

BESPREDHUNGEN

Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23. bis 25. Juli 1950. Im Auftrage des deutschen Bach-Ausschusses 1950 herausgegeben von Walter Vetter und Ernst Hermann Meyer, bearbeitet von Hans Heinrich Eggerecht. C. F. Peters, Leipzig 1951. 503 S.

Vorliegende Publikation ist in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvoll: einmal dokumentiert sie die allseitige, akute Gefährdung der Wissenschaft — sei es durch übertriebene Ideologisierung, sei es durch Abwesenheit jeglichen Ideologiebewußtseins —, zum anderen erweist sie erneut die tiefe Wirkung des Bachschen Oeuvres, in deren Folge sich die Bachforschung zu einem besonders intensiv bearbeiteten Zweig der Musikwissenschaft entwickelt hat. An dieser Stelle haben wir es ausschließlich mit der wissenschaftlichen Seite des „Berichtes“ zu tun, die im Ganzen gesehen vielleicht nicht einmal die wesentlichste ist. Immerhin müssen wir auch hier noch streng „historische Bachforschung“ von aktueller, dem gegenwärtig fortgeschrittensten Bewußtseinsstand angemessener Bachästhetik unterscheiden, was in Leipzig leider, trotz einiger Hinweise in den Diskussionen, versäumt wurde und sicher dazu beigetragen hätte, viele Mißverständnisse zu vermeiden. (Man vgl. hierzu den Bericht über die Tagung im 3. Jg. dieser Zeitschrift, 1950, S. 284—89, in dem fast sämtliche Referate charakterisiert wurden. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, wird hier nicht allgemein berichtet, sondern Einzelnes herausgegriffen und etwas näher kritisch betrachtet. — (Der an den prinzipiellen Fragen interessierte Leser darf auf einen Beitrag des Unterzeichneten hingewiesen werden, der in der

„Deutschen Universitätszeitung“ Jg. VII, Heft 3 erschienen ist.)

Wir betrachten hier nur die historischen Fragen. Erweist das Referat von F. Graupner (Greifswald), „J. S. Bach als Musikerzieher“ lediglich das zunehmende Desinteresse des Kantors an seinen pädagogischen Verpflichtungen an der Thomasschule und sein undoktrinäres, Theorie und Praxis verbindendes Verfahren, das eigentlich „keine Methode“ hatte, so informiert uns S. Borris (Berlin) genauer über „J. S. Bachs Unterweisung im Tonsatz“. Ausgangspunkt von Bachs Unterricht ist der Generalbaß und somit die Harmonik; alle polyphone Durchdringung der Mittelstimmen bedeutet niemals „Linearität“, sondern lediglich Entwicklung von Melodiezügen „aus harmonischer Grundstruktur“. (Dieselbe wesentliche Erkenntnis wird auch von W. Vetter (Berlin) in seinem Vortrag „Bachs Universalität“, S. 137 f., vortragen). Borris schließt hieran noch ebenso überzeugende wie notwendige Kritik an Kurth und Hindemith.

Indessen ist der russische Forscher W. N. Chubow (Moskau) in der Frage des Verhältnisses von Melodik und Harmonik bei Bach in dem einzig wesentlichen Teil seines Vortrages „Bach und die zeitgenössische musikalische Kultur“, bis zur Erkenntnis der „strukturellen Dialektik“ (Leibowitz) vorgedrungen, wenn er sagt: „Die künstlerische Qualität der Musik Bachs war nicht nur durch die ... Thematik bedingt, ... sondern auch durch die neuen Prinzipien der dialektischen Entwicklung dieser Thematik. Denn der polyphone Stil Bachs ist im wesentlichen die dialektische Einheit des Kontrapunkts und der Harmonie“ (S. 101). Macht Ch. über die „individuelle Kristallisierung“ der Thematik bei Bach schon zuvor einige Bemerkungen, so wird die erkannte

Dialektik leider nicht ausgetragen. Etwas ähnliches deutet auch G. H a u ß w a l d (Dresden) in seiner Studie „Zur Sonatenkunst der Bachzeit“ an, indem er sagt: „Es lassen sich (bei den Sonatenübertragungen Bachs) Strebungen erkennen, die das thematische Geflecht auflockern und durchsetzen im Sinne einer schärferen logischen Erkenntnis der Substanz“. Freilich vermißt man auch hier Beweis und Beleg.

Eine bedeutende Leistung ist das Referat von H. H. D r ä g e r (Berlin), „Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur“. D. weist bei Bach unter anderem das Vorkommen von „verschiedener Auffassung gleicher temperierter Tonräume“ und „enharmonische Verwechslung“ nach (S. 395 ff.), die jedoch konsequent nicht innerhalb derselben Satztechnik zur Anwendung gebracht werden. Das ertragreiche Referat von A. D ü r r (Göttingen) „Stilkritik und Echtheitsprobleme der frühen Kantaten Bachs“ sei hier nur erwähnt, da diese Arbeit in den Zusammenhang des Buches „Studien über die frühen Kantaten Bachs“ (Leipzig, 1951) gehört. G. A n s c h ü t z und H. H a h n (beide Hamburg) versuchen auf dem Wege Werkers fortzuschreiten, wobei sich der sektiererische Charakter dieser Richtung nur schwer verbergen läßt. Dem entspricht auch die Naivität der Übernahme des fragwürdigen Riemannschen Symmetriebegriffs, die freilich heute fast allgemein üblich ist. Dürr forderte und versuchte daher berechtigt in der Diskussion eine neue Definition dieses Begriffs, indem er formulierte: „Symmetrie heißt: Entsprechung sämtlicher Teile von einer Achse her gesehen“ (S. 284). Demnach sind echte Symmetriebildungen sehr selten; wir finden sie vornehmlich in zeitgenössischer Musik, etwa in J. N. Davids Flötenkonzert (Th), A. v. Weberns

Klaviervariationen (Reihenexposition) und P. Hindemiths 3. Fuge im Ludus tonalis. Eine genaue Überprüfung der Analyse S. 281 zeigt dann die ganze Haltlosigkeit des Verfahrens.

Rein historisch ist auch die Frage nach dem Symbolgehalt einer chromatischen Baßfigur bei Bach, der W. G u r l i t t (Freiburg i. Br.) in seiner schönen Studie „Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik“ nachgeht. G. erweist einwandfrei, daß die bei Bach wiederholt auftretende Tonfolge, die u. a. dem Crucifixus der großen Messe zugrunde liegt, für den Komponisten Symbol der Theologia crucis war. (In ähnlicher Weise versucht W. B l a n k e n b u r g (Schlüchtern) „die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk“ zu ermitteln.) Bemerkenswert ist hier, daß Chubow in der Symbolfrage ganz einer Meinung mit Gurlitt ist, wenn er, S. 95 f., schreibt: „In seiner Kunst hat Bach (neben anderem) ... ziemlich weitgehend das System der traditionellen Symbole ausgenutzt. Es war ihm eines der Mittel zur Gestaltung und Konkretisierung der abstrakten, religionsphilosophischen Inhalte“. Gurlitts Frage ging, unabhängig von jeglicher Ästhetik, nach der Intention Bachs. Wenn Bessler diese Frage mit der nach einer mutmaßlichen „Zugangsweise“ der Zeitgenossen Bachs zu dessen Werk kontaminiert, so zeigt sich die Verquickung einer historisch-psychologischen Frage mit einer historisch-ästhetischen, die hier aber gar nicht zur Diskussion stand. Anschütz freilich bringt dann gleich die „fundamentale“ rein ästhetische Frage vor: „Was kann Musik überhaupt ausdrücken?“

Das seit Schering vielerörterte Problem „Bach und Leibniz“ wird von H. H. E g g e b r e c h t (Berlin) aufgegriffen und grundsätzlich methodisch neu in Angriff genommen. Voraus-

setzung eines jeden Vergleiches ist E. die „Denkform“, ein von Leisegang übernommener Begriff, der von „ganzheitspsychologischer“ Infektion nicht frei zu sein scheint, auf dessen kritische Betrachtung hier aber leider verzichtet werden muß. Es ist eines der Verdienste E.s, dem primitivsten Analogieverfahren den Boden unter den Füßen weggezogen und dadurch viele Phrasen aus der Welt geschafft zu haben. Positiv vergleicht er nun die Denkformen beider Männer, und da die Bachs nicht so ohne weiteres aus dem Werk zu abstrahieren ist, so wählt er „Sätze, die einen Sachverhalt der Bachschen Musik richtig beurteilen“ (432), „die als unerschütterlicher Urteilkern die gesamte Bachliteratur durchziehen“ (435). Dann wird mit Hilfe einiger Sätze A. Schweitzers bei Bach dieselbe Denkform festgestellt, die Leisegang für Leibniz annahm, nämlich die „mathematisch-organische“. Zweierlei ist jedoch zu fragen: Erstens: Wer kann jemals einen historisch - musikalischen Sachverhalt „richtig“ beurteilen? (Ganz abgesehen davon, daß dies unmöglich ist, scheint es in den von E. angezogenen Sätzen besonders fraglich); zweitens: Kann man den Harmoniegedanken bei Leibniz so einfach vom Entwicklungs- und Repräsentationsgedanken trennen? (Hierin folgt E. der bisherigen Bachliteratur; was aber auf S. 435 f. und 437 f. zum Entwicklungsgedanken geäußert wird, ist doch wohl zu statisch gedacht.) Immer noch handelt es sich bei diesem Referat um Analogie — wenn auch auf etwas höherer Stufe — und nicht um philosophische Interpretation der Musik, um ein Entschleiern der immanenten, im historischen Prozeß sich verwandelnden Tendenzen des das Werk konstituierenden musikalischen Materials. Hier nur genannt seien schließlich noch E. Flades (Plauen i. V.) ver-

dienstvolle Übersicht „Bachs Stellung zum Orgel- und Klavierbau seiner Zeit“ und H. Sievers (Hannover) Bericht über „F. K. Griepenkerl und die neu aufgefundene Handschrift der h-moll-Messe“, über deren Herkunft, Entstehungszeit und Textvarianten S. nur vorläufige, noch näher zu präzisierende Angaben macht. Ohne wissenschaftlichen Ertrag ist das jeglicher Systematik entbehrende Referat von H. C. Wolff (Leipzig), „Bach und die Musik der Gegenwart.“ Naiv wird jeweils nur die Oberfläche einiger willkürlich ausgewählter zeitgenössischer Werke betrachtet, ohne nach der musikalischen Realität zu fragen. Es ist W. ganz gleichgültig, auf welcher Ebene eine Auseinandersetzung mit Bach stattfindet, ob der Gestus der Bachschen Tonsprache imitiert wird oder B-A-C-H als selbständiges Motiv oder als Reihenpartikel erscheint, ob mit den Formeln vergangener Musik gespielt wird und dadurch die Formeln als solche sichtbar werden oder ob durch die Erneuerung der polyphonen Prinzipien formale Geschlossenheit vorgetäuscht werden soll. — In der Erkenntnis der Musik der Gegenwart ist man über dergleichen längst hinaus. Von zentraler Bedeutung ist jedoch der Vortrag „Bach und das Mittelalter“ von H. Bessler (Jena). Der Redner erweist hier schlagend, daß das Bachsche Werk in vieler Hinsicht eine „Synthese aus Alt und Neu“ ist¹, und widerlegt so die für die Musikgeschichtsauffassung bisher weitgehend verbindliche These A. Schweitzers, „Bach ist ein Ende — alles führt auf ihn hin, nichts geht

¹ R. Leibowitz sagt („La dialectique structurelle de l'oeuvre de J. S. Bach“ in „La Revue internationale de Musique“ No. 8, August 1950, S. 55): „Cette oeuvre (dasjenige Bachs) nous apparaît, par conséquent, à la fois comme le point final d'une longue évolution et comme le début d'une ère nouvelle.“

von ihm aus“. „Expressivmelodik“, „Liedprinzip“, „instrumentales Charakterthema“ und „instrumentale Erlebnisform“, bei Bach in den Werken der Weimarer und Köthener Zeit überzeugend nachgewiesen, zeigen ihn auf der Höhe der Zeit stehend. B. sagt: „Hier erleben wir einen Neuanfang in der Geschichte“ (S. 130). Um dieser These zu voller Überzeugungskraft zu verhelfen, bedürfen wir aber immer noch des Nachweises, daß Bach nicht nur „auf der Höhe der Zeit stand“, sondern der Inaugurator des Neuen war, was, wenigstens bei der „Expressivmelodik“, kaum möglich sein dürfte. Hier zeigt sich wieder die stets verhängnisvolle Verwechslung historischer Priorität mit ästhetischem Wert. Man mag den Standpunkt vertreten, daß Bach in diesem Stilbereich die für uns noch am unmittelbarsten zu verstehenden Werke schrieb, kaum aber die Meinung, die erwähnten Charakteristika träten bei ihm besonders zahlreich oder erstmalig, oder gar an besonders zentraler Stelle zahlreich auf. Aber das Hauptgewicht der vorliegenden Abhandlung liegt nicht auf empirischem Nachweis stilistischer Einzelheiten — diesen gab B. in zwei interessanten, anderweitig veröffentlichten Studien — sondern auf einer geschichtsphilosophischen Konstruktion. B. konstituiert den Begriff einer „Anfangszeit“, wie sie Perotin, Dufay und Bach jeweils repräsentieren sollen — unwillkürlich denkt man an Spenglers „Kulturfrühling“ — die durch einen „Geistlich und Weltlich“ umgreifenden „einheitlichen Gesamtstil“ und „Einheitsablauf“ gekennzeichnet sein soll. Inwieweit solche Analogien wissenschaftliche Ergebnisse zeitigen können, erscheint prinzipiell fraglich; immerhin müssen wir den ersten Punkt noch näher betrachten, während der zweite sich als reine Verbalanalogie enthüllt, der kein mu-

sikalischer Tatbestand entspricht und der daher hier ausscheidet. Zunächst müssen wir festhalten: Um „Geistlich“ und „Weltlich“ als Kategorien musikalischen Stils oder Ausdrucks zu konstituieren, bedarf es komplizierter ästhetischer Begriffsdeduktionen, die systematisch, gültig zu vollziehen vielleicht gänzlich unmöglich ist, die zumindest bisher nicht vorliegen. Es ist durchaus der Normalfall in der Musikgeschichte, daß beide Bereiche identisch sind oder doch weitgehend konvergieren, eine Zeit radikaler Entfremdung ist dagegen weder nachgewiesen noch überhaupt vorstellbar. Das Parodieverfahren ist lediglich ein Symptom solcher Einheit, nicht aber dessen einziger Beweis. Ganz abgesehen davon, daß es auch in anderen Zeiten, etwa im 16. und 17. Jahrhundert im Bereich des protestantischen Kirchenliedes oder bei Monteverdis „Lamento“ bekannt ist, so ist selbst im 19. Jahrhundert eine strikte Scheidung beider Sphären nicht durchführbar, selbst wenn man naiv „Geistlich“ mit Fuge und Kontrapunkt und „Weltlich“ mit Homophonie identifiziert. Man wird sich dann des Brucknerschen „Te Deum“ erinnern müssen, das sich stilistisch kaum von den Symphonien unterscheidet und sogar testamentarisch als Symphoniefinale empfohlen wurde. Auch mit dem „Willen zum kirchlichen Stil“, wie ihn B. allgemein für das 19. Jahrhundert unterstellt, hätten wir, wenn er erwiesen wäre, was bei Schubert und Berlioz gar nicht so einfach sein dürfte, nur eine subjektive Tatsache greifbar, die sich gelegentlich, z. B. in Verdis Requiem, nur in einigen Archaismen äußert. Wenn man sich der gängigen Anschauung über dieses Jahrhundert anschließt, hieße das etwa: Der Komponist will im kirchlichen Stil sich nicht der eigenen Subjektivität ent-

äußern, sondern Objektivität, eine historische Objektivität — die sich bei näherer Betrachtung als subjektiver Schein erweist — beschwören. Damit wäre aber lediglich seine Nähe zum Klassizismus bewiesen, der wiederum auch für wesentliche Teile der weltlichen Musik von Bedeutung ist. — Aber das Problem „Geistlich-Weltlich“ ist viel älter. Auf den Konzilien des Mittelalters wird es rein theologisch betrachtet, wobei das Wort „weltlich“ vielfach synonym für „kunstvoll“ auftritt und nichts weiter besagt, als daß die Musik nicht mehr die nötige Subordination gegenüber dem Ritus an den Tag legt, ein Vorwurf, der von Puristen heute noch gegen Bachsche Kantaten erhoben wird.

Demnach wird man annehmen müssen, daß es eine sinnvolle Scheidung beider Bereiche überhaupt nicht geben kann und alle Gedanken über dieses Problem noch in romantischen Vorstellungen befangen sind. Vergessen wir aber nicht, daß schon Thibaut erkannte: „Der Kirche sind... alle Formen der Musik anpassend...“ (Über Reinheit... 5. A. 1875, S. 44). Immerhin kann man bei einem Meister das Verhältnis beider Sphären psychologisch zu erklären suchen, ein Versuch, den neuerdings F. Smend (Bach in Köthen, 1951) erfolgreich unternahm, wobei natürlich auf seine lutherische Frömmigkeit großes Gewicht zu legen ist. Hier müssen wir aber N. Notowics beistimmen, wenn er in einer Diskussion äußert (S. 187): „Wenn wir die Bedeutung Bachs untersuchen, so müssen wir keinesfalls... seine Gläubigkeit verkennen und nicht ernst nehmen. Aber die Wissenschaft hat die Aufgabe, neben solchen subjektiven Tatsachen auch die objektiven Vorgänge zu untersuchen... Dabei stellen wir oft Vorgänge fest, deren Tragweite sich der Komponist nicht voll oder überhaupt nicht bewußt zu sein braucht.“

Ungeachtet dieser Bemerkungen enthält der Vortrag Besslers eine Fülle von Anregungen und wesentlichen Einzelerkenntnissen, deren wichtigste vielleicht die These von der „Dynamisierung“ der Musik bei Bach ist. Gerade hierin trifft sich der Verf. mit der avancierten Spekulation und Komposition der Gegenwart, was die Bedeutung dieser Abhandlung ins hellste Licht rückt: sie bedeutet für die Erkenntnis von Bachs Werk für unsere Gegenwart einen „Fortschritt“.

Rudolf Stephan

B a c h - P r o b l e m e. Festschrift zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950. Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr des Todestages von Johann Sebastian Bach herausgegeben von Prof. Dr. Hans-Heinz Dräger und Dr. Karl Laux im Auftrage des Deutschen Bach-Ausschusses 1950. C. F. Peters Leipzig (1950). 87 S. und 7 Seiten Notenfaksimiles.

Zehn je nach dem da und dort vorwaltenden Interesse gestimmte Beiträge zum Problemkreis Bach geben hier Einblicke in das gegenwärtige Bemühen um das Verständnis des großen Meisters. Der vorangestellte Beitrag des sowjetischen Musikschriftstellers Viktor Gorodinskij geht von der Behauptung aus, daß die bisherige „literarische Bach-Porträts“, allenfalls Spittas Biographie ausgenommen, „völlig in die Irre gehen“, und bemüht sich dann, mit zahlreichen Zitaten aus der russischen und sowjetischen Musikliteratur, von denen so manches in engem Zusammenhang mit dem deutschen Bach-Schrifttum steht, um bessere Aufklärung. Sehr eindrucksvoll z. B. ein Zitat von Assafjew: der Gigant Bach sei „nicht als Persönlichkeit zu verstehen, sondern als ein mächtiges schöpferisches Laboratorium“ — eine modern-industrielle Variation des Beethoven-Wortes, daß er nicht Bach,

sondern Meer heißen solle. Hegelsche Dialektik aber fordert nun wohl den Fortschritt von der Antithese zur Synthese: zum Verstehen Bachs als eines mächtigen persönlichen Laboratoriums.

Einen außerordentlich tiefgreifenden Beitrag hat Hans-Heinz Dräger beige-steuert: er geht dem Übergang von der mitteltönigen zur gleichschwebenden Temperatur auf den Grund, „vielleicht der tiefstgreifenden musikalischen Entscheidung“ des 18. Jahrhunderts. Nicht nur graduell, sondern qualitativ unterscheiden sich die beiden Temperaturen, so wie Gesagtes von Gemeintem, gesichertes Sein von einem Schwebezustand. Bach nahm bewußt an jener Entscheidung teil. Daß er aber die nun mögliche enharmonische Verwechslung nur im harmonischen, nicht im imitierenden Satz anwendet, das bezeugt, daß er auch in der neuen Freiheit für die reine Durchführung jener beiden Satzprinzipien sich verantwortlich fühlte. Wer je gehört hat, wie der durch mitteltönige Temperatur bedingte Klangcharakter vorbachscher Musik in „wohltemperierter“ Wiedergabe verflacht und verblaßt, der wird Dräger auch darin, daß werktreue Wiedergabe solcher Musik mitteltönige Temperatur verlangt, nur um so mehr beistimmen.

Mit seinem Beitrag „Bach in Köthen“, einem Auszug aus seinem Buch „Der Kapellmeister Bach“, das bereits Jg. IV (1951), S. 246 ff., von Alfred Dürr besprochen wurde, unternimmt es Walther Vetter, die Köthener Jahre Bachs gegenüber den bisher meist bevorzugt behandelten des Leipziger Thomaskantors in helleres Licht zu stellen. — Einem verwandten Thema geht Janos Hammerschlag nach in Ausführungen über „den weltlichen Charakter in Bachs Orgelwerken“, er will, die Reichweite abmessen, die der geistlichen Musik innerhalb dieser

im Grund überwiegend weltlichen Kunstformen zukommt“. So viele kluge Bemerkungen sich auch dabei ergeben, so steht doch einer wesentlichen Klärung im Wege, daß die nicht-formalen Kategorien geistlich-weltlich von den Kunstformen aus nicht recht zu fassen sind — eine Fuge oder eine Variation kann das eine wie das andere sein, und die Orgel war damals noch nicht nur-kirchliches Tasteninstrument. — Zwei andere ungarische Forscher, Bence Szabolczi und Dénes Bartha, sind mit ihren auf der Leipziger Bach-Tagung gehaltenen Referaten vertreten. Beide beschäftigen sich mit dem Problem der Volksmusik bei Bach, besonders der tschechischen, ungarischen und polnischen. Beide vermuten aus Bachs zweimaligem Aufenthalt in Karlsbad seine Bekanntschaft mit tschechischer Volksmusik. Solche Bekanntschaft aber könnten eher Bachs Beziehungen zum Grafen Sporck in Lissa vermittelt haben, denn Karlsbad lag mitten im deutschen Siedlungsgebiet Böhmens. Was Ungarn betrifft, das damals ebenso wie Böhmen als Glied der habsburgischen Monarchie durchaus dem mitteleuropäischen Raum zugehörte, so weist Szabolczi auf die Ähnlichkeit gewisser Bachscher Melodielinien mit der Verbunkos-Melodik hin, wobei er die Frage offen lassen muß, ob hier der Einfluß von Westen nach Osten oder umgekehrt ging. Das Polonäsenproblem erörtert Bartha besonders an der Bauernkantate: wenn Bach mit volksmusikalischem Einschlag komponieren wollte, habe er mit Vorliebe zum Polonäsentyp gegriffen. Beweist aber nicht gerade die Bauernkantate das Gegenteil? Vor allem sind schon die Rahmenstücke, der ländlerartige Bauerntanz zu Beginn und der bourréeartige zum Schluß, deutsche Volkstänze. Die Polonäse aber gilt Bach offenbar nicht als volkstümlicher,

sondern als galanter Tanz. Daher muß sie die kammerherrliche Flitterwochenstimmung im Dahlemer Herrschaftshaus charakterisieren und, in verwandter Form wenigstens, zu dem „Das ist galant“ erscheinen. Wie schwer ihr die Bauern gerecht werden, kennzeichnet ergötzlich die Baßarie an den Herrn Finanzamtman: zuerst wird der Text gewaltsam in den Polonäsenrhythmus gezwängt, und da er sich dann die Melodie zu-rechtrückt, fällt sie aus dem Polonäsenrhythmus heraus. Und erst recht wird schon inmitten des Vorspiels die Würde der Polonäse (die die Singende Muse an der Pleiße zur selben Zeit ins Studentisch-Schmissige wendet) von den Bauernmusikanten burlesk vergrößert. Ergeht es doch auch der würdigen spanischen Sarabande nicht viel anders, die dem „trefflichen, lieben Kammerherrn“ gewidmet wird. Eher kann die Mazurka als Volkstanz gelten, in der sich der Sänger der „Fünzig Thaler“ denn auch offenkundig wohler fühlt. Mit diesen Bemerkungen sei die Anregung Szabolczis und Barthas zur eingehenderen Untersuchung dieser Fragen nur noch unterstrichen. Ein interessantes Kapitel der Auswirkung Bachs auf die Nachwelt, die Anfänge der Bach-Pflege in England, klärt H. F. Redlich. Weder Johann Christian Bach noch Karl Friedrich Abel, erst der Hannoveraner A. F. C. Kollmann, Organist an der deutschen Kirche von St. James in London, und der Engländer Samuel Wesley mit seinem deutschen Freunde Karl Horn haben sich dort für Bachs Musik seit 1799 tatkräftig eingesetzt in Schriften, Aufführungen und Werkausgaben, die zum Teil früher und korrekter sind als die kontinentalen. Drei weitere Beiträge gelten der Aufführungspraxis. Eta Harich-Schneider setzt sich mit guten, klaren Gründen für einen sachgemäßen kantablen

Cembalovortrag der von Bach diesem Instrument zugeschriebenen Werke ein. C. A. Martienssen verfiicht dagegen den Vortrag der Cembalokonzerte auf dem modernen Flügel, weil das Bach-Spiel auf dem Cembalo wegen der „Schönheit und Pracht“ des Cembaloklanges „einer der letzten Ausläufer der Romantik“ sei!! Recht hat er aber damit, daß beim Cembalospiel sich auch die Streicher und Bläser dessen Bachischem Klang anpassen müßten. Das Problem des mehrstimmigen Spiels in Bachs Violinsonaten greift Rolf Schroeder auf. Er hat vor etwa 20 Jahren eine Hebelvorrichtung am Frosch des gerundeten Geigenbogens erfunden, die eine „von peinlichen Erdenresten befreite“ und „notengetreue Wiedergabe“ ermöglicht. In der Bach-Gedenkschrift 1950 (Zürich 1950, S. 82 ff.) hat sich Albert Schweitzer warm für diesen Bogen eingesetzt. — Sieben Seiten Faksimiles aus Bach-Eigenschriften der Berliner Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek sind eine wertvolle Beigabe des Bandes.

Rudolf Steglich

Bekennnis zu Bach. Festgabe zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950 anlässlich der 200. Wiederkehr des Todestages von Johann Sebastian Bach am 28. Juli 1950, überreicht vom Deutschen Bach-Ausschuß 1950. Bearbeitet von Dr. Karl Schönewolf und Karl-Heinz A. Tetzner. C. F. Peters, Leipzig 1950.

Dieses festlich ausgestattete Dokument des Bach-Jahres 1950 bringt nach einem Vorspruch aus Forkels Bach-Buch Äußerungen von 53 führenden Persönlichkeiten des In- und Auslandes über J. S. Bach, teils in lapidaren Kernsätzen, teils in kleinen Abhandlungen, viele im faksimilierten Autograph oder doch mit dem Faksimile des eigenhändigen Namenszuges, die meisten auch mit dem

Bilde der Schreibenden. Bemerkenswert, daß gerade auch Beiträge von Nichtmusikern wie etwa dem Schriftsteller Günther Weisenborn und dem Bildhauer Gustav Seitz sich besonders einprägen durch ein lebendiges Verhältnis zu Bachs Musik und unkonventionelle Anschauungskraft der Aussage. Insgesamt ist diese Festgabe ein aufschlußreiches kulturgeschichtliches Dokument.

Rudolf Steglich

Walther Rauschenberger: Die Familien Bach. Frankfurt a. M. 1950, Selbstverlag. (Sonderdruck aus „Genealogie und Heraldik“, 2. Jg., Heft 10.) 5 S.

Indem der Verf. die Ahnenliste J. S. Bachs überprüft, kommt er zu dem Ergebnis, daß Bachs Musikbegabung nicht rein thüringischer Herkunft und nicht das Ergebnis glücklicher Inzucht sei. Bach habe nächste Ahnen auch in Obersachsen und Niederschlesien und wahrscheinlich auch in Deutschungarn. Das Entstehen genialer Veranlagung sei der Vereinigung der Familien Bach und Lämmerhirt zu danken. Ergänzten Ahnenlisten Sebastians und seiner beiden ältesten Söhne sind beigefügt. Zu berichtigen: Anna Magdalenas Vater war Hoftrompeter in Weißenfels, nicht in Cöthen. Rudolf Steglich

P. Dr. Lucas Kunz O. S. B.: Aus der Formenwelt des gregorianischen Choral. 4. Antike Liedtexte. Moderne Choraltheorie. Satzarten und Choralvortrag. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster (Westfalen) 1950, 67 S.

Von der auf vier Hefte berechneten Folge liegt nun das letzte ebenfalls vor (Besprechung der drei ersten Hefte: Die Musikforschung III, 1950, 298—305). Den Hauptteil des Büchleins (über die Hälfte) nimmt der erste der drei zur Behandlung ste-

henden Punkte in Anspruch, die in den früheren Heften schon öfter angeschnittene Frage nach der formalen Beschaffenheit antiker Gesangstexte: Psalmen im hebräischen Urtext und in lateinischer Übersetzung, byzantinische Kontakien, alt-syrische Texte, ein metrisches Sophokles-Chorlied, zu denen noch die Sequenzen erster Epoche hinzugenommen sind. Diese zeitlich und örtlich weit auseinanderliegenden Texte bemüht sich der Verf. als vom Wortakzent beherrschte „in Wirklichkeit ganz vorzügliche poetische Formen“ (6) nachzuweisen. Es ist das Verdienst dieses Heftchens, die Frage nach der näheren textlichen Beschaffenheit und hier nach der zweifellos formbildenden Kraft des Wortakzentes gestellt und den Nachweis versucht zu haben, daß es sich nicht um reine Prosa handelt, eine allerdings oft aufgestellte Behauptung, zu der sich aber wohl mancher nie recht bekennen konnte. Letzten Endes zielt P. Kunz mit seiner Theorie darauf hin, gegnerischen Lehrmeinungen, die mangels angeblich jeder poetischen Form des Textes einen Eigenrhythmus der Melodien statuieren, in etwa den Wind aus den Segeln zu nehmen; „denn“, so argumentiert er, „sieht man diese Textgestaltung, so läßt sich kaum denken, daß zu so kunstvoll geformten und gegliederten Textformen (sic) ursprünglich Melodien hinzugefügt wurden, die in allem einen eigenen Weg gehen durften“ (10). Der Verf. geht aus von seinen in der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 79 (1942) 1 ff. vorgelegten Untersuchungen über die Beschaffenheit der älteren Sequenzentexte. Er zerlegt Texte der oben genannten Gruppen in kleine Einheiten, die je nach der Lage der Wort- bzw. nun der Versakzente verschieden sind. Die Anordnung dieser gleichen, ähnlichen

und verschiedenen Versschemata soll dann einen kunstvollen Aufbau ergeben, meist zwei größere sich entsprechende Hauptgruppen mit einem kleineren Mittelteil. Aus dem häufigen Auftreten dieser noch dazu symmetrisch ausgerichteten Bauart schließt er, daß es sich um eine feste, „weit ins Altertum reichende Liedüberlieferung“ (11), „eine geradezu erstaunliche Traditionsgebundenheit . . . über weit entfernte Zeiten und Sprachgrenzen“ (38) handelt. Die Behauptung dieser historischen Kontinuität ist das Ziel.

Doch gleich zu Anfang des ersten Textes, der Sequenz „Judicem nos inspicientem“ (Anal. hymn. 53, 57) erheben sich Bedenken. Nach welcher Methode sind die Versschemata gewonnen? Man muß danach fragen, da klare Gesichtspunkte nicht einwandfrei zu erkennen sind. Einmal werden die beiden letzten Vers-Akzente, ein andermal nur der letzte zugrunde gelegt, mehr als zwei werden nie gezählt. Nach welcher Regel werden „überschüssige“ Silben vor- oder nachher behandelt? Rechnen wir einmal einheitlich nach den beiden letzten Akzenten, ergeben sich folgende Schemata:

....././.	=	b ² (Strophe 1)
....././.	=	b' (Str. 4, Vers 3 und 13,1)
..././.	=	b (4,1)
.././.	=	e (7/8,2 — 9/10,4 — 11/12,3)
./././.	=	e' (9/10,2 — 11/12,1)
./././.	=	d' (7/8,3)
./././.	=	c (9/10,1 — 9/10,3 — 4,2)
..././.	=	a (2/3 — 5/6,1 und 2)
./././.	=	d (7/8,1 — 11/12,2)
	=	d' (13,2)

Vergleicht man mit den links stehenden Schemata die rechts befindlichen Bezeichnungen des Verf., nämlich a, b, b', b², c, d, d', e und e' (in Klammer darauf Strophe und Vers), dann springen die Inkonsistenzen in die Augen. Prüft man andere Beispiele nach, fällt ebenso die labile Zuteilung der Versakzent-Schemata zu

den verschiedenen Gruppen auf, ja sogar derselbe Vers gehört einmal zu der, ein andermal zu einer anderen Gruppe (z. B. ist b² auf Seite 27 gleich d). Man wird mißtrauisch, wenn auf solch schwankenden Grundlagen Gebäude errichtet werden, die dann noch mit quasisuperlativistischen Ansprüchen auftreten, wie „eindeutig bestimmbare Gesetzmäßigkeiten“ (38), „denkbar vollkommen ausgestaltete akzentrhythmisch-poetische Form“ (18), „tiefgreifende Bindungen“ (19), „eindeutig und unabweisbar“ (6), „nunmehr eindeutig“ (6). Der Verf. selber ist so fasziniert von den wirklichen und scheinbaren, vielfach formalistischen Entsprechungen, daß für ihn „der Aufbau des betreffenden Liedes jeweils mit aller nur erwünschten Klarheit abzulesen ist“ (10). Kommt noch dazu, daß es sich um je eines oder zwei Beispiele handelt, die u. U. besonders geeignet sind. Freilich, der Umfang des Buches erlaubt nicht eine weitere Material-Ausbreitung; doch würde eine bestimmtere Ausdrucksweise als „wie auch durch andere Beispiele belegt werden könnte“ (19) oder „wie man zeigen könnte“ (29) den sonst behaupteten weiten Umfang der Formgesetze glaubhafter erscheinen lassen („zahlreiche ältere Sequenzen“ S. 21, alle Psalmen in der Vulgata! S. 29).

Eine Anwendung der gewonnenen Ergebnisse auf Chorallehre und -Vortrag bildet den zweiten Punkt des Heftchens (38—49), während der dritte nochmalige Hinweise auf Symmetrien enthält, wie sie der Verf. in großen wie kleinen Formgebungen (teils überzeugend, teils weniger) sieht, sowie eine Aufgliederung des gesamten Choralbestandes in drei Haupt-, „Satzarten“ (Antiphonensatz, Psalmliedform, Leseliiedform), über die sich erst Endgültiges sagen läßt, wenn sie (auch terminologisch) be-

gründet vorliegt, und 10 Regeln für den Choralvortrag. Verschiedene Berichtigungen zu den vorhergehenden drei Heften schließen ab. Es ist schade—diesen Gesamteindruck wird man nicht los —, daß der Verf. die einzelnen wichtigen Fragestellungen sowie verdienstlichen Anregungen nicht in einem längeren Klärungsprozeß sich entwickeln und endgültig hat ausreifen lassen, immer wieder kritisch überarbeitend, bevor er sie endgültig in einer übersichtlichen Darstellung zur Diskussion stellte.

Bruno Stäblein

Kurt Reinhard: Die Musik exotischer Völker. Berlin, H. Wigankow 1951. 36 S., 7 Tafeln.

Das Berliner Museum für Völkerkunde hat hier einen kleinen Handweiser gegeben, der wohl in erster Linie für den Museumsbesucher und das allgemein ethnologisch interessierte Publikum gedacht ist. Damit ist eigentlich eine Lücke ausgefüllt. Denn die Spezialliteratur — auch die Zusammenfassungen und Einführungen — ist für den Nichtfachmann nur in beschränktem Maße faßbar; Melodievergleiche und -analysen, Tonmessungen, spekulative Überlegungen usw. scheinen zu sehr vom Lebendigen der Tonkunst abzuführen, während auf der anderen Seite die da und dort anzutreffenden Betrachtungen für den gebildeten Laien nur ungenügende Informationen geben, die z. T. nicht einmal den seit 50 Jahren zu verzeichnenden Fortgang der Forschung berücksichtigen. So herrschen noch heute, auch etwa unter Musikern, recht abenteuerliche Vorstellungen über die Musik exotischer Völker und über die Stellung der abendländischen Musik innerhalb der gesamten Tonkunst der Menschheit. Und es ist deshalb sicherlich ein Verdienst, wenn hier einmal ein Kenner der Materie zum Laien

spricht und versucht, ihm einen allgemeinen, leicht verständlichen Überblick zu geben, den man in einer freien Stunde durchzulesen vermag, ohne durch allzu komplizierte Einzelheiten belastet zu werden.

Diese Zweckbestimmung bringt freilich auch ihre Gefahren mit sich. Will man verwickelte Zusammenhänge, wie sie sich aus der historischen Entwicklung, Wanderung und Überschichtung der Völker ergeben, auf einen einfachen Nenner bringen, so kann das doch nur auf Kosten der Genauigkeit gehen. So erscheint mir z. B. die Formel: Ost- und Südostasien = Konsonanz, Vorderer Orient = Melodie, afrikanischer Raum = Rhythmus, doch etwas zu summarisch. Und wenn auch auf Überschneidungen — z. B. an der Nahtstelle Indien — aufmerksam gemacht wird, so dürfte doch z. B. eine Verallgemeinerung der primären Stellung des Rhythmischen in Afrika, wo es „kaum eine Art der Musikübung (gibt), bei der nicht die taktliche Markierung dominiert“ (S. 3), nicht ganz den Tatsachen entsprechen. — Einen großen Raum nimmt die Besprechung der Instrumente ein. Ihre Einteilung ist sehr ansprechend. Der Verf. hält sich dabei nicht, wie in den üblichen Systemen, an die äußeren Formen, Bauprinzipie oder akustischen Funktionsweisen, sondern an die Möglichkeiten, die das Instrument dem Musikanten bietet. So stehen am Beginn die geräusch- und am Ende die melodiefähigen Instrumente. — Das kleine Heft, das noch mit einer Reihe von hübschen Bildern von Instrumenten (K. Schettling und M. Seidel) und mit einer Zusammenstellung von einigen Fachausdrücken für den musikalischen Laien ausgestattet ist, wird in den Kreisen, für die es geschrieben ist, sicher seinen Zweck erfüllen, gleichzeitig aber auch auf die weitreichenden Aufgaben der Musik-

ethnologie aufmerksam machen. Und es ist damit ein positiver Beitrag für den Existenzkampf der Musikethnologie, die in Deutschland so wenig zu sagen hat.

Felix Hoerbürger

Georg Friedrich Händel: *Acis und Galatea*, Pastoral. Dichtung von John Gay. Aus dem Englischen neu übertragen und für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Konrad Ameln. Klavierauszug. Mösel Verlag Wolfenbüttel (1951). 131 S.

Dieser dankenswerte Klavierauszug, zu dem im gleichen Verlag auch das Aufführungsmaterial erschienen ist, gibt den Notentext nach der Gesamtausgabe Chrysanders, doch ohne die dort im Klaviersystem üblichen Baß-oktavverdickungen, mit Verbesserungen und ungekürztem Schlußchor nach der jetzt in Marburg befindlichen Abschrift J. Chr. Schmidts. Unterlegt ist eine gegenüber den früher gebräuchlichen wesentlich verbesserte deutsche Übersetzung des englischen Textes. Zugefügt sind außer einfacher Kontinuoaussetzung Hinweise für die Lautheitsgrade und die allernotwendigsten Auszierungen. Ein Begleitwort führt kurz und gut in das Werk ein, ein Nachwort gibt sachkundige Hinweise für die Auf-führung.

Die aus genauer Kenntnis des heutigen Chorwesens erwachsenen Hilfsangaben des fürsorglichen Herausgebers werden auch künftigen Musikhistorikern manches zu denken geben: was für Menschen müssen das im 20. Jahrhundert gewesen sein, denen man zu Worten wie „O, wie lieblich grünt das Tal“, „Selig selig wir“ ein mf dazuschreiben mußte? Wäre übrigens nicht vielen noch mehr geholfen, wenn in diesen Fällen an Stelle des Etiketts „halbstark“ etwa der Hinweis „mit innerlicher Freude“

stünde? Und wäre es für die Praxis nicht auch notwendig, die Hemiolen im Tripeltakt mit Akzentzeichen anzugeben, z. B. am Melodiebeginn und -schluß der Vogelstimmenarie?

Den Textverbesserungen Amelns nachzugehen, ist besonders aufschlußreich für die hier geleistete besinnliche, gute Arbeit. Statt des geschraubten „O! den Fluren sei der Preis!“ heißt es nun: „O wie lieblich grünt das Tal!“ Statt „in einsamer Laube“ romantisch zu klagen, lockt die Taube nun naturgemäß „im Waldeslaube“ usw. Mitunter kann man freilich verschiedener Meinung darüber sein, ob sich der Übersetzer mehr an die Sprachform oder den Textsinn oder die Musik halten soll. So vergleicht auch hier wieder Polyphem die Nympe des Reimes wegen mit „schlanken Hirschen“ statt mit den für seinen Sinn und seine Welt charakteristischen „kidlings blithe and merry“, den schmucken, lustigen Zicklein. Und immer noch hat Polyphem darunter zu leiden, daß Galateas affektvolle Anwürfe — „Kindsgebein“ und „Menschenblut!“ — für bare Münze genommen werden und danach sein Charakterbild schon in der folgenden Arie gegen den Originaltext zu seinen Ungunsten verändert wird: „Hol der Henker dieses Schmachten, / will nicht mehr von Liebe flöten, / nur nach Rache will ich trachten, / meinen Nebenbuhler töten“. Im Englischen aber heißt es: „Cease to beauty to be suing, / ever whining love disdaining. / Let the brave their aims pursuing, / still be conqu'ring, not complaining.“ Das bedeutet doch etwa: „Nimmermehr nach Schönheit schmachten, / nimmermehr um Liebe flehen! / Denn des Tapfern Sinn und Trachten / soll nach Tat, nicht Klage stehen.“ So spricht kein Wüterich, sondern ein durchaus männlich gefaßter Sinn. Singt doch Polyphem, selbst während

er den Zwiesegang des Liebespaares anhören muß, im Urtext nicht von Rache, sondern: „Torture! fury! rage! despair! / I cannot, cannot bear“ — das heißt etwa: „Qualen! Verzweiflung! Wut! O Schmach! / Ich trag, ich trag es nicht!“ Ja, sogar als ihn die innere Bedrängnis schließlich übermannt und er den Felsblock schleudert, ist ihm Acis nicht „verruht“, nur „presumptuous“, vermessen. — Ein psychologisches Problem ist es auch, ob das „cease to grieve“ des Chores zu Galatea nach Acis' Tod mit „weil nicht mehr!“ recht übersetzt ist, statt etwa mit „gräm dich nicht!“ Die Tonart F-dur und die schlichte, wie erstarrte Melodie Galateas sprechen dagegen: das ist musikalisch noch ungelöster, tränenloser Schmerz. Erst in Galateas Es-dur-Larghetto fließen die Tränen, erst danach ruft ihr denn auch der Chor zu: „Galatea, dry thy tears!“ Was für Seelenkennner sind doch Gay und Händel gewesen!

Mit diesen Anmerkungen sei nur die Schwierigkeit der oft gar nicht vollkommen lösbaren Übersetzungsaufgabe beleuchtet, nicht etwa der Wert der begrüßungswerten Neuausgabe bestritten. Möchten sich recht viele Chorvereine von ihr zu Händels Werk führen lassen!

Rudolf Steglich

Willi Schuh: Über Opern von Richard Strauss. Atlantis Verlag, Zürich 1947. 157 S.

Als Richard Strauss am 8. September 1949, drei Monate nach Vollendung seines reichgesegneten 85jährigen Lebens verstarb, war er zu einer sagenhaft anmutenden Gestalt des europäischen Musiklebens geworden. Fast ein Menschenalter hindurch hatte dieser Große im Reiche der Musik im Blickpunkt der Welt gestanden. Nun sich aber der Vorhang über diesem Leben von ungebeugter Schaf-

fenskraft für immer schloß, schien die Welt vergessen zu haben, daß ihr Richard Strauss ein lebensnah gebliebenes Vermächtnis mit seinen Werken hinterließ. Was aus Anlaß seines Ablebens im Pflichtgefühl einer Ehrerweisung über ihn gesagt und geschrieben wurde, erinnerte vielfach an die lakonischen Worte, die die Welt beim Tode J. S. Bachs gefunden hatte. Es ist aber an der Zeit, daß wir jetzt einmal die Gemeinplätze verlassen, mit denen zu einem großen Teil Erörterungen über Richard Strauss durchsetzt waren, daß wir an die tieferen, zum Teil sehr tiefen Dinge der fesselnden Problematik des Straussschen Musikschaffens herangehen. Der Musikwissenschaft ist hier eine hohe Aufgabe zugewiesen. Freilich bedarf es auch tatkräftig verlegerischer Initiative, an der es bisher gemangelt hat. Es sei am Rande vermerkt, daß ein großer Verleger zur Zeit der „Arabella“ auf das Angebot eines durch die Kriegswirren vernichteten wissenschaftlichen Werkes über Strauss antwortete, daß zur Zeit ein Buch über Strauss keine Aussicht auf Erfolg biete. Jede neue verlegerische Bemühung, eine Abhandlung über Strauss herauszubringen, wird man dankbar begrüßen.

So hat der Atlantis-Verlag, Zürich, einen Band „Über Opern von Richard Strauss“ des Schweizer Musikkritikers Willi Schuh veröffentlicht. Sch. hat in diesem 1. Band seiner „Kritiken und Essays“ eine Reihe kleiner Artikel zusammengestellt, die er in den Jahren 1928—47 anscheinend größtenteils als Musikberichte geschrieben hat. Die Absicht des Verf., mit seinen unmittelbaren Eindrücken von Straussschen Werkaufführungen einen größeren Leserkreis anzusprechen, war gut gemeint. Aber man legt dieses Buch enttäuscht aus der Hand. Es ist leider schon in der Grundplanung verfehlt. Die zwei- bis dreifachen

Essays enthalten Wiederholungen, die die Spannung der Lektüre erheblich mindern. Zudem ist der inhaltliche Wert der einzelnen Essays über dasselbe Thema sehr ungleich. Eine solche Zusammenstellung hätte vor der Drucklegung durch die straffe Hand eines Korrektors gehen müssen. Der Band wäre dadurch zwar erheblich kleiner geworden, hätte aber entschieden an Interesse gewonnen. Ebenso dringend wäre eine stilistische Überprüfung notwendig gewesen. Die zahlreichen unsinnigen, dem deutschen Sprachempfinden widerstrebenden Fremdausdrücke wie das „Gesamt-Oeuvre“ oder die „Kollaboration“ (statt Zusammenarbeit), bis zum Überdruß wiederholt, möchte man entfernt wissen. Weitere, viel zu oft gebrauchte Worte wie „luzid“, „transluzidest“, „allomatisch“ usw. sind keine stilistischen Zierden, ebenso wenig Lyrismen wie „mondhell schimmernde Dominantnonen-Harmonien der Orgel“. Im Satzbau ermüdet an vielen Stellen die Langatmigkeit und Unklarheit von 19- bis 21zeiligen Kilometersätzen. Über diese Beeinträchtigungen ließe sich hinwegsehen, entschädigte den Leser dafür die erwartete tiefere Einsicht in das Wesen des Straussschen Werkschaffens. Es ist vieles nicht geistreich oder neu, was der Verf. aussagt, und nicht erfrischend genug, um als eine gute Erzählung oder leichtgeführte Plauderei über die Straussschen Bühnenwerke gelten zu können. Auf 157 Druckseiten wäre es aber möglich gewesen, dem Leser einen klaren Einblick in die jeweiligen Hauptprobleme zu geben. Der hohe dramaturgische Wert der Straussschen Sinfonischen Dichtungen als Vorbereitungen für die Bühnenwerke wird in den einzelnen Erörterungen nicht herausgearbeitet, ebenso wenig die bedeutsame Expositionstechnik, die bei Strauss in den ersten Takten die geistige Idee

des Werkes motivisch aufschließt. Hieran hätte aufgezeigt werden können, wie Strauss gegenüber dem dichterischen Stoff eine überlegene, überaus klar planende Stellung einnimmt, wie er hiermit ton-dichterisch einen Vorgang formt, der nur durch die Musik eine solche Abrundung erfahren kann. Dies näher ausgeführt, erweist, worin gerade das Geheimnis der Straussschen Dramatik liegt, wie es ihr gelingt, allein durch die Musik die Schicksalsfäden der Dichtung, ihre Hintergründe oder das zwischen den Menschen und Dingen Stehende so eindringlich bewußt zu machen. Sch. hebt die Idee der Verwandlung und Begegnung als besonderes geistiges Problem der Straussschen Werke hervor. Das erstere ist richtig, das zweite spielt auf dem Gebiete der Oper allgemein eine bedeutende Rolle. Wie wichtig wäre es dabei, wenigstens auf die dramatischen Linien hinzuweisen, die in der Tonartensymbolik diesen Geist der Verwandlung, des Keuschen und Sinnlichen, so überaus feinsinnig bestimmen! Das sind Probleme von enormer Bedeutung für das tiefere Verstehen des Psychologischen, aber auch Dramatischen der Straussschen Kunst. Neue Formgesetzmäßigkeiten ergeben sich hieraus, die bei einer Würdigung des Straussschen Opernschaffens nicht übergangen werden dürfen. Ebenso hat die Entwicklung der Tonartensymbolik bis zu Strauss hin den Musiker auf die Gestaltung und Abwandlung eines solchen Problemles hingelenkt. Eine besondere Beachtung verdiente das Verhältnis von dramatischer Ballung — bis zur Erstarrung geführt — und ihrer Lösung in das aller Schwere enthobene Tänzerische des Dreitakt rhythmus oder in ein weitgedehntes lyrisches Melos. (Das Wort vom „Allegro“-Komponisten Strauß führt zu unrichtigen Auffassungen.) Es wäre einmal wichtig ge-

wesen, an den einzelnen Werken klar aufzuzeigen, wie Hofmannsthal insbesondere hier die Strauss'sche Begebungerspürte, ihr entgegenkam und sie zum Teil sehr bewußt lenkte. Die Besonderheit von Strauss liegt ja gerade darin, wie er mit seiner musikalisch-geistigen Gesamtpersönlichkeit diese dichterische Vorgabe umfassend überspannte. Das Verhältnis zu Wagner kann bei einem solchen Thema nicht übergangen werden. Mit dem viel zu oft wiederholten Strauss-Wort (aus einem Brief an Hofmannsthal) vom Wagnerschen „Musizierpanzer“, den er abgelegt habe, wird es nicht getroffen. Weit eher sollte mit wenigen Sätzen auf das später bei Strauss so fruchtbar gewordene (in den Sinf. Dichtungen vorbereitete!) kammermusikalische Gestalten Wagners („Siegfried“!) hingewiesen werden. Die Zartheit und Sparsamkeit des Begleitorganismus, der insbesondere im „Ring“ so märchenhaft und intim dem Gewaltigen gegenübersteht (Liebesszene Brünnhilde—Siegfried!), die Weichheit (!) der stärkeren Bläserbesetzungen (Hornklang!) wirken bis in die letzten Werke von Strauss nach. Keiner hat wie Strauss gerade diese Quelle ausgeschöpft und so auch die Bindung zu Mozart gefunden. Stärkeres Interesse gewinnen die Essays von Schuh dort, wo es ihm vergönnt war, bisher unzugängliches Briefmaterial anzuführen, insbesondere zwischen Strauss und Hofmannsthal für die Arbeiten an der „Ägyptischen Helena“, der erst jetzt aufgeführten „Danae“ und der „Arabella“. Leider ist uns dieser Briefwechsel (der von Franz Strauss veröffentlichte schließt mit der „Frau ohne Schatten“) vorenthalten worden. Zahlreiche Zitate dieses Briefwechsels und anderer (mit Clemens Krauß) geben interessante Einblicke in das Strauss'sche Schaffen. Wie weit ihnen

Sch. das Wesentlichste entnommen hat, ließe sich erst nach Vorlage des gesamten Briefwechsels sagen.

Edmund Wachten

Antonii Brumel Opera Omnia. Edidit Armen Carapetyan. I. Missa L'Homme Armé. (Corpus Mensurabilis Musicae 5.) Rome, American Institute of Musicology in Rome. 1951. VI und 22 S.

Als 5. Reihe seiner Gesamtausgaben nimmt das amerikanische Institut in Rom die Werke Antoine Brumels in Angriff. Wer werden also in absehbarer Zeit diesen zu seiner Zeit offensichtlich sehr geschätzten und in den europäischen Quellen oft vertretenen Meister genauer kennen lernen. Daß ein so interessanter Komponist den Direktor des Instituts, Armen Carapetyan, selbst reizt, wird jeder verstehen, dem Werke Brumels gelegentlich in die Hand gekommen sind.

Für die L'Homme-Armé-Messe wird hier das Chigi-Ms. der Vaticana als primäre Quelle zugrunde gelegt. Die Auswertung der Überlieferung in den übrigen vier Quellen (Hss. in Mailand, Verona, Basel und Petruccis „Missae Brumel“ von 1505) läßt sich aus der Ausgabe selbst nicht erkennen, da die kritischen Anmerkungen zu den Editionen des Amerikanischen Instituts gesondert veröffentlicht werden sollen. (Hoffentlich nicht immer erst, wenn alle musikalischen Textbände jeder Ausgabe vollständig vorliegen.) Das ist in diesem Falle um so bedauerlicher, als Carapetyan für seine Übertragung des originalen Notentextes in moderne Notation eine Lösung gewählt hat, die in wesentlichen Punkten radikal mit den üblichen — auch den neueren deutschen — Methoden bricht. Zur Begründung dieses Verfahrens hätte man gern mehr gehört, als das kurze Vorwort zwangsläufig dazu sagen kann. Auf die Gefahr, die Absichten C.s zu mißdeuten,

ist man also gezwungen, sich an dieses Vorwort zu halten. Die angewandte Editionstechnik aber verlangt ein näheres Eingehen.

Die Notenwerte sind im Verhältnis 4:1 verkürzt, also so, wie es bisher — von einigen Versuchen, z. B. Mosers, abgesehen — nur für Werke bis zur Dufay-Zeit üblich war; natürlich wird zugleich auch die Mensur nicht nach Breviswerten gemessen, — doch davon später. Bis auf weiteres muß man sich also für die enorme Verkürzung an das halten, was C. dazu sagt. Man glaubt ihm gern, daß sie die Frucht „of a very great endeavour“ ist. Daß es aber nicht notwendig sei, „to offer an apologetic, since it is the transcription that must vindicate itself before musicologist and musician“, das scheint denn doch etwas zu optimistisch zu sein. Sicherlich gibt es keine „orthodox method of transcription“, das hat uns der allmähliche, nicht kampfflos zustandegekommene Wandel vom Pfundnotenbild der alten Ausgaben des 19. Jahrhunderts zum „modernerem“ der Verkürzung 2:1 gezeigt. Die Frage ist nur: Wo hat die weitere Verkürzung ein Ende, und ist eine solche im Falle Brumel zu rechtfertigen, ja, überhaupt nötig? Wenn C. in seinen Worten „To the Singer“ (S. III/IV) einmal behauptet, für Kapellmeister und Sänger der Brumelzeit habe die Mensur weder auf dem Papier noch im Geiste existiert, sondern nur der „tactus“ als Zählwert („unit of time-value“), d. h. die *Semibrevis*, so liegt hier der Schlüssel für viele Fragwürdigkeiten seiner Übertragung. Woher C. zu dieser Ansicht kommt, ist im einzelnen nicht ersichtlich. Sicherlich wissen wir, daß man in der sogenannten Renaissance-musik nach „Schlägen“ musizierte, so daß es Fälle gibt, wo man vor einer Stimme statt Pausen die Zahl der Schläge angibt, die diese Stimme pausiert. (S. Band 22 des „Erbes deutscher

Musik“, S. 96, wo auf die Bemerkung „20 paus“ im Bassus der Hs. Zwickau 106, 5, verwiesen wird.) Heißt das aber wirklich, daß die Mensur für die *musici* nicht einmal auf dem Papier bestanden hat? Dann wäre die ganze *Tempus*-Lehre also insofern fiktiv, als sie von imaginären Maßeinheiten ausginge, und die Mensurzeichen würden ihres Sinnes und ihrer Sinnfälligkeit entkleidet; denn nichts demonstriert die wirkliche Existenz einer Mensur deutlicher *ad oculos* als sie. Kreis und Halbkreis zeigen doch Perfektion und Imperfektion der *Brevis* (!) in voller Deutlichkeit, geben also das, was nach C. nicht einmal auf dem Papier bestanden haben soll. Wären die „*tactus*“ wirklich das allein Existente, dann wäre die Zahl der Schläge an die Stelle des Mensurzeichens getreten. Wo die Zahl wirklich auftritt, da ist sie in der *Mensuralnotation* stets dem Mensurzeichen beigegeben oder bezieht sich unabhängig auf ein solches (Proportionen). Zu glauben, daß das Mensurzeichen nur für die Komponisten von Interesse gewesen sei — und dann wohl nur als Konstruktions-Hilfsmittel — und daß man damit einen „Zopf“ aus älteren Zeiten mitschleppte, dazu sind wir keinesfalls berechtigt. Wie gesagt, indem man diese Argumente vorbringt, weiß man nicht, ob und wieweit man C.s Meinungen mißdeutet, denn eine Begründung für seine Verkürzungsmethode und für seine Theorie über die ausschließliche Herrschaft des „*tactus*“ wird in *extenso* nicht gegeben. Zu dem, was er zugunsten der Übertragung 4:1 noch sagt, kann man stets auch das Gegenteil behaupten: daß die wissenschaftlich-theoretischen und die musikalisch-praktischen Elemente Hand in Hand gingen, daß hier einem Werk Gerechtigkeit widerfahre, welches mehr ein künstlerisches als ein musikwissenschaftliches Denkmal sei,

daß für den, der an Hand der Partitur die Messe analysieren wolle die Gefahr des Absinkens in unfruchtbare Statistiken gebannt sei, indem er in C.s Übertragung viele interessante Eigenheiten leicht lesbar vor Augen habe (was — wie man sinngemäß hinzufügen muß — ihm offenbar bei Übertragungen, die dem „straight and broath path“ folgen, nicht möglich sein soll). Das alles ist bestreitbar, und eine Diskussion darüber führt zu nichts, denn hier steht immer Meinung gegen Meinung, da keine objektiven Maßstäbe gegeben werden. Dasselbe gilt für die Behauptung, die Verkürzung auf ein Viertel mache die melodischen Phrasen und allgemeinen musikalischen Konturen sichtbar und komme unseren Gewohnheiten entgegen, sie vermeide die Auseinanderzerrung des Notenbildes, die an die Verzerrung beim zu langsamen Abspielen eines Films erinnere. Auch die große Gefahr der zu häufigen „Schläge“ bei der Aufführung dieser Musik werde verringert, und die rhythmische Lebendigkeit der Messe werde „to better light“ gebracht. Wie man sieht, sind es großenteils Erwägungen, die mit der praktischen Aufführbarkeit der Messe zusammenhängen. Trotzdem muß die Frage wiederholt werden: Wo liegt die Grenze für die Verkürzung originaler Werte, und ist eine solche im Falle Brumel — und in dem der vorliegenden Messe besonders — überhaupt nötig?

C. sagt selbst, sein Verkürzungsverfahren sei „not necessarily applicable to all cases“. Wenn das zugegeben wird, wo ist es dann nicht anwendbar? Zwar will C. ausdrücklich nicht in eine Diskussion über die verwinkelte Frage der Übertragung polyphoner Musik eintreten, aber wenn er uns nun eine Reihe von Argumenten für seine Übertragung vorlegt, dann ruft er zwangsläufig eine Diskussion hervor; er tut das auch, wenn er er-

klärt, die Setzung der Distinktionsstriche (Mensurstriche kann man sie in diesem Falle ja nicht nennen) zwischen den Systemen sei nicht „governed by easy, mechanical rules (ruthlessly cutting through the musical discourse), but by the phrase of the music“. Es sind also zwei Grundfragen der Editionstechnik, zu denen man hier vom wissenschaftlichen Standpunkt aus Stellung nehmen muß: Verkürzungsmethode und Einteilungsprinzip. Alles andere — die „Takt“zählung (nach neuem Brauch zu Beginn der Akkolade), die Akzidentienbehandlung, das völlige Vernachlässigen von Ligaturangaben, die Textunterlegung mit allen ihren Teilproblemen, das Weglassen der 8 unter dem Violinschlüssel bei oktavierenden Stimmen, der Verzicht auf moderne Taktbezeichnungen, an deren Stelle nur die Zahlen 2 und 3 erscheinen — ist gegenüber diesen Fragen unerheblich, so gern man auch zum Ligaturproblem noch einiges sagen möchte.

Wir sind uns stets dessen bewußt, daß jede Übertragung das Original „antastet“ oder gar „verfälscht“. Wir wissen auch, daß keine Übertragung ganz in moderne Schreibweise einfangen kann, was in alter sinnvoll und sinnfällig ist. Das alles steht ja immer als stillschweigende Voraussetzung vor uns, wenn wir moderne Neuausgaben schaffen. Das Problem dieser Neuausgaben heißt: Wie kann mit einem Minimum von „Modernisierung“ ein Maximum an originalem Eindruck erzielt werden, ohne daß es eines Spezialistenwissens bedarf, um die übertragene Musik zu lesen und zu musizieren, und zwar so, wie sie dem mutmaßlichen originalen Klang am nächsten kommt? Daß dieser originale Klang von uns weitgehend nur vermutet werden kann, bedarf keiner Frage, und daß wir gar nicht daran vorbeikommen, ihn aus unserer Mu-

sikalität heraus zu „interpretieren“, ist eine Binsenweisheit. Gerade aber an der Frage, wie weit diese Interpretation sich vorwagen soll, scheiden sich die Geister. Andererseits ist sie es, die uns bei Neuauflagen als geisteswissenschaftliche Aufgabe im eigentlichen Sinne gestellt ist; denn man könnte sich vor ihr „philologisch drücken“, indem man Faksimile-Ausgaben herausbrächte. (Damit ist gegen die Berechtigung der letzteren für ganz andere Zwecke natürlich nichts gesagt!) Die Beantwortung der gestellten Frage hängt z. T. davon ab, ob man versuchen will, über die originale Notierung hinwegzuschreiten und im neuen Notenbild alles so darzustellen, wie es (mutmaßlich!) zu interpretieren ist, d. h. dem Notenbild so viel von seiner originalen Erscheinung zu nehmen, wie das Sichtbarmachen des vom originalen Schriftbild „Gemeinten“ verlangt. Will man das, so wird man sich fragen müssen: Was muß ich alles beiseite lassen, um dem von mir für richtig Gehaltenen so nahe wie möglich zu kommen? Wenn man aber der Auffassung ist, daß nicht unbedingt alles modernisiert werden muß, damit es so gelesen und musiziert werden kann, wie es (mutmaßlich!) gemeint ist, dann wird man sich damit begnügen, die Schreibweise des Originals nur da zu ändern, wo sie beizubehalten gleichbedeutend mit einer unvermeidlichen Fehlleitung des Lesers ist. Mit anderen Worten, man wird fragen: Was darf ich alles vom Original übernehmen, ohne daß die Übertragung etwas völlig anderes schreibt, als ich für richtig halte? Beide Fragen hängen auch damit zusammen, ob man dem heutigen Dirigenten und Sänger (oder Instrumentisten) ein gewisses Maß von Sicheinfühlen in alte Musik zutraut, zumal wenn man in einer Einführung auf die entscheidenden Punkte hinweist.

Die hier gestellte Alternative vereinfacht indessen das Problem insofern, als sie die fließenden Grenzen zu starren macht. Als man die Übertragung der originalen Notenwerte im Verhältnis 1:1 aufgab, tat man es, weil es offensichtlich unmöglich war, nach diesem Notenbild auch beim besten Willen einigermaßen stilgerecht zu musizieren. Indem man zur Verkürzung 2:1 überging, wurde man also der praktischen Ausführbarkeit gerecht. Natürlich tut man dasselbe, wenn man im Verhältnis 4:1 verkürzt, wo man das für „necessarily applicable“ hält. Wenn C. der Ansicht ist, daß Brumels L'Homme-Armé-Messe so zu übertragen ist, so wird man darüber diskutieren können, aber Gegenstände zugunsten der Verkürzung 2:1 würden nur für ein graduell, nicht prinzipiell anderes Verfahren eintreten. Es ist im wesentlichen eine Frage des consensus, ob man 2:1 oder 4:1 verkürzt, zum mindesten für einen Teil der Musik zwischen Dufay und der Wende zum 16. Jahrhundert; die Frage, ob überhaupt verkürzt werden soll, wäre dagegen ein grundsätzliches Problem. Ebenso grundsätzlich aber ist die Frage, ob man die originale Measureinteilung für eine Fiktion hält. Hier scheint nun C. auf den Spuren aller derer zu wandeln, die aus der alten Musik die Mensurgebundenheit hinaus- und eine rhythmische Liqueszenz hineininterpretieren wollen. Die konzessionslose Ausmerzungen der Brevismensur ist dabei nur der erste Schritt. Der nächste und viel radikalere führt zu „Großtakten“ verschiedener Länge. Von einer Maßeinheit kann man dabei natürlich nicht mehr sprechen; denn da nur die Semibrevis- (= Viertel-) Schläge das rhythmische Ordnungselement darstellen, bedarf es konsequenterweise einer Maßeinheit überhaupt nicht. „The phrases of the melody and the general musical contours“ bestimmen

die Setzung von Distinktionsstrichen. Warum, so muß man zunächst fragen, werden diese überhaupt noch gesetzt? Warum geht C. dann nicht — wie er es an manchen Stellen tut — so weit wie Leichtenritt, indem er jeder Stimme ihre eigene Gliederung gibt? Was er bringt, ist nur ein Kompromiß, bei dem es ohne synkopisch aussehende Überbindungen beim Strich nicht geht (Gloria, „Takt“ 33 des Alt). Soll der Dirigent oder Sänger von diesem Notenbild zu jener freischwebenden Rhythmik geführt werden, die die Melodiephrasen als eigenständige, d. h. nicht an die Mensur gebundene Gestalten respektiert, dann bedeutet der Distinktionsstrich in jedem Falle eine Verführung zum Abweichen von diesem Grundsatz. Jeder musizierende Mensch von heute ist zunächst geneigt, Striche als schwerpunktgliedernde Zeichen zu werten. Daß er sich davon freimachen muß, ist selbstverständlich. Aber das kann er auch — und Hunderte von Aufführungen mit Laien haben es bewiesen —, wenn die Striche nach Mensuren gesetzt werden. Die Schwierigkeit in dieser Hinsicht ist also beim Mensurstrich nicht größer als bei den phrasierenden und konturenabgrenzenden Distinktionsstrichen C.s. Im Gegenteil, es dürfte wesentlich leichter sein, die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Mensurstriche zu übersingen, als mit Gebilden fertig zu werden, welche — ich greife zwei Akkoladen (Gloria 27—36) willkürlich heraus — $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ jeweils durch Distinktionsstriche zusammenfassen, oder — ein anderes Beispiel (Gloria 63—67) — im Diskant $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$, im Alt $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$, im Tenor und Baß $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$ jeweils durch Striche als zusammengehörig kennzeichnen. Die Behauptung, daß das dem Praktiker wie dem Forscher die rhythmische „vitality“ der Messe klarer mache,

muß erst noch bewiesen werden. Die „mechanical rules“, die C. für die Strichsetzung ablehnt, sind schließlich dieselben „rules“, die von den originalen Mensurzeichen abgeleitet sind. Wenn die Komponisten solche „mechanical rules“ für nötig hielten, obwohl sie mit einer praktischen Ausführung ihrer Werke rechnen konnten, die vom Wesen dieser Werke zweifellos stärker inspiriert war als jede noch so „stilechte“ Wiederbelebung von heute, dann ist nicht einzusehen, warum wir diese Mensurierung deshalb ausmerzen sollen, weil sie nach unserer Ansicht eben dieses Wesen der Komposition verfälscht. Nochmals, C. muß erst beweisen, daß die Mensur „for the singer of Brumel's time existed neither in paper nor in his mind“. Verkürzung der Notenwerte nimmt dem Original nicht mehr von seiner Eigenart als neue Schlüssel; bei beiden läßt sich das Prinzip der Modernisierung rechtfertigen, da beide sowohl der heutigen Praxis dienlich sind als auch dem Original insofern keine grundsätzlich fremden Zutaten aufzwingen, als sie es nicht interpretieren. Die Ausschaltung der Mensur aber ist Interpretation, keinesfalls nur Transskription, und zwar Interpretation ohne zwingende Gründe und ohne überzeugende Beweiskraft. Wir können zwar immer noch die Palestrina- oder Lasso-Ausgabe lesen und uns dabei über die Taktstriche und großen Notenwerte hinwegsetzen, weil sich eben keine zeitbedingte Interpretation dem Notenbild aufgedrängt hat, andere, modernere Versuche mit „Großrhythmen“ u. a. sind heute schon unmodern und unbrauchbar geworden. Auch die Musikwissenschaft hat ihre Moden, die zwangsläufig morgen oder übermorgen veraltet sind. Gesamtausgaben sollten aber dieser Gefahr möglichst vorbeugen, indem sie sich so wenig wie möglich den Theorien

und Hypothesen des Tages anpassen. (Ganz frei davon können sie ohnehin nie sein.)

Die ausführliche Behandlung der Editionstechnik ließ sich angesichts der grundsätzlichen Bedeutung des hier zu behandelnden Falles und der überraschenden Radikalität des Editionsverfahrens nicht umgehen. Gern wird man dem verdienten Direktor des American Institute zugestehen, daß seine Gliederung der Messe nach „musikalischen“ Gesichtspunkten „a delicate and a very time-consuming task“ gewesen sein muß. Seine vorbildliche Sorge um Wiederbelebung und Neuherausgabe der Renaissance-Musik verdient den Dank und die Hochachtung der Musikforschung. Dieser Liebe zur „mensurabilis musica“ ist zweifellos auch sein ernstes Bemühen um die Probleme ihrer Wiedergabe in moderner Partitur entsprungen. Wenn man sich auch nicht in allen Punkten mit ihm enig erklären kann, so doch darin, daß die Ausgabe von Brumels *Missa L'Homme Armé* ein vielverheißender Anfang ist. Sie ist ein Meisterwerk, in welchem die niederländische Polyphonie sich in voller Reife präsentiert. Der Beginn des Gloria mit seiner kurzen Initialphrase des Bassus zum Zwiesengesang der Oberstimmen, der vierstimmige, homophone Schluß des sonst dreistimmigen „*Et incarnatus est*“, die Stimmgruppenablösung im „*Pleni sunt*“-Tricinium, der Wechsel zwischen dichter Polyphonie und aufgelockerter Satzweise, alles das spricht für einen Meister, der weit über den Durchschnitt hinausragt, und macht die weite Verbreitung seiner Werke verständlich. Wenn einmal die Brumel-Ausgabe vollständig vor uns liegt, werden wir wahrscheinlich erkennen, daß hier ein Obrecht und Josquin fast Ebenbürtiger steht. Daß gerade dieses Meisters Werke mit an den Anfang des „*Corpus Mensura-*

bilis Musicae“ gestellt werden, ist ein glücklicher Gedanke des amerikanischen Instituts. Hans Albrecht

Cecil Hopkins: A Bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz 1803—1869. With histories of the French music publishers concerned. Edinburgh, Edinburgh bibliographical society 1951. XIX, 205 S.

Was hier für die Quellenkenntnis von Berlioz' musikalischem und literarischem Schaffen an bibliographischer Arbeit geleistet worden ist, verdient höchste Bewunderung, einmal wegen des erstaunlichen Umfangs der Materialerfassung und dann wegen der vorbildlichen methodischen Verarbeitung. Der Ausgangspunkt für ihre bibliographischen Kenntnisse war die 1934 begonnene eigene Berliozsammmlung der Verf., hinzu kam dann, was Besuche von zahlreichen Bibliotheken in England, Schottland, Irland, Frankreich und Belgien zutage förderten. Die Library of Congress in Washington wurde wenigstens für das literarische Schaffen herangezogen, nur konnten aus kriegsbedingten Gründen österreichische, deutsche, italienische und russische Bibliotheken nicht in Anspruch genommen werden. Für jedes Werk wird die gesamte Überlieferung von den Erstausgaben an bis in die Bearbeitungen hinein mit den genauesten bibliographischen Angaben dargestellt, zu jeder Ausgabe werden, auch bei den geringsten Abweichungen, alle ihre Varianten verzeichnet. Die lehrreiche Einleitung enthält auch einen Rechenschaftsbericht über die angewandten Methoden der Materialverarbeitung. Hier zeigt sich, welche Probleme bei einer solchen Arbeit den erfahrenen Fachmann auch dann noch bedrücken können, wenn er glauben möchte, das ganze Material für seinen Gegenstand zusammengetragen zu haben, wenn

er einsehen muß, daß sich die aus der Verzeichnung von Büchern geläufige Terminologie nicht ohne weiteres mit eindeutiger Klarheit auf eine Bibliographie von Musikalien anwenden läßt. Verf. hat sich auf Grund kluger Erwägungen mit eigenen, natürlich unverbindlichen bibliographischen Handgriffen geholfen und, wie mir scheint, mit bestem Gelingen. Aber der Wunsch taucht auf (S. XIII), es möge „an international committee of librarians and bibliographers“ sich um eine feste, allgemein verbindliche Regelung der Musikalienkatalogisierung bemühen. Gerade darauf zielte ja eine der Entschlüsse des dritten Weltkongresses der Musikbibliotheken in Paris im Juli 1951.

Der Kernbestand des übrigen glänzend ausgestatteten und eindrucksvoll illustrierten Buches, die Verzeichnung von Berlioz' Kompositionen und literarischen Werken, wird zu Beginn noch mit einem interessanten Exkurs „on Berlioz' earliest publications“ und mit nicht weniger als sieben Appendices bereichert. Sie erschließen den Inhalt der eigentlichen Bibliographie mit Listen aller Art nach verschiedenen Seiten hin, sie bringen aber auch selbständige Beiträge wie die überaus nützlichen Ausführungen zur Geschichte des französischen Musikverlages mit sehr brauchbaren Verzeichnissen von Plattennummern oder eine, allerdings auf Bücher beschränkte Bibliographie des Schrifttums über Berlioz und endlich einen Nachweis von Manuskripten mit ihren Fundorten. Was eine Nachlese aus den von der Verf. nicht benutzten Bibliotheken an Drucken und Handschriften noch zutage fördern würde, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wird die Forschung dankbar entgegennehmen, was ihr hier geboten wird. Es sollte in jeder Weise vorbildlich wirken für Unternehmungen ähnlicher Art.

Willi Kahl

B. van den Sigtenhorst Meyer: Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek, Den Haag, Servire 1946. 303 S., 12 Tafeln, 11 Faksimiles bzw. Skizzen und 229 Notenbeispiele. 2., durchgesehene und erweiterte Aufl.

Die erste Auflage des vorliegenden vortrefflichen Werkes erschien 1934 mit Unterstützung und Mitarbeit von De Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, De Koninglijke Nederlandsche Toonkunstenaarsvereeniging und De Nederlandsche Organisten-Vereeniging.

Die erste Hälfte des Buches befaßt sich in fünf Kapiteln mit Sweelincks Bedeutung, Sweelincks Leben, Sweelincks Zeit, dem Gebrauch der Orgel und der Stellung des Organisten um 1600 sowie mit den Instrumenten, für welche Sweelinck seine Werke schrieb; die zweite Hälfte ist einer eingehenden Besprechung der Sweelinckschen Instrumentalmusik gewidmet. Unter dem Begriff „Instrumentalmusik“ sind hier die Werke für Tasteninstrumente, also für Orgel, Cembalo usw. zu verstehen.

Der Verf. sieht die musikgeschichtliche Bedeutung Sweelincks vor allem in seinen „Fantasien“ und zwar insofern, als diese den Grundstein legten für die Ausbildung der späteren Fuge: vor allem dadurch, daß diese Fantasien im Gegensatz zum alten Ricercar durchgängig nur ein einziges Thema behandeln und daß sie das Zwischenspiel in ausgeprägter Form motivisch ausbauen.

Im Kapitel über Sweelincks Leben stellt der Verf. zunächst fest, daß wir nur wenige greifbare Daten über den äußeren Lebensgang des Meisters besitzen. Auf indirektem Wege aber gelingt es ihm dann trotzdem, uns ein lebensvolles und interessantes Bild von Sweelincks Leben und Persönlichkeit zu zeichnen. Daraus erfahren wir, daß der Familienname „Sweelinck“ von Sweelincks Mutter stammt

und daß unser Meister zunächst nur nach seinem Vater Jan Pieterszoon genannt wurde; im Jahre 1584, beim Erscheinen seines ersten gedruckten Werkes, nennt er sich zum erstenmal zusätzlich mit dem Familiennamen seiner Mutter. Über Sweelincks konfessionelle Zugehörigkeit kann nichts Bestimmtes ausgesagt werden. Er ist als Katholik geboren und hat auch nach der Calvinisierung Hollands im Jahre 1578 Verbindungen mit katholischen Persönlichkeiten gepflegt. Als Organist stand er nicht im Dienst der calvinistischen Kirche, sondern in dem der Stadt Amsterdam, und seine Verpflichtungen als Orgelspieler bezogen sich in keiner Weise unmittelbar auf den Gottesdienst. So ist es sehr wohl möglich, daß Sweelinck seiner ursprünglichen Konfession treu geblieben ist, aber eben nicht sicher. Seit der Notiz in Matthesons Ehrenpforte wurde bisher angenommen, daß Sweelinck persönlicher Schüler von Zarlino gewesen sei; der Verf. weist nach, daß dies Legende ist. Wahrheit ist lediglich, daß Sweelinck die „Istituzioni armoniche“ von Zarlino kannte und sie, mit eigenen Beispielen bereichert, an seine eigenen Schüler weitergab. Der persönliche Lehrer Sweelincks war aber nicht Zarlino, sondern Jan Willemszoon Lossy, damals in Amsterdam, später Stadtspielmann in Haarlem. Im Jahre 1577 wurde Sweelinck als Organist angestellt, wahrscheinlich bereits an der Oude Kerk in Amsterdam, deren Organistenamt sein Vater bis zu seinem Tod im Jahre 1573 innegehabt hatte. Sweelinck selbst hatte dieses Amt bis zu seinem Tod am 16. Oktober 1621 inne, sein Nachfolger wurde sein ältester Sohn Dirck. Die persönliche Nachkommenschaft Sweelincks ist ausgestorben; Nachkommen seines Onkels Jan leben noch in Deutschland und in Belgien („Schweling“).

In seinem dritten Kapitel spricht der Verf. über Sweelincks Zeit: die europäische Lage, seine Zeitgenossen, das damalige Amsterdam, das tägliche Leben und die Kriegsereignisse; im vierten Kapitel erfahren wir Ausführliches über die Stellung des damaligen Orgelspiels und der damaligen Organisten.

Bereits in der katholischen Zeit war der Gebrauch der Orgel dadurch in Mißbrauch ausgeartet, daß unwürdige Musik gespielt und daß zu viel gespielt wurde. Konzilien und Synoden hatten bereits mehrfach Beschlüsse gegen diesen Mißbrauch gefaßt. Die calvinistische Reformation machte tabula rasa und verbot schlechterdings das Orgelspiel in Gottesdiensten, wenn sie nicht überhaupt die Instrumente selbst zerstörte. Die Organisten der calvinistischen Niederlande waren hinfort städtische Beamte und hatten nicht mehr in den Gottesdiensten, sondern an bestimmten Tagen und Stunden der Woche in Orgelkonzerten zu spielen, die für jedermann frei zugänglich waren. Der Verf. sieht übrigens eine dritte Art des Mißbrauchs der Orgel darin, daß die Orgel Teile der liturgischen Chorgesänge übernahm und sie an Stelle des Chorgesanges ausführte. Dazu ist jedoch zu sagen, daß eine solche Auffassung erst seit der Zeit der Aufklärung möglich ist. Gerade die Ausführung von bestimmten Teilen der liturgischen Gesänge macht den ältesten und vornehmsten Teil des liturgischen Orgelspiels aus, und wenigstens die Hälfte aller Orgelmusik von ihrem Beginn bis zum Tode Bachs ist in diesem Sinn geschaffen. Erst die Aufklärung konnte diese Praxis nicht mehr verstehen; in den letzten Jahren jedoch beginnt sowohl in der katholischen als auch in der protestantischen Kirche wieder ein neues Verständnis für diese Dinge.

Im fünften Kapitel spricht der Verf. über die *Instrumente*, für die Sweelinck schrieb. Hier erfahren wir nicht nur Interessantes über die beiden Orgeln der Oude Kerk, worüber der niederländische Orgelhistoriker Dr. M. A. Vente dem Verf. wertvolle Mitteilungen gemacht hat, sondern auch über Bauart, Tonumfang Klavaturen und Register der damaligen *Cembali*.

Das schon dem Umfang nach bedeutendste Kapitel des Buches befaßt sich mit den Kompositionen Sweelincks für Tasteninstrumente. Der Verf. bespricht zunächst die Frage, ob Sweelincks Cembalomusik auch auf dem heutigen Klavier ausführbar sei, und kommt zu folgendem Schluß: weil Sweelinck selbst keinem bestimmten Instrument — Orgel, Positiv, Cembalo, Clavichord usw. — den Vorzug gab, kann ebensogut das moderne Klavier als richtiges Instrument für die Sweelincksche Musik gelten. Diesem Schluß möchten wir nicht so ohne weiteres folgen. Die Voraussetzung ist zwar richtig: Sweelinck schrieb nicht jeweils für ein bestimmtes dieser Instrumente. Aber Sweelincks Musik und jene verschiedenen damaligen Tasteninstrumente waren eben aus einer Zeit geboren; der moderne Flügel jedoch stammt aus einer anderen Epoche und paßt darum doch nicht ebenso gut zu Sweelincks Musik wie Cembalo, Clavichord usw.

Der Verf. geht dann zu einer Besprechung der von Sweelinck angewandten Tonarten, Harmonik, Kontrapunktik, Figuration, Notierung, Verzierungen, Spieltechnik und Fingersatz über. Nach diesen Untersuchungen, die besonders in den letzten drei Punkten sehr interessieren, bespricht er die Werke selbst: Tokkaten, Lied- und Tanzvariationen, Choralvariationen, Echofantasiaen und Fantasien. Die *Tokkatenn*form hat Sweelinck von

den Venezianern übernommen. Von der venezianischen Tokkata unterscheiden sich die Tokkaten von Sweelinck durch klarere Formung. Sie bestehen aus einer mehrstimmigen getragenen Einleitung und weiteren, bewegten Abschnitten, die abwechselnd figuriert bzw. fugiert sind. Der Verf. ist der Auffassung, daß Sweelinck diese Tokkaten in pädagogischer Absicht geschrieben hat. Es wäre sicher nicht richtig, diese Tokkaten als eine Art Etüdensammlung aufzufassen. Andererseits steht aber fest, daß in der älteren Zeit die Niederschrift von Musikstücken für Tasteninstrumente noch bis hin zu Bach pädagogischen Charakter trägt. In diesem Sinn kann man sehr wohl der Ansicht des Verf. zustimmen. Allerdings muß man dann hinzufügen: Nicht nur mit der Niederschrift der Tokkaten, sondern auch mit der seiner anderen Werke für Tasteninstrumente hat Sweelinck auch pädagogische Gedanken gehabt. Die pädagogische Absicht liegt also in der Niederschrift, in der Mitteilung der Werke und nicht in ihrer Komposition.

Zu den Lied- und Tanz-Variationen stellt der Verf. zunächst fest, daß Sweelinck diese Kunst von der englischen Virginalkunst übernommen hat. Von Sweelincks Werk für die Tasteninstrumente ist ganz allgemein festzustellen, daß es wirklich instrumental geschrieben ist; während z. B. die Kompositionen von Jehan Titelouze, der doch zwei Jahre jünger als Sweelinck war, nach des Verf. eigener Aussage ganz gut auch gesungen werden könnten, ist dies keineswegs mehr bei den Sweelinckschen Stücken der Fall: diese können einzig und allein nur noch gespielt werden. Diese Kunst des wirklich instrumentalen Musizierens hat Sweelinck aus England übernommen und weitergeführt. Der Verf. legt besonderes Gewicht auf die Feststellung,

daß die Sweelinckschen Variationsreihen nicht nur ästhetische, sondern auch psychologische Seiten haben und daß es darum unmöglich ist, beim Vortrag dieser Variationsreihen eine oder mehrere dieser Variationen auszulassen, ohne dem Kunstwerk wesentlichen Schaden zu tun.

Technisch den weltlichen Variationen gleich, im Charakter aber doch anders geben sich die Sweelinckschen Choralvariationen. Während die weltlichen Variationen spiel- und erfindungsfreudig sind, halten sich die Choralvariationen steifer, trockener und nüchterner; treffend vergleicht sie der Verf. mit einem offiziellen Porträt eines Regenten des 17. Jahrhunderts gegenüber den Darstellungen aus dem bürgerlichen täglichen Leben in der damaligen Malerei. Weil der Verf. in diesem Sinne die Choralarbeiten Sweelincks nicht gerade zu dem Besten rechnet, was dieser geschaffen hat, ist er geneigt, auch den Choralarbeiten eine pädagogische Absicht zuzuschreiben, und zwar tritt uns nach seiner Ansicht hier der Kontrapunktlehrer entgegen, während in den Tokkaten der spieltechnische Erzieher am Werk ist. Auch hier möchten wir die pädagogische Absicht nur teilweise und auch nur im allgemeinen Sinne verstehen, wie wir bereits oben gesagt haben.

Bei den Sweelinckschen Choralthemen treffen wir auch auf lateinische Gesänge; es ist bemerkenswert, daß es sich durchgehend um solche lateinischen Gesänge handelt, die auch der frühe Protestantismus übernommen hat.

Die Echofantasiën stellt der Verf. als Sweelincks eigene formale Schöpfung fest. Den Anlaß zu der Echoform hat zweifellos die Tatsache gegeben, daß man zu Sweelincks Zeit damit anfang, die Orgeln allgemein mindestens zweimanualig zu bauen; bis dahin waren zwei- oder drei-

manualige Orgeln verhältnismäßig selten. Die Form der Echofantasie in der Sweelinckschen Größe hat sich indessen nicht erhalten, wohl aus dem Grund, weil die Entstehung der Form, wie eben angedeutet, mehr oder weniger zeitbedingt war. Wenn wir die Sweelinckschen Echofantasiën studieren, so fällt uns auf, daß manche Stellen in größeren Werken norddeutscher Meister wie Lübeck oder Bruhns in ähnlichem Stil geschrieben sind; daraus kann man schließen, daß diese Stellen für den ehomäßigen Vortrag gedacht sind. Sweelincks Echofantasiën, so sehr ihre Entstehung zeitbedingt ist, wirken heute noch lebendig als echte Kunstwerke.

Im letzten und wichtigsten Teil seines Kapitels kommt der Verf. zu der Besprechung der Fantasiën: „Fantasie“ ist der Name, den Sweelinck seinen Fugen gibt. Diese Fantasiën haben mit dem alten Ricercar gemeinsam, daß sie aus mehreren unterschiedlichen Abschnitten bestehen; im Gegensatz zum Ricercar aber wird in allen Abschnitten das gleiche Thema durchgeführt. Die Verschiedenheit der Abschnitte liegt also nicht, wie beim Ricercar, in den Themen, sondern in der Art, wie jedesmal ein und dasselbe Thema verarbeitet wird. Der Verf. setzt die Sweelincksche Fantasie in Verbindung mit dem venezianischen Ricercar mit nur einem Thema. Diesen Ricercaren gegenüber findet der Verf. bei den Sweelinckschen Fantasiën eine Reihe von wichtigen Vorzügen, nämlich die plastische Gestalt des Hauptthemas, die Selbständigkeit der Kontrapunkte und die oft vorkommenden Zwischenspiele. Dem gegenüber scheint uns die schon seit langem von Seiffert gemachte Feststellung bemerkenswert, daß die Sweelincksche Fantasie nicht nur mit dem italienischen Hauptthema-Ricercar Berührung hat, sondern ebenso sehr mit der englischen Fantasie. Dar-

auf deutet ja auch die Tatsache, daß Sweelinck seine Fugen wie die Engländer „Fantasie“ nennt und nicht „Ricercar“ wie die Italiener. Der Verf. bespricht die fünf Sweelinckschen Instrumentalformen nicht nur im allgemeinen, sondern er greift aus jeder Gruppe einige bedeutsame Stücke heraus, um sie ausführlich zu erläutern. Dadurch gewinnt die Darstellung Leben und Anschaulichkeit.

Dieser letztgenannte Zug macht uns übrigens das ganze Werk zur Leserefreude; B. van den Sigtenhorst Meyer berichtet nicht nur über das Ergebnis gründlicher und umsichtiger Forschungsarbeit, sondern legt darüber hinaus Zeugnis ab von dem Gegenstand seiner Liebe: der Persönlichkeit und dem Werk von Jan P. Sweelinck. Dies ist denn auch sein letztes Ziel. Er will seine Leser nicht nur historisch über eine Erscheinung der Musikgeschichte im 16./17. Jahrhundert unterrichten, sondern er will sie zugleich gewinnen für die überzeitlichen Werte der seinerzeit bahnbrechenden Kunst des großen Niederländers.

Dem Werk ist ein wertvoller Anhang beigegeben mit Übersichten über Sweelincks ausländische Schüler, die Fundstätten von Sweelincks Werk, die wichtigsten Daten über Sweelinck und seine Familie, seine Reisen, die verschiedenen Schreibweisen seines Namens sowie die Quellen, ferner eine Liste seiner Werke, eine Abhandlung über die beiden Porträts, die wir von ihm besitzen, der Stammbaum Sweelincks, einige Notizen über die Oude Kerk und schließlich ein Schlagwortverzeichnis. Hans Klotz

Roland Tenschert: Salzburg und seine Festspiele. Österreichischer Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, Wien 1947. 423 S.

In Kürze sei ein lesenswertes, auch die Musikforschung interessierendes Buch angezeigt. Der Verf. zeichnet,

von den historischen Voraussetzungen der vormozartischen Zeit ausgehend, ein einprägsames Bild der Salzburger Festspiele. Die Autorschaft gewährleistet einen sprachlich gepflegten Darstellungsstil. Je mehr der Verf. an die Gegenwart heranrückt, um so stärker überwiegt die unter Hinzufügung maßvoller Kritik gebotene Aufzählung der Geschehnisse. Diese sehr sachliche Methode wäre hundertprozentig gelungen, hätte der Verf. einen kritischen Anmerkungsteil folgen lassen, der alles das enthält, was quellenkundlich von Interesse ist. So erfährt der Benutzer jedoch nichts über etwa herangezogene Literatur, über musikalische Unterlagen usw. usw. Lediglich der sehr vielseitige — technisch leider unbefriedigende — Abbildungsteil enthält ein anschließendes Verzeichnis mit kurzen Bemerkungen. Für die Forschung hat das Buch trotz seiner soliden Durcharbeitung nur bedingt dokumentarisch-wissenschaftlichen Wert.

Richard Schaal

Arnold Schlick: Spiegel der Orgelmacher und Organisten, herausgegeben von Ernst Flade. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951. 47 S.

Arnold Schlicks berühmte, bündig und treffend gefaßte erste deutsche Orgelkunde, 1511 erschienen, wurde nach dem einzigen, durch Zufall erhaltenen Exemplar schon 1869 von Robert Eitner im originalgetreuen Neudruck der Allgemeinheit zugänglich gemacht; 1937 folgte eine Ausgabe von Paul Smets im Rheingold-Verlag; nun hat der sächsische Orgelforscher Ernst Flade das kleine, aber immer noch aktuelle und lesenswerte Werk ins heutige Deutsch übersetzt, Lesefehler Eitners verbessert und im Vorwort über Schlicks Lebensgang berichtet. Das ist sehr verdienstlich, denn nun werden die Organisten endlich Gelegenheit haben, das Werk

selbst in einer ihnen verständlichen Sprache zu lesen. Vielleicht ist Flade im Bestreben zu verdeutlichen manchmal zu weit gegangen, so, wenn er (S. 15) bei der Beschreibung anstößiger Spielereien die Worte „unter der Klaviatur“ einfügt, die im Original fehlen. Hermann Keller

Ignaz Pleyel: Drei Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello op. 20. Organum III. Reihe, Nr. 39, 44 und 47, hrsg. von Hans Albrecht. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.

Unter Musikliebhabern und Fachleuten ist Ignaz Pleyel heutzutage gewöhnlich als Vielschreiber mehr berüchtigt als berühmt, doch außer den allen Geigern wohlbekannten Duos für zwei Violinen op. 8 und op. 48 sind seine Werke weitgehend vergessen. Die vorliegenden drei Quartette geben Gelegenheit, ihn auf einem Gebiet kennen zu lernen, das von den Komponisten aller Zeiten stets mit besonderer Sorgfalt behandelt worden ist: dem der Kammermusik. Da zeigt es sich, daß neben dem Modekomponisten mit den eingänglichen Einfällen und den eleganten Periodenbildungen, der Pleyel zweifellos war, hier der solide Schüler Haydns deutlich spürbar zu Worte kommt (man sehe daraufhin vor allem die Durchführungen von Nr. 1 und Nr. 3 an). Auch die kammermusikalische Behandlung der Instrumente steht durchaus auf der Höhe der Zeit; nicht nur Flöten- und Geigenstimme sind einander völlig ebenbürtig, sondern auch die beiden Unterstimmen treten teils solistisch, teils als Träger quasi obligater Begleitfiguren hervor. Besonders deutlich wird dies im dritten Quartett, das unter den drei Stücken in jeder Hinsicht den reifsten Eindruck macht.

Die Werke, die nicht vor dem Ende der achtziger Jahre entstanden sein

dürften (nach Klingenbeck, I. Pleyel in seinen Kompositionen für Streichquartett, Diss. München 1926, wurden die op. 14 und 15 erst im Oktober 1788 angekündigt), geben einmal einen Einblick in die durchschnittliche Kammermusik jener Jahre. Gewiß, an Mozarts D-dur-Quartett KV. 499 von 1786 und den drei „preußischen“ Quartetten von 1790 und an Haydns Quartetten op. 54—55 von 1789 gemessen, wirken sie nur als lebenswürdige, problemlose Unterhaltungsmusik, aber nicht aus dieser Perspektive darf man sie betrachten. Vielmehr kann man aus solchen gut gearbeiteten, eleganten und reizvollen Kompositionen das hohe Niveau der Kammermusik zur Zeit der Wiener Klassik erkennen, und von hier aus erst weitet sich der Blick für die einmaligen Leistungen der Großmeister. Es ist ein höchst verdienstvolles Unternehmen H. Albrechts, die von den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens völlig in den Schatten gestellten Kompositionen ihrer kleineren Zeitgenossen, soweit sie es verdienen, im Organum wieder ans Licht zu ziehen. Für den Musikforscher bilden sie ein unschätzbares Material aus einer auf vielen Gebieten noch recht wenig erforschten Epoche, für den Kammermusiker — Dilettanten wie Berufsmusiker — eine höchst anregende Erweiterung seines Repertoires. Die drei Quartette, in denen die Flöte auch durch eine Violine ersetzt werden kann, verlangen, wenn ihr ganzer Reiz zur Geltung kommen soll, eine sehr elegante Wiedergabe. Sie stellen Dilettantenvereinigungen vor eine keineswegs leichte Aufgabe und dürften mit ihren vielfach brillanten Effekten auch nicht unter der Würde von Berufskünstlern sein. Albrechts knappe, instruktive Einleitungen, das angenehm handliche Format und der klare Druck von

Partitur und Stimmen vervollständigen den ausgezeichneten Eindruck dieser Veröffentlichungen.

Anna Amalie Abert

Orlando di Lasso: Bicinien zum Singen und Spielen auf Streich- und Blasinstrumenten. Herausgegeben von Gerhard Pinthus (Hortus Musicus 2), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Die als „Bicinia Orlandi“ in Maternus Beringers Sammlung von 1610 enthaltenen 23 Stücke, die hier in praktischer Neuausgabe vorgelegt werden, sind wohl z. T. zweistimmige Abschnitte aus mehrstimmigen Werken, z. B. Magnificats. Man hätte gern gesehen, wenn der Herausgeber sich in seinem Vorwort nicht nur auf die Wiedergabe des genauen Titels des Beringerschen Werks und auf einige kurze Bemerkungen beschränkt hätte, sondern der Herkunft der 23 „Exempel“ etwas nachgegangen wäre. Im Hinblick auf die unvollendete Lasso-Ausgabe hätte das ein willkommener Beitrag zur Lasso-Überlieferung werden können. Die Ausgabe folgt in der Verwendung moderner Schlüssel und des Mensurstrichs der heutigen Editionspraxis, von der sie sich allerdings dadurch unterscheidet, daß sie über das Zeilenende hinweg geltende Notenwerte nicht teilt und überbindet. Das scheint mir eine unnötige Prinzipientreue zu sein, die dem praktischen Musizieren nicht entgegenkommt. Da der Hrsg. vor allem „Spielgut“ bieten will, obwohl Beringer ausdrücklich sagt, daß man aus seinem Buch „gar leichtlich kan singen lernen“, ist die Textunterlegung nicht so behandelt, wie wir das vom „Erbe deutscher Musik“ gewohnt sind. So vermißt man den Verlängerungsstrich für einsilbige Wörter und Schlußsilben, so daß die Geltungsdauer dieser Silben nicht immer in

erwünschter Deutlichkeit zu erkennen ist (z. B. Nr. 5, Zeile 2, „et“). Im übrigen ist die anscheinend originalgetreue Ausgabe zu begrüßen.

Hans Albrecht

Orgelchoräle des 17. und 18. Jahrhunderts, ausgewählt und revidiert von K. W. Senn, W. Schmidt, G. Äschbacher, anlässlich seines 50jährigen Bestehens herausgegeben vom Bernischen Organistenverband. Bärenreiter-Verlag, Basel.

Von den insgesamt 28 Choralbearbeitungen dieses Bandes gehören 17 zur frühbarocken Orgelkunst und nur 11 zum 18. Jahrhundert; gegenüber den von mir 1937 herausgegebenen „80 Choralvorspielen deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts“, von denen 50 dem 18. Jahrhundert angehörten, bedeutet das eine bemerkenswerte Verlagerung des Schwerpunkts zugunsten der frühen Orgelkunst, und in ihrer ganzen Haltung schließt sich diese Veröffentlichung damit eng an die norddeutsche Orgelbewegung an. Diese kompromißlose Haltung ist um so bewundernswerter, als bekanntlich ein Teil der Schweizer Organisten nach Paris orientiert ist und von den Melodien dieser Orgelchoräle nur ein Teil im reformierten Gottesdienst verwendet werden kann. Die Herausgeber haben zudem nur Stücke aufgenommen, die in den seither verbreiteten Sammlungen von Orgelmusik zum praktischen Gebrauch nicht enthalten waren; so finden sich z. B. zu den „Achtzig Choralvorspielen“ nur zwei Dubletten. Die drei ersten Nummern sind der Neuausgabe der Orgelwerke Sweelincks entnommen, die Seiffert 1943 in Amsterdam herausgab und in der nicht weniger als 24 Choralbearbeitungen Sweelincks zum ersten Mal gedruckt worden waren; warum haben aber die Herausgeber die wohl schönste Choralbearbeitung Sweelincks „Herr Christ,

der einig' Gottes Sohn“ nicht aufgenommen? Von geringerem Wert sind begreiflicherweise die Stücke aus dem 18. Jahrhundert, da hier auf Bekanntes verzichtet werden sollte. Die Orgelchoräle werden im Urtext mitgeteilt (nur einige kleine Phrasierungsstriche sind zugefügt), Anweisungen für die Wiedergabe werden im Nachwort gegeben. Über diese heute fast allgemein übliche Art der Herausgabe ist meine Meinung, daß sie wohl den Vorzug der Objektivität für sich hat, daß aber der Spieler, der nicht auf ziemlicher Höhe technischer und stilistischer Selbständigkeit steht oder nicht das Glück hat, diese Stücke unter Anleitung eines sehr guten Lehrers zu studieren, doch dankbar für einige Hilfe im Notentext wäre. Unsere heutige Musikpflege leidet weithin darunter, daß — als Reaktion gegen die überbezeichneten Ausgaben vor 1914 — so viele alte Musik gänzlich unbezeichnet herausgegeben und dann ebenso gesungen und gespielt wird. Damit soll aber nichts gegen den Wert dieser Sammlung gesagt sein, die sich wohl bald auch in Deutschland einbürgern und freudige Aufnahme finden wird.

Hermann Keller

Serge Moreux: Béla Bartók, Leben — Werk — Stil. Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg i. Br. 1950, 165 S.

Der Züricher Atlantis-Verlag hat im Rahmen seiner typographisch sehr gediegenen kleinen Musikbücherei eine Reihe neuer Publikationen erscheinen lassen. Von Serge Moreux, dem Musikfachverständigen am französischen Rundfunk, liegt eine Bartók-Biographie vor, eine mit Ergänzungen versehene deutsche Übertragung der ursprünglich in Paris erschienenen französischen Ausgabe. Das Schrifttum über Bartók ist, gemessen an der überragenden Bedeu-

tung des großen Ungarn, bisher nur sehr fragmentarisch geblieben. Es findet sich verstreut in zahlreichen in- und ausländischen Musikfachblättern und ist dort beschränkt auf Darstellungen von Teilproblemen. Moreux kommt das Verdienst zu, mit seiner Arbeit die erste zusammenfassende biographisch-stilkritische Bartókpublikation vorgelegt zu haben. Der Verfasser stand dem Komponisten sehr nahe, was den persönlichen Ton seiner Darstellungsweise erklärlich macht. Neben einer Lebensbeschreibung, einem Werk- und Schallplattenregister, sowie der Zusammenstellung der wichtigsten Literatur von und über Bartók enthält die Schrift eine Anzahl etwas willkürlich zusammengestellter Werkanalysen. Vor allem überrascht eine gewisse Unsicherheit in der Einstellung gegenüber dem reifen Altersstil des Meisters. So rechnet der Autor u. a. eine so abgeklärte Spätschöpfung wie das 6. Streichquartett zu den Kompositionen, „die unvollkommen aus den Händen eines an Meisterwerken und wertvollen Lehren so reichen Musikers hervorgegangen sind.“ Solche vereinzelt Fehltritte schmälern jedoch kaum den Wert dieser ersten zusammenfassenden, aus authentischen Quellen schöpfenden Bartók-Biographie.

Herbert Hübner

Heinrich Schütz: „Herr, höre mein Wort“, Psalm 5 für Solostimmen, doppelchörigen Schlußchor, Generalbaß (Orgel) und Instrumente ad libitum.

Heinrich Schütz: „Freuet euch mit mir“ (Lukas 15, 6, 9, 10), Geistliches Konzert für 2 Singstimmen mit zweistimmigem Chor ad libitum und Generalbaß.

Hrsg. von Hans Engel. Edition Merseburger Nr. 924 und 925, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1950.

Die beiden unter Schützens Namen veröffentlichten Kompositionen machen ihrem mutmaßlichen Autor alle Ehre. Sowohl ihre Überlieferung in der Kasseler Landesbibliothek als auch vor allem ihre stilistische Haltung sprechen in stärkstem Maße für die Autorschaft des Meisters. Hat doch der Hrsg. Hans Engel das in den Kasseler Beständen gleichfalls anonym überlieferte „Friede sey mit euch“ eindeutig mit einer Komposition Schützens, den Worten Jesu und dem Chor am Schluß der Auferstehungshistorie, identifizieren können. Für die beiden hier vorliegenden Werke fehlt allerdings ein solcher Beweis, und bei aller Entdeckerfreude betont E. am Ende der Vorworte die Gefährlichkeit der Zuweisung namenlos überlieferter Kunstwerke und meint vorsichtig, „bis zum Beweis des Gegenteiles“ dürfe „mit guten Gründen an der Autorschaft Schützens festgehalten werden“. Der Eindruck der beiden Stücke ist allerdings frappierend „schützensch“ und zwar m. E. noch stärker als an den von E. in den Vorworten herausgehobenen Stellen (Chromatik, Modulationen, Koloraturen, Doppelmotivik) dort, wo nur die schlichte Ausdrucksgewalt der Linie wirkt (besonders im Ps. 5 am Anfang von Nr. 3 „Ich aber will in dein Haus gehen“ und in Nr. 4, Takt 90, bei den Worten „Stoße sie aus“). Gerade derartige Wendungen nämlich, deren Wirkungskraft kaum zu definieren ist, finden sich bei anderen Meistern nicht, Tonsymbolische Doppelmotivik, tonmalerische Koloraturen, ausdrucksgeladene Chromatik hingegen bilden das begrifflich klar faßbare Handwerkszeug der Zeit, das selbstverständlich von Schütz mit besonderer Meisterschaft, d. h. voll innerer Leidenschaft und äußerlicher Mäßigung gehandhabt wurde. Die Komposition des ganzen Psalms 5 legt einen Vergleich mit dem 116. Psalm nahe, der in der

Sammlung „Angst der Hellen und Friede der Seelen“ in der Vertonung von 16 Komponisten, darunter auch Schütz, aus dem Jahr 1623 vorliegt. Das Werk Schützens hat auffallend viel Ähnlichkeit mit dem hier zu besprechenden Psalm: der gleiche am Inhalt der Psalmworte orientierte schlagartige Wechsel bildhafter Abschnitte, die gleichen Kontraste, die gleiche stahlharte Deklamation dort wie hier. Lediglich die etwas stereotyp anmutende Aufteilung der Stimmen im 5. Psalm (Teil 1 zwei Tenöre, Teil 2 zwei Soprane, Teil 3 zwei Bässe, Teil 4 zwei Alte, zum Schluß zwei vierstimmige Chöre), die Schütz m. W. auch in anderen Psalmkompositionen nicht anwendet, könnte bedenklich stimmen. Außerdem ist gerade die Sammlung „Angst der Hellen“ als Querschnitt durch die Motettenkomposition ihrer Zeit besonders gut dazu geeignet, neben den personalstilistischen Merkmalen die zeit- und gattungsstilistischen, die bei der Bestimmung anonymer Kompositionen zur Vorsicht mahnen, in den Vordergrund zu stellen. Dessenungeachtet darf man E.s Zuweisung mit den von ihm selbst gemachten Vorbehalten in beiden Fällen vollauf zustimmen. Die Vokalliteratur ist durch die beiden Ausgaben wertvoll bereichert worden. Anna Amalie Abert

Entgegnung zu W. Schmieders Besprechung meines „Kataloges der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg“

In Heft 1 Jg. 1952 der „Musikforschung“ hat W. Schmieder meinen „Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg“ besprochen. Er hat dieses mit Fleiß und Eifer getan: davon zeugen 7 $\frac{1}{2}$ Spalten mit 12 Abschnitten und insgesamt 381 Zeilen! Gleichwohl wird sich der gutwillige Leser kein objektives Bild von dem eigentlichen Umfang, der

Anlage meiner Arbeit wie von den Absichten und Bemühungen des Verfassers machen können, da Schm. wesentliche Momente entweder verschwiegen oder in rein subjektiver Färbung interpretiert hat.

Im Hinblick auf Platzmangel schiebe ich Schm.s „grundsätzliche Betrachtungen“ (Zeile 1—74) zur Seite. Diese werden für Studenten der ersten Semester fraglos nützlich sein; mich hätten diese jedoch vor 1921, bevor ich zu Füßen von Johannes Wolf saß oder mich Bibliotheksarbeiten in der Berliner Singakademie widmete, erreichen müssen, um mich zu interessieren. — Wie ein Blick in die recht verschiedenartigen in- und ausländischen Kataloge offenbart, lassen sich normative Postulate a priori für Anlage und Durchführung von Katalogen nicht aufstellen. Die Kostenfrage, die Zweckbedingtheiten des Kataloges (ob Bestands-, Ausstellungs-, Auktions-Katalog u. a. m.) und der Bibliothek selbst sind letztlich die entscheidenden Faktoren. Wie weit gehen die Ansichten über „Systematischer Katalog“ oder „Alphabetischer Katalog“ auseinander! Es gibt genügend Beispiele für die (deutsche) Übersystematik in Katalogen, wo vor lauter Abteilungen, Grüppchen, Anhängen eine Verzetteltel die Folge ist, die rasches Auffinden unmöglich macht. Insoweit sind die betr. Auslassungen Schm.s reine Ansichtssache. Wenn ich mich für die beiden Großgruppen: Mus. ant. theor. und Mus. ant. pract. (diese untergegliedert in 1. Sammelbände, 2. Anonymi, 3. Alphabetischer Katalog) entschloß, so eben auf Grund einer gründlicheren Kenntnis der Bibliothek, als sie Schm. hier besitzt, so hätte Schm. den gesamten Fragenkomplex in einer weit anderen Form als in ein paar verkniffenen Zeilen mit Abstrichen herausstellen müssen. Jedoch ging es ihm darum nicht und seine grundsätzlich negative Tendenz

offenbart er schlagend in der Feststellung:

„Der Lüneburger Katalog kommt mehr der Impression eines durch die Ratsbücherei schlendernden Musikfreundes gleich, der jedes Stück interessiert in die Hand nimmt, als dem Resultat einer entsagungsvollen und gründlichen Gelehrtenarbeit“ (Z. 77—83).

Diese Feststellung betrachte ich als einen mit vollem Bedacht vorgetragenen massiven Angriff auf meine persönliche Ehre und als eine böswillige Verächtlichmachung meiner Arbeit. Da ich es mir versagen muß, auf dieses Niveau herunter zu steigen, und eine wissenschaftliche Zeitschrift nicht das Forum für Bereinigung solcher Angriffe sein kann, so wird Herr Schmieder anderweitig Gelegenheit erhalten, die objektiven Beweise für seine Auslassungen zu erbringen. Meinerseits stellte ich nur folgende Fakten zur Beurteilung heraus:

1. infolge der unkorrekten **Titelankündigung** bei der Besprechung erfährt der Leser nichts über den Umfang des Buches. Ich hole daher nach: Der Katalog umfaßt XI, 332 Seiten und mehr als 1300 Notenbeispiele, die bis zu 75 v. H. Übertragungen aus den Tabulaturbänden sind.
2. war es meine im Vorwort (V, Anm. 6) vorgetragene Absicht, durch die Katalogisierung die Bibliothek vor weiteren Verlusten zu bewahren. „Thesaurus musicus“ (1564) u. a. m. waren bis 1940 noch vorhanden, auch das handschriftl. „Verzeichnis derer . . . v. F. E. Praetorio nachgelassenen geschriebenen Musicalien“ (1695), das M. Seiffert noch vorlag!
3. wurden infolgedessen sämtliche erreichbaren Bestände, auch die „verstellten“, zusammengetragen und erfaßt. (Die Tücke eines Be-

- nutzers hielt einige langfristig entliehenen Werke bis nach Drucklegung des Kataloges fest!)
4. ergaben sich zwanglos daraus jene mühe- und entsagungsvollen „mechanischen“ Arbeiten, die jeden Bibliotheksarbeiter sattsam belasten, als da sind:
 - a) der Signierung (im Innendeckel mit entsprechenden Buchvermerken), wobei die in Wissenschaft zitierten „K.-N.-Signaturen“ weitgehend rekonstruiert wurden,
 - b) der äußeren Etikettierung bei allen Bänden und Faziskeln,
 - c) der konsequenten Blattzählungen bei sämtlichen Handschriften (selbstverständlich auch der Druckwerke), wobei das von M. Schneider entwickelte vortreffliche System aus meiner Kenntnis der Singakademiebibliothek übernommen wurde,
 - d) der Auflösung und Ordnung zahlreicher Konvolute von Partituren-, Stimmsammlungen und Einzelfragmenten,
 - e) die Zählung und Verzeichnung zahlreicher, völlig ungeordneter Vokal- und Instrumentalstimmen,
 - f) die entsprechende Aufstellung aller dieser Bestände.
 5. bei sämtlichen Tabulaturen (und älteren Handschriften) die restlose Durchnummerierung der Einzelstücke, die Übertragung der Anfangstakte in Stichnoten — übrigens erstmalig; die Spuren der früheren Spezialforscher waren deutlich erkennbar. Bei schmalen K.-N.-Bändchen in 8° entstanden im Durchschnitt 60—80, bisweilen über 200 Karteikarten.
 6. wurden durch Heranziehung von Formbegriffen die Anonyma für den Suchenden rasch auffindbar gemacht; bei Instrumentalstücken erfolgte Einordnung nach Tonarten und Themenbeginn (Grundton, Terz, Quinte).
 7. sind die vorangestellten Hinweise: „hier auch: Briefe, Generalbaßschulen“ oder: „die alphabetisch geordneten Formbegriffe bei den einzelnen Abteilungen“ klare Wegweiser für den Suchenden.
 8. wurden sämtliche, in Ziff. 3—7 skizzierten Arbeiten ohne jede Hilfskraft allein erledigt, und zwar zwischen 1946—1950; von April 1947 völlig ehrenamtlich und ohne jede Auslagerstattung sowie unter Zurückstellung anderer Brotarbeiten.
- Dieses alles liegt unbestreitbar und nachweisbar im Katalog fest. Ein gerecht Denkender wird sich die Frage allein beantworten, ob diese uneigennützig betriebenen Arbeiten durch „Impression eines durch die Ratsbücherei schlendernden Musikfreundes, der jedes Stück in die Hand nimmt“ bewältigt werden konnten. Hinsichtlich der Nichtbenutzung bekannter bibliographischer Hilfsmittel, bzw. letzter Auflagen von Nachschlagewerken oder von Gesamtausgaben macht sich Schm. eines übereifrigen Fehlschlusses und einer Unterstellung schuldig, indem er Zeile 308 formuliert: „sind dem Katalogverf. offenbar nicht bekannt“. Ich nehme indes nicht an, daß Schm. über den Zustand der öffentlichen Bibliotheken in den Jahren nach 1945 so schlecht unterrichtet ist. Ohne Frage weiß er, daß Eitner und andere unentbehrliche Hilfsmittel Raritäten waren und z. T. noch sind. Es handelt sich also nicht um ein „Nichtwissen“, sondern um ein „Nichtgreifbarsein“. Der Mühe, längst bekannte Qualitätsunterschiede bei Mendel-Reißmann, Schöberlein usw. zu repetieren, hätte sich Schm. dann nicht zu unterziehen brauchen. Warum aber Ilgners nicht greifbarer Weckmann-Denkmlerband zu benutzen war, jedoch des gleichen Verf. v o r h a n d e n e Dissertation nach Schm. nicht benutzt werden durfte, bleibt unerfindlich.

Trotz dieses bedrückenden Mangels an wissenschaftlichem Handwerkszeug (Riemanns kleines, überholungsbedürftiges Opern-Lexikon benutzte ich 1928 bei den Bibliotheksarbeiten in der Singakademie) ist mein Bemühen, jedes Stück nachzuweisen, in meinem Katalog überall und in reichem Maße erkennbar. Eine restlose Identifizierung der Anonyma bleibt für jede Bibliothek ein Problem (darum wohl auch die relative Geringzahl publizierter Kataloge), das auf allen Gebieten nur in Gemeinschaftsarbeit befriedigend gelöst werden kann. Eine Aufnahme wie: „Sammelband, enth. 20 Kirchenkantaten f. Solost., Chor u. Instrumente“ (folgen alphabetisch die Textanfänge, Angabe der Part.) findet sich in der Publikation eines Bibliotheksfachmannes, welchem System ich nicht folgen konnte.

Zu lamentieren: „Er hätte sich viel Mühe und den Herausgebern (lies: Stadt und Ministerium, die natürlich nicht Herausgeber waren) Kosten ersparen können (nämlich: für 11 Notenbeispiele!), ist einfach absurd. Zielt Schm. in die Richtung, daß beide Geldgeber ob dieses Auftrages an mich zu bedauern waren? Es bleibe dahingestellt, ob er sich eines ungenannten Gewährsmannes bediente (s. a. Bemerkung bei „Enckhausen“, Z. 253). Jedoch urteilt Schm. ohne Kenntnis der richtigen Quellen über örtliche Zusammenhänge und der nicht zu erörternden „Vorgeschichte“. Er möge zur Kenntnis nehmen, daß die Stadt durch das Ausbleiben einer längst erwarteten Publikation für 1950 sich in peinlicher Verlegenheit befand und dadurch auch der von mir gestellte Entscheidungstermin längst verstrichen war. Unbestreitbar war die Stadt daher zu dem Zeitpunkt an meiner Publikation interessiert, nicht ich. Unbestreitbar auch, daß die fehlenden Mittel, die nach der letzten

Verlagskalkulation erforderlich wurden, ausschließlich auf mein Bemühen durch das Ministerium zu dem Zweck bewilligt wurden, die Stadt nicht zu genieren. Dieses ist aktenkundig nachweisbar!

Zur „Verschiebung einzelner Notenbeispiele“ und anderer drucktechnischer Unzulänglichkeiten sei lediglich und ohne jemand zu nahe zu treten festgestellt, daß von mir vier Korrekturen nachweislich besorgt wurden, daß aber Buchstabenunterstreichungen, Druck der Signaturen, eckige (nichtfette) Klammern, den Text nicht beeinträchtigende Noteneinfügungen u. a. m. offenbar zu schwer lösbare Probleme waren. Im Wesentlichen schweigt Schm. über diese offensichtlichen Mängel. Indem ich ihm hierin folge, werde ich auch in dieser Richtung liegende Fragen vorerst unbeantwortet lassen.

Wenn für Schm. „die Unsicherheit“ für die Benutzung meiner Arbeit zu groß ist und er „sich seinen Inhalt vor dem Genuß erst zubereiten müßte“ (Z. 368 ff.), so empfehle ich ihm die summarischen Register von Junghans und Buchmayer sowie Eitner zwecks besserer Feststellung von Verzeichnetem, aber nicht Vorhandenem. Allen anderen Benutzern sei im voraus für zweckdienliche Hinweise gedankt, wie auch alle auswärtigen und ausländischen Benutzer die Beantwortung ihrer Anfragen anerkennen werden, denen ich nach dem „an sich ehrenwerten Prinzip der Vollständigkeit“ (Z. 145) diene, wie es Joh. Wolf in Wort und Tat übte.
Friedrich Welter

Antwort

auf F. Welters Entgegnung¹
Das Urteil über die obige Entgegnung glaube ich den Lesern der „Musikforschung“ überlassen zu können, die gleich mir darin vergeblich nach

¹ Mit dieser Antwort schließt „Die Musikforschung“ die Debatte.

Widerlegungen der von mir aufgezeigten zahlreichen Fehler und Mängel des Kataloges suchen und sich meinen Forderungen an einen modernen Bibliothekskatalog bei dem es sich um die Erschließung wertvoller älterer Bestände handelt, wohl schwerlich verschließen werden. Im übrigen bin ich überrascht, daß Herr W. meine ausführlich und sachlich fundierte Charakterisierung seiner Arbeit als „einen mit vollem Bedacht vorgetragenen massiven Angriff auf“ seine „persönliche Ehre und als eine böswillige Verächtlichmachung“ seiner Arbeit empfindet, und ich gestehe, daß mir nichts ferner gelegen hat als das. Ebenso könnte ich mich von der Schulmeisterlichkeit seiner übrigens durchweg anfechtbaren Urteile über meine Besprechung, vor allem aber auch von den ungeniert vorgetragenen Zweifeln an meiner Objektivität getroffen fühlen. Ich tue das nicht, weil es mir bei dieser Gelegenheit auch heute noch um die Sache und nicht um die Person geht.

Wolfgang Schmieder

MITTEILUNGEN

Prof. Dr. Rudolf Gerber wurde zum ordentlichen Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften ernannt.

Prof. Dr. Eugen Schmitz, der verdiente Leiter der Musikbibliothek Peters in Leipzig, konnte am 12. Juli 1952 seinen 70. Geburtstag begehen. Die „Musikforschung“ gedenkt seiner in Dankbarkeit und wünscht ihm weitere erfolgreiche Schaffensjahre.

Am 23. Juni 1952 wurde Prof. Dr. Hermann Stephani (Marburg/Lahn) 75 Jahre alt. Die „Musikforschung“ spricht dem Jubilar ihre besten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre ungebrochener Schaffenskraft.

Prof. Dr. Hans Heinz Dräger, Berlin, erhielt zusätzlich zu seiner

bisherigen Lehrtätigkeit an der Humboldt-Universität einen Lehrauftrag in der theologischen Fakultät über Geschichte und Systematik der Kirchenmusik.

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau wurde zum Direktor des Staatlichen Konservatoriums des Saarlandes in Saarbrücken ernannt. Gleichzeitig erhielt er einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Landesuniversität in Saarbrücken.

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung erscheint nunmehr das ehemalige „Archiv für Musikwissenschaft“ neu. Es wird herausgegeben von W. Gurlitt in Verbindung mit H. Besseler, W. Gerstenberg und A. Schmitz. Die Schriftleitung hat H. H. Eggebrecht. Das 1. Heft des 9. Jahrgangs ist bereits erschienen, und zwar im Verlag Archiv für Musikwissenschaft, Trossingen.

Am 15. 6. 1952 ist Dr. Werner David nach kurzer Krankheit im Alter von 48 Jahren in Berlin verstorben. Nach einer Monographie über die St. Marien-Orgel zu Berlin aus dem Jahre 1949 war David im Vorjahre mit der Schrift „Johann Sebastian Bach's Orgeln“ hervorgetreten, einer vollständigen Verarbeitung und übersichtlichen Darstellung des gesamten biographischen und instrumentenkundlichen Materials zu diesem Thema. Einen Beitrag zu den Fragen des heutigen Orgelbaues lieferte er im gleichen Jahre mit dem Heft „Gestaltungsformen des modernen Orgelprospekts“. Nachlaßbestände, insbesondere reiches Bildmaterial, sind dem Institut für Musikforschung Berlin zur weiteren Nutzung zur Verfügung gestellt worden. Alfred Berner

Am 8. September 1952 verstarb in Garmisch, wo er seit seiner Ausbombung in München in ärmlichsten Verhältnissen lebte, Dr. jur. Ottmar Rutz. Von Beruf Rechtsanwalt, sah