinster Orchester mit je 2 bis 3 ersten und zweiten Violinisten, sowie je einem Spieler für Viola, Cello und Kontrabaß, während große und größte Orchester die 1. und 2. Violine mit jeweils 6 bis 10, Viola, Cello und Kontrabaß mit je 3 bis 4 Spielern besetzen. Zum Bläserstamm gehören Oboen und Fagotte. Bei insgesamt 14 bis 17 Streichern errechnete C. die Zahl von 2 Oboen und 2 Fagotten, bei 20 bis 21 Streichern 4 Oboen und 3 Fagotte — mithin ein bedeutsames Übergewicht des Schalmeyenklanges. Treten dann noch Flöten hinzu, die übrigens in gleicher Stärke wie die Oboen erscheinen und lange hin an Stelle der Oboen (von den Oboisten selbst) gespielt wurden, so erkennt man, daß die Holzbläser im Orchester des 18. Jhs. prozentual stärker vertreten sind als in der Folgezeit. Das Verhältnis zwischen Streich- und Holzblasinstrumenten betrug 3 : 1 (oft 2 : 1). Ein besonderes Problem, das allen Herausgebern von Musik der Epoche Kopfzerbrechen macht, ist die spezifische Mitwirkung des Fagotts. Man wird im allgemeinen dem Verf. beipflichten können, daß das Instrument stets mitzuspielen hat, auch wo es in Hss. nicht notiert ist; da es zu den „Bassi“ gehört, ist sein Part die Baßstimme. Weitere Hinweise dieses Kapitels gelten dem Blech und dem Problem der Orchesteraufstellung. Schließlich werden als Kuriosität noch einige Monstreorchester erwähnt, deren Existenz allerdings überwiegend in das letzte Viertel des Jhs. fällt.

Im 3. Kapitel untersucht der Verf. den Status der einzelnen Orchester,

ihre Geschichte, ihren Ruf, ihre Mitglieder, wobei die Quellen innerhalb des deutschen Bereichs am stärksten fließen. Bei Erwähnung der Leipziger Verhältnisse spricht der Verf. von Dörfels „Zeitschrift“; gemeint ist natürlich die Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Gewandhaus-Konzerte (1884). Ausführlich wird im 4. Kapitel die Direktionsfrage erörtert, die Kapellmeisterkategorien des Cembalodirigenten, des Violinanführers („Concertmeister“) und des hörbar taktschlagenden Dirigenten, der jedoch noch kein künstlerischer Interpret ist wie der im 19. Jh. sich aus dem Violinanführer herausentwickelnde Taktstockdirigent, sondern lediglich ein (oft sehr geräuschvoller) „Zeitschläger“. In fruchtbaren Darlegungen befaßt sich das 5. Kapitel mit dem Material, aus dem das Orchester spielte, d. h. gedruckte und handschriftliche Partituren und Stimmen, deren äußere und innere Merkmale umsichtig untersucht werden. Mit dem Blick des erfahrenen Praktikers werden hier scheinbar nebensächliche Erscheinungen in ihrer tieferen Bedeutung für das Ganze erkannt, so z. B. der Berufsstand der Kopisten mit seinen Kompetenzen. Ferner werden erörtert das Verhältnis von Druck und Hs., von Partitur und Stimmen (die oft ohne Partitur in Druck oder Hs. vervielfältigt wurden), die Frage der Autorsignierung der Hss., der autographen Niederschriften, die verschiedenen Anordnungsprinzipien der Partitur, das heikle Problem der Abkürzungen (Notierung zweier Instrumente auf einem System, die „col Basso“- oder „col Violino“-Problematik), die lange Zeit gültige Auswechselbarkeit der hohen Holzblasinstrumente Flöte, Oboe und Klarinette (ein Symptom, daß die „Zeichnung“ noch bis 1780 hin den Vorrang vor der Farbe hatte), selbst die wahlfreie Mitwirkung von

Bläsern, die trotz Partituranordnung des Werkes oft auf getrennte Blätter notiert wurden. Schließlich münden alle diese Untersuchungen in aufschlußreiche Bemerkungen über die für das 18. Jh. in seinen verschiedenen Phasen geltenden Instrumentationsgrundsätze ein, die durch Hinweise auf Fragen der Ornamentik, des Tempos, der Dynamik, des Vortrags (Problem der punktierten Note, des Tremolos, des Tremolo ondulé usw.) ergänzt werden.

In einem abschließenden Kapitel behandelt der Verf. die Möglichkeiten der Wiederbelebung von Orchestermusik des 18. Jhs. Die noch im B.-c.-Stil gehaltenen und daher auf Cembalomitwirkung angewiesenen Werke würden, so meint der Verf., nur beim Vortrag durch kleine Klangkörper und in relativ kleinen Räumen ihre Wirkung tun. In großen Konzertsälen und bei der Wiedergabe durch große Orchester müssen die Füllstimmen des Cembalos verloren gehen, wodurch eine Diskrepanz zwischen den Diskant- und Baßstimmen entsteht. Man sollte daher (nach C.) zweckmäßigerweise auf das Cembalo verzichten und die fehlenden Harmoniestimmen in die Mittelstimmen der Streicher hineinkomponieren. Es ist natürlich keine Frage, daß damit der Willkür Tür und Tor geöffnet und alle Wiederbelebungsversuche alter Musik auf den Standpunkt von 1850 bis 1900 zurückgeworfen würden. Hier gibt es nur einen Weg: in großen Musikhallen und im Repertoire riesiger Orchester haben derartige Werke nichts zu suchen. Der moderne Musiker muß das Stilgefühl dafür aufbringen, daß er alte Musik nicht in beliebigen Räumen aufführen und von beliebig gearteten, aufgeblähten Klangkörpern ausführen lassen kann. Abschließend behandelt der Verf. noch die Frage, welches der technische Stand der Instrumentisten des

18. Jhs. war und wie die Qualität der Wiedergabe im Vergleich zu dem heutigen Durchschnittsniveau gewesen sein mochte. Er gibt zwar zu, daß man darüber nichts Endgültiges sagen könne, meint aber, unter umsichtiger Würdigung aller in Betracht kommenden Umstände, doch (mit Recht) „that the standard of orchestral performance in the 18th century was such as would hardly be tolerated at the present time.“ Rudolf Gerber

Wilhelm Ehm ann: *Tibilustrium. Das geistliche Blasen, Formen und Reformen.* Kassel Bärenreiter-Verlag, 1950. 175 S.

Das Erscheinen der Schrift über das geistliche Blasen fällt in eine Zeit, die dem Bläserklang eine neue Bedeutung zuweist. Die bevorzugten Formen der Kammermusik, wie sie im Streichquartett, in den Violin- und Cellosonaten, im Streichorchester überhaupt vorliegen, treten zugunsten von Kompositionen für Bläser zurück. Zumindest ist eine gleichberechtigte Pflege seit der Jahrhundertwende erkennbar. Wie die Musik der Gegenwart in ihren Stilmitteln vielfach an den Barock anknüpft, bedient sich das neuere Schaffen gern der Blasinstrumente mit ihren scharf abgesetzten Klängen und ihrer strengen Individualität. Im Endergebnis des „Tibilustrium“ befürwortet der Verf. für die Bläserchöre der kirchlichen Posaunenmission die Abkehr vom flügelhorngebundenen Klangideal der Romantik zur klareren, schärfer zeichnenden Trompeten- und Posaunenmusik. Parallel mit dieser Neuausrichtung des Instrumentars der Posaunenchöre müsse die Neuformung des Repertoires und der spieltechnischen Gegebenheiten angestrebt werden.

Die Begründung dieser Forderung erwächst logisch aus den vier großen Abschnitten der Untersuchung, die zugleich eine geschichtliche Entwick-

lung der Blasmusik im allgemeinen und der Posaunenchöre im besonderen aufzeichnet. Beginnend vom hohen Mittelalter, behandelt die Schrift zunächst die Grundkräfte des Blasens. Sie geht aus von den volklichen Ordnungen der drei Gemeinschaften: Trompeter und Pauker als fürstliche Repräsentanten, Stadtpfeifer und Türmer als bürgerliche Träger, Trommler, Pfeifer und Bruderschaften mit dem niederen Musikantentum. Entsprechend dieser ständischen Aufteilung wird der Klang der „heroisch-musikalischen“ Trompeten als Träger der ritterlichen Tugend, die ehrbare Kunst der Stadtpfeifer als bürgerliche und die „vitalmagische“ Musik der Dudelsäcke und Leiern als bäuerliche Tugend gedeutet. Im Vergleich zur Tonartencharakteristik der Griechen spricht der Verf. von einer Ethoslehre des Klanges.

Im geistlichen Bereich bedeuten die Trompeten und Posaunen eine Symbolisierung göttlicher Gegenwart. Wichtiger als die zahlreichen Zitate mit Altenburg aus der Bibel, die das alttestamentarische Instrumentar nach der Lutherübersetzung mit den Trompeten und Posaunen des 18. Jahrhunderts gleichsetzen, scheinen die Zeugnisse Kuhnaus und Werckmeisters als unmittelbare Sprecher ihrer Zeit. Im Gemeindelieben war Gott in dem Trompeten- und Posaunenschall gleichnishaft gegenwärtig, die Obertonreihe der ventillosen Trompete gehört zur ursprünglichen Schöpfungsordnung Gottes. So bedeutet die Blasmusik im religiösen Bezirk Anruf und Mittlerin des Wortes Gottes. Der ausschließliche Bezug auf das geistliche Geschehen erweckt am Schluß dieses ersten Abschnitts den Eindruck einer überwiegenden Einordnung des Blasens in die göttliche Unmittelbarkeit. Die bedeutende Zahl der neben dem Choral und der Turmsonate bestehenden Suiten- und Tanz-

sätze zeugt von dem großen Reichtum dieser Blütezeit der Blasmusik überhaupt. Auch haben statt der Trompeten überwiegend die Zinken als Diskante zur Posaunengruppe gedient. Sie bilden in den Besetzungsgruppen des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts den integrierenden Bestandteil der Blasmusik, während die Trompeten außerhalb ihrer zumftmäßigen Trompeterkorps nur vereinzelt im kirchlichen Einsatz mit Posaunen nachweisbar sind.

Die Aufklärung bringt eine Umkehrung der Wertung von Streichern und Bläsern. Die Bläser werden in die volksmusikalischen Gebiete und in die Militärmusik gedrängt. Der Verf. sieht den Zerfall der Bläserei in dem Augenblick, als sie sich von der Religionsübung trennte. Diese Umwertung vom „blasenden Hoffrompeter“ zum „streichenden Konzertmeister“ ist gewiß richtig, doch erhielt die Blasmusik durch den Wandel und die Auflockerung des Instrumentariums in den Cassationen, Divertimenti und Serenaden künstlerische Eigenbezirke, die vom ausgehenden Barock bis in die Moderne bedeutende Gipfelpunkte aufzuweisen hat. Zutreffend ist der Verfall der Militärmusik, die sich aus der „Harmonie“ der Adelshöfe in gesonderter Linie weiterentwickelt. Die künstlerische Zielsetzung der Militär-orchester wird von Ehmann in dem Bestreben gesehen, zu einem „blasenden Sinfonieorchester“ zu werden. Die unzähligen Bearbeitungen von Ouvertüren, Opernarien, Sinfonien bildeten das eigentliche Feld ihrer Betätigung.

Der Klangkörper wird weitestgehend „vermenschlicht“ durch Annäherung der Blechinstrumente an den Hornklang, das bevorzugte Ideal der Romantik. So kommt der Ausbau der Instrumentenfamilie nach Erfindung der Ventile vornehmlich den Flügelhornstypen zugute, denen sich die Kla-

rinette als Bastardinstrument zwischen Horn und Oboe als melodieführende Stimme sinnvoll einordnet. Vom Standpunkt des geistlichen Blasens aus vollzog dieser Wandel eine Trennung vom kirchlichen Zusammenhang zu einer Vermassung des äußerlich aufgenommenen Blaskonzerts in den unzähligen Freiluftmusikern der Militärkapellen.

In diese Zeit fällt die Gründung der ersten evangelischen Posaunenchor (1843 im Ravensberger Lande), die im 3. Abschnitt des Buches behandelt werden. Wesentliche Unterschiede zu den Militärmusikkorps zeigen sich in der „Klavierschreibweise“ ihrer Notenvorlagen, der „reinen“ Blechbesetzung gegen die „gemischte“ und dem „gebundenen“ gegen das „gestoßene“ Spiel ihres Vorbildes. Die Anlehnung an die Militärmusik war also rein äußerlich und schloß die eigenständige Entwicklung keineswegs aus.

Die Restauration mit ihrem Zurückgreifen auf das homophon-polyphone a-cappella-Ideal führte zu den „blasenden Sängerschören“, die sich das Motettenschaffen der a-cappella-Polyphonie bis zu den Gesangswerken der Romantik umbildeten. Auch das neuere Volkslied nach den Sammlungen von Zuccalmaglio und Lieder von Schubert und Abt fanden Eingang in das Repertoire der Posaunenchor.

Die Bedeutung der christlichen Posaunenbewegung dokumentiert sich nicht nur in der Zahl von heute gezählten 40 000 Bläsern, sondern in der musikerzieherischen Breitenarbeit im volkstümlich - musikalischen Sinne und in der volksmissionarischen Arbeit. Naturgemäß bildet die Bearbeitung das Hauptgewicht der Programmgestaltung, wobei der Choral in seiner ursprünglich rhythmisch-bewegten Fassung bevorzugt wird.

Der letzte Abschnitt der Schrift setzt sich mit den Entscheidungen des geistlichen Blasens auseinander, die

sich für die Chöre aus den musikalischen Veränderungen der Gegenwart ergeben. In drei großen Untergruppen weist der Verf. die Wege aus der Stagnation. An erster Stelle steht die Überwindung des flügelhorngebundenen Klangideals zugunsten des Trompeten- und Posaunenregisters. Wie auf dem Gebiet des Orgelbaus der Rückgriff auf die barocken Klangideen bereits vollzogen ist, so muß der „Werkcharakter“ des Trompeten-Posaunenchores wieder gewonnen werden.

Gleichzeitig mit der Umformung des Instrumentars muß das Blasen aufhören, ausschließlich eine Kunst des Nachahmens zu sein. Die eigenständige Blasmusik sollte sich wieder erschließen und zwar mit ihren bläser-eigenen Handwerkspraktiken. Eine besondere Studie des Verf. „Die bläserische Kunst. Bläser-eigene Satzpraktiken in der älteren Blasmusik“ ist 1951 als Heft 3 in der Werkschriftenreihe für Posaunenbläser, 22 S. Text, 28 S. Notenbeispiele, im Eichenkreuz-Verlag, Kassel, erschienen. E. wertet hierin den „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst“ von J. E. Altenburg aus und erläutert an zahlreichen Beispielen die Eigentümlichkeiten des barocken Bläusersatzes. In ähnlicher Weise wie die Orgelchoralbearbeitungen brauchen die Posaunenchöre eine Literatur, die gültige Choral- und gültige Blasmusik zugleich ist. Der Anschluß an die zeitgenössische Komposition bedeute für die Posaunenchöre eine Lebensfrage.

Aus reicher Erfahrung weist der Verf. Wege für die Neuschaffung von Werken für Bläserchöre nach den Aufgaben im Gemeindeleben. Im Zuge dieses neuen musikalischen Lebens müsse die Verbindung zu anderen Musikgruppen aufgenommen werden.

Neben den alten Formen des gemeinsamen Musizierens von Bläser- und Sängerchor sollte man nach dem Beispiel des freien Konzertierens zwischen Orgel und Orchester (Händel) Konzerte für Orgel und Bläserchor schaffen.

Abschließend empfiehlt E. eine Verbesserung der bisher rein autodidaktischen Ausbildung der christlichen Posaunenbläser. Beide Teile, die Ausführenden durch systematische Verbindung zum Berufsmusiker und der zeitgenössische Komponist durch Vermeidung überspitzter technischer Anforderungen, müßten sich entgegenkommen. In diesem Zusammenhang könnte nach Auffassung des Ref. auf die „Turmmusiken“ von Heinrich Kaspar Schmid, Richard Würz und Karl Marx, auf Hindemiths „Morgeneruf“ aus dem „Plöner Musiktag“ und auf die Bläservariationen über das Lied vom „Prinzen Eugen“ von Joseph Meßner als bereits bestehende geeignete Literatur hingewiesen werden.

Das mit starker innerer Anteilnahme geschriebene Werk ist in mehrfacher Hinsicht verdienstvoll. Es legt zur Geschichte der Blasmusik ein erstes zusammenfassendes Material vor, wobei die Träger und ihre Ausübung stärker in den Vordergrund gerückt sind als die erhaltenen Denkmäler selbst. Die aus dem Thema sich ergebende Bevorzugung des geistlichen Bereichs konnte den weltlichen nicht in gleicher Breite berücksichtigen, der indessen in mannigfachen Quellauszügen und vergleichenden Übersichten doch behandelt wird. Wertvoll und in die Zukunft weisend ist die Kennzeichnung der Gegenwartsprobleme, die über den Rahmen der Schrift hinaus Anregungen für den gesamten kompositorischen Aufgabenkreis der Blasmusik geben.

Georg Karstädt

Franz Bärnwick: Die Große Orgel im Münster zu Weingarten zu Württemberg, erbaut von Josef Gabler. Vierte verbesserte Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1948. 61 S. 8 Bildtafeln.

Franz Bärnwick, der unlängst verstorbene Kirchenmusikdirektor des Weingarter Münsters, schreibt hier über seine Orgel und über deren Erbauer. Sein Ziel ist, in seinen Lesern für beide Liebe und Verehrung zu wecken, und diese Leser sind für ihn nicht nur die Orgelspezialisten, sondern ebenso sehr die kirchenmusikliebenden Laien und hier wieder in erster Linie das kirchentreuere Volk seiner Heimat. Dies bestimmt den Ton seiner Darstellung, die gleichwohl alles für den Orgelfachmann Wissenswerte sachlich und übersichtlich zusammengestellt hat. Die Weingarter Orgel ist eine der allerwichtigsten noch erhaltenen Barockorgeln Deutschlands, und B. gehört zu denjenigen, die sich von jeher für die integrale Erhaltung des Werkes mit Nachdruck und Erfolg eingesetzt haben.

B. gibt uns zunächst einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Werks und beschreibt uns anschließend das Instrument nach Prospekt, Spieltisch, Disposition, Pfeifenmensuren und Klangwirkung. Die Gliederung des Prospektes ist einzigartig: zwei Haupttürme, zwei Flankenpositive, zwei Rückpositive, zwei Brustpositive und ein Kronpositiv, dazu drei Verbindungsstücke zwischen den Haupttürmen und den Flankenpositiven, deren mittleres die 49fache Pedalmixtur für die tiefste Taste C enthält. Von den etwa 300 Prospektpfeifen sind nur 8 blind, alle andern klingen. Dom Bédos hat bekanntlich die Abbildung des Werkes in seinem „L'art du facteur d'orgues“ an hervorragender Stelle gebracht. Die Orgel hat als eine der ersten

einen freistehenden Spieltisch; dieser enthält vier Manuale C-c³ und ein Pedal C-g; neben den Manualen befinden sich die 77 Züge für die 63 Register und die 14 Nebenzüge für 5 Koppeln, 2 Glockenspiele, Ventil, Zimbelstern, Tremulant, Nachtigall, Trommel, Kuckuck und „La Force“, die schon erwähnte 49fache Mixtur für den tiefsten Pedalton.

Die Labialregister der Orgel sind original erhalten; die Zungenregister sind meist ganz oder teilweise erneuert. 1912 wurde dem Werk ein Schwellwerk mit 7 Hochdruckregistern beigegeben und Hauptwerk, Oberwerk sowie Pedal mit Barkermechanik ausgestattet; das Pedal wurde in 10 Registern um die Tasten gs-ds' erweitert.

An der Disposition fällt einiges auf. Das Werk hat von 63 Registern nur 8 Zungenregister; das sind noch nicht 13 % gegenüber etwa 25 % im altniederländischen und -norddeutschen Orgelbau. Ferner sind Weitchor und Zungengruppe nur lückenhaft ausgebildet, die Streicher aber in nicht geringer Zahl eingesetzt. Diese Dinge sind für den süddeutschen Orgelbau seit dem 16. Jahrhundert typisch. Weiterhin fällt auf die reiche Besetzung der Mixturen (bis zu 12fach) und die mehrfache Besetzung mehrerer sonst nur einfach vorkommender Register wie Oktave 4' 2fach, Bordun 16' 1-3fach, Violoncell 1-3fach, Kontrabaß 32'+16' 2fach u. a. m. Das ist eine ganz ausgefallene Seltenheit.

Auf Manual I klingt das Hauptwerk, auf II das Oberwerk, auf III das Brustwerk und auf IV das Rückpositiv; der hansestädtische Orgelbau disponierte I Rückpositiv, II Hauptwerk, III Oberwerk und IV Brustwerk. Das IV. Manual der Weingarter Orgel bezieht sich übrigens nur auf das Positiv auf der Epistelseite; das Evangelienpositiv enthält einen Teil der Pedalregister.

Die Pfeifenmensuren sind durchgängig verhältnismäßig eng. Vor allem sind die Prinzipalchorregister wie Prinzipale, Oktaven und Mixturen sowie die Streichregister enger mensuriert als sonst üblich. Im Weitchor kommen nur in Einzelfällen wie Rohrflöte 8', Gedackt 8' wirklich weite Mensuren vor; in der Regel sind auch hier die Mensuren sehr viel enger als sonst gebräuchlich. Bemerkenswert ist übrigens, daß Gabler den Kornett in enger Prinzipalmensur baut und repetieren läßt im Gegensatz zur Praxis der alten Niederländer und Franzosen, die den Kornett weit bauten und nicht repetieren ließen. Auch das ist süddeutsche Eigenart von jeher.

Der Winddruck des Werkes beträgt 70 mm Wassersäule; die Stimmung liegt je nach Temperatur $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ Ton unter Normalstimmung.

Eine wichtige Frage bleibt bei B. nicht unberührt. Ist Gablers Orgelkunst schon als „romantisch“ anzusprechen? Wir haben früher geglaubt, diese Frage bejahen zu müssen. Gablers Orgel besitzt Streicher, aber nur mangelhaften Weit- und Zungenchor. Das sind Eigenschaften, die sie mit der romantischen Orgel gemein hat. Aber mittlerweile haben wir gelernt, daß diese Eigenschaften typisch sind für den süddeutschen Orgelbau bereits seit etwa 1500, während spezifisch „romantische“ Eigenschaften einer Orgel auf ganz anderem Gebiet liegen. Gablers Orgel ist also schlecht und recht eine süddeutsche Orgel, aber keine romantische Orgel. Die romantische Orgel stellt das dynamische Moment in den Vordergrund und würdigt Zungen, Aliquoten und Mixturen zu dynamischen Steigerungseffekten herab, während die Masse der übrigen Register den „eigentlichen“ Orgelklang formieren soll, diesen aber vom Orchesterkolorit herborgt. Davon ist bei Gablers Orgel-

kunst keine Rede. B. glaubt, jene Frage bejahen zu müssen. Darin können wir ihm, das ist nach dem Obigen deutlich, nicht zustimmen.

In seinen Schlußkapiteln spricht B. von der Persönlichkeit Gablers selbst und berichtet anschließend über Reparaturen, Neuerungen, Legenden um Geheimhebel, Vox humana sowie Kontrabaßpfeife u. a. m. Zum Schluß erhalten wir ein Verzeichnis der Organisten der Orgel seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Darstellung wird von acht gut ausgewählten Abbildungen glücklich unterstützt.

Hans Klotz

Alfred Orel: Goethe als Operndirektor. Eugen Russ Verlag, Bregenz 1949. 192 S., 7 Abb.

Aus dem gewaltigen Komplex von Goethes musikalischen Interessen hat Orel in dieser Schrift das klar umgrenzte Gebiet von des Dichters Verhältnis zur dramatischen Musik im allgemeinen und seinem praktischen Wirken für die Weimarer Bühne im besonderen herausgegriffen. Die lebendige Darstellung führt einerseits zu wertvollen Ergebnissen über Goethes elastische und für seine Zeit höchst fortschrittliche Anschauungen über die Oper, andererseits leistet sie mit der Wiedergabe und Interpretation des Weimarer Opernspielplans unter Goethes Leitung einen sehr begrüßenswerten Beitrag zu der bisher so stiefmütterlich behandelten Operngeschichte jener Zeit. Innerhalb von Goethes eigener Dichtung für die Opernbühne zeigt der Verf. kurz und prägnant die Entwicklung vom Singspieldichter, der die gefällige Gattung rein dichterisch heben möchte, zum verantwortungsbewußten Operndichter auf. Sie vollzieht sich zunächst in erster Linie unter dem Einfluß der opera buffa; von der Bekanntschaft mit Mozarts Werken an aber wird dieser zum Leitstern des Dichters. Er steht denn auch in den 26 Jahren von

Goethes Theaterdirektion weitaus an der Spitze des Spielplans. Obwohl Goethe in seinen eigenen Werken nicht zu einer Lösung des brennenden deutschen Operproblems gelangt ist, läßt seine Spielplangestaltung aufs deutlichste erkennen, daß es ihm am Herzen lag: deutsche Werke dominieren. Überraschend ist freilich die geringe Rolle, die Gluck in Weimar gespielt hat; von seinen Werken taucht nur die taurische Iphigenie, und auch diese erst Ende des Jahres 1800, auf. Auch andere um die Herausbildung einer deutschen Oper bemühte Meister wie Naumann, Abt Vogler, Danzi und Poßl fehlen in Weimar. Es gehört vielmehr, wie der Verf. mit Recht hervorhebt, ausgesprochen zur „Wiener Einflusssphäre“. Diese Neigung, die sicherlich durch Goethes Vorliebe für Mozart bedingt war, deutet O. als besonderen Dienst an der deutschen Oper, indem er das aus dem echten Volksgeist erwachsene Wiener Singspiel als Grundlage der „endlich errungenen deutschen Oper“ bezeichnet. Damit hätte der Operndirektor Goethe die Erkenntnisse des Librettisten weitergeführt: nicht aus der Hebung der Dichtung allein, sondern aus der Vereinigung der Dichtung mit der ihr gemäßen Musik „zur einheitlichen neuen theatralischen Tonsprache“ konnte das neue Werk entstehen. Neben dieser intuitiven wienerisch-mozartischen Lösung hat die für die deutsche Oper ebenso wichtige, streng erdachte gluckische für den Theaterpraktiker Goethe offenbar gar keine Rolle gespielt, wiewohl seine theoretischen Äußerungen teilweise weitgehend mit den Anschauungen Glucks übereinstimmen. Das Pathos Glucks und seiner Schule hat im Weimarer Spielplan nur einen sehr geringen Niederschlag gefunden; Cherubini und Méhul kommen von 1803 an etwas häufiger zu Wort, von Spontini erscheint, erst

1812, nur die „Vestalin“ (allerdings wird sich eine Ausstattungsober wie der „Cortez“ aus praktischen Gründen von selbst verboten haben). Im allgemeinen bevorzugt Goethe aber auch unter den französischen Werken wie unter den deutschen und den italienischen „das Genrestück mit seinen mannigfachen Formungen“, sicher nicht zuletzt einfach aus Rücksicht auf die enge Bühne und das nach der Art der kleinen deutschen Theater größtenteils aus „Sängerschauspielern“ bestehende Personal. Vermutlich aus demselben Grunde hat auch Rossini keinen Eingang mehr in Weimar gefunden. Die neuere große italienische Oper ist nur durch ein einziges Werk Simon Mayrs, die „Ginevra di Scozia“, vertreten, deren Aufführung durch ein Gastspiel eines italienischen Sängers veranlaßt wurde und die keineswegs Goethes Beifall fand. Von den ersten Meistern der deutschen romantischen Oper ist nur Weber mit seiner „Silvana“ zu Wort gekommen; Spohrs „Alruna“, die bereits angenommen war und an deren Text Goethe noch Änderungen verlangt hatte, wurde auf Veranlassung des Komponisten wieder zurückgezogen. 1816 aber, als in Prag Spohrs „Faust“ und in Berlin Hoffmanns „Undine“ ins Rampenlicht traten, neigte sich Goethes Tätigkeit als Operndirektor ihrem Ende zu. Sie schloß bezeichnenderweise ab mit Beethovens „Fidelio“, der bedeutendsten, aber durchaus unromantischen Station auf dem Weg der deutschen Oper von der „Zauberflöte“ zum „Freischütz“. Das gesamte Material, das der Verf. in ersten Teil seiner Schrift verständnisvoll verarbeitet, breitet er im zweiten höchst übersichtlich vor dem Leser aus. Hier erscheint zunächst ein chronologisches Verzeichnis des musikalischen Repertoires vom ersten bis zum letzten Tag von Goethes Theaterdirektion, an Hand dessen sich

jeder Leser selbst nach Belieben ein Bild machen kann. Einen vorzüglichen Überblick gewähren sodann noch ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher aufgeführter Opern mit Angabe der Aufführungsjahre und -zahlen, ein entsprechend angelegtes alphabetisches Komponistenverzeichnis, eine Tabelle, aus der das Verhältnis zwischen italienischen, französischen und deutschen Werken und der Anteil der Wiener an den letzteren klar ersichtlich werden, sowie Zusammenstellungen der meistaufgeführten Stücke und Komponisten. Dieser Teil ist als bibliographischer Beitrag zur Operngeschichte schlechthin ideal zu nennen; keine Untersuchung dieses Gebietes zur Goethezeit wird daran vorbeigehen können. Eine geschmackvolle Ergänzung des ganzen Bandes bilden die geschickt ausgewählten Illustrationen.

Anna Amalie Abert

Günter Haußwald: Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrh. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951.

Der Verf. bietet hier in einer wertvollen Arbeit eine eingehende Untersuchung der im wesentlichen wohl zweckbestimmten Musiken künstlerischer Unterhaltung (man scheut sich Unterhaltungsmusik zu sagen, obwohl der Begriff vielfach zutrifft), die Mozart unter verschiedenen Namen, Serenade, Kassation, Notturmo, Divertimento komponiert hat. Die Gruppen werden zunächst nach Besetzung geschieden, in Serenaden für Vollarchester, Bläser, Streicher, ebenso Divertimenti für Bläser, unter denen die Klarinetten hervortreten oder Trompeten, und endlich Oboen die Besetzung bestimmen. In der Entstehungszeit der einzelnen Werke glaubt der Verf. fünf Perioden feststellen zu können, eine erste bis 1769, die Werke mit enger Verbindung zur Sinfonie zeitigt, eine zweite bis 1774,

in der Mozart experimentiert, eine dritte bis 1776 der Reife und Erfüllung, eine vierte, 1779—1783, mit Beschränkung in der Gattung gegenüber der Klaviermusik, Periode der Vertiefung, eine fünfte, 1787—1788, mit KV 525 und 563, Werken kammermusikalischer Vollendung. Richtig wird bemerkt, daß Zeit, Raum und Anlaß Wesen, Wert und Form der Gattung bestimmen. „Das läßt vermuten, daß Mozart die Bindung seiner Serenadenmusik durchaus als naturhaft empfand. Es ist offensichtlich, daß dieser musikgesättigte österreichische Raum die Entstehung einer Serenadenmusik entscheidend gefördert hat.“ Im Kapitel „Raumstruktur“ wird die Bindung an oberösterreichische Volksmusik mit Hinweisen belegt.

Im Abschnitt „Die Form“ wird dann die zyklische Zusammenstellung untersucht. Achtsätzige Serenaden, wie KV 100 und 203, zeigen eine bestimmte Folge von Satztypen, die durch dreimalig eingeschobene Menuette zwei weitere langsame und rasche Sätze sinnvoll ermöglichen. Die Tonartenfolge ist gegenüber der Sinfonie verschieden, als fremde Tonarten gruppenweise benutzt werden, z. B. in 203 (in D) von 2.—4. B F B — was bekanntlich in Sinfonien nicht vorkommt! Unterschiedlich gegenüber den Sinfonien werden satzweise konzertmäßige Besetzungen gebracht, und zwar wieder in Abwechslung mit nicht konzertmäßigen. Es ist hier vielleicht darauf hinzuweisen, daß Mozart in seinen Jugendsinfonien, etwa im Gegensatz zu Haydn, das konzertante Element nicht verwendet¹: im Gegensatz also zu den Serenaden, wo dergleichen häufig ist, sowohl die Verwendung von Soloinstrumenten als von Soligruppen. Man sollte hier weniger (wie S. 42) von „alter Con-

¹ Vgl. meinen Aufsatz über Mozarts Jugendsinfonien, Mozart-Jahrbuch 1951.

certo-grosso-Technik“ sprechen, als von Technik der concertanten Sinfonie: dies ist nämlich ein Unterschied, der sich besonders durch das Fehlen einer formbestimmenden Trennung zwischen Soli- und Tuttigruppen ergibt, an dessen Stelle ein lockeres Konzertieren getreten ist! In KV 320 besteht das Konzertino zudem nicht, wie S. 42 angegeben wird, aus zwei Flöten und zwei Oboen, sondern aus noch weiteren zwei Fagotten. Demgegenüber werden die zyklischen Sätze der Divertimenti in den späteren Oboendivertimenti auf die vier Sätze der Sonate beschränkt. Die knappere Form und kleinere Satzzahl der reinen Bläserdivertimenti haben wohl einen sehr einfachen Grund: die Anstrengung für die Bläser, außer der geringeren Klangabwechslung.

Der Verf. untersucht sodann die Einzelsätze. Daß der Sonatensatz in Mozarts Zeit „noch im Stadium des Werdens“ sei, ist wohl etwas übertrieben (52). Der Prozeß ist im wesentlichen wohl vor 1770 beendet! In den ins Einzelne gehenden Untersuchungen kommt doch nicht deutlich zum Ausdruck, daß viele dieser Allegro(u. ä.)-Sätze echte Sinfoniesätze sind, die sich gegenüber den gleichzeitigen Sinfonien aber durch eine kürzere und bescheidenere Arbeit kennzeichnen. Es wird doch im ganzen mit den gleichzeitigen Sinfonien trotz so vieler Genialität sichtbar, daß die Gattung den Stempel des weniger Seriösen, weniger streng vorbildlich Geregelt trug. Eben das ist doch wohl der Grund, weshalb Mozart allmählich die Gattung zu pflegen aufgehört und in seinen letzten Werken schließlich strengzyklische Arbeiten dieser Art geschaffen hat. Es ist wohl weniger „eine Entwicklungslinie von seltener Plastik . . . zugleich ein Vorgang, der aus unscharfer Gefühlsgerichtetheit

zu höchster logischer Klarheit aufsteigt“, als die Tatsache, daß es sich für Mozart um mehr zu augenblicklicher Bestimmung komponierte Werke handelt, eine Gattung, die mit höheren Aufgaben ihren Reiz verlor, wie auch der äußere Anlaß seltener wurde. Die einzelnen Sätze werden vom Verf. untersucht. Wenn er S. 61 sagt: „der psychologische Gehalt der Form ist fast ausschließlich aus thematischer Struktur und Klangsinn zu entwickeln“, so ist demgegenüber zu sagen, daß die Form oder, wie der Verf. sagen würde, die „Formstruktur“ umgekehrt Thema und Klang bestimmt; denn die Satztypen (Struktur der Satzformen des Zyklus) bestimmen den Inhalt selbst bei Mozart weitgehend. Sehr richtig sieht der Verf. (65), daß Mozart Metrik und Periodik eines statischen Tanzgebildes zugunsten einer lebendigen Form verschiebt — eines der wesentlichen Stilkenneichen. Allerdings wäre die Terminologie des „Statischen“ und „Dynamischen“ noch kritisch zu betrachten. Sie scheint mir nicht ganz das Richtige zu sein, denn statisch wäre besser mit starr — regelmäßig, dynamisch mit frei — nicht abgezirkelt oder ähnlich wiedergegeben.

In den Formsatzuntersuchungen wird auch die Frage des Einflusses des Konzerts wiederholt behandelt. Nicht immer scheinen mir die Formanalysen ganz zutreffend zu sein. So scheint mir die Behauptung, daß KV 250/IV Rondo mit Konzert und Variation verkoppelt, unzutreffend. Das dort S. 79 wiedergegebene Schema dürfte nicht ausreichen, es geht am Wesentlichen vorbei und stimmt nicht ganz. Das sei belegt. Es handelt sich im Großen gesehen um einen Rondosatz, der sonatenmäßig gebaut ist. Variationen kommen nur in Wiederholungen von Couplets vor. Das Schema ist folgendes:

Thema:	A Solo		B Tutti	C S	(T)	S	
Takt:	a a	b ¹⁾ b a a	c d	a'	(c')	b var. b	e var. e
Tonart:	1	9 17	25 29	33	52	55 63	71 80
	T			D			

		A B	D	E	F
f var. f	g var. g		S T	S (T _a)	S T
87 95	102 103	115	h h	a'	i k l
(D-)		(=1-24)	139 155	159 169	179 188
		T	T _p	D	D _p

A B	G	S	T	A B	C
	T ²⁾	n n'	α		genau bis auf Schluß wie
	m	(+a)			
200	224	229 345	274-8	279	313-343
(=1-24)					(=33-114, in T)
T		S	T	T	T

A B	Coda
344-366	367-
(=115-138)	
T	T

Im Großen:	„2. Thema“		Durchführung				Reprise „2. Thema“				Coda	
	A B	C	A B	D	E	F	A B	G	A B	C		A B
	ST	S	ST	ST	S(T)	ST	ST	(T)ST	ST	T		ST
	T	D		T _p	D	D _p	T	ST	T	T	T	

1) eigentlich T S 2) Anschlußmotiv als Überleitung
β γ

„Die Darlegungen haben gezeigt, wie Mozart mit einer geradezu bestürzenden Heftigkeit die Formprobleme des Einzelsatzes zu lösen sucht.“ Ob „bestürzende Heftigkeit“ hier die richtige Bezeichnung ist, möchte bezweifelt werden.

Im folgenden Abschnitt „Die Gestalt“ wird nun versucht, Grundsätzliches über die Thematik zu sagen. Der Abschnitt scheint mir nicht so gelungen

wie der erste. Häufig kommt die Analyse doch auf eine Übung in einer Beschreibung mittels Terminologie technischer Art. Sie scheint sich oft zu berühren mit einer Ästhetik, welche in Thema und Motiv eine Art selbständige Energie erblickt. (Schering hat diese der naturwissenschaftlichen Energetik nachgebildete Ästhetik scharf charakterisiert.) Ich sage nicht, daß der Verf. etwa auf dem Boden

einer solchen im Grunde formalistischen Auffassung steht. Aber seine Beschreibungen klingen danach. — Von dem Anfang der Serenade KV 388 wird gesagt (84): „Der Klangraum des c-moll-Akkordes wird in steigender Linie bei wachsender rhythmischer Verkürzung durchschritten. Aus einem rhythmisch kleingliedrig eingeführten Trillermotiv wächst der Terzhöhepunkt es“ heraus. Die Bewegungslinie wendet sich mit einem ebenso unerwarteten wie kühnen Schritt im Sopra-raum abwärts und schließt dominantisch ab. Ein zweiter Themenkreis tritt der Fortgruppe in dynamischem Kontrast gegenüber und löst sich nur zögernd aufsteigend in pausendurchsetzter Motivik mit Vorhaltsbildungen von der Dominantfunktion ab. Schneidend scharf setzt ein weiterer Themenkreis mit as“ ein, harmonisch den verminderten Septakkord betonend, rhythmisch in umgekehrter Funktion zum zweiten Themenkreis stehend. Die Septgestalt trägt die Entwicklung sequenzierend abwärts. Chromatisch gefärbt, setzt ein neuer Gedanke ein, der zur Tonika zurückleitet, noch einmal in kurvischem Schwung unter chromatischer Differenzierung klangverschärfend das g“ erreicht und die Entwicklung kadenzmäßig abrundet.“ Dazu könnte sehr viel gesagt werden. Was ist „wachsende Verkürzung“? Wieso ist der Schritt es“-fis“ „kühn“? Der dritte Themenkreis, T. 10—14, denn diese vier Takte gehören zusammen, ist die Antwort auf Thema 1, Gegenbewegung und rhythmisch ausgeschmückte Akkordnoten (as—f—d—h—) und er schließt mit dem gleichen es“-fis“. Die nun einsetzende Wiederholung des Schlußseptsprunges bedeutet eine für den späten Mozart charakteristische Durchbrechung des thematisch in gleichen Taktabständen geregelten Aufbaues der älteren Zeit. Das ist wesentlich, wichtiger als: „Die Sept-

gestalt trägt die Entwicklung sequenzierend abwärts“ usw. Mit einer solchen Art der Beschreibung von Musik mittels musikhistorischer Terminologie könnte man mühelos Bände füllen, ohne damit das geringste gesagt zu haben. Sie wird oft direkt peinlich, etwa wenn der Anfang der kleinen Nachtmusik beschrieben wird. Besseres wird im Abschnitt über die thematische Gestaltung gesagt. Schlußfolgerungen überzeugen nicht immer, so wenn es abschließend heißt: „Die Serenade KV 525/I bleibt trotz der Sonatenform im Grunde von einer statischen Gesetzmäßigkeit durchdrungen und stellt, die Nähe des Orchesters suchend, thematische Entwicklung, Verzahnung und Entfaltung im Grunde aus reiner Freude am Spiel dar. Der objektiv gültige Begriff der Serenade an sich ist hier realisiert worden.“ Gibt es eine Serenade an sich? Freude am Spiel ist Kennzeichen aller Musik, die nicht primär nach Ausdruck strebt, vielleicht aller Kunst überhaupt.

Die Mittel thematischer Gestaltung werden im folgenden untersucht. Daß „das Adagio KV 205/3 (‚Der Komplex‘) einer reich gegliederten Kantilene gleicht, die an altklassische Struktur gemahnt“ — dahinter möchte ich wieder ein Fragezeichen setzen. Nichts scheint daran altklassisch! Wertvolle Beobachtungen werden zur Rhythmik, Harmonik, zum Ornament gemacht. „Der Klang“ betitelt sich der folgende Abschnitt. Besetzung und Rolle der Instrumente werden aufschlußreich untersucht, ebenso die Klanggestaltung. Dem letzten Kapitel, „Die Struktur“ überschrieben, entnehmen wir mancherlei treffende Beobachtungen. Das Typische der Seradenkunst sieht der Verf. im Charakter der Idylle. Der „Ton einer unterhaltenden Gesellschaftsmusik“ ist vielleicht noch richtiger, Unterhaltungsmusik, in einer bestimmten gesellschaftlichen

„Struktur“, nämlich einer durch aufklärerisch-aristokratisch-bürgerliches Milieu bestimmten Gesellschaft. „Mozart sprengt immer stärker den Stimmungskreis des konventionellen Serenadentypus“, sagt der Verf. Warum? Ich glaube, daß wesentlich dabei ist, er wird des lockeren Gefüges und losen Tones müde; neben seinen reifen Meisterwerken kann er keine reine Unterhaltungsmusik mehr schreiben. Die Definition des Komischen in der Musik (153) als „Kontrast im engsten Raum“ ist wohl nicht erschöpfend. Vieles kommt dazu. Unter der Überschrift „Raumstruktur“ und „Zeitstruktur“ werden die Einflüsse des Ortes und der Zeit gemeint. Hier wird viel Richtiges gesagt. Was allerdings Mozarts „klassischer Musikwille“ sein soll, bleibt unerläutert.

Der in so vieler Hinsicht aufschlußreichen und gründlich durchgeführten Untersuchung möchte man viele Leser wünschen. Sie werden allerdings durch die gedehnte Darstellung und den oft bis an die Grenze des Erträglichen gesucht gelehrten Stil vor eine anstrengende Lektüre gestellt. Sätze wie (32) „Die rhythmische Akzentuierung des Zeitraumes ist von erstaunlicher Prägnanz“ — und sie sind leider nicht selten — erscheinen wenig geeignet, unter den musikwissenschaftlichen Laien, Musikern, Musikfreunden als Interessenten unseres Faches zu werben! Ich glaube, wir alle müßten uns möglichst gründlich ein Buch wie Ludwig Reiners „Stilkunst“ (1943) zu Gemüte führen, um schlicht und ohne gelehrt scheinende Fremdwörter zu sagen, was wir wirklich zu sagen haben. Hans Engel

Hans Rutz: Wolfgang Amadeus Mozart. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbindender Text. M. 5 Abb. München, Beck (1950). 226 S.

Hans Rutz: Ludwig van Beethoven. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbindender Text. M. 4 Abb. München, Beck (1950). 249 S.

Martin Hürlmann: Besuch bei Beethoven. Aus zeitgenössischen Berichten u. den Konversationsheften zusammengestellt. Zürich, Atlantis-Verlag (1948). 215 S.

Die beiden Bändchen von Rutz können, entsprechend ihrer völlig übereinstimmenden Anlage, zusammenfassend gewürdigt werden. Als „Dokumente des Lebens und Schaffens“ stehen sie in der entfernteren Gefolgschaft der Veröffentlichung, die den Typus des Dokumentenwerks als der „prägnantesten Form einer Lebensgeschichte“ zum erstenmal im Bereich des Musikschritftums und gleich in gültigster Gestalt entwickelt hat. Mag man also vom Titel der Rutzschen, übrigens hervorragend ausgestatteten Bändchen aus an O. E. Deutschs großes Schubertwerk erinnert werden, so muß man sich doch auch gleich des Unterschiedes bewußt werden, der hier besteht. Konnte Deutsch die „gewissenhafte Inventarisierung des historischen Besitzes“ als seine vornehmliche Aufgabe, aber auch als den „wertvollsten Teil seiner Leistung“ betrachten (Einleitung zu Bd. 2, 1, S. II), so findet, wer heute Ähnliches für Mozart oder Beethoven unternimmt, diesen Besitz im großen und ganzen längst inventarisiert vor. Man denke nur an die vorliegenden Briefausgaben als Quellengrundlage der Mozart- und Beethovenforschung, an die trefflichen und immer brauchbaren Erinnerungswerke von Kerst und Leitzmann, die ja auch schon Dokumente zu Beethovens Leben und Schaffen in reicher Fülle bieten. So galt es also, das Vorhandene auf eine ansprechende Art einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen, einmal durch eine geschickte Aus-

wahl und Anordnung des Materials, die das Dokumentarische der herangezogenen Quellen als solches, den Charakter ihrer Ursprünglichkeit gegenüber jeder posthum gestalteten Biographie genügend hervortreten läßt, dann aber auch durch einen behutsam zurückhaltenden Text, der niemals den Eindruck einer trockenen Dokumentensammlung um ihrer selbst willen aufkommen läßt. Die Inventarisierung brauchte nun nicht mehr das letzte Ziel zu sein. Was zu tun war, ist dem Verf. in befriedigender Weise gelungen. Bewußt glaubt er, „um einen durchgehenden Lese-stoff zu erhalten“, darauf verzichten zu können, „die ursprüngliche Herkunft der Dokumente in jedem Falle an Ort und Stelle nachzuweisen“ (Mozart S. 10). Man kann das von seinem Standpunkt aus verstehen, wengleich er in den Reihen seiner Leser neben den Liebhabern die Kenner nicht hätte übersehen sollen, die sich doch dann und wann recht gerne zu den Quellen führen lassen. Der verbindende Text gibt R. in seinem Beethovenbuch Gelegenheit, zur Frage der Bettinabriefe kritisch Stellung zu nehmen, er druckt aber trotz aller Vorbehalte den längst als unecht erkannten dritten der Briefe vom August 1812 mit der Schilderung der Teplitzer Begegnung zwischen Beethoven und Goethe S. 132 f. ab, weil er „das Bild von Beethovens Persönlichkeit dennoch lebendig macht“. Daß er es jedoch verfälscht, hat entgegen allen Versuchen, wenigstens seinen Inhalt zu retten (so Thayer-Riemann 3, S. 330), A. Schmitz (Das romantische Beethovenbild, 1927, S. 25 f.) schlagend bewiesen.

Ein empfehlendes Wort über die vorliegende Veröffentlichung von Hürlimann darf gleich angeschlossen werden. Auch hier sprechen die Quellen zu uns, Besucherberichte in großer Zahl und Stellen aus Beet-

hovens Konversationsheften, natürlich, wie die Dinge liegen, zumeist aus den letzten Lebensjahren. Man wird dem Herausgeber für die handliche Auswahl dankbar sein. Im Gegensatz zu Rutz verzichtet er auf kritische Kommentare und überläßt dem Leser, „wie weit er den einzelnen Gewähr-leuten Vertrauen schenken will“ (S. 8). Das ist allerdings nicht unbedenklich. Zwar kann der Herausgeber in der Folge der ausgewählten Besucher-berichte die berüchtigten Bettinabriefe selbst, von denen ja der erste und dritte nunmehr als unecht erwiesen sind, aus dem Spiel lassen, aber er übersieht, daß auch den Berichten Bettinas an Bihler und Pückler-Muskau, aus denen er Auszüge bringt, heute keine Glaubwürdigkeit mehr zugesprochen werden kann (Schmitz a. O. passim). Dasselbe gilt (ebenda, S. 55 f.) von den Erinnerungen des Londoner Harfenfabrikanten J. A. Stumpff. Immerhin hat ihr Abdruck hier vor der verfänglichen, vom Besucher Beethoven zugeschriebenen sentimental-naturbetrachtung halt gemacht.

Willi Kahl

Marc Pincherle: Antonio Vivaldi et la musique instrumentale. Libr. Floury, Paris 1948, Bd. I, Text 309 S., mit zahlr. Notenbeisp., 12 Bildtafeln und einem Brief in Facsimile; Bd. II, Themat. Verzeichnis 75 S.

Mit dieser Arbeit, die sich aus zahlreichen minutiösen Detailstudien zusammensetzt, hat der Verf. uns das Standardwerk über Vivaldis Instrumentalmusik geschenkt, dessen notwendige Ergänzung, wie er selbst betont, eine gleiche Arbeit über des italienischen Meisters Opern darstellte. Die erste Abfassung des Buches lag bereits vor dem ersten Weltkrieg, in dem „un canonier allemand, insoucieux de musicographie pulverisa mon manuscrit“. So kam es, daß während weiteren jahrzehntelangen

Arbeitens mit Aufschließung vornehmlich des Biographischen durch italienische Forscher (Arcangelo Salvatore in *Revue mensile della Città di Venezia*, Aug. 1928, Rodolfo Gallo „Vivaldi il prete rosso“ in *L'Ateneo Veneto*, Dez. 1938 und schließlich Mario Rinaldi, *Ant. Vivaldi*, Milano 1943) Ergebnisse der Forschungen des französischen Gelehrten vorweggenommen wurden. Sein Buch wurde 1944 abgeschlossen.

Die Arbeit gliedert sich in die großen Abteilungen: Leben und Musikleben zu Beginn des 18. Jhs. insbesondere in Venedig und seinen Konservatorien, vornehmlich dem de la Pietà, an dem Vivaldi wirkte; Gesamtblick auf das Werk, Werkchronologie; die Mittel der Ausführung (Vivaldi als Violinspieler und sein Orchester, das bis ins kleinste untersucht wird); die Komposition (Themen und Rhythmus) und schließlich bedeutsamst: der Symphoniker Vivaldi, wobei alle Formen des Konzerts, der Symphonie und der deskriptiven Musik eine nicht minder eingehende Durchleuchtung finden. Ein breiter abschließender Teil ist dem Einfluß Vivaldis in ganz Europa gewidmet. Der Anhang bringt acht Briefe an den Marquis Guido Bentivoglio in Ferrara (1736/37); einen Brief Apostolo Zeno an Michele Grimani; Widmungen; Texte der deskriptiven Sonette, gedruckt im Op. VIII; Angaben über die materielle Situation Vivaldis an dem Pietà-Konservatorium und wichtige Darlegungen über die Verlage Estienne Roger und Michel-Charles de Cène. Was das Biographische angeht, so erfolgen mancherlei Richtigstellungen. Hervorgehoben sei das Aufscheinen von Vivaldis Namen bereits im Jahre 1703 (was Salvatore entgangen ist) an de la Pietà. Geklärt wird die Verbindung mit dem landgräflichen Hause Hessen-Darmstadt. Vivaldi stand drei Jahre (wahrschein-

lich 1720—23) im Dienste Philipps von Hessen in Mantua. 1728 war der Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach in Wien, traf im gleichen Jahre in Triest oder Venedig mit Kaiser Karl VI. zusammen. Fux muß also Vivaldi persönlich gekannt haben, der im gleichen Jahre wie er, 1741 in Wien in Armut starb. Jahr für Jahr legt Pincherle den Lebenslauf dar.

Bedeutsam ist die neue Datierung der Werke durch Pincherle, bedeutsam naturgemäß gerade für die musikgeschichtliche Stellung der Vivaldischen Konzerte und Symphonien. Wie die frühe Ausgabe des op. II vom Jahre 1709 beweist, muß auch op. I in die gleiche Zeit zu setzen sein. P. nimmt 1705 bis 1709 für dieses opus an, für op. III die Zeit ca. 1712, für op. IV 1712/13, für op. V ca. 1716 usw. Aus den Darlegungen über das Orchester Vivaldis ist zu vermerken, daß nach P. wir hier vor Stamitz das Hörnerpaar in die Sinfonietten eingeführt finden, ebenso die wahrscheinlich erste Klarinettenanwendung (Turiner Autographe, 2 Conc. Slg. Giordano VIII) als Orchesterinstrument, wie er auch als erster Fagott-Konzerte schrieb. Über Klavierinstrumente, Thematik, Rhythmik, interessante Beobachtungen über rein akkordische Stellen (die übrigens auch bei Händel und Fux aufzuweisen sind), über Auseinandersetzungen über das Crescendo bei Vivaldi führt der Weg zur wichtigsten Frage des Buches: Vivaldi als Symphoniker. Wenn der Künstler mit seinen Konzerten die auf die Romantik vorausweisende lyrische Note en vogue brachte und das die eine Seite seiner Kunstrevolution war, so war die andere nach den Ergebnissen Pincherles, die sich auf Material von 68 Symphonien (die 5 des Breitkopfschen Kataloges nicht mitgezählt) stützen, daß bei ihm die Grundlegung der klassischen Sonate in allen Bezügen

am deutlichsten und vorschauendsten gegenüber allen anderen Meistern der Zeit offenbar wird. Die Grundlegung „se trouve avant Agrell, avant G. B. Sammartini, et, jusqu'à plus ample informé, avant quiconque, dans l'oeuvre de Vivaldi; et ce, de façon assez précise et assez massive pour lui donner figure de précurseur. C'est probablement lui qui a le plus efficacement amalgamé les éléments que fournissaient la Sinfonia d'église, le concerto, l'ouverture dramatique, pour donner l'existence à une sinfonia de concert, indépendante de l'église et de la salle de théâtre; en même temps, certes, qu'Albinoni et plusieurs autres, mais avec une tout autre prescience des exigences du genre nouveau.“ (S. 186/87.) Die fünfzig Kompositionen (Sammlungen Foa und Giordano, Turin) sind unter den Titeln „Concerto a quattro“ und „Concerto ripieno“ authentische Streichersymphonien. Es ist vor allem dieses bisher unbekannt gebliebene, in den genannten Turiner Sammlungen liegende Material, das die Gewichtigkeit der Vivaldischen Künstlererscheinung im Entwicklungsraum zwischen Barock und Klassik über die Bedeutung seiner Konzerte hinaus verstärkt und seine Generalbedeutung wie insonderheit seine Bedeutung im symphonischen Bereiche ganz neu zur Diskussion stellt.

Das allgemeine sinfonische Schaffen setzt erst nach 1725 ein (Agrell, Telemann, Sammartini u. a.). Die Scarlattischen Werke des Genres von 1715 sind archaisch gegenüber den zwischen 1710 und 1720 anzusetzenden ersten Vivaldis. Interessant das den Übergang selbst erweisende Beispiel im Schaffen Vivaldis aus der Slg. Foa, in dem „Tutti“ und „Solo“ durchgestrichen und durch „piano“ und „forte“ ersetzt wurden. Ein wahrhafter Einblick in die Transmutation selbst. Ob diesen von Vivaldi nach

P. als ersten geschriebenen Concerti a 4 die klassische Sinfonie das Beharren einer Polyphonie allein verdankt, sei dahingestellt. Hier erscheint die Wiener Schule, die das traditionelle Erbe durch Fux verwaltete, als nicht minder beteiligt. In jedem Fall nimmt Vivaldi die Grundformen der Sinfonie wie selbst auch die einzelnen Manieren bis hin zu „Vögelchen“, „Seufzer“ der Mannheimer voraus. Nach ausführlicher Betrachtung der deskriptiven Musik, insbes. der „Jahreszeiten“, widmet P. das Schlußkapitel dem wahrhaft gewaltigen Einfluß Vivaldis in allen europäischen Ländern, indem er sozusagen eine große musikalische Landkarte vor uns ausbreitet. Ganz besonders wird naturgemäß der Vivaldieinfluß auf Bach dargelegt. Forkel in seiner Bachbiographie (Neuausg. v. Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag, S. 39/40) gibt ihm das Recht — nunmehr auf Grund des reichen Materials und der neuen Datierungen sowie der Tatsache regesten italienischen Interesses in Weimar 1708 bis 1717 —, Vivaldis Bearbeitungen durch Bach als Mittel der Selbstfindung des Genies am Vorbild des Bedeutenden und Modernen anzusehen und daher den Vivaldischen Einfluß auf Bach insgesamt als höchst bedeutsam einzuschätzen. Der deutschen Musikwissenschaft dürfte diese Feststellung als Bestätigung und erneute Fundierung eines bekannten Sachverhaltes erscheinen, die darum nichts an wesentlicher Aussage einbüßt. Gleichzeitig betont aber P. auch mit Recht den Eigenwert der Vivaldischen Originale gegenüber den insbesondere in den langsamen Sätzen so deutsch vertieften Bachschen Umformungen.

In Einzelheiten dürfte die ausgezeichnete gründliche Arbeit Pincherles manche Diskussion hervorrufen. Insgesamt aber ist uns mit ihr wieder ein bedeutsam erhellendes und grund-

legendes Werk über einen der großen Meister des 18. Jhs. geschenkt worden.

Auch dieses Buch hat der Verlag mit größter Sorgfalt ausgestattet.

Andreas Liess

Adam Carse: *The Orchestra from Beethoven to Berlioz. A history of the Orchestra in the first half of the 19th century and of the development of orchestral baton-conducting.* W. Heffer and Sons Ltd., Cambridge 1948.

„Orchester“ ist nicht nur ein musikalisch-künstlerischer Begriff, sondern auch ein soziologischer und physikalischer. Menschlich-Individuelles und Topographisches spielen hinein — auch Musik- und Allgemein-Geistesgeschichtliches. Das alles macht Studien zur Entwicklungsgeschichte des Orchesters ebenso anziehend wie schwierig. Der Versuch einer zuverlässigen Darstellung konnte erst spät unternommen werden, als zahlreiche Vorarbeiten zur Musikgeschichte der einzelnen Orte vorlagen. Es war das große Verdienst Ottmar Schreibers (Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850. Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. 177, Berlin 1938), den ersten Schritt gewagt zu haben, unter Beschränkung auf die deutschen Verhältnisse und auf den Zeitabschnitt, der die Grundlagen für das moderne Orchesterspiel schuf. Schreiber ging an seine Aufgabe von zwei Seiten heran: vom Orchestermusiker und seinen soziologischen Bindungen einerseits und vom Orchester als komplexem Musikinstrument und seiner Handhabung andererseits. Die großartige Fülle des von ihm gesammelten Tatsachenmaterials hat der Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formen, als Biographik und Instrumentenkunde sehr viel neues plastisches Leben zugeführt. Dennoch betrachtete Schreiber seine (noch von Arnold Schering an-

geregte) Arbeit als Provisorium. Er wußte, daß der Untergrund der topographischen Einzeldarstellungen noch weiteren Ausbaues bedurfte und mit ihm die systematische Untersuchung des überlieferten Orchestermaterials. Er versuchte zeitliche „Längsschnitte“, in der Hoffnung, daß später einmal Querschnitte möglich sein würden, eine Hoffnung, gegen deren Erfüllung sich in Deutschland jedoch Krieg und Nachkriegsverhältnisse weitgehend ausgewirkt haben.

So versteht es sich, daß Carse bezüglich Deutschlands über den Stand der Dinge bei Schreiber — gerade in Hinblick auf die für das deutsche Musikleben so charakteristischen kleineren und dennoch bedeutsamen Musikzentren — nicht hinauskommen konnte. Und auch für die großen Musikstädte Berlin, Dresden, München, Leipzig oder Wien stützt er sich im wesentlichen auf älteres, bekanntes Material, abgesehen von einigen Monographien neueren Datums über berühmteste Institute (E. Kreuzberg, *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, 1931. J. Kapp, *Geschichte der Staatsoper in Berlin*, 1938. H. von Kralik, *Die Wiener Philharmoniker*, 1938). Die weiteren deutschen Musikstätten werden recht summarisch behandelt, das farblose und in Einzelheiten unzuverlässige Bild, das C. z. B. von Hamburg als Musikstadt zu zeichnen weiß, fällt um so mehr auf, als gerade von dieser alten Hansestadt zahlreiche Verbindungsfäden zum englischen Musikleben führen. Die vielseitige bodenständige Musikforschung in Hamburg ist C. offenbar nicht bekannt geworden, ein Grund mehr, die Isolierung der deutschen Wissenschaft seit 1933 und den behinderten Austausch nach dem Kriegsende zu bedauern. So konnte es wohl nicht ausbleiben, daß das Kapitel „Germany“ nicht viel stärker wurde als „France“ (gleich Paris) und nur etwa halb so stark

wie „England“. Hier, auf britischem Boden, liegt der Schwerpunkt der lokalen Darstellungen. Aber auch hier drehen sie sich zum allergrößten Teil um die Hauptstadt und ihre bedeutendsten Orchester (an der Spitze King's Theatre, Covent Garden und Drury Lane Theatre), während die „Provinz“ vorwiegend unter dem Gesichtswinkel des Vergleichs mit London betrachtet und auf knappem Raum erledigt wird. Sollten systematische örtliche Forschungen nicht auch für England noch manchen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Orchesters zutage fördern können?

Was dem Buche dennoch Stärke und Wert gibt, ist die internationale Gesamtschau, die ganz Europa (außer dem europäischen Rußland) und die Anfänge in Amerika umfaßt. Dabei ergeben sich viele aufschlußreiche Vergleichsmöglichkeiten, die wiederum der Erkenntnis nationaler Eigentümlichkeiten zugute kommen, zumal C. von den Augenzeugenberichten im Ausland reisender Virtuosen und Komponisten ausgiebigen Gebrauch macht: Weber in London, Spohr in Italien, Berlioz in Deutschland, Wagner in Paris usw. Europa unter dem Blickpunkt (leider nur) musikalischer Zusammengehörigkeit und Einheit — selbst ein großes Orchester, in dem jeder Mitspieler das Seine zur Harmonie des Ganzen beiträgt! Die Darstellung geht vom (schon von Hanslick so bezeichneten) „Demokratisierungsprozeß“ der europäischen Musikpflege aus und verfolgt den eigentlichen Konstitutionsvorgang des modernen Orchesters unter besonderem Hinblick auf die Entwicklung und Funktion des einzelnen Instruments im Gesamt-Klangbild, das sich schnell verfeinert und kompliziert. (Ein späteres Kapitel befaßt sich eingehend mit der Geschichte des Instrumentenbaus. C. ist hier Kenner von Rang. Vgl. seine Studien: Musical Wind

Instruments, 1939, und The Orchestra in the 18th century, 1940.) Die folgende Länderübersicht wird dadurch sehr lebendig, daß der Verf. den einzelnen Orchestermitgliedern besonderes Interesse schenkt, er zeichnet nach bester Möglichkeit ihr lebendiges Persönlichkeitsbild. Das Orchester besteht aus Menschen (nicht aus einer „Schafherde“) und jeder Spieler hat „name and individuality“. Reiches Bildmaterial unterstützt die Anschaulichkeit. Es vermeidet Allbekanntes und ergänzt es vorzüglich. Es gibt auch dem Streifzug durch die berühmtesten Opernhäuser und Konzertsäle viel Farbe. Einem Überblick über die Direktionstechnik folgen die Portraits der im europäischen Raum führenden Dirigenten — Meisterstücke der Personalcharakteristik, in denen Vergangenheit lebensvoll gegenwärtig wird. Was der Verf. im weiteren über Partituren und Orchestermaterial, Auszüge, Direktionsstimmen und Bearbeitungen (bzw. Verfälschungen), Urheberrecht und Raub, Probenpraxis, Tonhöhe und Orchester-Aufstellung anfügt, ist zumeist nicht neu (vgl. wiederum Schreiber), gehört aber in das beabsichtigte Gesamtbild und rundet es ausgezeichnet ab. Es liegt in der Natur der Studie, daß ein kurzer Bericht nicht dem gerecht werden kann, was einen ihrer stärksten Reize ausmacht: der Fülle belehrender Einzelheiten. Dagegen läßt sich über den Stil der Darstellung Zusammenfassendes sagen. C. wirbt für seine Materie sehr glücklich durch schlichte und klare Ausdrucksweise. Er bereitet dem interessierten Leser, auch dem ungeschulten, eine kurzweilige, zuweilen amüsante Lektüre, die gelegentlich auch der Anekdote nicht ausweicht, wie wenn ein Augenzeuge aus alter Erinnerung plaudert — und untergräbt dennoch niemals die Gewißheit fundierter Forschungsergebnisse.

Kurt Stephenson

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Lebensbild mit Vorgeschichte. — Reisebriefe von 1830/31 aus Deutschland, Italien und der Schweiz ausgewählt von Peter Sutermeister. Mit 5 Abbildungen, 1 Brief-Faksimile und 4 Zeichnungen von der Hand Mendelssohns. Ex-Libris-Verlag, Zürich, o. J. 8°. 351 S.

Peter Sutermeister, der Bruder des bekannten Komponisten Heinrich Sutermeister, gibt auf Grund der Quellen ein lebendiges Bild Mendelssohns, das er im Rahmen des familiären Lebens Gestalt gewinnen läßt. Den Hauptteil des Buches (S. 119—338) nehmen ausgewählte Reisebriefe aus den Jahren 1830 und 1831 ein, die hier erstmalig im Originalwortlaut nach den im Besitze von Elisabeth Steiger-Wach (Basel) und Marie Wach (Wilderswil) befindlichen Autographen mitgeteilt werden. Die bekannte und weitverbreitete Ausgabe der Reisebriefe von Paul Mendelssohn (Leipzig 1861 u. ö.) ist, wie schon seit langem bekannt, willkürlich bearbeitet und zusammengestellt. Es ist das Verdienst P. Sutermeisters, die folgenden Briefe unter Beifügung der in ihnen enthaltenen Handzeichnungen Mendelssohns im authentischen Wortlaut mitgeteilt zu haben: Weimar, 21.—24., 25. V. — München, 6.—9., 14. V. (auch im Faksimile!) — Linz, 11. VIII. — Preßburg, 27.—28. IX. — Venedig, 10. X. — Florenz, 23.—24., 30. X. — Rom, 8.—9., 16., 22.—25. XI. (der bei Paul Mendelssohn, a. a. O. S. 63 f. abgedruckte Absatz Bunsen betr. fehlt im Autograph!), 7., 10.—11. XII. (das bei P. Mendelssohn abgedruckte Postscriptum a. a. O. S. 83 fehlt gleichfalls im Autograph und dürfte einem anderen Briefe entnommen sein!), 20., 28. XII. 1830; 17. I., 8. II., 1., 15., 29. III., 4. IV. — Neapel, 13., 20., 27. IV., 7., 17. V. — Rom, 6. VI. (zwei Briefe, einer an die Eltern, der andere an die Geschwister!),

7. VI. — Florenz, 25.—26. VI., 14. VII. — Isola Bella, 24. VII. — L'Union, Pri-curé de Chamonix. ohne Datum (Ende VII.) — Charney, 6. VIII; Boltigen, 7. VIII.; Wimmis, 8. VIII.; Spiezwyler, 9. VIII.; Interlaken, 10.—11. VIII. 1831 (ein Tagebuchbrief!) — Lauterbrunnen, 13. VIII.; Wengernalp und Grindelwald, 14. VIII.; Faulhorn, 15. VIII.; Hospital, 18. VIII.; Flüelen, 19. VIII.; Sarnen, 20. VIII.; Engelberg, 23.—24. VIII.; Rigikulm, 30. VIII.; Schwyz, 31. VIII.; Rapperswil, 1. IX.; Wallenstedt, 2. IX.; Sargans, 3. IX.; St. Gallen, 4. IX.; Lindau, 5. IX. 1831 (ein Tagebuchbrief!).

Die Veröffentlichung ist auch dadurch wichtig, daß neue bedeutsame Einzelheiten bekannt werden über den Besuch Mendelssohns bei Goethe und über dessen Schwärmerei für Jenny von Pappenheim, eine Tochter des Königs Jérôme von Westfalen, die spätere Baronin Gustedt (1811—90), deren Schilderung von Mendelssohns Besuch bei Goethe gleichfalls mitgeteilt wird.

Von ganz besonderem Interesse aber ist das bisher unterdrückte Urteil Mendelssohns über Berlioz (Rom, 15. III. 1831):

„Nun solltet Ihr aber Berlioz kennenlernen mit seiner Musik! Der macht mich förmlich traurig, weil er ein wirklich gebildeter, angenehmer Mensch ist und so unbegreiflich schlecht komponiert. Er reist übermorgen schon wieder ab, er geht zurück nach Paris. Er scheint fürchterlich verliebt zu sein und hat demzufolge eine Symphonie gemacht, die „Episode de la vie d'un artiste“ heißt. Als sie gegeben wurde, ließ er eine Erklärung von 2000 Exemplaren drucken. Die besagten denn, daß sich der Komponist im ersten Stück unter seinem Thema eine lebenswürdige junge Dame gedacht hat, die den Künstler eingenommen hat, und daß seine Wut, Eifersucht, Zärtlichkeit und Tränen

etc. darin vorkommen. Das zweite Stück ist ein Ball, wo ihm alles leer erscheint, weil sie fehlt. Das dritte heißt „Scène aux champs“, die Hirten spielen einen ranz de vaches, die Instrumente ahmen das Säuseln der Blätter nach (alles steht im Programm), Furcht und Hoffnung kreuzen sich in der Seele des Künstlers. Zwischen dem dritten und vierten Stück (fährt das Programm fort) vergiftet sich der Künstler mit Opium, versieht sich aber in der Dosis, und statt zu sterben, hat er nun fürchterliche Visionen. Das vierte Stück ist eine solche Vision, wo er bei seiner eigenen Hinrichtung zugegen ist, es heißt „Marche au supplice“. Das fünfte und letzte heißt „Songe d'une nuit“, wo er die Hexen auf dem Bocksberg tanzen sieht, seine Geliebte darunter. Zugleich hört er das Dies irae mit seinem Cantus firmus, aber parodiert, die Hexen tanzen dazu.

Wie unbeschreiblich eklig mir dies ist, brauche ich nicht zu sagen. Seine liebsten Ideen entstellt und mißverständene Karikaturen davon zu sehen, muß einen recht empören. Und doch ist das nur das Programm. Die Ausführung ist noch viel elender: nirgends ein Funke, nirgends Wärme, kalte Torheiten, kalte Leidenschaftlichkeit, dargestellt mit allen möglichen Mitteln: vier Pauken, zwei Klaviere zu vier Händen, welche Glocken nachahmen sollen, zwei Harfen, viele große Trommeln, acht verschiedene Geigen, zwei verschiedene Kontrabässe, die Solopassagen machen, und mit allen diesen Mitteln (die mir ganz recht sind, wo sie was tun sollen) nichts auszusprechen, eine gänzliche Dürre und Gleichgültigkeit, ein bloßes Grunzen, Schreien, Kreischen hin und her; und sieht man nun ihn selbst, den freundlichen, still nachdenklichen Menschen, wie er so ruhig und sicher seinen Weg geht und an seinem Beruf so keinen Augen-

blick zweifelt, sich auch an keine Stimme von außen kehren kann, weil er seinem Innersten zu folgen denkt, wie scharf und richtig er alle Dinge beurteilt und erkennt, nur über sich ganz im Finstern ist, das ist unsäglich furchtbar, und ich kann nicht beschreiben, wie sehr mich der Anblick ergriffen hat. Ich habe seit vorgestern nicht zum Arbeiten kommen können . . .“

Auch in dem Briefe vom 29. III. 1831 kommt Mendelssohn auf Berlioz und den Rompreisträger Alexandre Montfort (1803—56) zu sprechen, deren Namen in der Ausgabe Paul Mendelssohns (S. 120 f.) durch drei bzw. vier Sternchen angedeutet waren.

Leider hat der Herausgeber die Orthographie und Interpunktion modernisiert und weder ein Briefverzeichnis noch Register beigefügt. Trotzdem ist die buchtechnisch vorzüglich ausgestattete Veröffentlichung für die Forschung unentbehrlich. Sie erweckt den Wunsch nach baldigem Erscheinen der vorbereiteten Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns, die neben denen Mozarts zu den schönsten deutschen Musikerbriefen zählen. Erich H. Mueller v. Asow

Alberto Ghislanzoni: Gaspare Spontini. Studio storico-critico. Edizioni dell'Ateneo. Roma 1951. 283 S. Die 100jährige Wiederkehr des Todestages von Gaspare Spontini (1774—1851) hat die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt wieder auf diesen bedeutenden Musikdramatiker gelenkt. Der Verf. legte rechtzeitig zum Spontini-Kongreß 1951 eine umfassende Studie über den Meister vor. Eingehend, unter Heranziehung aller erreichbaren primären und sekundären Quellen, mit einem dokumentarischen Anhang, einem chronologischen Verzeichnis, Bibliographie und Bildbeilagen, werden Leben und Werk dargestellt. Die Kindheit in Majolati

(heute Majolati-Spontini), Jesi, die Konservatoriumszeit in Neapel, welche der jugendliche Komponist 1795 durch seine Flucht aus der Anstalt beendete, die ersten Erfolge in Rom („I Puntigli delle Donne“, 1796) werden geschildert. Nach der Rückkehr in das Neapler Konservatorium folgen weitere opere buffe, von denen „Il finto pittore“, „Adelina Senese“ (dramma giocosa), „L'Isola disabitata“ verloren sind, „L'Eroismo ridicolo“, „La finta filosofa“, „La Fuga in Maschera“, das dramma serio „Teseo riconosciuto“ mit romantischen Vorklängen erhalten. Auch von den in Palermo 1799 aufgeführten Werken („I quadri parlanti“, „Gli Elisi delusi“), ebenso von den bis zur plötzlichen Abreise von Palermo 1801 komponierten („Il Geloso audace“) und in Majolati geschriebenen Werken („Le Metamorfosi di Pasquali“) und der in Venedig 1802 aufgeführten Oper „Chi più guardo meno vede“ haben sich nichts oder nur Bruchstücke erhalten. Den ersten Erfolg in Paris errang Spontini mit „La Finta Filosofa“ 1804, während „La Petite Maison“ diesen nicht fand. Das Buch stammt von J. E. de Jouy, der ihm nicht nur den Text zur folgenden Oper „Milton“, sondern auch zur Meisteroper „Die Vestalin“ schreiben sollte. Die einaktige Oper „Milton“ liegt jetzt in einem soeben erschienenen Klavierauszug, bearbeitet von F. Caffarelli (Roma, Gli amici della musica da camera) vor, der auch Klavierauszüge von „Nurmahal“ und „Agnes“ ankündigte. Als dritte Oper für die Opéra comique schrieb Spontini „Julie ou le Pot de Fleurs“, 1805. In Paris waren es die Werke von Gluck, die neben Méhul und Cherubini entscheidenden Eindruck auf den Meister machten. Er konnte nun als Kammerkomponist der Kaiserin die Schwierigkeiten überwinden, die sich der Aufführung seiner Meisteroper, der „Vestalin“,

entgegengestellt hatten. Ausführlich wird die Geschichte dieser Oper dargestellt, ebenso diejenige des „Cortez“. „Pélage ou le Retour du bon Roi“, 1814, eine Pastoral-Idylle, diente der Apotheose der wiedergekehrten Bourbonen. Die Bilder des hlg. Ludwig, Ludwigs XVI. und Heinrichs IV. erschienen unter den himmlischen Genien. Zu einem Ballet „Les Dieux Rivaux“ schrieb Spontini 1816 Ouverture, Chöre und „Voici le roi“. 1814 war der preußische König Friedrich Wilhelm III. in Paris gewesen, wo ihn „Cortez“ begeisterte, 1817 begannen die Verhandlungen, Spontini nach Berlin zu ziehen. 1820 brachte Spontini in Paris noch „Olympia“ heraus. Es beginnt dann die Epoche seiner Berliner Tätigkeit (bis 1842). „Lalla-Rookh“, „Nurmahal“, „Alcidor“ entstanden in Berlin. Ausführlich werden Begeisterung und Ablehnung, das Verhältnis zu Weber dargestellt, zu Spohr, zu Mendelssohn, zu Rellstab. Mit seiner letzten Oper „Agnes von Hohenstaufen“ näherte sich Spontini, wie schon Spitta in seinem grundlegenden Aufsatz dargestellt hatte, in mancher Hinsicht, im Stoff, in Melodik, Harmonik, der deutschen Romantik. 1827 im ersten Akt, 1829 erstmalig, 1837 umgearbeitet wurde „Agnes“ aufgeführt. Dem Verzeichnis am Schlusse des Buches darf ich hinzufügen, daß auch das Textbuch der ersten Fassung 1829 erschienen ist, ebenso daß die Partituren von „Alcidor“ und „Agnes“ in der ehemalig Preussischen Staatsbibliothek in Berlin, jetzt Westdeutsche Bibliothek in Marburg, keine Autografen sind; gesondert sind dort auch die Balletteinlagen vorhanden. Die S. 166 zitierte Verteidigungsschrift „Spontini in Deutschland . . . 1830“ hat Spitta, wie angegeben, Heinrich Dorn abgesprochen. Vielleicht ist ihr Verfasser „Heinrich Samuel von Bittkow, gestorben am 21. Mai 1848 in 52. Jahr als Justizrath und Criminalrichter in

Breslau“, wie eine offenbar zeitgenössische Eintragung in das Exemplar dieser Schrift auf der Bayerischen Staatsbibliothek besagt. Die interessante Frage des Verhältnisses zur deutschen Romantik wird gestreift. Wesentlich für diese Frage ist auch die Umarbeitung, welche Spontini an der Oper vorgenommen hat. (Ich darf auf meinen im Bericht über den Spontini-Kongreß in Vorbereitung für den Druck befindlichen Aufsatz über dieses Thema hinweisen.) Schmerzlich war der Abschied Spontinis von Berlin. Er hat seinen Gefühlen Ausdruck gegeben in einem französischen Lied „Lebewohl an seine Freunde in Berlin“ (nur der Titel deutsch; im Verzeichnis S. 263, Nr. 27. Leider ist das Exemplar der Pr. Staatsbibl. nicht ganz vollständig). Reisen führten nach Paris, Berlin, Rom. Spontini war offenbar tief verbittert, wie Wagner ihn schildert (Erinnerungen an Spontini). Wagner hat seinen Nachruf 1851 mit den Worten geschlossen: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Schöpfer der Vestalin, des Cortez und der Olympia“, er hat noch 1880 in einem Brief an den Herzog von Bagnara die „Vestalin“ neben Glucks „Iphigenie“ für künftige Zöglinge eines geplanten Neapler Konservatoriums als Muster dramatischer Musik genannt. Zweifellos war der alte Spontini eine tragische Figur, wenn auch keine lächerliche, wie ihn Heine (2. Bericht aus Paris 1844) sehr gehässig darstellt. Es hat etwas Rührendes und ist zugleich echt italienisch, daß der alte Meister sich in sein kleines, auf der Spitze eines Berges mit herrlichem Blick auf die höheren Berge des Apennins gelegenes Heimatdorf Majolati zurückzog und dort Stiftungen machte, die heute noch bestehen. Er wird heute noch dort als mystische Figur verehrt. Darin gleicht dieser bedeutende Musikdramatiker seinem

größeren Landsmann Verdi. Die musikalischen Beziehungen zwischen Spontini und Verdi verdienen übrigens eine besondere Studie.

Wir müssen dem Verf. dankbar sein für seine grundlegende Untersuchung. In umfassender und klarer Weise ist alles Wesentliche gesagt, die Person und die Werke des Meisters sind eindrucksvoll dargestellt. Die Forschungen des Verf. werden ein sicheres Fundament für alle weiteren Arbeiten über Spontini bilden.

Zum Verzeichnis der Werke wäre noch ergänzend nachzutragen:

S. 261, Nr. 22 der französischen Periode entspricht wahrscheinlich der folgende Druck:

1. (22 a) Trois Nocturnes à deux voix avec Accompagnement de Piano ou Harpe. Paris, chez Mlles Erard.

(Das Exemplar der BB trägt die folgende autographe Widmung: Hommage á Madle de Graef par Spontini.)

Eine deutsche (auch mit französischem und italienischem Text) Ausgabe lautet:

2. (22 b) Drei Nocturnes für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianofortes oder der Harfe nach den Originalen des Metastasio . . . in Musik gesetzt von G. Spontini . . . Berlin bei Ed. Bote & Bock. Es fehlen a. a. O.:

3. L'inconstance. Romance. (Lyre Français, Collection de Romances . . . Nr. 22.) Mayence, Anvers et Bruxelles chez les fils de B. Schott.

4. L'adieu par G. Spontini. Scheiden gedicht (sic!) von Theodor von Haupt. Mayence chez les fils de B. Schott (Nr. 265 Choix d'airs avec accompagnement du Piano ou Guitarre).

5. Nr. 9. Der „Siegesmarsch“ der deutschen Periode, S. 262, ist in einer „Bearbeitung für Militärorchester“, instrumentiert von W. Wieprecht, mit Anhang „mit Gesang“, die Gesangspartie, gefordert für „Die Sänger des Regiments“, vorhanden; beginnend „Wo ist das Volk“, zu dem (6.), als „Hymnus“ bezeichnet, auch einzelne Stimmen vorhanden.

7. Ein kurzer Chor mit Orchester „An den Frieden“, beginnend mit Tenorsolo „O Engel des Friedens von Gott gesandt“, ist in der BB als von Spontini stammend geführt. Autorangabe auf den Stimmen fehlt.

S. 863, Nr. 27, Spontinis Lebewohl, in der BB unvollständig (vielleicht aber auch

sonst vorhanden), läßt sich ergänzen aus folgendem Stück (handschriftlich vervielfältigt):

8. „Erwiderung auf Spontinis Lebewohl zu dessen Musik gedichtet von Otilie von Graefe“ (den Namen siehe oben), beginnend „Wenn aus des Nordens herbstlich rauher Zone zu wärmern Land der Vogel heimwärts zieht“, schließend „Zieh hin zu deinem Glück, leb wohl“.

Zu 22. Das WS. 175 erwähnte Lied Mignon, das im Verzeichnis S. 262 noch nachzutragen wäre: „Mignon's Lied von Goethe, komponiert von dem Königlichen General-Musikdirektor Dr. Ritter Spontini, Berlin“, o. J., befindet sich mit einer Widmung „Dem Dichterstürm als Zeichen der Verehrung überreicht, Weimar, den 17. Juni 1830“, dem Datum also des zweiten Besuchers bei Goethe, im Goethe-Haus in Weimar. Es ist veröffentlicht in: Max Friedländer, Gedichte von Goethe in der Composition von Zeitgenossen. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 11. 1896, Nr. 59. S. 97 erwähnt Friedländer einen im Goethe-Archiv befindlichen Brief Spontinis beginnend „Prince des Poètes illustres de la Germanie! Monsieur de Goethe!“. Friedländer nennt Spontinis Handschrift hübsch „Imperatoren-Handschrift“. — Die Partitur der Agnes in der Westdt. Bibl. ist wie gesagt eine Kopisten-Abschrift, und zwar ist durch Herausschneiden und Einkleben von Seiten und Seitenteilen offenbar die erste Fassung in die zweite Fassung umgeändert worden, so daß die Pariser Original-Handschrift zugleich das einzige Exemplar der ersten Fassung ist!

Ein Brief Spontinis an Wagner über die Besetzung des Dresdener Orchesters bei der Aufführung der Vestalin vom 2. November 1844 besitzt die Burell Collection. Er ist abgedruckt in „Letters of R. Wagner. Edited by J. N. Burk, 1950“ S. 218. Spontini wünscht sechs oder sieben Contrabässe, nicht 12, wie Wagner in seinem ironischen Bericht übertreibend angibt.

S. 261, Nr. 32, Grand Bacchanale, trägt den Zusatz: „pour la reprise de l'Opéra les Danaïdes“.

Hans Engel

Charlotte Taube: César Franck — und wir. Eine Biographie. Bote & Bock 1951. 159 S.

„Diese Biographie ist in erster Linie unter dem Eindruck der menschlichen Größe César Francks entstanden“ (S. 151). Ihr Hauptanliegen ist also ein rein menschliches: Sie will den gütigen, frommen, reinen, aber auch den leidenden und überwindenden großen

Menschen Franck als leuchtendes, selbst erlebtes Beispiel vor uns hinstellen. Die Verf. hat in Paris eingehendes Quellenstudium getrieben und aus den französischen Franck-Biographien und allen erreichbaren Zeitschriften- und Zeitungsjahrgängen ein Mosaik zusammengesetzt, aus dem das Bild des Menschen Franck hervortritt, wie es Liebe und Verehrung seiner Schüler geprägt haben. In dieser liebevollen und gewissenhaften Sammelarbeit, die unser Wissen um eine Reihe biographischer und menschlicher Züge bereichert, wie in der Charakteristik seiner Schüler und deren Werke, denen ein besonderer Abschnitt gewidmet ist, liegt das Verdienst dieser Veröffentlichung.

Diesem etwa die Hälfte des Buches ausmachenden Teil steht nun freilich ein annähernd ebenso umfangreicher Hauptteil „Der Künstler und sein Werk“ gegenüber, dessen Unzulänglichkeit sich oft geradezu qualvoll aufdrängt. Zum großen Teil liegt das offensichtlich daran, daß Verf. ihre französischen Gewährsleute ganz einfach mißverstanden hat, vor allem, wenn es sich um musikalisch-technische Fachausdrücke handelt. So heißt es z. B. über Cavallé-Colls Orgeln (S. 138): „Die sogenannte harmonische Familie der gemischten Tonfarben (soll heißen: Mixturen) verliert an Bedeutung.“ Und was soll sich ein Leser unter (ebenda) „Batterien (statt Registergruppen) zu sechzehn, acht und vier Fuß“ vorstellen, die die „Macht der Tutti“ steigern? Oder: Cavallé „steigerte die Pression des Windes“ (statt Winddruck). — Bei der Besprechung des Orgelchorsals a-moll heißt es über den Adagio-Mittelteil (S. 145): „Das Rezitativ wird der Trompete anvertraut. Der Meister schenkt diesem Instrument in der Kantilene eine Seele und vergeistigt ihren Klang.“ Ref. hat lange nachgedacht, wo in diesem Choral ein Re-

zitiv vorkäme, bis sich ihm eine böse Ahnung bestätigte: Verf. hat die Manualvorschrift „Récit“ (also: drittes Manual) als „Rezitativ“ verstanden! Daß ferner Trompete hier kein „Instrument“, sondern ein zartes, vor allem bei geschlossenem Schwellkasten eher oboenartig klingendes Register ist, dem der Komponist weder eine Seele schenken noch dessen Klang er „vergeistigen“ kann, versteht sich am Rande. Im übrigen schließt der a-moll-Choral natürlich nicht in g-moll (S. 146), sondern in A-dur.

Die böseste Entgleisung ereignet sich jedoch bei der Besprechung der „Rédemption“. Hier wird der von Franck dem symphonischen Zwischenspiel vorangesetzte Satz „Joie du monde qui se transforme et s'épanouit sous la parole du Christ“ schon in der französischen Fassung verfälscht, indem statt *sous* das Wort *sans* gesetzt wird, und die Übersetzung lautet bei der Verf. nun (S. 107): „Sündige (!) Freuden einer Welt, die sich gewandelt hat und auf Gottes Wort verzichtet“ (!!), während der Sinn dieser Worte und dementsprechend auch der folgenden Musik ist „die Freude der unter dem Wort Christi verwandelten und aufblühenden Welt“! Kein Wunder, daß Verf. diese herrliche Musik, von der *d'In d'y* in seiner Franckbiographie schreibt, „il est impossible d'écouter sans émotion car c'est « la musique même », suivant le mot de Chabrier“, in „dunklem Moll“ hört. (Sie steht in D-dur.)

In der Besprechung von „Prélude, Choral et Fugue“ heißt es (S. 119): „Das Prélude behält die klassische Form, wie wir sie in Bachs Suiten finden, bei. Es besitzt nur ein Thema, von der Tonika ausgehend und in die Dominante mündend“. Hier ist nun wirklich alles auf den Kopf gestellt, so daß man sich ernstlich fragt, ob Verf. das Werk wirklich zur Kennt-

nis genommen hat. Es ist wohl das differenzierteste Präludium (außer Francks eigenem Präludium zu dem zweiten Zyklus „Prélude, Aria et Final“), das je geschrieben wurde, mit seiner Fülle von Motiven, die bereits an der Entwicklung des Fugenthemas arbeiten. Auf S. 35 heißt es dann vollends, Franck habe „als Thema für das Präludium das Glockenmotiv aus Wagners ‚Parsifal‘ gewählt“. Das trifft nun wiederum für das Choralthema zu, dessen vier erste Töne tatsächlich das Glockenmotiv in moll bringen. Wenn es dann aber S. 119 wieder heißt: „Voll ausschwingende Klänge, wohl von dem Glockenthema des ‚Parsifal‘ inspiriert, beenden das Meisterwerk“, so hat Verf. offensichtlich nicht bemerkt, daß dieser Schluß nichts anderes ist als der Choral in Dur. Dagegen findet sich in der Besprechung keinerlei Hinweis auf den in der gesamten Klavierliteratur wohl einzig dastehenden Kulminationspunkt des Werkes: auf das — immerhin mit zwei Händen spielbare — Fünferlei, nämlich Präludium-Figuration, Choral im Sopran, Choralkanon im Tenor, Fugenthema im Alt, Orgelpunkt auf der Dominant!

Zum Thema Orgelpunkt: Verf. glaubt eine „allzu häufige Verwendung des Orgelpunktes“ bei Franck feststellen zu müssen (S. 99). Es gibt wohl wenige Komponisten, die den Orgelpunkt so neuartig und fruchtbar angewendet haben wie gerade Franck, vor allem den Orgelpunkt auf der Medianten (Orgelchoral a-moll, Symphonie letzter Satz), im Gegensatz zur früheren Lehre, die den Orgelpunkt nur auf Tonika und Dominant gelten ließ.

S. 102: Die Entstehungsgeschichte des dritten und vierten Klaviertrios (op. 1 Nr. 3 und op. 2) ist ebenfalls völlig auf den Kopf gestellt, wenn behauptet wird: „Ursprünglich komponierte Franck wahrscheinlich das eben besprochene Finale (von op. 1 Nr. 3) für

das vierte Trio. Auf Anraten Liszts löste er es dann von diesem Werk. Es wurde nun von einem sehr langen, vielfach variierten Satz ersetzt.“ Gerade umgekehrt war's: das einsätzig op. 2 bildete ursprünglich den (zu langen) letzten Satz zu op. 1 Nr. 3, an dessen Stelle Franck ein neues, kürzeres Finale setzte.

Über die einfachsten Formbegriffe scheint Unklarheit zu herrschen, so wenn vom ersten Satz der Violinsonate gesagt wird, er habe keine „Reprise“ (S. 122), was auf S. 123 dahin „erläutert“ wird: „Es ist auch ungewöhnlich, daß das zweite Thema ohne Reprise das erste Thema sogleich wieder zurückbringt und so eine Entwicklung hemmt.“ Die Rückkehr des ersten Themas ist ja doch schließlich die Reprise! Daß dieser erste Satz durchaus Sonatenform, also auch eine, wenn auch bescheidene Durchführung hat, entgeht der Verf. ebenso wie daß auch der zweite unter dem Gesetz dieser Form steht, die sie für die „dreiteilige Liedform“ hält (S. 123); ebenso wird die völlig einmalige Gestalt des fantastisch-schweifenden dritten Satzes mit der „dreiteiligen Liedform“ abgetan.

Bei der Erörterung der Abstammung Francks (S. 11) taucht immer noch d'Indys inzwischen längst auch von französischen und belgischen Autoren widerlegtes Märchen von „einer Dynastie von wallonischen Malern gleichen Namens“ auf, „die sich bis auf das Jahr 1540 zurückführen läßt“. Hierzu sei — außer auf die gründlichen Forschungen Eberhard Quadfliegs (Zeitschrift für Musik, 1940, S. 518 ff.) — auf eine der letzten französischen Franck-Biographien von Maurice Kunel „La vie de César Franck“, Paris 1947, verwiesen, die auf S. 260 den gesamten Stammbaum ab 1550 mit sämtlichen deutschen Vorfahren bringt, sowie auf das 1949 erschienene Franckbuch von Norbert

Dufourcq, der seine Schlußbetrachtung (S. 109) mit den Worten einleitet: „Fils et petit-fils de Germain, il porte en lui la tradition ultrarhénane. A Liège comme à Paris, il n'a vu, il n'a senti que l'Allemagne, de Bach à Wagner, en s'arrêtant longuement auprès de Beethoven et de Schubert. Sa destinée fut de transmettre aux Français, après Habeneck et Berlioz, le présent de la musique germanique.“

Bei der — übrigens chronologisch geordneten — Werkbetrachtung fällt auf, daß weder der (immerhin auch für deutsche Leser leicht erreichbare, weil bei Breitkopf & Härtel erschienene) „150. Psalm“, noch wenigstens eine der beiden Opern Francks eingehender gewürdigt wird. Die einzige kritische Bemerkung zu letzteren (deren eine, „Ghiselle“, übrigens beharrlich falsch „Griselle“ geschrieben wird) lautet, es sei eigenartig, daß Franck in seinen Opern „auf die Anwendung des Leitmotivs verzichtet“ (S. 33). Der belgische Musikforscher van den Borren, der den beiden Opern eine sehr ausführliche Monographie gewidmet hat (L'oeuvre dramatique de César Franck, Brüssel 1907), weist in „Hulda“ ein Dutzend, in „Ghiselle“ anderthalb Dutzend echte Leitmotive nach.

Die Verdeutschung des Werktitels „Les Eolides“ mit „Die Äolsharfe“ (S. 92 u. a.) erscheint nicht glücklich. Riemer fand die gute Übersetzung „Die Äolssöhne“.

Einzelne Fehler und Ungenauigkeiten: S. 19 u. a.: Francks Frau hieß Félicité geb. Desmousseaux (nicht Félicie Desmousseux). S. 28 u. a.: „Grand orgue“ ist nicht mit „große Orgel“, sondern schlicht mit „Orgel“ zu übersetzen. „Grand orgue“ ist jede Orgel mit Pedal. S. 28: Werktitel nicht „Prière héroïque“ (eine sonderbare Vorstellung übrigens!), sondern „Pièce héroïque“. S. 50 u. a.: Die Franck-

schülerin und Widmungsempfängerin des a-moll-Chorals hieß nicht Augusta Holms, sondern Holmès. S. 104 u. a.: Werktitel heißt nicht „Prélude, Fugue et Variations“, sondern „Variation“; es ist nur eine Variation des Präludiums (auch ein echt Franckscher neuer Formgedanke!). S. 108: Nicht „Fantasie in G-dur“, sondern in „A-dur“. S. 109: Das „Cantabile in H-dur“ komponierte Franck, wie alle drei Orgelwerke des Jahres 1878, für die neue Orgel im „Trocadéro“, die ein besonders schönes Klarinetten-Register (Verf. schreibt „ein neues Spiel der Klarinetten“!) erhalten hatte. Es handelt sich also nicht um Francks Orgel in Ste. Clothilde, wie Verf. meint. S. 126: Die Uraufführung von „Prélude, Aria et Final“ war nicht am 20., sondern am 12. Mai 1888. S. 158: Die Uraufführung der Oper „Ghiselle“ fand nicht am 6. April, sondern am 30. März 1896 statt. Wilhelm Mohr

Léon Vallas: Achille Claude Debussy. Übersetzung: Kurt Lamerdin. Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. Potsdam 1949. 170 S.

Das vorliegende Buch ist eine Übersetzung des zweiten Werkes von Vallas über Debussy, 1944, dem das größere, Claude Debussy et son temps, 1932, vorausgegangen war. Die Vorzüge der Biographie von V. sind bekannt. Der Autor ist ein intimer Kenner des Lebens und Schaffens von Debussy. Er ist ein feiner, aufmerksamer Beobachter, der treffliche ästhetische Bemerkungen macht, ohne die historische Stellung Debussys erschöpfend zu beurteilen und ohne allzu tief in die Kompositionen des Meisters einzudringen. Das Buch erfüllt ausgezeichnete Dienste für eine allgemeine Einführung des Lesers, insbesondere des Laien, in die Welt des großen französischen Meisters. Ein paar Bemerkungen seien gestattet. Das Mysterium der Herkunft un-

seres Komponisten wird in der kleinen vorliegenden Biographie (II) nicht, wie in der älteren (I) angedeutet (I, S. 2). Der Unterricht am Conservatoire in der Harmonielehre wird in I noch schärfer verurteilt, V. spricht dort, wohl zu Unrecht, von der Theorie „et ses chinoiseries absurdes“ (6). Dort erfuhren wir, daß Debussy es in dieser Kunst nicht zur höchsten Anerkennung gebracht hat, denn noch 1880 hat eine Generalbaßaufgabe von 27 Takten mindestens ein halbes Dutzend Quinten- und Oktavenparallelen (I, 21). II erwähnt nur Kompositionen „gespickt von Fehlern“ (5). II erwähnt wieder den geheimnisvollen Besuch Debussys bei Brahms (14), dessen Unglaubwürdigkeit sich bei V. I, S. 73 aus der Tatsache ergibt, daß Debussy von ihm niemals gesprochen habe (semble ne l'avoir jamais rapportée à d'autres personnes)! Borodin, dem V. so großen Einfluß auf den jungen Debussy zuschreibt, wird in II als „initiateur“ bezeichnet, was der Übersetzer vielleicht nicht ganz glücklich mit „der Ausschlaggebende“ verdeutschte (38). Der russische Einfluß, meint V., lenkt Debussy von „der sentimental Redseligkeit der deutschen Kunst“ ab (39). Welcher Kunst? Wären Massenet, Gounod weniger redselig? Von „antiken Tonleitern“ bei Debussy zu sprechen (41), ist unrichtig. Es handelt sich um Kirchentonsarten, die durch die russische und französische Folklore und den gregorianischen Gesang auf Debussy gewirkt haben. Satie wird S. 43 als „systematischer Ausbeuter debussyscher Eingebungen“, als „Marionette“ doch wohl zu voreilig und geringschätzig behandelt. Dieser amüsante Außen-seiter hatte Einfälle.

Daß das „feine, absolute (!) musikalische Gehör“ fis nicht mit ges verwechseln kann, ist eine ebensolche Verwechslung, wie daß die auf dem Klavier zum Gebrauch der temperier-

ten Stimmung auf zwölf reduzierten Halbtöne in Wirklichkeit vierundzwanzig seien (48): „Diese Reihe von zweimal zwölf Tönen erlaubt alle unaufhörlich wechselnden Kombinationen und schreibt keinen tonalen oder modalen Raum vor.“ Hier sind die akustischen Probleme in Unklarheit geraten. Ein besonderes Kapitel ist Debussys Verhältnis zu Wagner. Vom Ende des Sommers 1889 an wurde Debussy, schreibt V. II, 17, zum Feind Wagners, nicht so sehr seiner Musik . . . wie seiner Dramaturgie, seines symphonischen Verfahrens, vor allem des Leitmotivs wegen. Immerhin kehrt er zehn Jahre später nach Bayreuth zurück (42). Noch 1903 gibt er unbarmherzigen Tadel des Dramatikers, Lob des Musikers. Die Feindschaft ist also keine vollständige. Debussy sucht neue Wege, er wehrt sich selbst gegen den Einfluß Wagners. Und trotzdem lesen wir bei Danckert, Debussy, daß „Pelléas“ eine „Leitmotivoper“ ist!

Die Werke Debussys werden, wie schon gesagt, mit Geschmack und Kenntnis, aber doch etwas literarisch und ästhetisch behandelt. Als erste Einführung sind auch diese Kapitel lesenswert und bereichern den willkommenen Band. Hans Engel

Werner Danckert: Claude Debussy. Berlin 1950. Walter de Gruyter & Co. 248 S.

Diese jüngste Arbeit über Debussy geht weit über die von Vallas hinaus, da der Verf. überall in die Tiefe dringt. Auf Grund einer umfassenden Literatur behandelt das Buch zunächst das Leben des Meisters. Das Geheimnis der Abstammung wird berührt (3), kritisch der Besuch bei Brahms als Schwindel hingestellt (25). Weit mäßiger wird die Abkühlung der Bewunderung für Wagner beurteilt (26), ebenso das Verhältnis zu Mussorgskij in das rechte Licht gerückt (28). Vor-

sichtiger beurteilt der Verf. allerdings als früher die Bedeutung Saties (30). Historisch sei die Priorität des Stiles mit Parallel-Akkordik und funktionsfreier Harmonik nicht auszumachen. Hier schon werden Werke, Nocturnes und Pelléas, besprochen, Pelléas sei „eine Leitmotivoper“, trotz Debussys ausdrücklicher Gegnerschaft gegen Wagners System (50). Sehr gut werden die Stilperioden abgegrenzt. 1906 tritt der Alfreskostil in der Klaviermusik zurück gegen die Kleinmalerei (67), der Spätstil charakterisiert (77). Der größere Teil der Arbeit ist dem Stil und dem Werke gewidmet. Im Kapitel „Melos“ werden ausgezeichnete Feststellungen getroffen, die „umhüllende Klangsphäre“, die abgewandelten Wiederholungen, die Arabeske — die „göttliche Arabeske“, die Debussy im gregorianischen Gesang findet, hervorgehoben. Pentatonismus, Ganztonreihe, vor allem die „alten“ oder „exotischen“ Tonleitern richtig abgeleitet, von der Folklore; die Schola cantorum d'Indys, die Russen haben sie benutzt. Die Harmonik Debussys wird auf ihren Zusammenhang mit der funktionellen Harmonik geprüft und in Analysen (96 f.) dargestellt. Hier könnte man öfters anders deuten. Die tonale Bindung wird sicher richtig betont (99). Polyphonie bleibt Randbezirk (101). Besonders wertvoll scheinen mir die Kapitel über „Debussys geschichtliche Stellung“ (119 ff.), Stellung zum Überkommenen, Nationalen, hier wiederum die Kennzeichnung des Genrehaften, Virtuosenhaften, der Klarheit und Eleganz. Die Distanzierung von Wagner ist ebenso gut dargestellt, wie der Einfluß der spanischen Volksmusik und des Japonismus (134 f.), die Phantasiereise in die Antike (139). Das Verhältnis des Komponisten zum Symbolismus wird tiefeschürfend geprüft, „ein wohlfundiertes Gegenmoment von Kraft, sinnlicher Fülle,

treffsicherer Genauigkeit“ entgegengestellt (149). Im Kapitel Impressionismus, das in den vergangenen Jahren öfters behandelt worden ist, gibt der Verfasser eine treffliche Charakteristik aller Momente, bindender und trennender, gegenüber der Malerei. Zum Kapitel Liszt als Vorläufer des Impressionismus kann man wohl auf mehr hinweisen als auf die „verfließenden Trillerklänge“, die der Kunsthistoriker Hamann etwas laienhaft nennt (149). Busoni berichtet darüber, wie Debussy zum ersten Male „les jeux d’eaux“ von Liszt hörte und wie dieser Debussy davon verblüfft gewesen! (Briefe an seine Frau, Zürich 1936, 335, zit. bei Engel, Liszt, 1936, 126.) Das gen. Werk, in „Troisième Année de Pèlerinage“, ist 1877 entstanden. Aber auch sehr viel frühere Werke könnten angeführt werden.

Man kann dem Verf. gerne folgen, wenn er von den „zeugenden Bildvorstellungen“ Debussys spricht, aber meint, man solle „die allzu enge Alternative“ absolute abbildliche Musik aufgeben, zugunsten eines Mittleren zwischen dem gegenständlich verfestigten Bild und der vorstellungsfreien Tonarabeske, wenn man es auch nicht unbedingt „tönendes Natursymbol“ nennen müßte. Auch ist dazu die „vorstellungsfreie Tonarabeske“ nicht der einzige Gegensatz. Doch ließe sich hierzu vieles sagen. Für Debussy ist das Licht nicht die Hauptsache, er liebt das Halbdunkel (161). An Monet mißfiel Debussy das Zufällige der Formung, er ist antirhetorisch und zielt auf musikalische Essenzhaftigkeit (164). Anschließend werden die Gesang- und Klavierwerke anregend besprochen.

Trotz dieser vollen Anerkennung der trefflichen Arbeit, die eine ganz wesentliche Bereicherung der Debussy-Literatur darstellt, bisher das einzige musikwissenschaftliche Buch über De-

bussy, kann man beim besten Willen nicht ganz ein Bedauern unterdrücken, daß der Verf. immer wieder auf eine, wie mir scheint, nicht haltbare psychologische Deutung und Typisierung ausgeht. Lesen wir schon in der Einleitung mit Verwunderung: „Auch im Archaikum des schöpferischen Unbewußten spüren wir Richtkräfte, Gravitationszentren am Werk!“, so staunen wir noch mehr, wenn S. 99 erklärt wird, „seine Tonalität ist sphärisch“. Wir erinnern uns, vor fast dreißig Jahren solche Terminologie gehört zu haben, und finden richtig in der Literaturangabe S. 242 Rutz zitiert! Ist es möglich, heute noch an dieser durchaus dilettantischen Typologie festzuhalten, die kein Psychologe von Ruf in Deutschland noch ernst nimmt? So finden wir noch einige Seltsamkeiten, die „psychistische Einfühlung“ S. 65, die „vegetative Dynamik“ S. 112, die „tellurischen Untergründe der antiken Landschaft“ und schließlich den „atlantischen Typ“. Einen solchen kennt die Wissenschaft nicht! Die „Archetypen, Urbilder, metamorphosierte Überbleibsel aus früheren Bewußtseinslagen der Menschheit“, gehen wohl auf Junges Archetypen zurück, der im Literaturverzeichnis nicht zu finden ist. Dagegen liest man dort mit weiterem Staunen noch Erich Jaensch zitiert, mit seinen „Grundformen des menschlichen Seins“, 1929, die ebenfalls kein Psychologe mehr für voll nimmt, und daneben Kretschmer angeführt, dessen Typologie in keiner Weise erwähnt oder benützt wurde, und der in die gen. Gesellschaft von Typologen doch kaum hineinpaßt! Wir hätten dem Verf. Dank gewußt, wenn er diesen psychologischen Dämmernebel vermieden hätte. Der Leser würde für die musikwissenschaftliche Leistung auch ohne diese Zutaten dankbar sein.

Hans Engel

Claude Rostand: Gabriel Fauré und sein Werk nach dem französischen Original „L'Oeuvre de Gabriel Fauré“, übertragen von Dr. Alfred Brockhaus im Werk-Verlag KG. Frisch & Perner, Lindau im Bodensee. 142 S.

Faurés geschichtliche Stellung als bedeutsamer Vorläufer Debussys, von dessen Ruhm er lange beschattet war, ist in seiner französischen Heimat längst erkannt. Sein umfangreiches Gesamtwerk — es zählt an die 120 Werke — wird in Frankreich als kostbarer Schatz gehütet, vergleichbar etwa der Bedeutung von Robert Schumanns Schaffen in Deutschland. Über die Grenzen seiner Heimat ist Faurés Kunst bisher nur sehr langsam hinausgedrungen. Vor allem in Deutschland fand er noch längst nicht die gebührende Würdigung, und noch heute ist bei uns die Musik dieses französischen Musikers, abgesehen von einigen Liedern und seiner 1. Violinsonate, so gut wie unbekannt. Eine sachkundige Fauré-Monographie hätte mithin, hinsichtlich der rechten Einschätzung dieses charakteristischen *musicien français*, eine empfindliche Lücke zu schließen. Rostands Fauré-Publikation erfüllt diese Aufgabe in einem nur begrenzten Maße. Der Verf. gliedert den Stoff chronologisch auf, d. h. er behandelt die Schaffensergebnisse eines jeden Jahres von 1878 bis 1924 in einer Betrachtungsart, die Analytisches und Biographisch-Anekdotisches locker miteinander verknüpft. Was man dabei vermißt, ist eine klare stilkritische Würdigung des Phänomens Fauré, die bei der gleichsam anonymen Erscheinung, die er für uns Deutsche darstellt, als vorzüglich empfunden werden muß. Ein Einleitungskapitel, das den Komponisten in die großen entwicklungsgeschichtlichen Linien einzuordnen versucht, erfüllt diese Aufgabe mangels ausreichenden stilkritischen Ver-

mögens in kaum genügender Weise. So bleibt eine im Entstehen begriffene größer angelegte Fauré-Publikation von Nadia Boulanger abzuwarten.

Herbert Hübner

Artur Kalkoff: Das Orgelschaffen Max Regers im Lichte der deutschen Orgelneuerungsbeziehung. 1950. Bärenreiter-Verlag. 84 S. Die Schrift des in Erfurt wirkenden Verf., 1944 als Dissertation in Jena eingereicht, wirft die Frage auf, ob das Orgelschaffen Regers, das unter dem Einfluß der norddeutschen Orgelbewegung stark in den Hintergrund getreten war, in der Tat mit deren Grundsätzen unvereinbar sei oder ob nicht die spezifisch romantischen Elemente in Regers Orgelstil nur sekundärer Art seien, so daß es gelingen könnte, diese Musik, mehr als es heute der Fall ist, wieder der Praxis zurückzugewinnen. Der Verf. bejaht diese Frage, da er Regers Stil als vorwiegend strukturell, kontrapunktisch, also orgelmäßig ansieht, während die vom Komponisten vorgeschriebene Übergangs-Dynamik für seinen Stil nicht wesentlich sei. Er beruft sich auf Straube, der 1938 seine Neuausgabe der Fantaisie über „Ein' feste Burg“ mit Terrassen-Dynamik statt der originalen Übergangs-Dynamik versehen hatte. Auch in meiner Orgelklasse an der Stuttgarter Musikhochschule wurden in den Jahren vor dem Krieg die großen Orgelwerke Regers (op. 40, 46, 52 u. a.) so umgearbeitet, daß die vielen *cresc.* und *dim.* gestrichen, die *rit.* und *string.* reduziert, in der Registrierung Stärke durch Farbe ersetzt wurde, wodurch in der Tat eine merkliche Verbesserung des Klangs, eine größere Flächenwirkung erzielt wurde; ungelöst blieb nur auf den inzwischen in barockem Sinn umgebauten Orgeln die klangliche Darstellung der *pp*-Stellen, die ohne zarteste Grundstimmen

und Schwellkasten eben nicht in einem der Komposition adäquaten Sinn zum Klingen gebracht werden können. Die heutige Zurückdrängung Regers hat aber natürlich tiefere Ursachen, die in dem einschneidenden Stilwandel der letzten zwei Jahrzehnte begründet liegen, — der Lebende hat recht!

Kalkoff gibt, ohne besondere eigene Stellungnahme, einen Überblick über Regers Orgelschaffen, über die Entwicklung der deutschen Orgelbewegung (die eigentlich schon 1926 mit der Gründung des „Deutschen Orgelrats“, der nie in Aktion trat, zum Stehen gekommen ist), und zum Schluß über ihre Auswirkung auf Reger, dessen richtige Würdigung er sich erst von der Zukunft erhofft. Es ist in der Tat nicht unmöglich, aber auch nicht mit Sicherheit vorherzusagen, daß der neue durch Distler, Pepping u. a. gebildete Stil sich rasch erschöpfen wird; bleiben wird dann David, und vielleicht wird Reger später von den Organisten so geschätzt werden wie Brahms heute von den Klavierspielern? Hermann Keller

Emil Staiger: Musik und Dichtung. Atlantis-Verlag, Zürich 1947. 119 S.

Die sieben in dem Bändchen vereinigten Aufsätze sind zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Anlässen heraus entstanden: Es sind Vorträge und Reden, die der Verf. bei Verleihungen des Musikpreises der Stadt Zürich, als Einführung in Konzerte oder zu Opernpremierungen gab, wobei, wie ausdrücklich bemerkt wurde, gerade nicht ein Fachmann zu Worte kommen sollte, sondern „einer von den vielen, die, mehr oder weniger vorbereitet . . . zu Gast geladen sind, einer, der etwa imstande wäre, in Worten das Kommende anzudeuten“. Damit steckt der Verf., der Professor für deutsche Literatur an der

Universität Zürich ist, den Rahmen für seine Ausführungen ab. Wenn er betont, er spreche nicht als Fachmann, so dürfte er aber auch dem Musiker manch anregenden Gedanken vermitteln.

Der Versuch, die Zusammenhänge zwischen Dichtung und Musik und ihre Stilverwandtschaften aufzuzeigen, ist ein lohnendes, aber auch sehr schwieriges Unterfangen. Beide Künste sind als Klangkunstwerke — auch die Dichtung muß in diesem Zusammenhang als ein zu klingendem Leben erweckbares Sprechkunstwerk angesehen werden — und in ihrer weltanschaulichen Zielsetzung zwar einerseits nahe verwandt, bewegen sich andererseits aber auf verschiedenen Ebenen und wenden grundsätzlich anders geartete Darstellungsmittel an. Es ist deshalb schwierig, für beide einen gemeinsamen Ausgangspunkt zu finden.

Wertvolle Beiträge zu diesem Thema haben, wenn auch zunächst unbeabsichtigt, die Vertreter der Typenlehre geliefert, deren beide ursprüngliche Richtungen, die philosophisch-weltanschauliche von Schiller, Simmel und Dilthey und die mehr biologische von Rutz und Sievers, durch Herman Nohl (Stil und Weltanschauung, Jena 1920) vereinigt wurden. Für das Musikalische insbesondere haben sich letzterem G. Becking, W. Danckert und G. Steglich angeschlossen. Nach ihnen entspringt der Stil einer bestimmten inneren Haltung, die weltanschaulich bedingt ist.

Staiger geht bei seinen Darstellungen auch von den Forschungsergebnissen dieser Typenlehre als Grundlage aus und lehnt sich vor allem an Becking an, der die Erkenntnisse Nohls durch eine dreifache Aufgliederung der Typen nach personalen Erscheinungen, nationalen Konstanten und geschichtlichen Abläufen erweitert hat. Stilbegriffe wie Barock, Klassik und Ro-

mantik gebraucht der Verf. deshalb auch durchaus im Sinne der historischen Typen Beckings.

Die gemeinsamen Stileigentümlichkeiten bei Dichtung und Musik werden, streng genommen, nur in den Aufsätzen „Bach und die Orgel“, „Goethe und Mozart“ und „Deutsche Romantik in Dichtung und Musik“ aufgewiesen, während bei „Glucks Bühnenkunst“, „Betrachtungen zum Rosenkavalier“ und bei der Rede zur Verleihung des Musikpreises an Othmar Schoeck die Frage Musik und Dichtung mehr in anderem Zusammenhang gesehen wird. Bei „Arthur Honegger“ endlich kommt nur noch die musikalische Seite zu Worte.

Die Berührungspunkte zwischen Dichtung und Musik werden am deutlichsten beim Vergleich von Goethe und Mozart. Beide sind in ihrer inneren typischen Haltung außerordentlich nahe verwandt. St. erklärt diese engen Bindungen aus dem Begriff des „klassischen Stils“ heraus, obwohl natürlich „klassische Dichtung“ etwas anderes bedeutet als „klassische Musik“. Aber der Begriff der Klassik im Sinne Goethes als das Ineinanderaufgehen von Natur und Kunst ist letztlich der Ausdruck des typischen Kunststils, der monistisch sich eins mit der Natur fühlt. Er lebt, wie Schiller vom naiven Dichter sagt, ungeboren und unmittelbar in sich und mit der Welt. Die gleiche „naive“ Einstellung wie Goethe besitzt Mozart. Aus dem Lebensgefühl dieser beiden Großen und ihrer Stellung zur Welt ist die Kraft und Fülle ihrer Gestaltung und Leichtigkeit ihres Schaffens zu verstehen, ein Schaffen, das nicht durch innere Widerstände gehemmt wird. Die Gemeinsamkeit ihrer Weltanschauung erklärt auch die große Verehrung, die Goethe sein Leben lang der Musik Mozarts entgegenbrachte. Bei einem Vergleich von Goethe und Mozart kommt St.

zu dem Ergebnis: „Die musikalische Klassik Mozarts ist natürlicher, die poetische Goethes ist die größere Leistung“.

Bei der Dichtung und Musik des 17. Jhs. zeigt sich trotz des großen Rangunterschiedes beider Kunstgattungen das Gemeinsame in dem Ausdruck strenger Objektivität und der Klarheit der Gedanken. Die Persönlichkeit des einzelnen Menschen tritt ganz zurück im Dienste der Kunst und in der großen Demut vor Gott. Es ist der Stil des protestantischen Barock. Jedoch nur die Musik kann sich innerhalb dieses Stils frei entfalten mit der Fuge als Höhepunkt, während der abstrakte Begriff „Gott“ der dichterischen Gestaltung sehr große Schwierigkeiten bereitet.

Die Verwandtschaft zwischen musikalischem und dichterischem Stil der Romantik findet der Verf. in der grundsätzlichen Übereinstimmung der „Stimmung“. Im einzelnen ergeben sich Parallelen zwischen dem schimmernden, flimmernden und zerfließenden Ausdruck romantischer Musik und der eigenartigen Wirkung des romantischen Reims; zwischen der besonderen Aufgabe der Harmonik — insbesondere der enharmonischen Verwechslung — und der „mystischen Analogie“ in der Dichtung, die ganz entfernte Dinge mühelos gleichsetzt. Die Eigenarten romantischer Rhythmik wie Synkopen, Ineinanderschachteln von zwei- und dreigliedrigen Gruppen, Verwischen der Taktgrenzen usw. finden auch ihre Parallelen in Besonderheiten romantischer Dichtung.

In den beiden Ausführungen zu Gluck und zu dem „Rosenkavalier“ stellt der Verf. nicht mehr Dichtung und Musik einer bestimmten Epoche einander gegenüber, sondern beschränkt sich mehr auf die besondere Betrachtung von Text und Musik. Auch Glucks Kunst ist weltanschaulich bedingt. Sie

entspringt der Art, wie Gluck die Antike gesehen und wieder erweckt hat, einer Haltung, die ihn mit Winckelmann in Beziehungen bringt. Die Einfachheit und Strenge seines Ausdrucks wachsen ganz aus dem Boden der Antike. Er versucht „mit musikalischen Mitteln gewisse wesentliche Züge der antiken Tragödie“ wieder zu beleben. Die eigentliche Bedeutung von Glucks Bühnenkunst liegt in der engen Bindung zwischen Dichtung und Musik auf der Grundlage des dramatischen Geschehens. Hierbei dient einerseits die Musik der Dichtung im Interesse dramatischer Wahrheit, andererseits erfaßt aber auch Gluck das Dramatische von Anfang an musikalisch. — Im „Rosenkavalier“ stellt der Verf. ebenfalls die engen Beziehungen von Dichtung und Musik fest, ohne daß im einzelnen näher darauf eingegangen wird. Überhaupt beschränkt er sich hier mehr auf die Ausdeutung von Inhalt und Sprache des Stückes und begnügt sich bei der Musik mit kurzen Andeutungen. Das Büchlein schließt mit den beiden Reden über Othmar Schoeck und A. Honegger. Schoeck wird im tiefen Erfassen der dichterischen Empfindung und der musikalischen Ausdeutung mit Hugo Wolf und in der Kraft der Melodieerfindung mit Schubert verglichen. Als Musiker eines im besten Sinne echt romantischen Gepräges trifft er mit unvergleichlicher Meisterschaft den Ton des „Innigen“ und des „Lyrisch-intimen“. — Ganz im Gegensatz dazu wird Honeggers Schaffen von dem Rhythmus des gegenwärtigen Lebens durchpulst. In dem kurzen Überblick über das klar und verständlich geschriebene Buch St.s konnte auf viele anregende Gedanken nicht näher eingegangen werden. Der Leser möge das Buch selbst zur Hand nehmen. Es sei aber dabei auch nicht verschwiegen, daß dem typologisch weniger vorgebil-

deten Leser nicht alle Zusammenhänge so ohne weiteres deutlich werden und daß auch manche Dinge auf Widerspruch stoßen dürften, besonders da auch die Typenlehre selbst immer noch nicht exakt wissenschaftlich unterbaut ist und zu sehr auf rein subjektiven Beobachtungen fußt.

Wilhelm Stauder

Alfred Dedo Müller: Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung. Evangelische Verlagsanstalt G. m. b. H. Berlin 1947. 32 S.

Die Musik hat für den Gottesdienst entscheidende Bedeutung. Für Luther war das selbstverständlich. Für uns ist das nicht mehr selbstverständlich. Die kulturelle und kirchliche Entwicklung der letzten Jahrhunderte hat das so mit sich gebracht. Luthers Hochschätzung der Musik ist keine nichtssagende Schwärmerei, sondern sie ist zutiefst theologisch gegründet. Die letzten Jahrhunderte, die die Musik für liturgisch bedeutungslos gehalten haben, haben sich demnach fundamental geirrt. M. fragt nach dem Verhältnis von Musik und Gottesdienst bei Luther und darüber hinaus grundsätzlich nach dem Verhältnis von Musik, Kultur und Welt zu dem Heiligen, dem Christentum und der Kirche.

In diesem Rahmen untersucht M. zunächst den göttlichen Sinn der Musik, nämlich ihren „göttlichen Ursprungscharakter“, ihren „Organcharakter“, wonach sie im Dienste Gottes steht, und ihre „existentielle Bedeutsamkeit“, wonach der Mensch sowohl durch sie angesprochen werden kann vom Unbedingten her als auch durch sie sich an dieses Unbedingte hingeben kann.

Anschließend erläutert M. den evangelischen Sinn des Gottesdienstes, nämlich seinen „theologischen Sinn“, insofern als der Gottesdienst um Gottes willen ge-

schiebt, seinen „anthropologischen Sinn“, insofern als er den Menschen in die Begegnung mit Gott führt, und schließlich seinen „kosmologischen Sinn“, insofern als er eine Wandlung der Welt wirkt.

Aus diesen Wesensdeutungen von Musik und Gottesdienst erkennt M. mit zwingender Klarheit, daß Musik und Gottesdienst wesentlich aufeinander zugeordnet sind. Von da aus erkennt M. aber auch den wesentlichen Grund des Verfalls der Kirchenmusik: in den vergangenen Jahrhunderten brachen Intellektualismus und Subjektivismus in die innersten Bereiche des gottesdienstlichen Lebens ein und dieser Einbruch wirkte sich aus im „Rückzug der Frömmigkeit aufs Wort im Sinne der begrifflich auslegbaren Inhalte des Glaubens“. Zugleich aber weist M. den Weg der Wiedergeburt der Kirchenmusik, die sich zwangsläufig da vollziehen wird, wo der göttliche Sinn der Musik und der evangelische Sinn des Gottesdienstes wieder klar erkannt und durch die Tat bejaht werden.

Hans Klotz

Leopold Nowak: Joseph Haydn. 611 S. mit 175 Textbildern, Notenbeispielen. Amalthea-Verlag, Wien, Leipzig, Zürich 1951.

Um der Arbeit Leopold Nowaks gerecht zu werden, zuerst eine grundsätzliche Feststellung: Der Verf. hat uns mit dieser Arbeit, die die alte Biographie des Verlages von Alfred Schnerig ersetzen soll, nicht, wie wir es erhofften, die große wissenschaftliche Arbeit über Haydn geschenkt, sondern eine ausgesprochen populäre. Wir haben es also mit „angewandter Wissenschaft“ zu tun. Das ist kein Schade, wie es zeitbedingt ist; und gleicherweise wird damit eine bestehende Lücke ausgefüllt.

Das wissenschaftliche Fundament wird in essayhaftem Plauderton aufgelöst. Der Nachteil macht sich nur dort bemerkbar, wo etwa in der Schilderung der musikalischen Situation des 18. Jhs. oder bei der entwicklungsgeschichtlichen Zeichnung von Sinfonie und Streichquartett die Plastik sich verunklart. Besonders liebevoll sind die Kapitel über die Kirchenmusik behandelt; für die Haydn'schen Opern wird eine Lanze gebrochen, indem sich der Verf. auf die Wirthsche Arbeit „Haydn als Dramatiker“ stützt, wonach die Haydn'schen Werke ein wichtiges Mittelstück zwischen Gluck und Mozart darstellen. Einige Unrichtigkeiten betr. der von Nowak als „Marionettenoperen“ geführten Werke hat van Hoboken bereits richtig gestellt. Die Verbindungen zur italienischen Oper sind allerdings nicht scharf herausgearbeitet, und Dittersdorf wird ebenfalls nur en passant erwähnt. Schließlich vermißt man jeden Hinweis auf J. S. Bach betr. der Oratorien.

Laut Nachwort ging es Nowak um die Frage: „Wie verfloß das Leben in der Vergangenheit, wie wirkte das Werk damals und wie bewährt es sich heute?“ (S. 521). Im Vordergrund steht also die Werkdarstellung, die jedoch nicht das gesamte Schaffen heranzog. Der Lebenslauf trat etwas zurück, um diesem Thema gerecht zu werden. In der menschlich-künstlerischen Darstellung geht es N. um den Nachweis, daß Haydn nicht nur der fröhlichere Musikschöpfer war (der „Papa Haydn“), sondern in späteren Meisterwerken von ergreifendem Ernst und erschütternder Tiefe. „Es scheint fast nicht glaubhaft, daß so verschiedene Charakterzüge in einer Persönlichkeit vereint sein könnten“, meint der Verf. (S. 521).

Die Schilderungen der menschlichen Umgebung Haydns sind lebendig ansprechend, so in Eisenstadt und Ester-

há z vor allem, und voll reicher Ausblicke auf Musiker (wie Reutter d. J., J. Gr. Werner), auf Adelshäuser, mit denen sein Leben sich verknüpfte, aber auch auf Zeitereignisse und bieten zudem eine Fülle zeitgenössischer Zitate. Eine wirklich kulturgeschichtliche Einbettung, die hier besonders am Platze gewesen wäre, wird jedoch nicht vollzogen. Der kulturgeschichtliche Bezug bleibt Ornament. Wenn Nowak von der Bewährung des Werkes Haydns heute spricht, so verkennt er bedauerlicherweise die Gegenwartssituation vollkommen. Die Möglichkeit einer Zeichnung des modernen Haydnbildes, die, im gesetzten Aufgabenkreis, doch besonders interessant gewesen wäre, wird so in keiner Weise genützt. Der Verf. steht offenbar in größter Ferne von dem geistigen Untergrunde, dem heißen Ringen um Vergeistigung in unserer Zeit, die uns Haydn dadurch eben wiederum sehr nahe gebracht hat. In jedem Falle wünschte man, daß bei einer Neuauflage — im Interesse des Buches selbst — diese Angriffe modifiziert oder, wenn aufrecht erhalten, logisch begründet würden. Aufmerksam gemacht sei noch auf den Druckfehler: S. 481 (Tafel) betr. der „Schöpfung“ (1798, nicht 1789). Mißverständlich auf Tafel S. 97 der Hinweis auf Dittersdorf: „Später leitete er beim Fürstbischof Graf Schaffgotsch in (!) Breslau die Hausmusik“. Begrüßenswert ist die dem Haydnwerke beigegebene Zeittafel, die Musikgeschichte und Zeitgeschichte verzahnt. Eine knappe Werkübersicht ergänzt den Anhang. Ganz hervorragend künstlerisch ist das Buch durch den Amalthea-Verlag ausgestattet worden. Andreas Liess

Alexander Weinmann: Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784 bis 1802 „Leopold Kozeluch“. Wien 1950. Österreichischer Bundesverlag.

Diese kleine Publikation, bescheiden als „ein bibliographischer Behelf“ bezeichnet, liefert einen höchst willkommenen Beitrag zur Geschichte des Wiener Musikverlagswesens und zur datenmäßigen Bestimmung der nur mit Plattennummern erschienenen Werke einiger Autoren. Wie die einschlägigen Arbeiten von Deutsch, hilft sie also demjenigen, der sich mit der Musik der Jahre etwa 1780—1810 beschäftigt, sehr wesentlich. Der Verf. hat in minutiöser Arbeit unter Heranziehung zeitgenössischer Anzeigen aus der „Wiener Zeitung“ eine Liste der in Kozeluchs Verlag erschienenen Werke herstellen können, die dadurch an Wert gewinnt, daß jeweils die Erscheinungsdaten genau angegeben sind. Freudig begrüßt man auch die biographischen Angaben über Kozeluch und die Geschichte seines Verlages, und wenn das Urteil über den letzteren lautet: „einigen wenigen Meisterwerken steht eine erdrückende Mehrheit höchst mittelmäßiger oder gar untermittelmäßiger Werke gegenüber“, so wird doch andererseits auch die Rolle des „Magazins“ für die Frühdrucke der Mozartschen „Zauberflöte“ gewürdigt. Ob man sich über Kozeluchs eigene Kompositionen unbedingt so abfällig äußern muß, wie es der Verf. tut, ist eine Frage. Jedenfalls scheint mir die Behauptung, er habe „mit großer Leichtigkeit, doch mit um so geringerem inneren Gehalt“ geschrieben, zu weit zu gehen, insofern als sie bei weitem nicht auf alle seine Werke zutrifft. Das Verzeichnis seiner Verlagsobjekte ist aber eine wirkliche Bereicherung für uns; man wird in vielen Fällen auf die Listen, die der Verf. aufgestellt hat, angewiesen sein und sie dankbar benutzen, zumal ein alphabetisch nach Komponisten geordnetes Hilfsverzeichnis die Arbeit wesentlich erleichtert.

In einem Schlußwort weist Weinmann darauf hin, daß er schon zwei weitere Gesamtverzeichnisse druckfertig habe: das des Bureau des Arts et d'Industrie und das von Artaria, daß er aber außerdem noch an 17 weiteren Verlagsverzeichnissen arbeite, darunter S. A. Steiner, Tob. Haslinger, F. A. Hoffmeister, Mechetti. Es wäre nur wärmstens zu begrüßen, wenn auch diese Arbeiten recht bald erscheinen könnten.

Hans Albrecht

Albert Lunow: Einführung in die „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach. Hamburg 1950. 8°, 31 S., Notenbeispielheft 17 S.

Diese kleine Schrift kann solchen behilflich sein, die Mühe haben, den Aufbau einer Fuge aus den Noten abzulesen. In manchem anderen und gerade auch Wesentlichem aber läßt sie im Stich, z. B. was die Großform des Werkes, ja schon was den musikalischen Charakter des Fugenthemas betrifft. Daß dieses Thema von vornherein im C- statt im allabreve-Takt, weiterhin aber meist ohne Taktangabe angeführt wird, nimmt ihm sein Gesicht — allerdings entsprechend einer oft geübten Praxis, die anderwärts z. B. die mit dem allabreve-Charakter unvereinbare Behauptung ermöglichte, Bach habe das Thema als Umkehrung des Choralbeginns „Aus tiefer Not“ gemeint. Den Musikwissenschaftler, besonders sofern er eine Lehraufgabe hat, geht das Heft an, weil es ihm deutlich macht, was hier noch zu tun ist.

Rudolf Steglich

Walter Graf: Die musikwissenschaftlichen Phonogramme Rudolf Pöchs von der Nordküste Neuguineas. Eine materialkritische Studie unter besonderer Berücksichtigung der völkerkundlichen Grundlagen. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Rudolf Pöchs Nachlaß. Serie B: Völkerkunde, II. Band. Wien 1950.

Das von Graf vorgelegte Material stützt sich auf die im Jahre 1904 in Neuguinea gemachten Phonogrammaufnahmen des 1921 verstorbenen Anthropologen Pöch. Die Arbeit behandelt vorwiegend Phonogramme der „Monumgo“ (Potsdamhafen), bringt aber auch solche von Leuten der Potsdamhafen vorgelagerten Insel Manam und solche von Dallmannhafen (westlich des Sepik) und von Berlinhafen (östlich von Dallmannhafen).

Der Verf. stellt seine Arbeit (wie auch in dem Untertitel angeführt) auf eine breite allgemein-völkerkundliche Basis und versucht, weitgehend die gewonnenen musikethnologischen Erkenntnisse mit denen der Völkerkunde in Verbindung zu bringen. Durch die dadurch bedingten notwendigen vielen Zitate leidet allerdings die einheitliche Gestaltung des Textes.

Das von G. angeführte Instrumentarium der „Monumgo“ entspricht weitgehend, abgesehen von gewissen Modifizierungen, dem allgemein gebräuchlichen Neuguineas. So finden wir auch hier die bekannten „Heiligen Flöten“, die meist paarweise geblasen werden, die ebenfalls „heiligen“ murup-Flöten, ebenfalls paarig geblasen, verschiedene Arten von Profanflöten mit untereinander verschiedenen Anblasevorrichtungen und Grifflöchern, die Schlitztrommel, die teilweise zusammen mit den „murup“-Flöten bei heiligen Handlungen gebraucht wird (Parakwesen, Initialfeiern), die gleichzeitig aber auch als Signalinstrument dient zur Übermittlung von Nachrichten (Trommelsprache) und auch bei den Maskentänzen (udsuangong-Tänzen) Verwendung findet, u. a. m. (Bei den eben erwähnten murup-Flöten, die von Uneingeweihten nicht gesehen werden dürfen und deren Ton als Geschrei des Parak-Geistes angesehen wird, bietet sich wieder einmal ein schönes Beispiel für den bei außer-

europäischen Musikinstrumenten so oft anzutreffenden Bild- und Schallzauber.)

Von besonderem Interesse sind die Maskentänze, bei denen die Tänzer mit den verschiedenartigsten Masken verkleidet sind. Der Verf. weist hier auf die mögliche Beziehung dieser Masken-Tänze zu dem wajang hin, besonders auf das wajang topeng, wobei eine Gegenüberstellung einer alten topeng-Chronik mit den udsuangong-Tänzen in der Reihenfolge des Auftretens der verschiedenen Masken völlige Übereinstimmung zeigt. (Ein Grund, auch von musik-ethnologischer Seite diesen Fragen einmal näher nachzugehen.) Die Arbeit bringt noch viele interessante völkerkundliche Ausblicke und viele für die vergleichende Musikwissenschaft wichtige Punkte, die zu erwähnen aber den Rahmen einer kurzen Besprechung überschreiten würde. Nun zu den Phonogrammen selbst. Die Übertragungen, die im allgemeinen nach den üblichen von Hornbostel und Abraham gemachten Vorschlägen erfolgten (der Verf. führt noch einige besondere Zeichen ein), sind sehr sorgfältig vorgenommen, so daß die Transkriptionen wohl ohne weiteres als zuverlässig gelten dürfen. Den größten Teil nehmen die Gesänge zu den schon erwähnten udsuangong-Tänzen ein. Die musikalische Struktur der einzelnen Gesänge ist nicht einheitlich. Es finden sich Beispiele reiner Dreiklangsmelodik, Beispiele eines tetrachordalen Aufbaues, reine Terrassenmelodik und Beispiele einer klaren Sonderung von zwei verschiedenen Tetrachorden. Der Tonumfang beträgt meistens eine Oktave. Die Sekunde ist meistens unsicher intoniert, bei den Terzen herrscht die Mollterz vor. (Letzteres möchte ich allerdings nicht unbedingt bejahen, soweit eine Stellungnahme hierzu ohne Anhören der Phonogramme

überhaupt möglich ist. Sollte es sich hier nicht um eine freie Aufteilung der Quinte handeln, wobei nur unser subjektives Empfinden mehr nach der Mollterz als nach der Durterz ausschlägt? Jedenfalls dürfte dieses doch unserer Erkenntnis über die Musik dieser Gebiete am nächsten kommen. Vergl. M. Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit, Band 1, S. 39.) Der Melodietypus dieser Lieder gehört der Fanfarenmelodik an, was als ein Rassekriterium der kleinwüchsigen Völkergruppen angesehen werden kann. Fanfarenmelodik findet sich auch bei den Papuas, und es ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, daß nach P. W. Schmidt gerade „Munumgo“ zu den „älter scheinenden“ Papuasprachen zu rechnen ist. Phonogramm 359 (Gesang zu einem der udsuangong-Tänze mit Begleitung einer großen Holztrommel [ongar]) ist besonders zu erwähnen, da es sich in seinem strukturellen Aufbau wesentlich von den eben besprochenen unterscheidet, und weil wir hier einen Gesang mit Begleitung der Schlitztrommel vor uns haben. Dieser Melodietypus zeigt ein deutliches Hinneigen zur Terrassenmelodik und weist im Aufbau und Duktus (wie Vergleichsbeispiele zeigen) nach Indonesien, wie auch gerade die bei diesem Tanz getragenen Rüsselmasken nach Indonesien weisen. Auch die diesen Gesang begleitenden Trommelschläge, die in gleichem Rhythmus verlaufen und nur die Gliederung der Phrasen unterstützen, haben die gleiche Funktion wie in Indonesien ketoek- bzw. gong-Schläge. Einige der Phonogramme zeigen das Spiel auf den erwähnten paarweise geblasenen „murup“-Flöten, von denen der Verf. auch genaue Messungsdaten gibt. Die größere der beiden Flöten gilt als männlich, die kleinere als weiblich. Die Spieltechnik beruht auf Überblasung, wobei jeweils der

4. bis 6. Partialton vorherrscht, bei gelegentlichem Auftreten des 3. Partialtones als Vorschlag. Als Materialleiter ergibt sich danach bei alternierendem Blasen und einem Grundton von As und B folgende: $as^1 b^1 c^2 es^2 f^2$. Der Rhythmus ist sehr einfach mit gleichen Noten. Die Melodien scheinen aus alter Überlieferung zu stammen. Das Beispiel der Profanflöte (gupun-gup), einer ca. 64 cm langen Flöte aus Bambus, an beiden Seiten offen, mit einem Griffloch am (distal zu haltenden) Ende, zeigt ebenfalls deutlich die Überblasungstechnik, wobei beim Melodieaufstieg meistens die Partialtonreihe des Flötengrundtones, beim Abstieg die Partialtonreihe des Grifflochs benutzt wird. Gegenüber den Liedern auf der „murup“-Flöte zeigt dieses Lied eine stärkere Terzbetonung und ist rhythmisch aufgelockert, wobei die vielen auftretenden kleinen Pausen wohl spieltechnisch bedingt sind.

Die sonst noch angegebenen Beispiele von anderen Stämmen Nordguineas (Insel Manam, Dallmannhafen, Berlinhafen) weichen nicht sehr von denen der Monumbo ab, bieten aber interessantes Vergleichsmaterial, ebenso wie die vom Verf. angeführten Vergleichsbeispiele (Anhang S. 20—22). Der Trommelsprache widmet der Verf. einen eigenen Abschnitt und bringt auch Beispiele dieser Trommelsprache, die mit Sprechen bzw. Gesang verbunden wird, wobei der Text wohl mnemotechnische Funktionen hat. Durch die Anführung einiger Kinderlieder der Monumbo und Jabin, sowie durch Anführung von Vogelstimmen der in dieser Gegend vorkommenden Arten wird diese Arbeit abgeschlossen. Nicht unerwähnt bleibe das umfangreiche Literaturverzeichnis.

Alles in allem eine gewissenhafte und anregende Arbeit mit vielen interessanten Einzelheiten und Ausblicken. Gern hätte man allerdings einige Ab-

bildungen gehabt (besonders von den Instrumenten). Auch ist es zu bedauern, daß Fragen der Mehrstimmigkeit nicht berührt werden, wofür der Grund allerdings wohl in dem Fehlen entsprechenden Materials zu suchen ist. Friedrich Hornburg

Kurt Blaukopf: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. Verlag Gustav Kiepenheuer, Köln-Berlin o. J. (1950). 135 S.

Man muß dem Verf. recht geben, daß die Frage der Temperatur auch vom soziologischen Standpunkt aus gesehen werden kann. Und daß die natürliche Entwicklung, oder doch das Tempo der Entwicklung der Temperatur oder schlechthin der Tonsysteme gehemmt, ihr Fluß erstarrt ist, da seit der fabrikmäßigen Herstellung aller Dinge, Gebrauchsgegenstände, Möbel, auch die Musikinstrumente nicht nur formmäßig genormt und standardisiert sind, sondern auch ihre Stimmung, das Tonsystem, normalisiert ist. Gegen den „Fetischcharakter“ (123) unserer Zwölftonskala geht der Verf. mit Temperament an. Freilich ist eine Frage musiksoziologischer Art, oder besser eine Frage, die auch unter musiksoziologischer Perspektive betrachtet werden kann, noch weit entfernt davon, „Musiksoziologie“ zu sein. Der Musikwissenschaft als Disziplin glaubt der Verf., seines Zeichens Musikjournalist an der Wiener Zeitung „Der Abend“ und Schüler und Freund von Paul Stefan (laut Vorwort), schwere Vorwürfe machen zu können. Doch hat man nach der Lektüre nicht den Eindruck, daß er in dieser Disziplin sonderlich zu Hause ist. Im wesentlichen ist dann das Buch eine Darlegung der Theorie über die Tonsysteme von J. A. Yasser (A Theorie of Evolving Tonality. 1915). Diese steht hier nicht zur Diskussion. Es

läßt sich aber nicht umgehen zu sagen, daß die Theorie Yassers oft reine Konstruktion ist. Etwa wenn (43) gesagt wird, daß die Griechen wahrscheinlich eine temperierte gleichstufige Skala benutzt hätten, die dem heutigen Slendro der Javaner gleiche. Vielmehr ist die fünfstufige Skala als eine allmählich eingetretene Vergleichmäßigung (Nivellierung) der Intervalle anzusehen, die ursprünglich pentatonische Abstände gehabt haben dürften. (Darüber Handschin, *Der Toncharakter*, 1948, S. 74 f.) Die griechischen Skalen stehen fest. Diese Theorien Yassers, die vielfach Konstruktionen sind, versucht nun der Verf. mit historischen Bemerkungen über die Formen der menschlichen Gesellschaft zu synchronisieren. Dabei stellt er Behauptungen auf, denen man kaum wird zustimmen können. So, wenn er S. 67 meint, „daß die feudale Gesellschaft der Kunst eine Rolle zuweist, die der Entwicklung der bewußten Harmonik abträglich ist“. Das Gegenteil dürfte eher zutreffen. Eine feudale Gesellschaft (ich gebrauche hier diesen Begriff ebenso vage wie der Verf. In Wirklichkeit ist Feudalismus ein sehr begrenzter Begriff) strebt innerhalb ihrer Abgeschlossenheit nach Verfeinerung der Lebensführung, in der Kunst nach Steigerung der Mittel und der Technik. Die italienische Signorie (in diesem ungenau-landläufigen Sinne Prototyp einer „feudalen“ Gesellschaft) hat die höchst raffinierte Chromatik des Madrigals hervorgebracht.

Man liest nun in den akustischen Darlegungen erst einmal, dann öfters den Ausdruck „mittentönig“. Zunächst glaubt man an Schreib- oder Satzfehler; es ist aber eine Prägung des Autors. Sie ist der deutschen Sprache zuwider, in der es eben einmal heißt: Mittelweg, -gang, -wert usw. Sie ist auch sinnwidrig. Sie bezieht sich auf die längst übliche, aber bei Francisco

Salinas gebrauchte Temperatur des „mezzo tuono partecipato“, da der temperierte Ganzton zwischen dem ursprünglich großen und kleinen Ganzton zu liegen kommt. Er ist der „Mittel“-ton, -wert; bei Schlick zwischen es-as-310-813,6 und cis-gis-76-579, d. h. as-gis 813,6-772,6 Mittelwert 793. Diese und die damit zusammenhängenden Fragen, wie die Behandlung unreiner Tonschritte, sind z. B. bei Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, 1935, weit ausführlicher und gründlicher dargestellt. Daß nur Bachs Wohltemperiertes Klavier die gleichschwebende Temperatur verlange, ist zu weit gegangen. Auch die g-Phantasie oder die chromatische Phantasie verlangt wohl gleichschwebende Temperatur.

Zu Anfang der Schrift erwartet man nach Zitaten von Marx eine geschichtsmaterialistische Interpretation — oder den Versuch einer solchen — der Musikgeschichte. Aber es bleibt bei einigen Zitaten und Sätzen. Eine solche Betrachtung würde manche Anregung geben können, obwohl gerade Marx (Briefwechsel mit Engels) das ästhetische Phänomen sehr vorsichtig behandelt hat. Die beigegefügte Bibliographie (meist ohne Ort und vor allem ohne Jahr), eine ziemlich bunte Auswahl, läßt fast alle die wenigen neueren Arbeiten über Soziologie außer acht. Daß Musiksoziologie nicht eine soziologisch gefärbte Skizze der Temperatur ist, hätte der Verf. z. B. an den weitgespannten Aufgaben sehen können, die Serauky gestellt hat (*Wesen und Aufgabe der Musiksoziologie*, ZfMw 22, 1934), auch in meinem Aufsatz „Grundlegung der Musiksoziologie“, *Der Musik-Almanach*, München 1949. Hans Engel

Gerhard Nestler: *Das Erklären von Kunstwerken*. Atlantis-Bücherei, Freiburg-Zürich 1951.

Das schmale Heftchen gibt weniger

eine Systematik der Möglichkeiten, Musik zu erklären, wie etwa M. Friedlands Aufsatz „Wie läßt sich Musik deuten?“ (A. M. Z. 1930). Zunächst erörtert Nestler die wechselnden Auffassungen der Musik als „Affekt oder Ausdruck“ und als „tönend bewegte Form“. S. 22 erklärt er dann „Form-Erklärung“ als die Form der Erklärung des musikalischen Kunstwerks. Neu ist der darauf erfolgende Versuch, aus der Musik eigenen Formkategorien (das sind in erster Linie Rhythmus, Melodie, Harmonie, im weiteren Metrik, Dynamik, Tonalität, Kontrapunkt, Symmetrie, Klang, Wort-Ton-Verhältnis) eine Großgliederung der Musikgeschichte zu entwickeln, die nicht in geistes- und kunstgeschichtlichen Parallelen wurzelt; vor deren Anwendung hat er vorher gewarnt. Die Epochen unterscheiden sich durch die Gruppierung der Kategorien. N. scheidet vier Epochen: die frühe Mehrstimmigkeit mit der Vorherrschaft der Rhythmik, die Niederländischen Schulen mit Vorherrschaft der Melodik, die Zeit von der Monodie bis zum Impressionismus beherrscht von der Harmonie und die mit dem 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beginnende vierte Epoche wieder mit Vorherrschaft der Melodik. Diese Einteilung ist recht geistreich gesehen und durchgeführt, kommt aber auch mit geistes- und kunstgeschichtlichen Parallelen, die mir manchmal ebenso fraglich erscheinen, wie die von N. zurückgewiesenen. Daß seine Einteilung schon Wert für ein leichtes Verstehen (S. 31), also eine Art pädagogischer Bedeutung hat, ist sicher. Ich kann hier nicht weitergehend über das kleine Heft berichten. Es regt ohne Zweifel an, auch zu Bedenken bei manchen Sätzen. „Das Werk Bachs ist ohne die Kenntnis der Figurenlehre nicht zu verstehen“ (S. 7; dann gäbe es nur einige Musikwissenschaftler, die Bach

„verstünden“); „niemals sind auch die gregorianischen Melodien ausdrucks-geladene Linien im Sinne einer individuellen Aussage“ (S. 13; man nehme nur die Communio ‚Quinque prudentes virgines‘); „diese Musik am Aufbruch unserer Kultur ist erst Voraussetzung, noch nicht Erfüllung“ (S. 24; das bezieht sich auf Gregorianik und Hymnik); „denn Symmetrie ist nicht Spannung und Kraft; Symmetrie, durch Wiederholung erzeugt, entkräftet“ (S. 36; es gibt doch zweifellos oft genug eine Bekräftigung durch Wiederholung). Das sind Sätze, denen man in irgend einer Richtung etwas Richtiges unterlegen kann, die aber in solcher Kürze in einem nicht für Fachleute bestimmten Heftchen zu Irrtümern führen können. Paul Mies

Hans Hoffmann: Vom Wesen der zeitgenössischen Kirchenmusik. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1949. 112 S.

„Voll Erstaunen erleben wir es, daß die zeitgenössische Musik nirgends so schnell und so festen Fuß gefaßt hat wie auf kirchenmusikalischem Gebiet.“ So beginnt Hoffmann sein Buch über die zeitgenössische Kirchenmusik, das im wesentlichen der protestantischen Kirchenmusik gewidmet ist. Er nennt zwei Gründe für seine Feststellung, die sich gegenseitig bedingen: erstens, die moderne Musik ist keine Konstruktion, sondern eine Kunst, die sich mit den Realitäten der Gegenwart auseinandersetzen will; zweitens, zu diesen Realitäten gehört eine Neubesinnung der Kirchenmusik seit einigen Jahrzehnten. H. macht uns daher zunächst mit dieser Neubesinnung näher bekannt, indem er uns ihre Geschichte erzählt und zugleich auf ihre geistigen Grundlagen hinweist. Den Grund für den kirchenmusikalischen Niedergang seit Bach sieht H. richtig darin, daß „die Liturgie erstarb und mit ihr der Sinn für

das Opfer des Herrn“ und damit zugleich „auch die Hymnen und Lobpreisungen der Schützischen Motetten und Bachschen Kantaten“. Den Ausgang der Neubesinnung sieht er in der „Entdeckung der Wunderwelt des großen Thomaskantors“. Das hat sein historisches Recht. Die Beschäftigung mit Bach, die zunächst einmal zu der entscheidenden Tat geführt hat, seine Werke in toto herauszugeben, mag vom rein künstlerischen Gesichtspunkt ausgegangen sein. Sie brachte uns aber eine Kunst nahe, die durch und durch „ad maiorem gloriam Dei“ geschaffen war und diesen Stempel an allen Ecken und Enden trug. H. führt Hindemith an: „Daß das Werk zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen wird und darum auch seiner Unterstützung sicher ist, spüren wir bei vielen Komponisten, selten aber so eindringlich wie bei Bach, dem das ‚Jesu juva‘ in seinen Partituren keine leere Formel war.“ Bach, der große Organist, lenkte die Aufmerksamkeit auf die Orgel, die das Gottesdienstinstrument schlechthin ist, die, wie der Kathedralorganist von Rouen Jehan Titelouze bekennt, von Gott gewählt ist, um sein Lob zu singen. Diese Orgel, in der Niederungszeit dem Wagner-Strauß-Orchesterklang hörig gemacht, erlebt ihre Regeneration: erst dann, das erkannte man, wird sie fähig, die Cantica, Hymnen, Choräle, Messen der alten Meister wesensgemäß zu „singen“. Diese „Orgelbewegung“ beschränkt sich nicht nur auf Orgelbau und -spiel. Sie gibt der Orgel in der Liturgie einen neuen Sinn. Die Orgel wird fortan „gleichberechtigter Faktor im Kultus, sie ist nicht Überleitung oder Ausschmückung, sie ist wesentliches Glied im Dienst des Herrn“. Und noch weiter: die Orgelkunst wendet sich ab von den Formen der Musik des symphonisch dichtenden und dramatisch musizierenden Jahrhunderts und wendet

sich wieder zu den Formen der alten liturgischen Orgelkunst. So als erster Max Reger, der nach langer Zeit wieder Chormusik für die Orgel schrieb, die zugleich in der ersten Reihe der Musik ihrer Zeit stand, dem dies Schaffensgebiet keine Studie und kein Archaismus, sondern durch und durch Ernst war. „In allen diesen strengen Formen geht es nicht um menschliche Gefühle, . . . sondern . . . es geht um das Hereinstrahlen kosmischer Gesetzmäßigkeiten“, schreibt H., wobei er zweifellos die Gesetzmäßigkeiten und die Wahrheiten zwischen Himmel und Erde meint, die uns in der Heiligen Schrift und dem lebendigen Zeugnis der Kirche verkündet werden. Parallel mit der Orgelbewegung geht die Singbewegung, deren Anliegen primär ein geistiges war und die sehr bald mit der liturgischen Bewegung in engen Verband trat. Und hier sind wir an der Quelle alles dessen, was sich in der protestantischen Kirchenmusik an Neuem ereignet: die Neubesinnung auf die Liturgie. „Musik bedeutet Gottesdienst, in ihr offenbart sich Heiliger Geist . . ., sie ist selbst Lob Gottes und Opferung zugleich“. Das ist, wie H. es formuliert, der neue Sinn der Kirchenmusik in der Liturgie, die sich ebenfalls erneuert: „So bekommt . . . das Meßopfer wieder einen Sinn . . . gegen den rationalistischen Predigtgottesdienst. Das Mysterium der Menschwerdung des Herrn . . . ist das Problem der Christenheit, so wie es Bach in der h-moll-Messe gesehen und verkündigt hat.“ Damit hat H. den Angelpunkt der neuen Kirchenmusik erkannt: die Liturgie. Eine Kunst, die liturgisch sein will, in einem neuen Sinn, und in einer Liturgie, die sich selbst ebenfalls erneuert. Kirchenmusik im liturgischen Dienst des Opfers. Ganz zweifellos: Dieser Begriff bedeutet für die protestantische Schultheologie einen schweren Anstoß. Der

Gottesdienst soll Opfer sein? Ist das nicht Heidentum? Hat nicht Luther den Opfergedanken der Messe auf nachdrücklichste geleugnet? Ja, er hat es getan und hat es tun müssen. Er mußte dies tun gegen die irreligiöse Haltung des spätscholastischen Nominalismus. Aber es wurde damals das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Wer die Schrift liest, weiß, daß sie im Gottesdienst ganz selbstverständlich ein Opfer sieht, das geistige Opfer des Neuen Testaments, dargebracht als *sacrificium laudis* von der Kirche, die ein Volk von Priestern ist. Die neuere protestantische Liturgik erkennt dies immer deutlicher. Sie muß es erkennen, denn hier liegt der zentrale Sinn des christlichen Gottesdienstes beschlossen, von dem aus alle sonst disparat scheinenden Elemente dieses christlichen Gottesdienstes allzumal eingefordert werden und darin organisch ineinander gebunden erscheinen zu einem lebendigen Ganzen: Das Gebet, die Lesung, die Bitte, das Lob, das Wort, das Sakrament. Und dieser Gottesdienst, der in Übereinstimmung mit den heiligen Schriften des Neuen Testaments unter dem Zeichen des eucharistischen Opfers steht, ist die echte Heimstätte für echte Kirchenmusik. Von da aus erklärt sich ohne weiteres die große Bedeutung, die im protestantischen Kirchenmusikschaffen die Komposition des lateinischen Textes des Meßordinariums einnimmt, von da aus erklärt sich die Pflege des gregorianischen Chorals, wie sie Friedrich Buchholz und sein Alpirsbacher Kreis auf immer breiterer Basis treibt; von da aus aber auch erklärt sich die Aktualität unserer neuen Kirchenmusik. Sie will nicht mehr bloße Einrahmung sein für die Verkündigung auf der Kanzel, sondern sie hat selbst Anliegen vor Gott und der Kirche in all den vielfältigen Formen, die das eucharistische Opfer umschließt.

H. legt damit klar, wie es kommt, „daß die Neue Musik, die sonst, in Konzertsälen, so gefürchtet und angefeindet ist, in der Kirche eine wesensgemäße Heimat gefunden hat“, und geht dann dazu über, diese Neue Musik der Kirche im einzelnen zu besprechen. Es ist eine stattliche Reihe von etwa dreißig Namen, von deren Schaffen wir da erfahren. H.s Darstellung ist von vielen Notenbeispielen begleitet, die treffend das Wesen der Einzelnen zeichnen. Sehr fein gewählt sind die zahlreichen Zitate von Lutherworten zur Musik, zum Gottesdienst und zur Kirchenmusik.

Hans Klotz

Walter Supper: Lesebuch für Orgelleute. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 188 S.

Ein Buch, das allen Orgelliebhabern zur Freude eine stattliche Sammlung von jüngeren Novellen, historischen Zitaten, Gedichten, Bibelstellen, Sprüchen bis zu Bonmot und Drölerie bezüglich Orgel und *musica sacra* bringt. Man merkt dem als Wissenschaftler hochgeschätzten Verf. an, wieviel Freude ihm das Sammeln der Schriftzeugnisse über den Gegenstand seiner Leidenschaft gemacht hat, und genießt diese Freude zumeist dankbar mit. Da das Buch nicht wissenschaftliche, sondern literarische Beurteilung erfordert, findet Rezensent, daß es von diesem Standpunkt aus teils von ausgesuchter Qualität, teils etwas medioker ist (Gartenlaubenstil einiger Novellen und poetisch mehr Gutgemeintes als Gekonntes). Supper, der „aus der Fülle gewählt und gesichtet“ hat, wünscht sich gleichwohl weitere Beiträge aus dem Leserkreise. In diesem Sinne sei u. a. auf das große, ernste Gedicht „Orgelspiel“ von H. Hesse und die treffliche Schilderung eines Orgelnachspieles in der „Leibhaftigen Bosheit“ des dänischen Satirikers G. Wied hingewiesen.

Walter Haacke

Heinrich Kralik: Das Buch der Musikfreunde, 256 S. mit 38 Textbildern etc. Amalthea-Verlag, Wien 1951.

Ein Abriß der Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, gezeichnet in den Hauptpunkten ihres Werdens und der Entwicklung als Konservatorium und Konzertinstitut und schließlich auch im Hinblick auf ihre berühmte Sammlung, der das Erbe Erzherzog Rudolfs sowie Brahms' kostbarste Stücke hinzugesellte. Kralik, Sproß der bekannten Wiener Familie, hat es verstanden, eine lebendige Geschichte des Institutes zu schreiben, mit dem alle Großen des 19. Jhs. verbunden waren, von Beethoven bis Brahms, von Joseph Sonnleithner über die Hellmesberger, Herbeck, Hans Richter bis zu Furtwängler. Und der Name Theophil Hansens ist mit dem stolzen Bau am Karlsplatz verknüpft, der nun seit fast 100 Jahren der Sitz der Gesellschaft und in den Musikvereinssälen Stätte ihrer Konzerte ist.

Ob die gegenwärtige Phase der Gesellschaft der euphemistischen Darstellung Kraliks wirklich entspricht, sei dahingestellt. Die gediegene Ausstattung mit zahlreichen faksimilierten Künstlerbriefen nötigt größte Bewunderung ab. Gewünscht hätte man eine tabellarische historische Übersicht am Ende des Buches, um es wissenschaftlichen Zwecken besser dienbar zu machen. Andreas Liess

Karl Kobald: Wo unsterbliche Musik entstand. Kunstverlag Wolfurum, Wien 1950. 54 S. 82 Abb.

Kobald hat in diesem Buche das Anschauungsmaterial der Musikstätten Wiens, der Umgebung von Wien und Salzburg, von Linz und St. Florian vereinigt. Ausgezeichneter lokaler Kenner, bringt er eine wohlgewählte Zusammenstellung aus der Fülle der Wohnstätten, Aufführungsstätten und

Kirchen, zu denen die großen Meister, Mensch und Werk, in Beziehung standen. An Hand kurzer biographischer Angaben unter besonderer Berücksichtigung der Schaffensstätten werden Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Bruckner, Lanner und Strauß behandelt, auf die sich das von Gertraud Grüner beigezeichnete Bildmaterial bezieht. Das gediegene Anschauungsbuch ist auch mit englischem Text unter dem Titel „The springs of immortal sounds“ in Parallelausgabe erschienen. Andreas Liess

Viktor Keldorfer: Klingendes Salzburg. 195 S. mit 6 Farbtafeln, 90 Textbildern etc. Amalthea-Verlag, Wien 1951.

Der bekannte Chordirigent hat in diesem Buche Musikgeschichte und Wesen, Volkslied und Musikpflege seiner Geburtsstadt einer liebevollen Betrachtung unterzogen. Die persönliche Tönung herrscht vor, die Darstellung läßt aber doch den Geschichtsgang von der Neumenzeit an in klarem Abriß vorbeifilieren, wengleich das Kapitel Salzburger Festspiele viele Namen vermissen läßt und die Moderne, etwa Hindemith, alles andere als im richtigen Licht gesehen wird. Bestechend ist auch hier das gediegene Bildmaterial von Musik, Kunst und Landschaft.

Andreas Liess

Ludwig Senfl: Deutsche Lieder III. Teil, hrsg. von A. Geering, Textrevision von W. Altwegg. Bd. V der Sämtlichen Werke, hrsg. vom Landesinstitut für Musikforschung in Kiel in Verbindung mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und der Schweizerischen Tonkünstlergesellschaft. H. Mösel-Verlag, Wolfenbüttel 1949. X u. 130 S.

Von den 270 dem Text nach bekannten Liedern Senfls sind insgesamt 250 erhalten. Wenn mit den 65 Stücken des vorliegenden Bandes, der die

Senfl-Lieder aus den Drucken der Zeit von 1535—1544 enthält, die Zahl der bisher veröffentlichten Sätze nunmehr auf 219 angestiegen ist, so bedeutet dies, daß damit das Schaffen des unbestritten größten deutschen Liedmeisters des 16. Jh. bis auf einen Rest von 31 Nummern in einer für die Zwecke der Forschung und Praxis gleich vorbildlichen Publikation vorliegt. Da die Editionsgrundsätze, nach denen die beiden Herausgeber vorgegangen sind, bereits anlässlich der Besprechung der ersten beiden Bände betrachtet worden sind, so können wir es uns versagen, noch einmal darauf in extenso einzugehen. Sie sind im wesentlichen die gleichen geblieben, ein Zeichen dafür, daß sie ihre Bewährungsprobe bestanden haben. Das gilt insbesondere für die Textgestaltung durch W. Altwegg, der mit der im I. Bande (RD 10) geübten Methode erstmalig von den bisherigen Gepflogenheiten der Editionstechnik abgewichen ist. Es wurde strengste philologische Gewissenhaftigkeit gewahrt, ohne daß die Textverständlichkeit dadurch erschwert worden wäre. Es wurde zwar „Altes“, es wurden aber „keine Antiquitäten“ gegeben (RD 10, S. VIII).

Wie im II. Bande (RD 15), aber im Gegensatz zum ersten, ist auch in Band III das Vorwort von den beiden Hrsg. gemeinsam verfaßt worden, während die Anlage des Kritischen Berichtes die gleiche geblieben ist. Fragen der Chronologie der Sätze sowie der gattungsmäßigen Scheidung und Herkunft der Texte werden im Vorwort behandelt. Auch wird das Problem der Aufführungspraxis wieder angeschnitten, ohne daß allerdings eine eindeutige Entscheidung für eine bestimmte Besetzungsart gefällt werden konnte. Schließlich legen auch die Anmerkungen zur Musik und zu den Texten wiederum Zeugnis ab von umfassender Quel-

lenkenntnis und intensivster Detailforschung. So unterrichten zahlreiche Bemerkungen über das Vorkommen der Melodien in zeitgenössischen Konkordanzen und die Übernahme in praktische Ausgaben. In einem Punkt sind die Hrsg. jedoch von einem in RD 10 konsequent und in RD 15 zum Teil befolgten Grundsatz abgegangen, darin nämlich, daß sie das Weiterleben von Texten und Melodien auch über die Epoche des deutschen Tenorliedes hinaus verfolgt haben. Denn in vielen Fällen wächst sich der Einzelbericht — sehr zum Nutzen der Forschung — zu einer kleinen selbständigen Liedgeschichte aus. Die Beschaffung der Texte machte allerdings keine Schwierigkeiten mehr, da lediglich mit Textmarken versehene Lieder wie in RD 10 nicht mehr vorkommen. Auch konnte das Quellenverzeichnis erheblich reduziert werden, da die Zahl der Konkordanzen zu den Drucken von 1535—1544 naturgemäß kleiner ist als zu den Quellen der ersten beiden Bände.

Bei der Planung der auf insgesamt vier Bände berechneten Ausgabe der Lieder Senfls hatten sich die Hrsg. von der Erwägung leiten lassen, daß das Kernstück des Liedwerks, die 82 Sätze aus dem Liederbuch J. Ott's von 1534, in seiner Geschlossenheit erhalten bleiben müsse. Darum waren diese 82 Lieder dem II. Bande vorbehalten. Im I. Bande waren dagegen sämtliche handschriftlich überlieferten Lieder veröffentlicht worden, sofern sie nicht bei Ott I wieder auftreten. Zwar umfaßt der II. Band vornehmlich die Sätze der mittleren Schaffensphase, so wie der I. vor allem die frühen Lieder enthält; doch entspricht die Folge Band I—II keineswegs einer streng chronologischen Ordnung, da sich die Entstehungsdaten der handschriftlichen Quellen von 1499 bis nach 1544 erstrecken und somit das Druckjahr von Ott I und

das Todesjahr Senfls (1543) mit umfassen. Aber auch Band III bildet, chronologisch gesehen, nicht die Fortsetzung von Band I, da die Reichweiten der Quellen der beiden Bände zum Teil kongruent sind. Ja, die Hauptquelle für den III. Band, Otts 2. Sammlung von 1544, kann sogar schon bis zu einem gewissen Grade als ein *opus posthumum* angesehen werden, da sie ein Jahr nach Senfls Tode erschienen ist. Mehr noch gilt dies für die Senfl-Sätze aus den drei letzten Teilen der Forsterschen Liedersammlung (1549 und 1556), die zusammen mit den Liedern aus Rhau 1544 und den Orgel- und Lautenintavolierungen Senflscher Lieder den Inhalt des IV. Bandes bilden werden. Darum darf wohl angenommen werden, daß sich die später entstandenen Lieder hauptsächlich in Band III und IV finden, so wie es ein sicheres Kriterium für frühe Entstehungszeit ist, wenn die betreffenden Quellen nachweislich zu einem frühen Zeitpunkt abgeschlossen worden sind, wie z. B. die Hss. Augsburg 142a (1499—1513) und Basel FX 1—4 (1522—1524). Da jedoch auch Lieder der frühen und mittleren Schaffensphase in späteren Quellen auftreten, so kann nur mit Mitteln der Stilkritik versucht werden, die so dringend notwendige chronologische Ordnung herzustellen, wenn nicht durch die Beziehung auf bestimmte aktuelle Ereignisse in den z. T. von Senfl selbst verfaßten Texten zumindest der *terminus post quem* gegeben ist. Wertvolle Vorarbeit in beiden Richtungen ist bereits in den Vorworten und Kritischen Berichten der ersten zwei Bände geleistet worden. Auch der III. Band enthält viele aufschlußreiche Bemerkungen. Doch dürfen wir wohl die wesentlichsten Ergebnisse von den für den IV. Band angekündigten Untersuchungen erwarten.

Dadurch, daß den Hss. und dem Senfl-Komplex in Ott I bei der Gesamtplanung der Primat vor den übrigen Drucken eingeräumt worden ist, erklärt es sich, daß der Anteil Senfls an diesen Drucken im III. Bd. nicht in dem Maße in Erscheinung tritt, wie es tatsächlich der Fall ist. Der Band ist eben, wie die Hrsg. betonen, Nachlese in bezug auf alles das, was in den Hss. und bei Ott I nicht enthalten ist. So bilden die folgenden 7 Drucke die Quellen für die bisher noch nicht veröffentlichten vier- bis sechsstimmigen Sätze Senfls: Egenolff (1535), Finck (1536), Schöffler-Apiarius (1536), Forster I (1539), Forster II (1540), Salblinger (1540) und, wie erwähnt, Ott II (1544). Während die Abweichung zwischen Auswahl und Effektivbestand bei den drei ersten Drucken sowie bei Salblinger und Forster II nicht so sehr ins Gewicht fällt, macht sie sich bei Forster I und Ott II um so stärker bemerkbar. Finden wir doch von den 10 Senfl-Sätzen bei Forster und den 64 bei Ott nur einen bzw. 44 im Neudruck wieder. Zwar erscheinen die 64 Senfl-Lieder bei Ott II nicht in einer geschlossenen Gruppe wie die 82 Stücke im ersten Ott-Druck. Aber dennoch bestimmen sie eindeutig das Gesicht auch dieser Sammlung, da sie mehr als die Hälfte des Gesamtbestandes ausmachen. Darum wäre es vielleicht zu erwägen gewesen, ob man nicht in Analogie zu dem bei Ott I geübten Verfahren auch die im ersten Bande vorweggenommenen Konkordanzanzen aus den doch relativ späten Quellen Wien 18810, München UB 328—331 und München St. Bibl. 3155 mit den 44 Sätzen des III. Bandes hätte vereinigen können; denn auch Ott II ist *de facto* eine Art von Senfl-Ausgabe des 16. Jh. Außerdem hätte man dem schönen Zweibund zwischen dem größten Liedmeister und dem wohl bedeutendsten Ver-

leger der damaligen Zeit noch ein weiteres Denkmal setzen können. Das Erscheinen des vorliegenden Bandes wird nicht allein von denen warm begrüßt werden, denen sich schon beim Studium oder beim Musizieren der Lieder aus den ersten beiden Bänden die Klangschönheiten und die Größe der Senflschen Satzkunst erschlossen haben, da, wie Geering im Vorwort betont, das Können des Meisters hier noch eine Steigerung erfahren hat. Es werden auch diejenigen den Band mit Gewinn zur Hand nehmen, deren Interesse der einstimmigen Liedweise gilt, gleichviel ob es sich dabei um Hoftenores handelt oder um dem Ursprung nach echte Volkslieder. Denn einmal drängt sich das echte Volkslied noch mehr in den Vordergrund, als es schon in den ersten beiden Bänden zu beobachten war. Unter den 64 Tenores aus Ott II z. B. sind die Volkslieder noch zahlreicher vertreten als unter den 82 Kernweisen bei Ott I. Zum anderen aber treten unter den Hofweisen jene Typen zurück, bei denen die Unterscheidung vom echten Volkslied nicht schwerfällt. Wir meinen jene kurzatmigen und stereotypen Bildungen, die man leider so häufig bei Forster I, aber auch beim frühen Senfl antrifft. Wenn die Hrsg. daher die Tenores der Sätze 44, 48, 50 und 53 als Volkslieder, bzw. als auf der Grenze zum Volkslied stehend bezeichnen, obgleich sie, vom Inhaltlichen und vom Textlich-Formalen her gesehen, zu den Hofweisen gehören, so werden sie wohl in erster Linie deswegen zu dieser Klassifikation gekommen sein, weil diese Lieder „ins lebendige Singen weiterer Kreise“ aufgenommen worden sind. Allerdings liegt die Annahme nahe, daß gerade diese Weisen den Weg ins „Volk“ gefunden haben, weil sie sich in ihrer ursprünglichen und kraftvollen Melodik ebensowenig vom Volkslied im engeren Sinne un-

terscheiden wie die aus dem späten Minnesang stammenden Lieder „Entlaubet ist der Walde“ oder „Ich stand an einem Morgen“. Daß ein engerer Zusammenhang zwischen der Wahl der Tenores und der Chronologie der Sätze Senfls besteht, kann mit Sicherheit angenommen werden. Um so erwartungsvoller dürfen wir daher den für den IV. Band angekündigten Untersuchungen über die Rolle Senfls als Melodieerfinder sowie über die Herkunft der Tenores aus dem Melodiengut der Volks- und Hofweisen entgegensehen.

Schließlich seien noch einige kleinere Richtigstellungen erlaubt. Wenn Geering im Vorwort schreibt, daß die Titel und Vorreden der Liederbücher zumeist Hinweise für die Ausführung durch Instrumente und Singstimmen enthalten, daß jedoch Forster allein die Lieder des ersten Teils seiner Sammlung für den Gebrauch „auff allerley Instrument“ bestimmt habe, so trifft das nur für die beiden ersten Ausgaben von 1539 und 1543 zu. Denn von der dritten Ausgabe an (1549) fügt Forster den Zusatz „zu singen“ ein. Dieser Zusatz braucht nun keineswegs als eine Stütze für die a-cappella-Theorie angesehen zu werden. Vielmehr steht diese Angabe ganz im Einklang mit der Ansicht Geerings, daß eine Wiedergabe auch der Lieder Senfls durch einen kleinen, solistisch geschulten Chor mit Heranziehung von Instrumentalstimmen, je nach der Faktur des Satzes, die geeignetste Aufführungsart sei (RD 10, S. VI). — Bei der Anmerkung zu dem Liede Nr. 12 (S. 113) „Ich soll und muess ein Buehlen haben“ wird sodann die Frage offengelassen, ob der Satz Ott II, Nr. 7, der auch bei Othmayr (Reutterische Liedlein, 1549, Nr. 6) auftritt, von diesem oder von Senfl stamme, eine Frage, die übrigens schon bei dem Liede „Mit Lust tät ich ausreiten“ (RD 15, S. 147) angeschnitten wurde.

Auch dieser Satz erscheint nämlich bei Othmayr und, in diesem Falle, bei Ott I. Da nun Othmayr in seine Sammlung nur eigene Kompositionen aufgenommen hat (vgl. H. Albrecht, Caspar Othmayr, Kassel 1950, S. 61), so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß er auch der Verfasser der beiden bei Ott I und II mit Senfl gezeichneten Sätze sein muß. Vermutlich hat sich Ott lediglich durch die Ähnlichkeit der Sätze Othmayrs mit denen Senfls dazu verleiten lassen, sie diesem zuzuschreiben. — Schließlich muß es in der Anmerkung Geerings zu dem Liede Nr. 42 „Entlaubet ist der Walde“ (S. 115) heißen: „Ein ähnlicher Text findet sich im Locheimer Liederbuch“ an Stelle von „Der gleiche Text“. Denn die beiden Texte sind nicht gleich, wie Altwegg in seiner Anmerkung (S. 125) richtig hervorhebt.

Daß der III. Band nicht wie seine beiden Vorgänger in den Reichsdenkmalen mit Bildbeigaben ausgestattet werden konnte, wird der Benutzer gern verschmerzen. Vielmehr gebührt den beiden Hrsg. für ihre Leistung Dank und höchste Anerkennung von Seiten der Forschung und Praxis, zumal wir wissen, daß infolge der Vernichtung des Manuskripts und des ersten Sticks im Jahre 1943 ein großer Teil der wissenschaftlichen Arbeit noch einmal geleistet werden mußte. Kurt Gudewill

Adriani Willaert Opera Omnia. Edidit Hermannus Zenck. — I. Motetta IV vocum, Liber primus, 1539 et 1545. — II. Motetta IV vocum, Liber secundus, 1539 et 1545 (Corpus Mensurabilis Musicae 3) Rome 1950, American Institute of Musicology. XVI und 113 bzw. IV und 119 S.

Als Serie 3 seines „Corpus Mensurabilis Musicae“ hat das bekannte amerikanische Institut in Rom die Gesamtausgabe Willaerts übernommen,

die einmal für die „Publikationen älterer Musik“ vorgesehen war und es dort zu dem 1. Motettenband (1937) gebracht hatte. Seitdem war das große Unternehmen ins Stocken geraten, aber es blieb ein Herzensanliegen des allzu früh von uns gegangenen Hermann Zenck, seine Willaert-Ausgabe einmal fertigzustellen. So hat sich der Direktor des American Institute, Armen Carapetyan, durch die Aufnahme von Zencks Ausgabe das Verdienst erworben, das Lebenswerk eines so wichtigen Meisters wie Willaert doch noch der Forschung zugänglich zu machen und gleichzeitig die Arbeit eines der besten deutschen Musikforscher vor dem Schicksal so vieler begonnener Editionen zu retten. Wir schulden ihm dafür Dank, und wir nehmen — diese persönliche Bemerkung sei auch einer wissenschaftlichen Rezension gestattet — die von Zenck edierten Bände mit wehmütiger Ehrfurcht in die Hand.

Es lag nahe, die Willaert-Ausgabe mit den Werken des 1937 erschienenen, inzwischen vergriffenen Bandes zu beginnen. Zenck hat diesen Band hier in zwei Volumina aufgeteilt und sich damit an die beiden Libri des Originals gehalten. In einem allgemeinen Vorwort zur gesamten Ausgabe stellt er in kurzen, aber inhaltsreichen Absätzen Willaerts Bedeutung und historische Stellung dar. Ein besonderes Vorwort zu den Motettenbänden klärt die Quellenlage, vor allem die Unterschiede zwischen den Drucken von 1539 und 1545. Es geht aber über das Bibliographische hinaus, indem es auch Zweckbestimmung und Stil der Werke berührt. Anlage und Quellenauswertung haben sich gegenüber der Ausgabe von 1937 nicht geändert. Neu ist aber vor allem die Übernahme der modernen Schlüssel und der Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte. Damit hat Z. sich endgültig der heute allgemeinen Editionspraxis

der deutschen Musikwissenschaft angeschlossen. Was das für ihn bedeutet haben mag, kann derjenige ahnen, der mit ihm gerade über solche Editionsfragen des öfteren diskutiert hat. Für diese Praxis selbst ist es eine ehrenvolle Bestätigung durch einen Forscher, dessen Sinn für die Bedeutung und das „Timbre“ der originalen Schreibweise besonders ausgeprägt und empfindlich war. Die sorgfältige Textunterlegung stützt sich, wie Z. betont, nicht auf Zarlinos Regeln, da diese für Willaert nicht in jedem Falle zwingend waren. (Der Kritische Bericht wird, wie bei allen Reihen des „Corpus Mensurabilis Musicae“, gesondert erscheinen, liegt also noch nicht vor.)

Über den Wert der Motetten eines so zentralen Meisters braucht hier kein Wort verloren zu werden, zumal wir diese 55 vierstimmigen Sätze seit Z.s erster Ausgabe kennen. Möge nun, da die moderne Editionstechnik dieser vorbildlich ausgestatteten neuen Bände auch breitere Kreise mit solchen Meisterwerken wie dem „Pater noster“, dem „Ave regina coelorum“, dem „Ave Maria“ u. a. schnell vertraut machen wird, endlich auch die kirchenmusikalische Praxis — und nicht nur die katholische — sich der Pflege dieser so lange vernachlässigten, hohen Kunst widmen. Vor allem möchte man wünschen, daß auch die allgemeine Chorpflege sich des reichen Schatzes bedienen möge, den die Wissenschaft ihr hier in bequem erreichbarer Form bietet. (Die beschämende Tatsache, daß die Programme so ziemlich über einen Leisten geschlagen werden und daß auch in der älteren Musik bewanderte Chorleiter sich den „Standard“-Werken nicht entziehen wollen oder können, ist ja nicht die Folge eines Mangels an Literatur. Infolge des Trägheitsgesetzes scheint man zu übersehen, daß es nicht nur einen Chor von

Gastoldi, Lasso, Othmayr, Senfl, Isaac, Donati usw. gibt, sondern daß gerade der Chorliteratur in den letzten 20 bis 30 Jahren ein unendlich vielfältiges Repertoire an älterer Musik durch Neuauflagen zugewachsen ist.) Was die Musikwissenschaft an dem Wiederaufleben und Fortgang der Willaert-Ausgabe gewinnt, wird sich bei den nächsten Bänden, die bisher unediertes Material vorlegen werden, erst ganz ermessen lassen. Möge es dem American Institute of Musicology gelingen, diese Ausgabe zu Ende zu führen und damit eine Ehrenschuld gegenüber dem großen Niederländer, aber auch gegenüber dem deutschen Forscher abzutragen, der die endliche Verwirklichung seines Herzenswunsches selber nicht mehr erleben darf. Hans Albrecht

Clemens non Papa: Opera Omnia. Edidit K. Ph. Bernet Kempers. I. Missa Misericorde (Corpus Mensurabilis Musicae 4). Rome 1951, American Institute of Musicology in Rome. III u. 21 S.

Es läßt sich kaum ein ermutigerendes Beginnen auf dem Gebiet der z. T. seit langen Jahren brachgelegten Gesamtausgaben von Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts denken als die Verwirklichung alter Pläne durch das rührige amerikanische Institut. Kaum hat die Willaert-Ausgabe im „Corpus Mensurabilis Musicae“ mit drei Bänden wieder aufzuleben begonnen, da legt Bernet Kempers — sicherlich mit Genugtuung — die erste Frucht seiner eingehenden Clemensnon-Papa-Arbeiten mit diesem 1. Messenheft einer Gesamtausgabe des Meisters vor. (Der erste Band der ebenfalls lange vorbereiteten Gombert-Ausgabe Schmidt-Görgs wird, wie man hört, in Kürze folgen.) Die überreiche, verwirrende Fülle bedeutender Renaissance-Komponisten stellt der Musikforschung Aufgaben,

die erst gelöst werden können, wenn die Opera omnia wenigstens der fruchtbarsten und wichtigsten Meister wirklich zugänglich sind. Daß es bei der Erforschung dieses musikalischen Komplexes um mehr als um Spezialforschung geht, verdient immer wieder hervorgehoben zu werden. Wie in der bildenden Kunst, so ist auch in der Musik die Epoche von etwa 1450 bis etwa 1570 von entscheidender Bedeutung für das Gesamtbild der abendländischen Kunst der nachfolgenden Jahrhunderte. Man braucht nur an die Technik der imitierenden Polyphonie, die Wendung zum harmonischen Vollklang und zur Dur-Moll-Tonalität zu erinnern, die in diesen Jahrzehnten Schritt für Schritt zu den musikalischen Kunstmitteln schlechthin zu werden beginnen, an die Tendenz zu „wortgebundener“, bald akzentuierender, bald deklamatorischer Metrik, die schließlich zum Schwerpunktmetrum des modernen Taktes führt, an das allmähliche Wachsen einer „autonomen“ Musik, wie sie in Formen ohne cantus prius factus oder doch mit einem ad hoc frei geschaffenen cantus firmus sichtbar wird. Das alles legt das Fundament für eine Kompositionstechnik, die sich — wenn auch bei gewandelter Sinngebung — bis in unser Jahrhundert gehalten hat.

So bedeutet jede Neuauflage aus der Zeit der „Mesuralmusik“ einen Beitrag zur Erkenntnis der Grundlagen neuerer abendländischer Musik und gibt der musikgeschichtlichen Forschung frische Impulse. Gerade das Lebenswerk Clemens non Papas verspricht uns — wie das Gomberts und Willaerts — einen tiefen Einblick in die Kunst der nachjosquinischen Generationen. Hier zeigt sich offensichtlich die über Josquin und seine Zeitgenossen hinausführende Verlagerung des Schwergewichts vom freischwebenden zum metrisch gebun-

denen Rhythmus, von der Semibrevis zur Minima als Silbenträger. Damit erhebt diese Generation ein Stilmittel zum Prinzip, dessen Wurzeln zweifellos weit hinunterreichen in die Zeit frühhumanistischer Anschauungen, fruchtbarer Wechselwirkungen zwischen „hoher“ und volkstümlicher Musik, zwischen Italien und den Niederlanden, zwischen Chanson und liturgischen Formen. Daß sie es zum Prinzip machen und damit die Gestik der „altniederländischen“ Kunst abstreifen, um sich mehr und mehr einer, man möchte sagen, von plastischen Vorstellungen beherrschten und zur „Perspektivik“ tendierenden Modellierung zuzuwenden, ist der entscheidende Punkt. Was und woher sie etwas übernommen haben, ist also nicht so bedeutsam wie die Frage, was sie mit dem Übernommenen gemacht haben.

Clemens non Papas Missa Misericorde ist 1556, also nicht lange vor seinem Tode, zum ersten Male bei Phalese gedruckt worden. Dieser Ausgabe, die zugleich die erste Druckausgabe einer Messe des Meisters war, folgt Bernet Kempers' Edition; der Herausgeber verspricht im Vorwort, uns die übrigen dreizehn Messen — wenn ich ihn recht verstehe — in der Reihenfolge der ersten Originaldrucke vorzulegen, also nach den Phalese-Ausgaben von 1556 bis 1570, ferner das achtstimmige Credo aus dem 2. Bande von Montanus' Thesaurus (1564) und ein Kyrie paschale nach Hss. Im übrigen sollen die in der Missa Misericorde „parodierten“ beiden französischen Sätze ebenfalls bald veröffentlicht werden, wovon Bernet Kempers sich mit Recht die Möglichkeit zu intensiverem Studium der Parodie-Technik Clemens non Papas verspricht, dessen gesamtes erhaltenes Messenopus nur aus Parodie-Messen besteht. Es handelt sich um einen Psalm in Übersetzung von Marot und

eine weltliche Chanson, beide mit „Misericorde au . . .“ beginnend. Einzelheiten zur Verwendung beider Kompositionen teilt der Herausgeber schon jetzt im Vorwort mit.

Editionstechnisch folgt seine Ausgabe den allgemein üblichen Prinzipien, also etwa den uns bekannten Richtlinien des „Erbes deutscher Musik“, bis auf die Beibehaltung der Longen, an deren Stelle er ganze Noten setzt, die er von „Takt“ zu „Takt“ mit Bindebogen wiederholt. Auch die Schlußlonga gibt er als ganze Note wieder. Da die Messe in seiner Vorlage in hohen Chiavette notiert ist (G-Schlüssel bis Tenorschlüssel), was er mit Recht beibehält, weist er im Vorwort auf die Transposition nach A hin (die Phäsefassung steht in C, also eine Terz höher). Das entspricht der „korrekten“ Lesung der Chiavette. Interessant ist aber jedenfalls, daß die Brüsseler Hs. 27087 die Messe in F (also eine Quinte tiefer) bringt; in welcher Schlüsselung, wird uns leider nicht verraten, so daß wir den wohl vorgesehenen Kritischen Bericht abwarten müssen. Zur Akzidentienfrage erklärt der Herausgeber, er sei mehr und mehr überzeugt, Clemens non Papa habe selbst die von ihm gewünschten Akzidentien notiert — abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen — und somit nichts oder nur sehr wenig dem Ermessen des Sängers überlassen wollen. Bei dem Hinweis auf einen offenbar vom Komponisten gewollten melodischen Tritonus e d c b a g im „Domine Deus“ muß es „bar 11/12“ statt „bar 19/11“ heißen. Die originale Erniedrigung des h zu b am Schluß des „Et iterum venturus est“, wodurch eine Art „Trugschluß“ zustande kommt, sieht Bernet Kempers als „Madrigalismus“ an, durch den das „non erit finis“ illustriert wird. Der Textunterlegung liegt ein Vergleich zwischen den Quellen zugrunde; einige Varianten aus Brüssel 27087

und München 40 sind übernommen worden. Weder Akzidentien- noch Textierungsfragen haben offenbar schwierige Probleme gestellt.

Die Messe selbst ist ein Musterbeispiel für das, was oben als Kennzeichen der Generation des Komponisten kurz skizziert wurde. Klare tonale Verhältnisse, ausgeprägte Neigung zu akkordischen Klangwirkungen, homorhythmische Abschnitte — besonders in den textreichen Teilen —, Bevorzugung des Durklangs, scharf profilierte Motive oder „Themenköpfe“ und jenes ausgewogene Gleichmaß im Zusammenklang, dem sich die individuelle Stimmführung weitgehend unterordnet — das sind die unvermittelt sich aufdrängenden Merkmale des Werks. Die vorbildliche Ausstattung und die alles in allem fehlerfreie Edition — über die Textunterlegung läßt sich manchmal streiten — sind ein neuer Beweis für die gute Arbeit, die das American Institute leistet. Den weiteren Messen wie den übrigen Werken Clemens non Papas sieht man mit Spannung entgegen.

Hans Albrecht

Louis Spohr: Quintett für Klavier und Bläser, op. 52. Hrsg. v. Eugen Schmitz. Bärenreiter-Verlag, Kassel (1950). 79 S. (Louis Spohr: Ausgewählte Werke).

Louis Spohr: Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier, op. 103. Hrsg. v. F. O. Leinert. Bärenreiter-Verlag, Kassel (Louis Spohr: Ausgewählte Werke).

Mehr und mehr werden wir in Zukunft davon Gebrauch machen müssen, das musikalische Erbe der Vergangenheit, soweit es sich nicht um die großen Meister handelt, für Forschung und Praxis in der Form ausgewählter Werke zu erschließen. Jedes neue Beginnen in dieser Hinsicht ist zu begrüßen, wenn es mit vorsichtiger Planung, immer auch auf

die Tragbarkeit in der Musikübung unserer Zeit bedacht, das nachzuholen sucht, was die Editionsarbeit der letzten Generation versäumt hat. Die nunmehr anlaufende Telemannausgabe zeigt beispielhaft, zu welcher Einschränkung wir angesichts des Vermächtnisses so mancher Meister allein schon durch die nach den letzten Kriegsverlusten veränderte Quellenlage gezwungen sind. Ohnehin hätte schon unter günstigeren Bedingungen der Gedanke an eine Gesamtausgabe hier eine Utopie bleiben müssen. Für Spohrs künstlerisches Vermächtnis läßt sich angesichts der gedruckten Quellen immerhin aus dem Vollen schöpfen, aber zu einer Gesamtausgabe läge heute aus inneren Gründen kein Anlaß vor. Freuen wir uns aber, daß die mit ihren ersten Stücken vorliegende, von Friedrich Otto Leinert im Auftrage der Stadt Kassel und der Niedersächsischen Musikgesellschaft betreute Auswahlangabe vieles wiedergutzumachen verspricht, was wir bisher Spohr schuldig geblieben sind. Das Quintett dürfte als Ganzes, mag es auch nicht in allen Einzelheiten die höchsten an ein Kammermusikwerk zu stellenden Ansprüche erfüllen, gleichwohl heute noch im Konzertsaal seine Wirkung tun. Es hat in der Geschichte seiner Gattung nur zwei bekannter gewordene Vorgänger, Mozarts Es-dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von 1784 und Beethovens Quintett gleicher Besetzung, op. 16, von 1801. Spohr freilich hat die Oboe mit der Flöte vertauscht. Die vom Hrsg. im lesenswerten Vorwort seiner Ausgabe dargestellte und fortlaufend aus Spohrs Selbstbiographie belegte Entstehungsgeschichte des Werkes belehrt uns, daß dem Komponisten im Grunde ein Klavierwerk für seine Frau Dorette vorschwebte, als die berühmte Harfenvirtuosin aus Gesundheitsrücksichten ihrem Instrument entsagen

mußte. Spohr begann die Arbeit auf einer Londoner Kunstreise im Sommer 1820, um sie gleich nach der Heimkehr zu vollenden und zunächst einmal für die Uraufführung, mit Dorette als Pianistin, da keine Bläser zur Verfügung standen, die Bläser in Streicherstimmen umzuschreiben. Das Stück hat es dann in der Urfassung lange Zeit hindurch zu großen Erfolgen gebracht, u. a. mit Pianisten wie Moscheles und Liszt. Die Entstehungsgeschichte erklärt das virtuose Übergewicht des Klaviers, natürlich auch die Neigung des Klaviersatzes zu harfenartiger Behandlung. Sonst knüpft er weniger an klassische Vorbilder als an den frühromantischen Pianofortestil an, wie er sich bei Field, Dussek, Hummel und Ries ausprägt. Die Läufe in Terzenparallelen und die akkordische Vollgriffigkeit deuten auf Clementi. An ihn ist vor allem bei dem in Terzengängen schwebenden, fast ganz dem Klavier allein überlassenen Trio des Menuetts zu denken. Aber die Selbstherrlichkeit des Tasteninstrumentes wird doch wieder in echt kammermusikalischem Musizieren ausgeglichen. Im Larghetto namentlich sprechen die Bläser ein entscheidendes Wort, hier kommt es auch zu reizvollem Wechselspiel zwischen ihnen und dem Klavier. Besondere Aufmerksamkeit verdient, schon im kunstvollen Bau, der dritte Satz, dessen Bezeichnung als Menuett natürlich nichts von seinem Charakter verrät. Der Hrsg. erinnert an die Art versonnener Scherzi bei Brahms, wenn man will, kann man darüber hinaus im Thema geradezu einen Vorklang des Variationenthemas im Brahmschen Klarinettenquintett heraushören. Was die beliebte Deutung der Spohrschen Chromatik als einer der wichtigsten Vorstufen des Tristanstils angeht, so ist natürlich Vorsicht geboten. E. Kurth (Die romantische Harmonik und ihre Krise in

Wagners „Tristan“, 1920, S. 71 f.) hat uns gelehrt, in solchen, oft frappierenden Fällen von Ähnlichkeit nicht nur auf das Gleichartige, sondern mehr noch auf die bestehenden Unterschiede zu achten. Das wäre zu der Bemerkung des Hrsg. im Vorwort S. 5 zu sagen. Vorbildlich in seiner Gründlichkeit ist der „Kritische Bericht“, der in der Beschreibung der herangezogenen Quellen auch auf die als op. 53 erschienene Bearbeitung für Klavier und Streicher näher eingeht. Nicht aufhellen läßt sich wohl, warum Spohr Takt 295 ff. des Finales vereinzelte Fingersätze für das Klavier vorgeschrieben hat. Als Kuriosum erscheint vor den einzelnen Sätzen jeweils die von Spohr auch in seiner Selbstbiographie (2, S. 127) gewünschte doppelte Metronomisierung, einmal für Mälzels Metronom, dann für Gottfried Webers mit rheinischen Zoll gemessenes einfaches Fadenpendel, also etwa beim *Larghetto*  30“ — 67 M.

Die Klarinettenbegleitung der von F. O. Leinert mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit herausgegebenen Lieder op. 103 läßt sich über den äußeren Anlaß hinaus auch tiefer aus der schon in seiner Kammermusik so vielseitig bewährten Experimentierlust begründen, mit der Spohr dann auch dem Lied gegenüberstand. Auch hier reizten ihn die seltenen Besetzungen. Es gibt von ihm Lieder mit vierhändiger Klavierbegleitung, mit Begleitung von Klavier und Violine, einen „Erlkönig“ mit 2 Violinen und Klavier, dazu als formales Kuriosum eine Sonatine für Pianoforte mit Gesang op. 138. Die vorliegenden Lieder von 1837 sollten einem Auftrag der Fürstin von Sondershausen entsprechen, den der Klarinettenvirtuose Johann Simon Hermstedt Spohr übermittelt hatte. Für ihn schrieb er ja auch drei Klarinettenkonzerte. H. Ro-

senwald in seiner Heidelberger Dissertation „Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann“ (1929) ist an diesem op. 103 zu Unrecht vorbeigegangen, wengleich die vorliegenden Lieder dem dort gezeichneten Bild von Spohrs Liedschaffen kaum neue Züge hinzufügen können. Aber sie wollen doch in ihrer Eigenart vom Klanghintergrund der begleitenden Klarinette aus gewürdigt werden. Sie ist teils Ausdrucksträger, teils umspielt sie den Gesangpart und die Klavierstimme konzertierend.

Willi Kahl

Georg Philipp Telemann: Zwölf methodische Sonaten für Querflöte (Violine) und Basso Continuo. Hamburg 1728 und 1732. Hrsg. von Max Seiffert. (Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung Bd. I) Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag (1950). Partiturband, VI und 126 S., Stimmen (Partitur ohne Continuo-Aussetzung) 73 S.

Daß nun endlich die Telemann-Ausgabe mit einem vorbildlichen ersten Band zu erscheinen begonnen hat, ist vor allem noch Max Seiffert zu danken, der lange Jahre dafür gearbeitet und geworben hat und das Manuskript dieses Bandes im Sommer 1944 noch abschließen konnte. Diese „Zwölf methodischen Sonaten“, deren erste Hälfte 1728 als Op. 13 mit italienischem Titel, deren zweite um die Jahreswende 1732/33 mit französischem gedruckt wurde, sind ein besonders glücklicher und nützlicher Beginn der Ausgabe. Denn es handelt sich hier nicht nur um ein vollgültiges Werk Telemanns, sondern auch um ein außerordentlich belehrendes. Es belehrt anschaulich über ein schon damals und erst recht heute heikles Vortragsproblem: je einem langsamen Satz jeder Sonate ist außer der schlichten Melodie eine gemäß dem damals

gustuösen „gemischten Stil“ mit wesentlichen und willkürlichen Manieren ausgezierte Melodiefassung beigegeben. Telemann hat übrigens — das sei dem Vorwort ergänzend zugefügt — zwischen jenen beiden Sonatenheften noch „3 Trietti metodichi e 3 Scherzi a 2 Flauti trav. o Violini col Fundamento“ veröffentlicht, in denen — nach dem Hamburger Correspondenten vom 30. 11. 1731 — „jedemahl das Adagio, sowohl in der ersten als zweyten Partie, mit Manieren versehen“ ist. Bei dieser Gelegenheit führt der Correspondent jenes erste Sonatenheft als Sonaten „mit einer Violine oder Flut. trav. oder Clavier“ an: dieses „oder“ braucht nicht ein Irrtum des Setzers zu sein, der Partiturdruck der Sonaten war und ist auch dem Klavieristen allein nützlich und ergötzlich zu spielen. Heute ist man geneigt, in solchem manierlichen Vortrag eine Minderung der Kantabilität zugunsten virtuosen Zierwerks zu sehen. Damals aber wurden diese „sangbaren Manieren“ durchaus als Steigerung des sprechend kantablen Ausdrucks empfunden. Das fordert außer einer zugleich schlanken und intensiven Tongebung eine ausgeprägte und feingliedrige Artikulation, die Telemann denn auch ausführlich vorschreibt. Auch anderwärts wurden damals die „sangbaren Manieren“ gelegentlich ausgeschrieben, doch wohl nie mit so genauer und deutlicher Angabe der Artikulation. Aus diesen Telemannischen Mustern ist für den instrumentalen wie für den gesanglichen Vortrag damaliger Musik zu lernen, so auch für die notwendige Durchartikulation der heute meist völlig unartikuliert, gleichförmig abgesungenen Koloraturen. Eine bemerkenswerte Einzelheit: der Gebrauch des Staccatozeichens lediglich als Betonungszeichen im Sinne des späteren *fp* bei gehaltenen Tönen, z. B. S. 38, Takt 3/4, S. 39, Takt

21/22, 25/26 usw., S. 93, Takt 92—94. Nicht weniger ist aus Telemanns Bewegungsvorschriften zu lernen. Daß er einmal „*cunando*“ vorschreibt, andere Male „*ondeggiando*“, das bezeugt nicht nur, daß ihm der Bewegungscharakter im eigentlichen Sinne wesentlich war, sondern auch, wie feine Unterschiede er gerade in dieser Hinsicht machte, über die allgemeinen Bewegungstypen *Andante*, *Allegro* usw. und die üblichen Tanzcharaktere hinaus.

Mögen diesem ersten vorbildlichen Bande der Telemann-Ausgabe bald weitere folgen! Rudolf Steglich

Antonio Vivaldi: Sonate da camera a tre op. 1. In Partitur gesetzt und mit ausgesetztem Generalbaß versehen von Walter Upmeyer. Heft 1: Nr. 1—6, Heft 2: Nr. 7—12. Partitur und Stimmen Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1949).

Lange genug haben die Herausgeber alter Musik Vivaldis Instrumentalwerke als Freiwild betrachtet und an ihnen ihre Bearbeitungskünste an den Mann gebracht. Nur wenige Ausnahmen bestätigen diese Regel, die darin besteht, daß man bedenkenlos originale Stimmen umänderte, neue Stimmen hinzukomponierte, den B. c. wegließ und sogar nicht davor zurückschreckte, einzelne Sätze eines Werkes durch solche anderer Vivaldi-Werke oder selbst fremder Komponisten auszuwechseln, weil die originalen Sätze als minder wirkungsvoll empfunden wurden. Man hat an den verschiedenen Werksammlungen Vivaldis geradezu herumgenascht, bald da, bald dort ein Konzert oder eine Sonate „ausgegraben“, wobei, wenn man die Unsumme der Neuausgaben betrachtet, manche Werke als besondere Lieblinge mehrfach ans Tageslicht gezogen wurden, was nicht immer eine Verbesserung bedeutete. Offenbar soll diesem Unfug nun ein

Ende bereitet werden mit der im Aufbau befindlichen, von Walter Upmeyer betreuten Gesamtausgabe der Vivaldischen Originaldrucke von op. 1 bis 12, die wohl auch heute noch einigermaßen erreichbar sind. Von dieser Neuausgabe liegt zunächst Vivaldis op. 1 vollständig vor, jene „Sonate da camera a tre“, die 1712/13 E. Roger in Amsterdam veröffentlicht hat. Auf dem neuen Werk von M. Pincherle „A. Vivaldi et la musique instrumentale“ (1948) fußend, nimmt der Hrsg. sicherlich mit Recht an, daß dieser Amsterdamer Ausgabe ein älterer, noch unbekannter Erstdruck zugrunde liegt, der (wohl in Italien) vor 1709 erschienen war. Ähnliches konnte bereits R. Haas (Die Estensischen Musikalien, 1927, S. 71) bei Vivaldis Violinsonaten op. 2 feststellen.

Der Neudruck im Bärenreiter-Verlag zeichnet sich durch korrekte Wiedergabe der originalen Vorlage ohne störende Hinzufügungen, sinngemäße Behandlung des reich und unmißverständlich bezifferten Basses und — drucktechnisch — durch einen schönen, übersichtlichen Stich aus. Leider vermißt man einen kritischen Bericht, der im Hinblick auf die Quellenvorkommen und die bisherigen Neuausgaben wohl am Platze gewesen wäre. Hinsichtlich der Quellen erfährt man nicht einmal, welches Exemplar dem Hrsg. als Vorlage diente, geschweige denn, welche Bibliotheken Exemplare des Amsterdamer Drucks besitzen. Und was die älteren Neuausgaben betrifft, so ist es immerhin nicht unerwünscht zu wissen, daß neben den Verbalhornungen von A. Moffat, der 1902 und 1908 die 8. und 2. Sonate (bei Simrock) herausgab, auch bessere Ausgaben existieren, wie z. B. die Neudrucke der 1.—4. Sonate durch J. Peyrot und J. Rebufat (Paris 1916) sowie der 2. Sonate durch E. Schenk (Nagels Musikarchiv Nr. 147, Hannover 1939).

Vivaldis Erstlingswerk ist ebenso wohl durch seine Bindung an die Vergangenheit, wie durch neue, in die Zukunft weisende Züge von Bedeutung. Es sind „Kammersonaten“, d. h. Suiten, denen, wie dies schon lange vor 1700 üblich war, ein freier, nicht-tanzmäßiger Einleitungssatz (meist Präludium benannt) vorangestellt wurde. Im Gegensatz zur französischen Suitenkomposition, die meist eine Vielheit von Tänzen in ihren „Ordres“ zusammenstellte (Haas a. a. O. S. 23), beschränken sich die Italiener der Corelli-Zeit auf nur wenige Tänze. So ist dies auch bei Vivaldi. Die Norm bildet die Dreizahl (in Nr. 3, 6, 8, 10 begnügt sich Vivaldi sogar mit nur 2 Tänzen), wobei Allemanda und Corrente den Stamm darstellen. Einer dieser beiden Tänze folgt in der Regel unmittelbar dem Präludium; doch kommt es auch vor (Nr. 6, 9), daß sie die Tanzfolge beschließen. Im allgemeinen bleibt die Funktion der Schlußbildung bei mehr als zwei Tänzen der Gavotta oder Giga vorbehalten, die jedoch minder häufig auftreten. Noch seltener ist schließlich die Sarabanda, die hinsichtlich ihrer Stellung im Suitenganzem und ihres Aussehens die uneinheitliche italienische Praxis bestens widerspiegelt. Die Sarabanda Nr. 3 z. B. ist ein als Schlußsatz fungierendes Corrente-ähnliches Allegro im $\frac{3}{8}$ -Takt; letzteres ist übrigens im italienischen Bereich keineswegs so ungewöhnlich, wie Upmeyer annimmt (vgl. Haas a. a. O. S. 22). Vereinzelt dringen nicht-tanzmäßige Sätze auch in das Suiteninnere ein, teils als kurze Anhängsel an Tänze, teils als selbständig geformte Sätze, die sich (wie etwa die beiden langsamen Sätze in Nr. 6 und 8) als Satztypen der Sonata da chiesa entpuppen. Man kann also auch hier die Fusion der Sonata da chiesa und Sonata da camera verfolgen, wie sie bei Corelli bereits in

vollem Gange ist. Bemerkenswert ist schließlich noch, daß die freien Sätze in Nr. 1 und 6 sowie der Satzanhang in Nr. 3 die sonst konsequent gewahrte Tonarteneinheit innerhalb einer Suite durchbrechen.

Wie die Werke im Großen die stilistische Lage um 1700 widerspiegeln, so auch im Kleinen, d. h. in der Gestaltung der Einzelsätze. Satztechnisch steht der bis auf Frescobaldi zurückreichende Typ der „Ligature e durezze“ in den meisten Sätzen im Vordergrund, wobei allerdings der klassizistische Barock der Corelli-Zeit die „durezze“ (harmonische Härten, Ausdrucksdissonanzen) abschwächt und zurücktreten läßt hinter den geradeswegs zur Manier erstarrten „ligature“, den gravitatisch-feierlichen Vorhaltskettungen, die immer und immer wieder auftauchen und in den verschiedenen Satztypen nur verschieden stark „dosiert“ und abgewandelt werden. Am eindrucksvollsten hat sich diese Manier in den Präludien niedergeschlagen, womit der besondere Zusammenhang dieser Sätze mit der Sonata da chiesa dokumentiert wird. Doch ist Vivaldi andererseits bestrebt, gerade die Präludien nicht auf einen Typus festzulegen. Neben gemessenen Chiesa-Typen mit starken Vorhaltsbildungen in langen Sequenzen (Nr. 1—3) stehen liebliche Gestaltungen in Melodik und Formgebung (Nr. 5, 11). In Nr. 4 hat man es mit einer italienisierten französischen Ouvertüre zu tun (Largo — Allegro — Adagio), bei der (als Zeichen des italienischen Klimas) die langsamen Teile Chiesa-Charakter haben, während das eingeschlossene Allegro geradezu eine Corrente darstellt. Ein konzertanter Typ liegt in Nr. 6 und 9 (letzteres ein singuläres Allegro-Präludium) vor, während Nr. 7 und 8 eine klanggebunden-figurative Gestaltungsart veranschaulichen, bei der

die 1. Violine die absolute Führung hat und die 2. Violine zur reinen Begleitstimme herabdrückt. Hier ist der barocke Triosatz monodisiert, der Virtuose Vivaldi regt sich hier mit der Kultivierung des solistischen Prinzips. Derartiges kommt noch an weiteren Stellen innerhalb des Gesamtwerkes vor (besonders deutlich Giga von Nr. 7, sowie Corrente, Giga und Gavotta in Nr. 11). E. Schenk hat wiederholt darauf hingewiesen, daß damit der barocke Satz „a tre“ zerlöst und dem reinen Oberstimmenprinzip der galanten Epoche der Weg gebahnt wird.

Einheitlicher als die Präludien sind die Tanzsätze. Aber auch hier trägt eine bemerkenswerte Variantenbildung dazu bei, das Typische zu individualisieren, sogar innerhalb der besonders einheitlich gefügten $12/8$ -Taktgigen. Unter den Allemanden sticht die Presto-Allemanda in Nr. 5 mit ihren schwirrenden komplementären Geigenfiguren (die Vivaldi auch in ruhigerer Bewegung liebt) besonders hervor. Hier ist die barocke Ausdrucksschwere bereits durch ein frühgalant-preziöses Wesen (wie dies auch in der Allemanda Nr. 10 mit ihren schnippischen Motiven zutage tritt) verdrängt. Unter dem Gesichtspunkt der beginnenden Stilwandlung vom Barock zum Rokoko gewinnen auch die kurzen, keck hingeworfenen Gavotten in Nr. 1 und 2 an Bedeutung. Ein Bekenntnis zu Corelli bleibt indessen die Schlußnummer 12: Variationen über das berühmte Folia-Thema, dem Corelli die klassische Gestalt gegeben hat. Bei aller Abhängigkeit von dem römischen Meister versteht es Vivaldi aber auch hier, eigene Züge auszuprägen.

So bietet dieses op. 1 trotz aller Einheitlichkeit im Großen doch ein reiches Einzelleben, in dem Altes und Neues sich mischen, wobei die spezifisch neuen Züge nicht zuletzt von der

schmissig-virtuosen, klangbetonten Sonderart Vivaldis her bestimmt sind. Man wird auf die weiteren Opera des großen Venezianers gespannt sein dürfen und muß nur wünschen, daß das begonnene Werk nicht das gleiche Schicksal erleidet wie andere groß geplante Gesamtausgaben. Rudolf Gerber

G. F. H ä n d e l : Rodelinde, Oper in drei Akten, Text von Nicola Haym, Übersetzung von Emilie Dahnk-Baroffio. Klavierauszug. Veröffentlichung der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1951. 4°, V u. 198 S.

Dieser unter Leitung Fritz Lehmanns, des langjährigen Leiters der Göttinger Händel-Festspiele, von Ferenc Spreitzer und Carl Josef Fürth angefertigte Klavierauszug der „Rodelinde“ unterscheidet sich von jenem ersten, den Oskar Hagen 1923 herausgab, hauptsächlich dadurch, daß er auf Grund der Partitur der Chrysanderschen Gesamtausgabe verdienstlicherweise das ungekürzte Werk bringt, sogar mit den vier Stücken des Chrysanderschen Anhangs, und daß er — ausgenommen die Kontinuoaussetzung — von Zutaten zum Urtext absieht. Textlich hat er den Vorteil, daß der italienische Text vollständig mitgegeben ist, außer der deutschen Übersetzung Emilie Dahnk-Baroffios (vgl. *Mf IV*, 103 f.). Vorausgeschickt ist die schon dem Textbuch beigegebene sachkundige und zweckentsprechende Einführung von Rudolf Gerber.

Ein Barockopern-Klavierauszug, der auf wissenschaftlichem Grunde der Opernpraxis, der Musikpflege am Klavier und den lehrbegierigen Musikstudenten dienen soll, könnte freilich nur dann zureichende Hilfe für Werkverständnis und -wiedergabe bieten, wenn er auch zur Befolgung der wesentlichen, im Urtext nicht no-

tierten „vergessenen Selbstverständlichkeiten“ anleitet, also musikwissenschaftlich stichhaltige, nämlich im Sinne Händels musikalisch begründete, als Beifügungen zum Urtext kenntliche Hinweise für Auffassung und Ausführung gibt, vor allem für Tempo, Artikulation und Auszierung. Werden doch heute selbst in ansehnlichsten Mozart-Aufführungen die musikalischselbstverständlichen Rezitativvorhalte platt danebengesungen! Und welcher Praktiker käme heute darauf, daß selbst in Arien solche selbstverständlichen, aber nicht ausgeschriebenen Vorhalte vorkommen? Hier z. B. S. 25 Takt 56 und S. 80 Takt 34, wo beide Male die Bezifferung auf den ohne weiteres gesungenen Vorhalt hinweist. Die Ausführung solcher „Selbstverständlichkeiten“ ist heute nur zu erreichen, wenn sie ausgeschrieben werden. Ein Stern oder Kreuz möge sie als ausgeschriebene Vorhalte kennzeichnen.

Die Textübersetzung ist bemüht, auch die originale Silbenzahl zu wahren, dabei aber geraten besonders im Rezitativ Tonfall und Akzentuierung oft in Widerspruch zu dem musikalischen Verlauf. Wie kann z. B. ein auf „Miralò!“ sinnvoll fallend betontes Quartmotiv auf „Schau es an!“ überzeugend gesungen werden? Wie in einer Arie zwei dem Italienischen „è pietà“ entsprechende Sechzehntel vor einem betonten Viertel auf „übt Mitleid“? Das Leben des Händelschen Rezitativs wird besser gewahrt, wenn bei notgedrungener Abweichung von der originalen Silbenzahl und Akzentlage Notenwerte geteilt oder zusammengezogen werden, so daß der sinnvoll sprechende große Händelsche Melodiezug am Leben bleibt.

Daß der Continuo im Rezitativ durchweg gleichförmig mit langgehaltenen Akkorden ausgesetzt ist, stärkt nur allzu leicht das Vorurteil, daß es ohnehin nur Halbmusik sei, wogegen

gerade auch das Akkompagnement des Secco damals, mit dem Fachmann Heinichen zu reden, „seine eigenen Künste“, „gustuöse“ Differenzierung erforderte, zum mindesten durch sinngemäße Differenzierung des Arpeggios in bezug auf Höhenlage, Umfang, Dichte, Geschwindigkeit, Auszierung. Sollte also ein solcher Klavierauszug sich nicht um ein sinnvoll „manierliches“ Akkompagnement bemühen? Ist doch gerade auch von Händel selbst ein außerordentlich phantasiereiches Akkompagnieren bezeugt.

Im übrigen ist der Klavierauszug offensichtlich vom Standpunkt des Kapellmeisters und des Korrepetitors angelegt. Die möglichst genaue Wiedergabe der Stimmführung steht vor der Spielbarkeit, und die Oberstimme der Arien-Kontinui läuft meist mit der Gesangsmelodie — mag der Ehrgeiz der Auszügler nun durch Erfahrungen mit unsicheren Solisten oder Zeitmangel gedämpft worden sein. An vielen Stellen wäre das Notenbild noch klarer, wenn die Continuoaussetzung sich mehr von der führenden Stimme distanzierte, zumal in kurzen Pausen, und dabei nicht noch aufeinanderfolgende Noten der beiden verschiedenen Stimmen an einen Balken gehängt würden (z. B. in Nr. 2, 6, 27, 28, 31, IV). Bei den Stücken des Anhangs und den entsprechenden Stellen der Oper wären wechselseitige Hinweise erwünscht gewesen. Unter besonderen Schwierigkeiten hat offenbar die Korrektur gelitten: auf mehr als 60 Seiten sind Fehler stehen geblieben. Die idealistischen Bestrebungen der Göttinger Händel-Gesellschaft hätten wohl ein noch besseres Gelingen dieses an sich begrüßenswerten Bandes verdient.

Rudolf Steglich

Hellmuth Christian Wolff:
Agrippina, heitere Oper in drei Akten
(acht Bildern) von Vincenzo Grimani,

Musik von Georg Friedrich Händel, bearbeitet und ins Deutsche übersetzt. Textbuch. Bärenreiter-Verlag, Kassel (1943). 8°, 78 S.

Hellmuth Christian Wolff:
Agrippina, eine italienische Jugendoper von Georg Friedrich Händel. Einführung. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin (1943). 8°, 36 S., 4 Bildtafeln u. Faksimiles.

Der Verfasser, der Händels „Agrippina“ für die heutige Bühne bearbeitet hat, legt in diesen beiden Schriften seine Textübersetzung und eine Einführung in das bearbeitete Werk vor mit dem Anspruch, der Wiederbelebung der Händel-Oper über die bisherigen Versuche hinaus ein wissenschaftlich wie praktisch stichhaltiges Vorbild zu geben. Dabei greift er allerdings — nicht viel anders, als es frühere Händeloper-Bearbeiter wie Fuchs, Dütschke und Hagen taten — wesentlich in den Organismus des Werkes ein, schon durch Weglassung von sieben Arien und Zufügung eines Schlußballetts. In dem 1950 erschienenen Klavierauszug (s. Mf. IV, 1951, S. 398 ff.) ist wenigstens die für die Exposition unentbehrliche erste Arie des Nero wieder aufgenommen, die den Thronanwärter als dekadenten Schwächling charakterisiert. Was aber geht allein mit der Änderung des Schlusses verloren! Da wird bei Grimani und Händel der Menuett-Chorsatz, der alle zum guten Ende freudig vereint, übersteigert durch die Erscheinung der vom Himmel herabschwebenden glückwünschenden Juno, die als letztes Musikstück der Oper eine Bourrée-Arie singt: „V'accendano le tede / i raggi delle stelle. / Esse per tanta fede / già splendono più belle“. In Wolffs Übersetzung: „Als Hochzeitsfackel brennen / die strahlenden Sterne. / Die Treue sie erkennen, / sie funkeln deshalb gerne.“ (Ich würde lieber sagen: „Laßt Fackeln nun entzünden / den Strah-

lenglanz der Sterne, / daß solche Treu sie künden/bis in die fernste Ferne!“) Das Aufflammen des Sternenhimmels — wie in Schinkels Szenenbild der „nächtlichen Königin“ —, diese Ausweitung des „irdischen Vergnügens“ ins bestirnte Firmament: das ist barock und in besonderem Sinne deutsch-Händelisch; „das große Allgefühl am Schlusse“ ist ja nicht erst eine romantische Forderung Webers. Wolff meint dagegen, die Göttin käme, um „ein Schlußballett einzuführen“, damit würde „die Heiterkeit des glücklichen Schlusses in reizender Weise betont und zugleich auf die spielerische Unwirklichkeit der ganzen Oper hingewiesen“. Dem Barockmenschen aber war die Göttin auf der Bühne keineswegs unwirklicher als die alten Römer, und es ging ihm keineswegs nur um etwas Spielerisches, sondern um Affektwirklichkeiten. Ein Ballett hätte, wenn nötig, der alte Kaiser Claudius selber herbeiwinken können, und zwar selbstverständlich vor dem Erscheinen der Göttin. Diese aber hat dann Besseres, Größeres zu tun: eben den Glanz und die Weite des Sternenhimmels zu öffnen.

Der Bearbeiter Wolff hat gewiß das Verdienst, den starken Anteil komischer Elemente an dieser Oper, die in der Mischung von Heroischem und Komischem dem damaligen venezianischen Brauche folgt, erstmals in helleres Licht gerückt zu haben. Schade nur, daß er in der Freude über seine Entdeckung allzuleicht die andern Seiten des Werkes: Ernst und Größe übersieht. Schon jene erste Arie und der Schluß zeigen, daß diese „Agrippina“ durchaus nicht, wie Wolffs Textbuch-Untertitel ankündigt, eine „heitere Oper“ schlechthin ist. Auch die Textübersetzung läßt in dem Streben, das Komödienhafte ja recht deutlich zu machen, oft den „Rausch des Geistes“ vermissen, den

doch Wolff selber mit Recht ein Kennzeichen jener venezianischen Kunst nennt. Rudolf Steglich

Joseph Haydn: Die drei- und vierstimmigen Gesänge, hrsg. von Bernhard Paumgartner (Bärenreiter-Ausgabe 901), Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1951).

Haydns drei- und vierstimmige Gesellschaftslieder mit Klavierbegleitung aus den Jahren 1796—1801, die er nach einer Äußerung zu Griesinger „bloß con amore in glücklichen Stunden, ohne Bestellung“ komponiert hatte, besaßen wohl in Mozarts dreistimmigen Kanzonetten auf Texte Metastasios mit dreistimmiger Bläserbegleitung (KV 436—439, 439a, 549) ihre legitimsten Wiener Vorläufer. Und sie sind, wie diese, der edle Abglanz der gepflegten Wiener Hausmusik ihrer Zeit. Hatte Mozart seine Kanzonetten für das Musizieren bei der befreundeten Familie von Jacquin geschaffen, so dürften Haydns mehrstimmige Lieder für das vornehme Haus seines Textdichters Gottfried van Swieten bestimmt gewesen sein. Das legt ein Brief Griesingers an Breitkopf nahe, der erzählt, daß Haydn sie außer seinem Verleger auch van Swieten versiegelt zugeschickt hatte. Dessen Geschmack verdankte er wohl die etwas altväterliche Auswahl der Texte, mehr noch aber die Vorliebe für die Anwendung polyphoner Formen, die diese feingeschliffenen, geistreich und tiefgründig angelegten Gesänge zeigen; dafür hatte van Swieten als Wiener Vorkämpfer der alten Meister eine besondere Schwäche. Haydns Gesänge, erstmals 1803 von Breitkopf & Härtel in Heft VIII und IX der „Oeuvres complètes“ und auf Haydns Wunsch auch in einer Sonderausgabe veröffentlicht, waren noch im Biedermeier sehr verbreitet. Im Winter 1807/08 erklangen sie auf Zelters Empfehlung auch im Hause Goethes in Weimar und 1823 mußte

Simrock sie neuerlich in Partitur und Stimmen auflegen. Im 20. Jahrhundert fanden sie trotz der guten Ausgabe wenigstens der vierstimmigen durch Wilhelm Weismann bei Peters bei weitem nicht die Verbreitung, die sie als reife Meisterwerke Haydns und als köstliche Hausmusik verdienen. Paumgartner, der vor 30 Jahren jene Kanzonetten Mozarts erstmals in praktischer Ausgabe vorlegte (Musikalische Stundenbücher des Münchener Dreimasken-Verlags), hat nun auch das Verdienst, Haydns mehrstimmige Gesellschaftslieder einer weiteren Öffentlichkeit erschlossen zu haben. Dabei nahm er eine andere Einteilung vor als einst Simrock, der im 1. Heft die 9 Quartette gleicher, im zweiten die 4 Terzette verschiedener Besetzung gebracht hatte. Paumgartners 1. Heft bietet neben je einem Terzett für Sopran, Tenor, Baß und für Sopran, Alt, Tenor die 9 Quartette und kündigt für ein weiteres Heft die „Gesänge für drei Männerstimmen“ (dies sind nur mehr zwei) an. Dem für die Bedeutung einer solchen Veröffentlichung recht sparsamen Vorwort ist nicht zu entnehmen, welche Quellen der Ausgabe zugrundeliegen, ob die Autographe (Bibliothek des Conservatoire Paris), die Originaldrucke, oder beides. Den ebenso einleuchtend wie sparsam ergänzten dynamischen Zeichen (Kleindruck) und Phrasierungsbogen (Punktierungen) entnehmen wir aber, daß der Ausgabe quellenkritische Studien vorausgingen; Weismanns Ausgabe hatte zugunsten eines unveränderten Originaltextes auf solche Ergänzungen ganz verzichtet und war damit der Praxis weniger entgegengekommen. Ein paar kleine Versehen der im übrigen sehr sorgfältigen und gediegenen Ausgabe fallen nicht ins Gewicht, so im 1. Stück der Textbeginn des Tenors, wo es statt „der Mann nach seiner Jahre Ziel“ heißen muß: „der Mann noch

seiner Jahre viel“; ferner Takt 5 in Nr. 2, wo der Klavieralt notengetreu mit dem Singalt gehen muß (vgl. T. 71, wo es richtig steht), oder T. 99 in Nr. 10, wo im Klaviertenor ein Auflösungszeichen auf dem 3. Achteil zu ergänzen ist. Ernst Fritz Schmid

Georg Philipp Telemann: Aus dem „getreuen Musikmeister“, Heft 7 und 8. Sonate für Violoncello und Generalbaß. „Lieder und Arien“ zum Klavier, hrsg. von Dietz Degen im „Hortus musicus“ (Nr. 12 und 13). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. Der Komponist Telemann strebte nach Universalität und Moderne — der Organisator nach Neuland. Er liebte den weltoffenen Atem der großen Handelsmetropolen und bot seiner entdeckungsfrohen Zeit, was sie sich wünschte. Unmöglich, sich den immer geschäftigen, dennoch soliden Vielbegabten aus dieser Zeit fortzudenken, der er das wurde, was er seiner Hamburger Sammlung von Kompositionen aller Gattungen als Titel voransetzte: ein „getreuer Musikmeister“ (1728), d. h. ein vielseitiger, zuverlässiger Führer durch eine weitverzweigte, international befruchtete Musikpraxis. Wir können uns ihm auch heute noch anvertrauen, wenn wir im Zeitalter Bachs und Händels in die Breite gehen wollen. Da gibt es gerade im „Getreuen Musikmeister“ (im „Hortus musicus“ in insgesamt acht Heften vorgelegt) mancherlei freundliche Überraschungen, nicht zuletzt für dilettierende Holzbläser.

Violoncellisten kommen auf ihre Rechnung mit der D-dur-Sonate (Heft 12) — eine hübsche Studie aus jener Periode des Überganges, in der das Violoncello anfang, den letzten und zähesten Vertreter der älteren Violenfamilie, die Gambe, als Solo-Instrument zu verdrängen. Hier ist schon manches speziell „cellomäßig“

komponiert, der umfassende Praktikus hielt auf materialgerechte Schreibweise und erprobte gern neue klangliche Möglichkeiten.

Auch aus den „Singe-Sachen“ der Hamburger Sammlung bringt ein Heft (Nr. 7) eine Auswahl. Sie mag nicht leicht zu treffen gewesen sein: Texte von mäßiger „Poesie“ setzen bald Staub an, auch auf dem musikalischen Teil. Mit Rücksicht hierauf hat der Herausgeber, der der Praxis dienen wollte, mit Strenge ausgediehen, was uns heute in gar zu weite Ferne gerückt ist. Es blieb genug des noch Brauchbaren — echt Empfundenes, Besinnliches, hausbäckern Humoristisches, Telemanns natürlich-fließende Melodik aber wird den an den größeren Zeitgenossen geschulten Sänger und Spieler in jedem Falle gut unterhalten, auch dort, wo sie zu weiteren Koloraturbögen ausschwingt. Neben Opernbruchstücken (Dacapo-Arien, davon zwei mit obligater Violine, auch ein Duett) können ein so frisches und geschlossenes Stück wie „Das Frauenzimmer“ (der Geistesblitz eines gelehrten Schulmannes) oder ein so weltflüchtig-schmerzliches „Air“ wie „Komm, süßer Schlaf“, komponiert von einem Mr. Des Fontaines (Telemann neigte ja zur „französischen Art“ und ließ in seiner Sammlung gelegentlich auch Mitbewerber zu Worte kommen), dem Musikfreund unserer Tage noch weitgehende Erfüllung bringen.

Kurt Stephenson

Organum. R. 5: Klaviermusik. Nr. 2. 3. 5. 6. Lippstadt, Kistner & Siegel 1951. 2.: C. Ph. E. Bach, Sonate G-dur. Bearb. v. H. Albrecht. 3: J. L. Dussek, Sonate g-moll, op. 10. Nr. 2. Bearb. v. H. Albrecht. 5.: L. A. Kozeluch, Sonate Es-dur, op. 51, Nr. 2. Bearb. v. H. Albrecht. 6.: J. L. Dussek, Sonate Es-dur (The Farewell), op. 44. Bearb. v. H. Albrecht.

Die von H. Albrecht mit großer Umsicht und viel Spürsinn für Veröffentlichungswertes betreute Reihe „Klaviermusik“ der Sammlung „Organum“ schreitet rüstig fort. Einige kurze empfehlende Hinweise auf die neu vorgelegten Hefte mögen hier genügen. Die im „Musikalischen Mancherley“ 1761 erschienene, aber nach A. Wotquenne, „Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach, 1905, S. 17, bereits 1750 in Berlin entstandene Sonate E. Bachs läßt sich natürlich mit den Gipfelleistungen der Hamburger Klaviermusik des Meisters nicht vergleichen, und es gibt ja auch aus seiner Berliner Zeit Zukunftsträchtigeres als diese anspruchslosere G-dur-Sonate, die aber doch mit der Substanzgemeinschaft der Stufenmelodik innerhalb der beiden ersten Sätze einen charakteristischen Zug in E. Bachs Sonatengestaltung erkennen läßt. Nicht nur mit der Beethovennähe des Hauptthemas im Adagio vermag uns die Sonate von Kozeluch zu fesseln. Sie zeigt im ganzen Verlauf, was dieser bekanntlich vom jungen Schubert sehr geschätzte Kleinmeister zur Entwicklung des neueren Pianofortestils beigetragen hat. Das Klangbild der frühromantischen Klaviermusik lernt man dann in zwei weiteren, Dussek zugeordneten Heften der Sammlung kennen. Die Widmung der weiträumigen „Lebewohlsonate“ an den Freund Clementi erinnert daran, was ihm Dussek verdankt. Es ist keine Übertreibung, wenn der Herausgeber sie ein „Geniestück“ glaubt nennen zu sollen, aber die um 10 Jahre ältere g-moll-Sonate kann auch sehr wohl neben ihr bestehen.

Willi Kahl

Johann Christian Bach: 3 Streichtrios (A-dur, G-dur, C-dur) aus op. 4, hrsg. von Walter Upmeyer. Quintett in D-dur, hrsg. von Rolf Ermeler (Generalbaß: Walter Kraft).

Hortus musicus (Nr. 37 und 42) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Jener neue Stil, zu dessen hervorragendsten Trägern die Bachsöhne zählten, offenbart sich in diesen Stücken in so ausgewogener, glücklicher Erscheinungsform, daß sich auch der Laienmusiker sogleich angesprochen fühlt, besonders wenn er mit Mozart vertraut ist. Die Trios, in der Mailänder Zeit des jüngsten Bachsohnes entstanden, sind kleine Sonaten für zwei Violinen und Violoncello, zweisätzig nach dem Vorbild Sammartinis, je ein zweiteiliger langsamer Kopfsatz in früher Sonatenform und Menuett mit Trio, flächig in der Harmonieführung, terzen- und sextenfreudig, mit kleingliedriger Melodiebildung und Redikten, „galant“ verziert, mit deutlicher Neigung zum lombardischen Rhythmus und schnell wechselnder Dynamik. Die erste Geige ist schon der bevorrechtigte (nicht ausschließliche) Melodieträger. Quartettgenossen finden hier ein dankbares Betätigungsfeld, wenn einmal der Bratschist ausbleibt. Wer sich auf diese Sätze einspielt, wird leicht den Weg zu dem größer angelegten D-dur-Quartett finden. Dort geht — im Unterschied zu den Streichtrios — noch eine Klavierpartie mit, doch nicht nur als Generalbaßinstrument, sondern auf weite Strecken auch als selbständiger (obligater) Partner, z. B. regelmäßig im Vortrag des Seitensatzes in den ausgeführten Sonatenformen der beiden Allegro-Ecksätze: der Übergang vom Cembalo zum Pianoforte wird deutlich, gelegentliche Entfaltung einer frühen Hammerklavier-Brillanz legt die Vermutung nahe, daß Johann Christian hier, dem neuen Klavierstil Haydns nahe, für dies und nicht mehr für das Cembalo komponiert hat. Neben Querflöte, Oboe und Violine tritt auch das Violoncello obligat hervor, besonders in der g-moll-Episode des Mit-

telsatzes (Andantino), die als frühes Beispiel zur Tonarten-Charakteristik jener Zeit („schmerzliche Resignation“) bemerkenswert ist (vgl. Mozart) . . . wie sich denn der jüngste Bachsohn immer deutlicher als lyrisches Naturell und Repräsentant subjektiver Affektenkunst herausstellt: mit feinsten Anpassungsfähigkeit an das, was eine neue Generation entzückte. Das umfassende kompositorische Können, das ihm in seiner Jugend unter der Anleitung des großen Vaters zum Besitz geworden war, steht hinter solch sublimen Kammerkunst und gefälliger Gesellschaftsmusik wie ein Grundkapital hinter den Zinsen, die einer veränderten Gegenwart dienen.
Kurt Stephenson

Georg Kotek und Raimund Zoder: Stimme der Heimat. (Wien) Österreichischer Bundesverlag (1948). 8°, 160 S.

—: Im Heimgarten. (Wien) Österreichischer Bundesverlag (1950). 8°, 144 S.

—: Stille Stunden. (Wien) Österreichischer Bundesverlag (1950). 8°, 114 S.

Diese drei Veröffentlichungen der beiden um die Volksliedsammlung, -forschung und -pflege in Österreich rühmlich bekannten Autoren bilden zusammengenommen ein einheitliches österreichisches Volksliederbuch. Es enthält Lieder der verschiedensten Gattungen, u. zw. bringt das erste Bändchen solche zum Preise von Heimat und Volk, ferner Kinder-, Soldaten-, Liebes-, Hochzeits- und Totenlieder, das zweite Standes-, Scherz- und Trinklieder, Schnaderhüpfel, Kanons, Jodler und Almschreie, das dritte Erzähllieder und geistliche Gesänge. Vertreten sind alle österreichischen Länder; Niederösterreich und Wien liegen allerdings in Führung. Die Melodien werden zumeist in mehrstimmigen Sätzen geboten;

diese nehmen zur Richtschnur die unterm Volk verbreiteten Gepflogenheiten mehrstimmigen Singens. Sangesort und Aufzeichner werden gewissenhaft vermerkt.

Die Bändchen bringen eine Auswahl des Besten, was in Österreich in jahrzehntelanger Arbeit aus Volksmund aufgezeichnet werden konnte; ein Teil des Gebotenen ist erstmalig abgedruckt. Man gedenkt bei Durchsicht der Sammlung in Dankbarkeit der vielen Helfer beim Einbringen der Ernte, vor allem indes der überragenden Persönlichkeit Joseph Pommers.

Die Texte der Lieder spiegeln weithin die Erlebniswelt schlichter, naturverbundener und in ihrem Gottesglauben ruhender Menschen, schildern das Leben und die Freuden der Sennen, Hirten und Bauern; die Melodien leben aus einer musikantischen Freude am Tönen und Klingen, die sich paart mit einer Vorliebe zu tänzerisch schwingenden Rhythmen.

Der vorgelegte Liederschatz scheint zunächst von recht einheitlichem Charakter zu sein; bei näherer Betrachtung lassen sich aber doch allerlei charakteristische Unterschiede und Schichten erkennen: die Lieder der einzelnen Länder verraten einen jeweils eigenen Schlag, der bei den Liedern aus dem alemannischen Vorarlberg so stark abweicht, daß diese fast als ein Fremdkörper unter den übrigen wirken. Unter die das Feld beherrschenden ausgreifenden, in akkordischen Gängen schwelgenden Weisen mischen sich solche von einer mehr verhaltenen, in sich gekehrten, stilleren Art; sie sind vor allem bei den geistlichen Liedern und Spielen zu Hause. Und in den Juchzern und Almschreien treten uns musikalische Gebilde von ganz urtümlicher Art entgegen.

In Deutschland ist echter Volksgesang schon über weite Gebiete hin erstorben; Kreise, die das Volkslied pflegen, singen es in kunstvollen

Sätzen oder wenden sich internationalem Gute zu. Wendet man von hier aus den Blick auf das neue österreichische Liederbuch, so muß es besonders in die Augen fallen, wie reich noch in Österreich lebendige Quellen aus den Urgründen eines gesunden, kraftvollen Volkstums strömen und das Lied seiner Menschen speisen. Und sich dessen bewußt zu werden, ist wohl das bedeutsamste, weil zugleich beglückende und tröstliche Erlebnis, das uns die Sammlung von Kotek-Zoder zu vermitteln vermag.

Erich Seemann

Renée Viollier: Jean-Joseph Mouret, le musicien des graces (1682 bis 1738), Libr. Floury, Paris 1950, 234 S. nebst zahlr. Musikbsp. und 8 Bildtafeln.

Eine selbst von der französischen Musikforschung bisher noch keineswegs voll erforschte Zeit der Pariser Operngeschichte wird mit dieser ausgezeichneten und ausgreifenden — vom Verlag übrigens trefflichst ausgestatteten — Monographie Mourets erhellt, die Zeit des aufgelockerten Überganges von Lully zu Rameau, in der die Italiener in Paris einen sich immer mehr verstärkenden Einfluß zu nehmen begannen und der große Kampf pro und contra die italienische Musik anhub. Der Verf. liegt es fern, Mouret als Großmeister den Spitzen des Schaffens des 17. und 18. Jhs. gleichzustellen. Das breite Interesse, das sie seiner Gestalt entgegenbringt, rechtfertigt sich durch die Tatsache, daß die genialischen kleinen Meister im guten Sinne des Wortes oftmals in kühnem Einfall Gestaltungen vorausnehmen, deren Wert und Bedeutung dann erst in den Händen der Großen oder mit dem Fortschreiten der Geschichte voll ausgemünzt werden. Das ist gerade bei Mouret in hohem Maße der Fall. Wie Viollier feststellt, stellte Mouret zusammen mit dem Dichter N. Destouches 1714

für die Feste von Sceaux mit „Les amours de Ragonde“ das Modell der dann gepflegten französischen Pastoraloper auf; ebenso gab er dem Ballet d'action mit dem Intermezzo „Apollon et les Muses“ entscheidenden Anstoß. Mit „Les Festes de Thalie“ (1714) gab er der Ballett-Oper eine neue, gegenwartsnahe Wendung und brachte zugleich erstmalig auf die Szene der Académie Royale de Musique eine Handlung im Ton der leichten Komödie (zusammen mit dem Dichter La Font). Mit „La Provençale“ (1722) führte Mouret ebenso erstmalig Couplets in der Sprache seiner provenzalischen Heimat sowie originale Instrumente dieser Landschaft in die Oper ein. Das Werk wurde übrigens noch 1758 gespielt und fand eine Parodie von der Hand Favarts („La fille mal gardée ou le pédant amoureux“). Seine kühnen Instrumentationen im Ballett „Les Amours des Dieux“ (1727) erregten ebenso heftige Kritiken wie sie bewundert wurden. 1729 markiert ein ebenso kühnes Vorgehen in den beiden Folgen seiner Symphonien ein Datum in der Geschichte der sich entwickelnden französischen symphonischen Musik.

Der Schwerpunkt des Mouretschen Schaffens aber lag unstreitig — so sehr auch seine Versuche in der Tragédie lyrique keineswegs unter Niveau blieben — auf dem Gebiet der leichten Muse. Seit 1716 schuf er für die Italienische Komödie, die nun mit Riccoboni, genannt Lelio, ihren vollen Aufschwung nahm, seine charmanten Divertissements; die sechs dicken Bände solcher veröffentlichter Werke sind Musik voll der Verve, der Wattleuschen Grazie, der Spontaneität und einer als mozartisch zu bezeichnenden Leichtigkeit des melodischen und rhythmischen Einfalls. (Dabei muß als Gegensatz erwähnt werden, daß in seinen Versuchen der Tragédie lyrique Chöre von ausgesprochen glücklicher Faktur stehen.) Mit Recht und

Fug darf man den Komponisten mit seinen blendenden Airs, Couplets und Vaudevilles einen Vorläufer des speziell französischen Genres der opéra comique nennen. „Er war hier seiner Zeit voraus. Man schuf nicht besser im Augenblick des vollen Aufbruchs der opéra comique“ (S. 182).

Mouret entstammte dem „Avignon chantant“, kam 1707 nach Paris, wo eine blendende Karriere ihn erwartete: Surintendant der Musik am Hofe der Herzogin du Maine, ist er Mitgestalter der berühmten „Grandes Nuits de Sceaux“; er wird musikalischer Leiter der Oper, des Concert Spirituel in den Tuileries, für das er auch Motetten schreibt. 1717 wird er offiziell zum Komponisten der Comédie Italienne ernannt, die er zusammen mit dem Dichter Auteau ein Jahr zuvor mit dem Werk „Le Naufrage au Port à l'Anglais“ aus arger Verlegenheit gerettet hatte. Der Besuch des Institutes ließ sehr zu wünschen übrig, da die italienische Sprache ein Hindernis des Verständnisses war. Hier sprangen die Erwähnten mit der französisch-sprachigen Komödie ein. Das bedeutete Lösung und neuen Weg. Rund zwanzig Jahre hat Mouret an dieser Stätte seine blitzenden und geistvollen Musikgaben in ungeheurer Fruchtbarkeit ausgestreut, die sich an oftmals nicht minder geistreichen Texten entzündeten. Mourets Glück war, daß der große Konkurrent und Altersgenosse Rameau ein Spätling in Entwicklung und Schaffen war. Er erlebte noch dessen erste große Erfolge (Hippolyte et Aricie, 1733 u. a.). Sein eigener Stern aber sinkt plötzlich. Er, der in den Jahren 1728 bis 1730 der Modekomponist war, verliert alle Stellen und notdürftig durch Unterstützungen sein Leben fristend, verfällt er dem Wahnsinn. 1738 stirbt er. Viollier durchleuchtet nicht nur die Musik Mourets, sondern auch die literarischen Grundlagen, von denen sie breite

Proben bringt. Damit wird eine lebendige Vorstellung von den „Parodien“ und „kritischen Revuen“ vermittelt, von den satirischen, auch heute noch geistreich wirkenden Versen der Arien, Couplets und Vaudevilles. Diese Werke der italienischen Komödie und auch des Theaters de la Foire stellten lebendige Theater- und Musikkritik dar. Schon Lullys Opern wurden später parodiert. Mouret, der natürlich mit seinen Werken selbst wieder parodiert und kritisiert wurde, hat u. a. auch Musik zu Parodien von Rameaus „Hippolyte et Aricie“, von „Les Indes galantes“ (unter dem Titel „Les Indes chantantes“), von Destouches' „Les Eléments“ (u. d. Titel „Le Cahos“) geschaffen. Das Publikum genoß die großen Werke der lyrischen Tragödie und ging an folgenden Abenden in die „Revue-critique“ oder Parodie, die es wahrscheinlich noch mehr genoß. In diesen Werkchen lebt bereits ein Realitätsgefühl, ein Realismus — fern den Göttergeschichten auf steifem Kothurn der Tragédie lyrique —, der erkennen läßt, daß Erscheinungen wie etwa die Beggars-Opera 1728 nicht plötzlich aus der Erde schossen, sondern bereits ein breites kontinentales Fundament vorhanden war, aus dem solche Blüten organisch wuchsen.

Andreas Liess

Rudolph Reti: The thematic process in music. New York 1951. The Macmillan Company. 362 S.

Das Buch bedeutet einen auf breiter Grundlage unternommenen Versuch, das Wesen der Einheit im musikalischen Kunstwerk zu ergründen. Als ursächliches Prinzip wird der Begriff des „thematischen Prozesses“ angenommen, der sich nicht nur in den offen zutage liegenden Einheitsmomenten wie Imitation, Variation, motivische Arbeit usw. ausdrückt, sondern darüber hinaus im Wege der „Transformation“ wirksam wird. Unter „Transformation“ ver-

steht Reti — in Verallgemeinerung des sonst speziell auf Liszts thematisches Verfahren bezogenen Begriffs — die Entstehung von Themen verschiedenster Gestalt und verschiedensten Charakters aus einer gemeinsamen melodischen „Substanz“ (nicht gleichbedeutend mit Motiv). In engerem Rahmen sind entsprechende Versuche (die R. nicht hätte außer acht lassen sollen) schon früher gemacht worden: erinnert sei hier nur an Arnold Schmitz' Theorie der „kontrastierenden Ableitung“ oder an Mersmanns Begriff der „Substanzgemeinschaft“. Der Theorie der „Transformation“ liegt zweifellos ein fruchtbarer Gedanke zugrunde; aber erstens ist der Begriff bei den unbegrenzten Anwendungsmöglichkeiten, die R. ihm zuschreibt, so vage, daß man am Ende alles, was man will, damit beweisen kann. Und zweitens ist es sehr fraglich, ob überhaupt ein für eine bestimmte Epoche oder für einen bestimmten Meister zutreffendes Prinzip ohne weiteres für eine andere Epoche und für andere Meister als gültig vorausgesetzt werden darf. R. unterscheidet zwar Entwicklungsstufen im „thematischen Prozeß“: Imitation, Variation und Transformation, Vorstufen, Blüte und Auflösung. Trotzdem ist er der Gefahr des gewaltsamen und überspitzten Konstruierens nicht entgangen.

R. selbst vertritt seine Ideen mit dem Fanatismus der Überzeugung, aber auch in dem Bewußtsein, daß seine Gedankengänge in vielen Punkten Widerspruch hervorrufen werden. Um der Erkenntnis willen, zu der er den Weg zu weisen glaubt, wünscht er „ceaseless discussion“. Und sicher ist seine weitschichtige, mit Gründlichkeit und künstlerischem Verständnis durchgeführte Arbeit ernsthafter Diskussionswert; denn sie bringt gegenüber Ableitungen, die dem unbefangenen Wägenden abwegig bis zum Absurden erscheinen mögen — gleich das erste

Kapitel ist ein Beispiel —, manch neue, aufschlußreiche Beobachtungen, die zugleich überraschen und überzeugen, und dazwischen wiederum Ergebnisse, bei denen es vorläufig mit einem „non liquet“ sein Bewenden haben muß.

Leider ist die Lektüre nicht gerade bequem; der Plan des Buches ist trotz einer äußerlich klaren Disposition etwas verworren, jedenfalls nicht so systematisch, wie die Schwierigkeit des Stoffes es wünschen ließe. Auch die Terminologie dürfte schärfer durchdacht sein. Und die Eindringlichkeit der Analysen, die sich mit einer von Dufay bis zu R. Strauß und Bartók reichenden Reihe von Werken befassen, hat zuweilen ihre Kehrseite in einer ermüdenden Umständlichkeit. Merkwürdigerweise hat der Verf. bei der Auswahl seiner Beispiele sich manches entgehen lassen, was im gegebenen Einzelfall für seine Theorie beweiskräftig wäre.

Die Ausstattung des Buches mit seinem schönen Druck und der verschwenderischen Fülle der Notenbeispiele entspricht den höchsten Wünschen, die ein Autor hinsichtlich der äußeren Erscheinung seines Werks hegen kann.

Ludwig Misch

Hermann Keller: Schule des Generalbaß-Spiels. 2. Aufl. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950. 121 S. m. zahlreichen Notenbeispielen. In einem Neudruck der zweiten Auflage liegt die verdienstliche Generalbaßschule vor. Sie hat seit ihrem Erscheinen vor 20 Jahren nichts an Aktualität eingebüßt. Ihr Ziel ist nach wie vor fest umrissen. Sie will auf wissenschaftlicher Grundlage vorab einer lebendigen Aufführungspraxis dienen und sucht diese durch stilgetreue Vorbilder und Beispiele zu verwirklichen. Damit gibt sie dem Studierenden eine sichere und verlässliche Führung. Wenn sich heute die Klufft von musiktheoretischer Be-

trachtung und musikpraktischer Darstellung bei einem großen Kreis von verantwortungsbewußten Musikern geschlossen hat, so dürfte der Verf. dieser Generalbaßschule wesentlich dazu mit beigetragen haben. Eine umfassende Literaturübersicht geht den methodisch gedrängten Grundlagen des Generalbaßspiels voraus. Die Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts wird dann an Hand von klug ausgewählten Beispielen, für die jeweils charakteristische Lösungen vorgeschlagen werden, unter vokalen und instrumentalen Gesichtspunkten entwickelt. Schöpferische Kraft, logische Strenge und kritisches Verantwortungsbewußtsein werden damit geweckt. So ist über den Gedanken einer Generalbaßschule hinaus ein lebendiges Spiel- und Musizierbuch entstanden, das sich durch seine Vielseitigkeit des musikalischen Stoffes wie durch die Plastik der theoretischen Zitate auszeichnet. Auf Kirnbergers Bearbeitung von Bachs „Musikalischem Opfer“ hätte vielleicht verzichtet werden können. Erwünscht wäre eine Ergänzung der Generalbaßpraxis im Hinblick auf Orchesterformen (Concerto grosso, Ouverüren-Suite) gewesen. Diese Anregung schmälert aber keineswegs den Grundcharakter der exakten Arbeit.

Günter Haußwald

Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 1951. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien.

„Es entspricht ja dem in der ganzen Entwicklung sich offenbarenden Sinn unserer Zeit, daß wir darnach streben sollen, das Rechte nicht mehr bloß aus einem instinktiven Erahnen heraus zu tun, sondern aus seiner bewußten Erkenntnis“ (S. 192). Das ist

einer der Grundgedanken, von denen Ratz in seiner neuen Formenlehre ausgeht. Er nennt sie auch „funktionell“, weil sie „jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen soll, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleihen“; die „ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel sieht, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen“ (S. 8). R. gibt also keine Formenlehre der Gattungen, wie es bislang meist üblich ist, sondern geht vom Einzelspiel aus, wobei er von Bach aus auf Beethoven zielt. Seine Absicht ist also wesentlich pädagogisch ausgerichtet für den Gebrauch angehender Komponisten, Spieler und auch Musikliebhaber. Dem entspricht der Ausgang von fest definierten Begriffen, die er in dem einmal gewählten Sinne anwendet. Ich nenne Begriffspaare wie „locker“ und „fest gefügt“, Satz—Periode (S. 22), homophon—polyphon (S. 37/8), Zwischenspiel—Überleitung (S. 38), Organe I. und II. Grades der Form (S. 48), motivisch—thematisch (S. 39), Anschlußtechnik (S. 59) u. a. m.

Ein anderer Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß der „neue Stil“ der Klassik sich am frühesten und deutlichsten in Bachs Inventionen ausprägt, sowohl in formalem Sinne (z. B. S. 39, 57), als auch in der Art des „obligaten Akkompagnements“ bei Beethoven (S. 103). Die Struktur der Inventionen wird außerordentlich klar und überzeugend dargelegt. R. verwendet bei seinen Untersuchungen alle Arten von Elementen und Methoden. Die sachliche Beschreibung und Klarheit der Entwicklung ist wohlthuend und gibt eine Fülle lehrreicher Momente: wenn z. B. der „Ernst des Ausdrucks“ der c-moll-Invention in musikalischen Formgegebenheiten erwiesen wird (S. 55); dann das architektonische Bild dieser Inven-

tion (S. 56); die eingehende Betrachtung zur Motivik und Phrasierung (S. 63); die Art der Reprisenveränderung infolge der musikalischen Geschehnisse in der Durchführung (S. 71); die Betrachtung über die Hervorhebung des Fugenthemas bei Bach und Reger (S. 82), die auf ein sehr wichtiges Problem der Praxis hinweist. Überaus interessante Taktgruppierung und Formräume werden entwickelt (z. B. S. 98, 113 ff., 155), auch wird der Versuch einer Systematisierung der Beethovenschen Rondoformen gemacht (S. 139). Es ist anzuerkennen, daß R. vielfach verschiedene Erklärungsmöglichkeiten einer Erscheinung diskutiert (z. B. S. 145 f.). Ausgezeichnet sind die Erläuterungen über den zugesetzten Auftakt im langsamen Satz der Sonate op. 106, wo er infolge dieses Taktes ein metrisches Schweben nachweist, das den großen Bogen dieser Melodie bewirkt (S. 216).

Gelegentlich wird wohl etwas viel in die Werke hineininterpretiert, so wird S. 48 der Bewußtheit Bachs bei der Komposition meines Erachtens zu viel zugemutet. Auch mit der Auffassung der Fuge als der „Reprise“ in der F-dur-Tokkata kann ich mich trotz Entsprechung der Taktzahlen nicht befreunden (S. 99). Die Formfeststellungen beim ersten Satz von Beethovens op. 54 scheinen mir zu gesucht. Aber auch solche Fälle regen zum Nachdenken an. Schade ist, auch in pädagogischer Hinsicht, daß R. nicht, wenn auch noch so kurz, auf Skizzenfassungen Beethovens hinweist. Begriffe wie die Zäsurenüberbrückung (S. 156), die Geradtaktigkeit (z. B. S. 138) wären dabei noch klarer geworden, ebenso der siebentaktige Bau des Scherzothemas des op. 106 (S. 211).

Kurz sei noch der Umfang der behandelten Werke erwähnt. Den 2st. Inventionen Bachs schließt sich die

Betrachtung einer Anzahl von Fugen an, an diese die 3st. Inventionen; es folgen charakteristische Beispiele aus den Klavierwerken Beethovens (Sonaten und Bagatellen) und dann solche aus den Streichquartetten op. 59 I, 95, 132. Den Schluß bildet eine ausführliche Besprechung der Sonate op. 106.

Das Buch ist eine schöne Bereicherung der Literatur zur Musikerziehung und zur Sichtbarmachung der Formkräfte in den Werken unserer großen Meister.

Paul Mies

Richard Schaal: Hugo Kaun (1863—1932). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musik der Jahrhundertwende. Regensburg, Habel 1948. 184 S.

Hugo Kaun gehört gewiß nicht zu den großen Meistern der neueren deutschen Musikgeschichte, aber jede Arbeit, die einem solchen Kleinmeister nach dem ihm zukommenden Maßstab gerecht zu werden sucht, verdient den Dank der Forschung, wenn sie über ihr engeres Thema hinaus, wie das im vorliegenden Falle ja auch beabsichtigt war, zugleich ein „Beitrag zur Musik der Jahrhundertwende“ werden kann. Was hier zu sagen war, arbeitet das Schlußkapitel „Hugo Kaun und seine Zeit“ mit knappen Strichen überzeugend heraus. Kaun erscheint in den Jahren der Stilwende als ein durchaus Unzeitgemäßer, der Romantik in seiner Grundhaltung engstens verbunden, anders aber als Pfitzner und Strauß. Viel näher steht er etwa einem Friedrich Koch. Den eigentlichen Schlüssel zu Kauns Stellung innerhalb der „Musik der Jahrhundertwende“ gibt uns seine Harmonik, eine oft bis zum Schwülstigen gesteigerte Alterationsharmonik, für die das vom Verf. ganz mitgeteilte Vorspiel zum 3. Akt der Oper „Menandra“ ein treffender Beleg ist. Der Ausgang vom Anfang des Tristan-Vorspiels ist bis in Einzelheiten deut-

lich: Der genau übernommene Sextenaufstieg, zunächst bei Kaun noch 3 Takte hindurch ausgesponnen, dann aber gleich der echte Tristanakkord (um eine Quarte höher transponiert). Man vergleiche aber damit, zu welch neuartigem Gebilde Pfitzner im Vorspiel zum „Armen Heinrich“ mit seiner ganz persönlichen Handschrift denselben Tristanakkord weiterentwickelt! Hier trennt sich der Epigone vom Genie. Gegen eine Einreihung Kauns als Epigone verwahrt sich der Verf. allerdings, und er mag zum mindesten angesichts von Kauns Leistungen auf dem Gebiete der Männerchorliteratur im Recht sein, und es sei auch nicht bestritten, daß seine besten, namentlich die größeren Werke wie etwa die dritte Sinfonie oder das Requiem persönliche Züge enthalten, mit denen der Komponist uns nicht nur als ein unzeitgemäßer Spätromantiker erscheinen mag. Im übrigen ist der Verf. durchaus nicht blind gegenüber den schwachen Seiten in Kauns künstlerischem Vermächtnis, z. B. im Abschnitt über die Melodik.

Wenn hier zugleich mit der Harmonik, Rhythmik, Dynamik und Agogik die „formalen Grundzüge“ von Kauns Schaffen übersichtlich zusammengestellt werden können, so setzt das natürlich die analytische Kleinarbeit der einzelnen Werkbesprechungen voraus, die den größten Raum des Buches beanspruchen (der biographische Teil ist verhältnismäßig kurz ausgefallen). Hier allerdings zeigt sich der Verf. seiner Aufgabe, wie man immer wieder feststellen muß, nur bis zu einem gewissen Grade gewachsen. Allzu oft verliert sich die Darstellung in flache, nichtssagende Phrasen, die das, was gesagt werden soll, eher verschleiern als klar zum Ausdruck bringen. Auch im biographischen Teil macht sich diese stilistische Unausgereiftheit oft genug unangenehm bemerkbar.

Willi Kahl

André Michel: *Psychanalyse de la Musique*. Bibliothèque Internationale de Musicologie, dirigée par Gisèle Brelet. Presse Universitaire de France, Paris 1951. 240 S.

Freud hat das unbestreitbare Verdienst, auf die Bedeutung des Unbewußten, Unterbewußten, hingewiesen zu haben. Die Psychologie und Psychiatrie ist aber doch wohl von der Einseitigkeit abgerückt, mit der Freud ausschließlich alles Seelische auf die Sexualität zurückführt. Ein gläubiger Freudianer versucht hier in weniger systematischer als mehr aphoristischer Form Musik und Musiker zu psychoanalysieren. Das Resultat ist oft reichlich merkwürdig und häufig unternehmungslustige Konstruktion. In XIV Kapiteln werden einzelne Themen untersucht. Vom Trauma (Traumatismus) der Geburt ausgehend, versucht der Verf. im Kapitel: „Le Stade oral“ Chopins Sexualität zu deuten. Er war Mutter-verhaftet, Georges Sand eine frigide Frau, Chopin Komponist einer Barcarole und einer Berceuse, gesungen für das Meer (Mutter-Ersatz). Die Barcarole ist Vorfare der Berceuse, weil der Fötus in einer amniotischen Flüssigkeit badet, deren Zusammensetzung ein wenig der des „Meer“-wassers gleicht (!). Freud sieht alles Spiel als sexuell an (was sicher falsch ist!). „La satisfaction sexuelle obtenue sans le concours d'une personne du sexe opposé est symbolisée par toutes sortes de jeux, entre autres par le jeu de piano“ (sic!). Chopin vertraut sich dem Piano an, „instrument de tous les Tête-à-tête narciques avec soi-même“. Maßlose Übertreibung, denn Bekenntnis und Tagebuch ist noch lange kein Symptom von Narzissmus! (Wir lernten, daß Beethovens Sonaten Selbstbekenntnisse sind, Reger nennt Klavierstücke „Aus meinem Tagebuch.“) Dem „oralen“ Stadium folgt das „anale“ (1. bis 4. Jahr). Hier wird

allen Ernstes Strawinskys angriffs-lustige Rhythmik, seine grausame Harmonik, der Widerspruch zwischen Gleichtaktigkeit und Synkope, seine Vorliebe für Schlaginstrumente usw. auf kindliche Freude an Anal-Geräuschen zurückgeführt, die auch in seiner Kindheit ein alter Bauer (er brachte „in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als ‚Schmatzen‘ bezeichnen könnte“. Ich zitiere nach der dt. Ausgabe der Erinnerungen, 1937, S. 10) durch Quetschen der Achsel produzierte. Im Concerto in G von Ravel käme ein Posaunen-Glissando vor, das mancher Kapellmeister streichen würde, als „allusion anale“, die „prend une valeur de crue citation“. Als weiteres Beispiel für ein Auftauchen infantiler, dem analen Stadium entstammender Empfindungen wird wieder Strawinsky zitiert, der einmal äußerte, seine Pergolesi-Suite zeige, wie er diesen Meister liebe; er „aße ihn“, und das „habe er gemacht“. (Machen, faire, in der Sprache der Mütter für Defazieren der Kinder.) Im Kapitel „Le Stade phallique“ (das mit 12 Jahren beginnt) wird ausführlich auf Bedeutung der Formen und Verwendung von Musikinstrumenten in sexueller Hinsicht gehandelt. Nun muß grundsätzlich beachtet werden, daß alle diese Zusammenhänge von Sexualität und Musikinstrumenten bei Primitiven keine auf das Individuum bezogene Bedeutung haben, sondern symbolische innerhalb von Fruchtbarkeitsriten, sei es durch Analogiezauber u. a. Die Flöte z. B. ist vielfach phallisch, die Trommel weiblich. Diese Bedeutung ist aber weder eindeutig, noch ist die Geschlechtsbedeutung beibehalten worden. An Stelle der Form z. B. bei der Flöte ist im Laufe der Zeit der Klang symbolisch geworden: die Flöte ist schon lange wohl (von kriegerisch verwendeten Flöten abgesehen) sym-

bolisch als weiblich verwendet. Nichts wäre falscher, als wie es hier unterstellt wird, ausschließlich sexuelle Bedeutung der Formen der Instrumente zu suchen. Die anthropomorphe Deutung und bis heute gebrauchte Bezeichnung der Teile der Streichinstrumente (Bauch, Hals, Kopf, dieser sogar als Menschenkopf geschnitzt) u. a. bringt nichts Sexuelles und hat andere Wurzeln (kultische).

Im Kapitel „Les Guerres Péniques chez Wagner“ (!) wird Wagner als Person und werden seine Dramen psychoanalytisch gedeutet. Auch Wagner ist Mutter-verhaftet, selbst latent homosexuell. Wieder wird die eindeutig widerlegte Vermutung der Vaterschaft Geyers aufgetischt. Der Verf. kennt nicht die viel bessere Analyse von Max Graf („Richard Wagner im Fliegenden Holländer“, Schriften zur angewandten Seelenkunde, hrsg. von S. Freud, 9. Heft, 1911). Die Symbolik der Dramen und ihrer Figuren ist nicht Wagners Werk oder nicht allein sein Werk. Denn die Mythen geben in einer allerdings nicht intellektualisierenden, sondern archaischen Form bereits weit tiefere Deutungen menschlicher Seele, als die Psychoanalyse sie versuchen möchte. Nach dem Verf. ist der Holländer dem Meer verhaftet. Die Natur seines Verbrechens ist klar, er hat, trotz Gott selbst, ein verbotenes Fahrwasser durchschritten: es ist der Koitus mit der Mutter (= Meer). Das ist gewiß an den Haaren herbeigezogen! Die Gleichsetzung Mutter = Meer, die mehrfach im Buche begegnet, ist sprachlich nur im Französischen gegeben. Die anderen romanischen Sprachen haben den (symbolisch gedeuteten) Gleichklang nicht mitgemacht (mater, mare : madre, mare), die nordischen überhaupt, außer dem deutschen nicht gleichlautenden Mutter, Meer, für mare einen anderen Wortstamm (sea). Es lohnt sich nicht, auf alle Kapitel

und Deutungen einzugehen. Am wenigsten überzeugend dürfte die von Bach sein: Die Lutheraner haben durch ihre Trennung von der Kirche ein Schuldbewußtsein gehabt. Das mittelalterliche, kollektive „Über-Ich“ in Bach verlangte von seinem „Ich“ die musikalische Wiedereroberung der christlichen Einheit. Mit der Einheit war den Lutheranern die bildende Kunst verboten, die Kathedrale. Bach bietet den Lutheranern eine klingende Kathedrale an. Einige Anregungen geben dann die mehr ästhetischen Kapitel über Musik und Dichtung. Aber es ist doch verwunderlich, wenn der Verf. die Verwendung der *Marseillaise* in beiden Kompositionen von Schumann und Wagner als praexistente, psychologisch fundierte Verwandtschaft zwischen Wort und Ton deutet: denn dieses musikalische Zitat zur Schilderung einer Situation lag nicht sehr fern! Die angezogene Analyse der Thematik in „*Pelléas et Mélisande*“ durch Maurice Emmanuel wird dann noch psychoanalytisch erweitert.

Hans Engel

MITTEILUNGEN

Bekanntmachung des Präsidenten

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder im voraus zu der diesjährigen Mitgliederversammlung einzuladen, die vom Sonnabend, 27., bis Montag, 29. September 1952 in Regensburg stattfinden wird.

Im Programm sind vorgesehen: Sonnabend, 27. September: Stadtführung und geselliges Beisammensein; Sonntag, 28. September (Michaelis): Pontifikalamt im Dom mit Messe, gesungen vom Domchor, Festvortrag von Monsignore Prof. Dr. Higini Anglès, Empfang durch den Herrn Oberbürgermeister, Fahrt nach Kloster Weltenburg, Konzert (oder Oper); Montag, 29. September: Mitgliederversammlung, gemeinsames Mittagessen.