

BESPREDHUNGEN

Carl Gerhardt, Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 4.) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1949). 120 S. u. 16 S. Lichtbilder.

Die Untersuchung und wissenschaftliche Auswertung von Quellen zur deutschen Musikgeschichte — wie zur Musikgeschichte überhaupt — gehört nicht zu den bevorzugten Forschungsgebieten. Das gilt besonders für die „späten“ Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts. Sieht man von rein bibliographischen Arbeiten ab, wie sie in Katalogen ihren Niederschlag finden, so kann man nur feststellen, daß die Bedeutung der Quellen gerade des 16. Jahrhunderts gern unterschätzt wird. Auf diesem Gebiet stehen etwa E. Loges Schrift über die Königsberger Matthias-Krüger-Handschrift, H. Funcks ungedruckte Arbeit über die Annaberger Chorbücher und des Referenten Aufsatz über die Bartfelder Handschriften 22 und 23 allein auf weiter Flur. Um so freudiger begrüßt man diese Schrift, in der C. Gerhardt eine Gruppe von Handschriften untersucht und auswertet, die durch den Namen Johann Walter und ihre engen Beziehungen zu Luther besonders ausgezeichnet sind.

Es handelt sich im ganzen um sechs Quellen, von denen fünf (die als Kades „Luther-Codex vom Jahre 1530“ bekannte Tenorstimme des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, die am gleichen Ort aufbewahrte Baßstimme, das Berliner Chorbuch 40013, das Weimarer Chorbuch B der Universitätsbibliothek Jena und das Gothaer Cantionale Chart. A. 98) besonders eingehend behandelt werden, während die sechste (das Berliner

Ms. Mus. 40043) mehr am Rande steht. Das Stimmbuch der Lutherhalle in Wittenberg konnte G. nicht behandeln, da es während des Krieges geborgen war. Das sogenannte Eisebacher Kantorenbuch gehört nach G.s Darlegungen nicht zu den Walter-Handschriften.

Die eingehende Untersuchung der sechs, bzw. fünf Quellen gewinnt aus Schriftenvergleich, Repertoire und Geschichte der einzelnen Handschriften z. T. wesentliche Ergebnisse. Wird die Fälschung der Widmung im „Luther-Codex“ erneut einwandfrei nachgewiesen und damit auch das Datum 1530 als falsch erkannt, so rückt andererseits gerade dieses Stimmbuch an erste Stelle, sowohl dadurch, daß es zu etwa zwei Dritteln von J. Walter selbst geschrieben ist, als auch dadurch, daß es jedenfalls die früheste uns erhaltene Walter-Handschrift ist. (Walters eigenhändig geschriebener Anteil war im wesentlichen vor 1539 fertiggestellt.) Bei dem Versuch, die Schicksale dieses Stimmbuches zu klären, fällt G.s Behauptung auf, daß der Augsburger Antiquar Butsch diese Handschrift „gleich den heute in Dresden und Regensburg befindlichen Stimmbuchsätzen, die auch durch seine Hand gegangen sind“, aus Sachsen erworben habe. Das scheint mir für die Regensburger B-Manuskripte noch keineswegs ganz einwandfrei festzustehen. Schon das Repertoire dieser Hss. läßt allerlei Bedenken gegen sächsische Herkunft aufkommen. Geklärt ist diese Frage sicherlich noch nicht.

Von den anderen Quellen wird die Nürnberger Baßstimme als in Torgau benutzt und wohl auch dort entstanden bezeichnet, obwohl die Schreiber bis auf den, der die spätniederländischen Werke eintrug, in den anderen Walter-Handschriften nicht nachzuweisen sind. Das Berliner Chorbuch dagegen ist mit dem Nürn-

berger Tenor besonders verwandt, wenig später als dieser in Torgau unter der Aufsicht Walters entstanden und von ihm selbst benutzt worden. Während es für die Torgauer Pfarrkirche angelegt worden sein dürfte, ist das Weimarer Chorbuch bestimmt nicht in Torgau benutzt worden, obwohl es wohl in Torgau geschrieben ist. Die Beteiligung Walters ist gering, die Entstehungszeit etwa 1540-1544 anzusetzen. G.s Hypothese, daß es für die Wittenberger Schloßkirche bestimmt gewesen sei, hat viel für sich. Fest steht jedenfalls, daß das Chorbuch ab 1548 in Weimar war. Das Gothaer Cationale läßt erheblich sicherere Folgerungen zu, da sein Titelblatt bekanntlich genaue Angaben macht. Nach G. ist sein Inhalt zu etwa drei Vierteln von Walter komponiert, die Handschrift aber einwandfrei (trotz der Aussage des Titelblatts!) nicht von ihm geschrieben. Die Bestimmung für die Torgauer Schloßkirche und damit die Entstehungszeit (1544/1545) kann man als sicher annehmen. Die Berliner Stimmbücher 40043 sind nach G. vielleicht erst unter Michael Vogt, dem Nachfolger Walters, in Torgau entstanden.

Der Kadesche „Luther-Codex“ ist demnach die wichtigste und früheste Walter-Handschrift, ohne daß sie als unmittelbare Vorlage für die späteren Quellen einwandfrei gelten kann. Außer dem Nürnberger Baß, dessen Bestimmung nicht mehr festzustellen ist, und dem Weimarer Chorbuch, für das die Wittenberger Schloßkirche anzunehmen ist, sind also alle Handschriften für Torgau bestimmt gewesen.

Damit ist ein ganzer Quellenkomplex aus der frühen bis mittleren Reformationszeit einigermaßen sicher fixiert, und dieses Ergebnis allein rechtfertigt schon die sorgsame und

umsichtige Arbeit, die G. auf das Problem verwandt hat.

In einem weiteren Abschnitt wendet sich G. den Werken zu, wobei die Ordnung nach dem liturgischen Verwendungszweck im Vordergrund steht. Dabei fällt manches Licht auf die liturgische Praxis der Reformation, besonders auch auf die Auswahl des mehrstimmigen Repertoires. Nicht ganz einleuchtend ist die Behauptung, die konsequente Entwicklung der Evangelienmotette sei spezifisch evangelisch. Das müßte noch eingehend überprüft werden. So, wie G. es darstellt, dürfte es nicht ohne weiteres zu beweisen sein. Man denke nur an die intensive Pflege der Evangelienmotette bei Niederländern und Franzosen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und an die Rezeption ihres Schaffens durch Montanus. Für die Anfänge und für die erste große Periode dieser Gattung fehlt es einfach an Forschungsarbeiten, ohne die man das mehrstimmige Evangelium nicht ohne weiteres für die evangelische Kirchenmusik beanspruchen kann, wenigstens nicht in der Reformationszeit.

Die auf Ehmann und Gurlitt gestützte Ableitung des Begriffes „bergreihenweis“ müßte einmal eingehender behandelt werden. Ob die alte Interpretation, wonach Kennzeichen dieser Art der Satz Note gegen Note ist, endgültig der von G. übernommenen weichen muß, die als Merkmal vielmehr die „überhängende“ Stimme über der Fermate der anderen bei Zeilenschlüssen ansieht, wäre vom Ergebnis einer genaueren Untersuchung abhängig. Zu den von G. zitierten Beispielen für „überhängende“ Schlüsse kämen auch einzelne der Bicinen Othmayrs, der ja selbst sagt, er habe zum Teil auf bergreihische Art geschrieben.

Zu begrüßen ist die Richtigstellung, daß Petrus Rosellus kein Italiener

Pietro Roselli war, sondern wahrscheinlich Franzose oder Niederländer. Damit wird allerlei abenteuerlichen Vermutungen, die sich an das Erscheinen seiner Messe in frühprotestantischen Quellen knüpfen könnten, der Boden entzogen.

Mit dem folgenden Kapitel gerät G. in wesentlich problematischere Erörterungen. Zunächst behandelt er die Komponisten der Walter-Handschriften, stellt das Fehlen der älteren deutschen Meister fest und weist auf den geringen Anteil Stoltzers und Fincks hin. Sein Argument, daß statt dessen die kursächsischen Hofkomponisten Isaac und Rener sozusagen als deutsche Vertreter gelten können, ist annehmbar. Von hier aus kommt man dann zu der Gegenüberstellung einer zweifellos in Deutschland besonders intensiven Pflege der mehrstimmigen Propriumkomposition mit dem mehrstimmigen Ordinarium und der eigentlichen Motette, die im niederländisch-französischen Schaffen einen so bedeutenden Platz einnehmen. Daß man im frühprotestantischen Musizieren für diese Formen gern nichtdeutsche Kompositionen heranzog, erklärt für G. auch, warum eben die Propriumsätze für die deutschen Komponisten im Vordergrund stehen. Die Tatsache, daß ein reiches außerdeutsches Repertoire an Messen und Motetten die intensive Pflege dieser Formen durch deutsche Meister entbehrlich machte, kann jedoch nicht der entscheidende Grund für die Neigung der Deutschen zum Proprium gewesen sein. Hier wirkt offenbar vorreformatorische Tradition weiter, was noch näher zu untersuchen wäre. Indem G. weiter auf die Unterschiede zwischen deutscher und niederländischer Satztechnik eingeht, stützt er sich auf Besslers Wort von der „Cantus-firmus-Gesinnung“. Diese nicht zu leugnende Eigenart im deutschen Schaffen des frühen 16. Jahr-

hunderts und die daraus folgende „altertümlich“ oder „konservativ“ wirkende Satzweise veranlassen G. nun aber, etwas zu kühne Schlüsse zu ziehen. Die Verteidigung der deutschen Satztechnik gegen die „moderne“ niederländische — muß man historische Tatsachen eigentlich überhaupt verteidigen? — verführt ihn zu der verfänglichen Frage, ob der c. f., „an dem in Deutschland so zäh festgehalten wurde, überhaupt wesensmäßig der gleiche war wie der niederländische Tenor“. Ohne Zögern wird diese Frage verneint. Die Begründung ist allerdings unbefriedigend und anfechtbar. Sie unterstellt dem niederländischen Satz, er habe den Tenor als „technisches Hilfsmittel zur Bewältigung größerer Formen“ benutzt, „deren wesentlicher Sinn und Wert in dem Spiel der hinzutretenden Kontrapunktstimmen lag“. Dafür ist dann der deutsche c. f. „das Lied, eine seit Jahrhunderten auf deutschem Boden gewachsene Form von melodischer Geschlossenheit und rhythmischem Eigenleben, die bereits im 15. Jahrhundert zu einer polyphonen Verarbeitungskunst geführt hatte, in der dem Tenor eine wirkliche Führerrolle zukam“. Welch „terrible simplification“! Wo ist die „auf deutschem Boden gewachsene Form“ bei den vielen Responsorius- und Antiphonensätzen eines Stoltzer oder Finck? Wer will beweisen, daß das deutsche „Tenorlied“ wirklich das Vorbild für die mehrstimmige Sequenz gewesen ist? Was die „Führerrolle“ des Tenors betrifft, so ist diese Formulierung höchst vage. Sie soll anscheinend ausdrücken, daß die anderen Stimmen eine untergeordnete Rolle spielen. Das aber kann man mit Fug und Recht leugnen. Die Tatsache, daß die Gegenstimmen nicht vom melodischen Duktus des c. f. zehren, bedeutet doch keineswegs, daß dieser ihnen unter allen Umständen über-

legen ist. Hält man dagegen, daß die imitierende Satzweise nach G. den Tenor als „technisches Hilfsmittel“ benutzt haben soll, so ergibt sich eine merkwürdige Begriffsverwirrung. Der „Gewachsenheit“ des deutschen c. f. steht dann offenbar ein nicht-autochthoner Tenor bei den Niederländern gegenüber, den man daher auch „zur Bewältigung größerer Formen“ als die „Gerüststimme“ souverän behandeln kann. Darin den Grund für die ja objektiv vorhandene Verschiedenartigkeit der c. f.-Behandlung sehen zu wollen, scheint mir methodisch ungangbar, wenn nicht sogar ahistorisch zu sein. Sind die niederländischen oder französischen Lieder etwa nicht auf dem Boden ihres Volkes gewachsen, und sind sie etwa nicht melodisch geschlossen oder von rhythmischer Eigenart? Wenn sie also zu einer anderen polyphonen Verarbeitungskunst geführt haben als das deutsche Lied, so muß der Grund anderswo liegen als in ihnen selbst. Auch der Satz: „Daß dieses Führungsprinzip (scil. des Tenors) dem deutschen Fühlen immanent ist, bedarf heute keiner Beweisführung“, erklärt diese Verschiedenheit nicht, er unterstreicht nur das schiefe Bild von der „Führerrolle“ des deutschen c. f. (Übrigens können diese Begriffe, obwohl von G. zweifellos unpolitisch gemeint, heute nur zu leicht Mißdeutungen veranlassen. Man hätte dem im Kriege vermißten Verf. den Dienst erweisen sollen, sie bei der Drucklegung zu ändern oder fortzulassen.) Wenn man die historische Tatsache einer spezifisch deutschen Tenorbehandlung in ihren Grundlagen erforschen will, so genügt keineswegs ein Deutungsversuch. Man muß dann schon eingehendere Untersuchungen anstellen und sollte sich andernfalls mit dem Begriff „Cantus-firmus-Gesinnung“ begnügen, der das Faktum treffend umreißt, ohne es

interpretieren zu wollen. Ebenso unvorsichtig ist die Behauptung, man habe „die Motettenform sofort als besonders geeignet für die evangelische Sache erkannt“. Abgesehen davon, daß nicht näher gesagt wird, was hier unter „Motettenform“ verstanden ist, dürfte die Pflege der „motettischen“, also doch wohl von Hause aus „niederländischen“ Satzweise in Frankreich, in den Niederlanden sowie im katholischen Süden Deutschlands die Vermutung nahelegen, daß sie dem künstlerischen Zeitideal entsprach, also nicht etwa bloß um der evangelischen Sache willen übernommen wurde.

Das Schlußkapitel versucht die Rolle der Walter-Handschriften für die Musikgeschichte der deutschen Reformation auszuwerten. Hier spricht bei G. eine gewisse Voreingenommenheit für Walter mit. Die Bedeutung der Rhau-Drucke für die Erkenntnis reformatorischer Musikanschauung und Musikpflege wird m. E. ebenso unterschätzt, wie übersehen wird, daß es neben den Walter-Handschriften ja auch noch andere handschriftliche Quellen der Reformationszeit gibt. Selbst wenn man Walters Bedeutung aus seiner Mitarbeit an Luthers Gottesdienst-Reform und aus seinem Verhältnis zum Reformator ableitet, kann man nicht leugnen wollen, daß er nur einer der Komponisten ist, deren sich die Reformation bediente. Gerade die Abhängigkeit des engeren kursächsischen Quellenbestandes von ihm, die G. selbst nachweist, könnte die Frage aufkommen lassen, ob er wirklich ein Zentralmeister war oder ob er nicht doch nur für Torgau-Wittenberg und deren unmittelbare Annexe die Bedeutung gehabt hat, die man ihm für diesen Umkreis zusprechen muß. Diese Frage taucht bei G. nicht auf. Das soll kein Vorwurf gegen ihn sein, aber da er selbst gerade Luthers Vorliebe für Josquin

und Senfl mit treffenden Worten herausstellt, sollte Vorsicht in der Beurteilung des von Walters Repertoire abweichenden Rhauschen Verlagsopus geboten sein. Wittenberg war kein protestantisches Rom, und Luther sprach nie ex cathedra. Darum scheinen mir die Drucke Rhaus, die handschriftlichen Quellen nicht-Walterscher Provenienz und sogar die als „Allerwelts“-Quellen angesehenen Drucke von Ott, Petrejus und Montanus mit zum Bilde der reformatorischen Musikgeschichte zu gehören.

G. findet einmal die glückliche Formulierung, Luther sei selbst so viel „Humanist“ gewesen, um in Josquin den Genius schlechthin zu erkennen, dessen Kunst „voll Menschlichkeit“ gewesen sei. Man freut sich, endlich einmal das heute so verbreitete „taedium humanismi“ bei einem Kenner der reformatorischen Kunst überwunden zu sehen, jene immer wieder verkündete Ablehnung des „niederländischen Humanismus“ als einer Lehre, der Luther und alle Anhänger der „reinen Lehre“ ganz und gar ferngestanden hätten. Leider ist der Satz über den „Humanisten“ Luther so nicht gemeint, wie sich beim weiteren Lesen herausstellt. Im Gegenteil, Birtners ausgezeichnete „Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung“ werden auch von G. herangezogen, um den unüberbrückbaren Gegensatz von Reformation und Humanismus zu bezeugen. Ein grandioses Bild, zumal sogar von einer „Auseinandersetzung säkularen Ausmaßes“ gesprochen wird! Ich muß allerdings gestehen, daß ich von diesem Bild nicht beeindruckt werde. In der Musik der Reformationszeit finden sich so viele höchst eindeutige humanistische Merkmale, daß die geniale Konstruktion einer scharfen Spannung zwischen reformatorischer und humanistischer Anschauung von den musikhistorischen Fakten meiner

Ansicht nach Lügen gestraft wird. Die lebendige Musik der Reformationszeit zeigt alles andere, als daß der deutsche Musiker „in die Verteidigung gegen die übermächtig hereinstrahlende ‚niederländisch-humanistische Musikanschauung‘ gedrängt“ war, und die Musiker, die sich dem humanistischen Ideal nicht verschlossen, waren deshalb keine schlechteren Protestanten als andere. Wenn G. gar behauptet, die Renaissance sei in Deutschland ausgefallen, so muß der Kenner der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts energisch widersprechen. Sind Stoltzers deutsche Psalmen etwa „spätgotisch“, ist es das Schaffen Senfls, sind es die vielen kleineren Meister von J. Walter selbst (s. dessen „humanistische“ Huldigungsmotetten mit ostinatem Tenor) bis zu Joachim a Burck und Gallus Dreßler? G. will offensichtlich den Gegensatz zwischen dem Luthertum des Nordens und Nordostens, dem Rückhalt für die „Cantus-firmus-Gesinnung“, und dem humanistisch verderbten Südwesten in der Musik wiederfinden. Leider sind Norden und Nordosten Deutschlands aber damals musikalisch recht wenig fruchtbar gewesen, dafür waren es die humanistisch verseuchten südlicheren und westlicheren Landschaften um so mehr. Namen wie Sixt Dietrich, Ducis, Brätel, Breitengraser, Forster, Othmayr usw. zeigen, wie wenig Wert eine derartige Überbewertung einer sozusagen humanismusreinen, un-niederländischen Musik hat. Und wie das Bild von der „Führerrolle“ des deutschen c. f. unglücklich war, so ist es auch die Wiederholung dieses Gedankens, in der von der Idee der Unterordnung unter ein festes Gefüge die Rede ist. Das Bild dieses Gefüges soll der c. f. mit seinen Gegenstimmen sein. „Mit ihm verteidigte der deutsche Künstler eine Idee, deren Verwirklichung weder im politischen

noch selbst im religiösen Leben der Nation damals möglich war.“ Wie wenig diese Konstruktion den historischen Tatsachen entspricht, ergibt sich einfach aus der Frage: Welcher deutsche Künstler hat denn überhaupt diese Idee „verteidigt“? Die älteren Meister, wie Hofhaimer, Stoltzer oder Finck? Oder etwa Senfl? Inwiefern ist ein Satz mit c. f. und nicht oder kaum imitierenden Gegenstimmen ein festeres Gefüge als ein durchimitierender? Warum findet sich dieses „feste Gefüge“ gerade bei den jüngeren Meistern nicht mehr, während es die vor der Reformation schaffenden oder erst durch die Reformation evangelisch gewordenen Meister reiner bewahren? Oder sind etwa die protestantischen Kantoren der 1550er Jahre Verteidiger der alten c. f.-Technik? (Auch der Satz von der Unterordnung unter ein festes Gefüge und seine Folgerungen könnten heute politisch mißdeutet werden. Man hätte sie ändern sollen, wie auch die Bemerkung „jüdisch“ bei dem Handelsmann Kyrieleis (S. 13) hätte gestrichen werden müssen.)

Der Widerspruch, den man gegen G.s Ausführungen da erheben muß, wo er den sicheren Boden seines engeren Themas verläßt, darf nicht den Eindruck erwecken, als sei das Buch nicht eine ausgezeichnete Leistung. Gerade weil es in seinen beiden ersten Kapiteln zu den besten Forschungsarbeiten zählt, die neuerdings in Deutschland erschienen sind, ist eine kritische Behandlung auch der beiden anderen Abschnitte Pflicht des Referenten. Auch diese Abschnitte enthalten viel Wesentliches. Wenn trotzdem hier gegen eine allzu konstruktivistische Interpretation musikgeschichtlicher Fakten Stellung genommen wurde, so setzt das weder die tatsächliche Leistung G.s herab noch mindert es den wahren Wert seiner Schrift. Dieser liegt ja in der er-

schöpfenden Behandlung der Quellen und in dem wertvollen Material, das er damit für die Erhellung der reformatorischen Musikpflege zu Tage gefördert hat. Bei allen Vorbehalten gegenüber den nicht-quellenkritischen Ausführungen des Buches wird man die Hochachtung vor dem Geleisteten, vor der Kenntnis und dem unermüdliehen Fleiß des leider verschollenen Verfassers bewahren. Hans Albrecht

Edgar Refardt, Der „Goethe-Kayser“. Ein Nachklang zum Goethejahr 1949 (CXXXVIII. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1950). Zürich 1950, Hug, 62 S.

Niemand, der das schmale Heftchen liest, wird es ohne das Gefühl der Sympathie für die bescheidene und vornehm zurückhaltende, dabei überaus kenntnisreiche und verständnisvolle Darstellung des Verf. aus der Hand legen. Übrigens auch nicht ohne das Gefühl der Sympathie für diesen in sich gekehrten, mimosenhaft scheuen, in der Jugend genialisch stürmenden, später überängstlichen und zuletzt verfinsterten und düsteren Menschen Philipp Christoph Kayser.

Kayser ist erst spät von der Musikforschung beachtet worden. Die älteren Arbeiten, die ihn behandeln oder berühren (C. A. H. Burkhardt 1879; O. Heuer 1892; W. Bode 1911), stammen von Nichtmusikern, sind von Goethe her gesehen und werden der Persönlichkeit kaum gerecht. Erst mit dem Aufsatz von H. Spieß über „Goethes Notenheft von 1778“ (Goethe-Jahrbuch 1931) und der Studie von W. Schuh in der Schweizerischen Musikzeitung 1947 ist die musikalische Eigenart Kayzers eingehender erfaßt worden. Nunmehr zeichnet Refardt ein vollständiges Bild.

In drei Teilen wird anschaulich und kräftig dieses Leben umrissen. Die Frankfurter Jugendzeit, durchschwärmt im Kreise von H. L. Wagner, J. M. Lenz, J. C. Lavater, führt zur Jugend- (und später wieder Alters-) Freundschaft mit Friedrich Maximilian Klinger und zu einer willfährig dienenden, scheu verehrungsvollen Freundschaft mit Goethe. Ein ähnlich geisterfüllter Kreis nimmt Kayser (seit 1775) in Zürich auf; der „Schönenhof“ mit Barbara Schultheß, Mutter und Tochter, fesselt ihn. Seine ersten Dichtungen und Kompositionen entstehen, meist in diesem Kreise oder für ihn. In diese Zeit fällt auch sein schwärmerischer Gluck-Aufsatz. Die Lieder erhält Goethe, dessen Beziehungen zu Kayser mit seiner zweiten Schweizerreise (1779) ihren Höhepunkt finden. Aus dieser Freundschaft ergeben sich die gemeinsamen Pläne zu Singspielen („Jery und Bätely“), Kayser's erster Besuch in Weimar (1781), die vollständige Komposition von „Scherz, List und Rache“ (abgeschlossen 1786), die Projekte zu Neufassungen von „Erwin und Elmire“ und „Claudine von Villa bella“, der gemeinsame Aufenthalt in Italien, wo Kayser die alte Kirchenmusik studiert und Goethe nahebringt, seine Musik zum „Egmont“, ein zweiter Besuch in Weimar (1788). Als Kayser die übernommene Tätigkeit eines Reisebegleiters für Herzogin Anna Amalia in Italien abbricht, kommt es (1789) zur (übrigens freundlichen) Trennung von Goethe.

Die letzten 34 Jahre seines Lebens verbringt Kayser in Zürich. Dort findet er sehr engen Anschluß an die Freimaurerei, und hierauf ist Goethes Wort (1814) von dem „abstrusen Leben“, das Kayser dort führe, gemünzt. Niemals tritt der hochgeschätzte Musiker öffentlich stärker hervor, aber er wirkt in der Stille als Musiklehrer, Literat und

Gelehrter. Er schließt sich enger an den „Schönenhof“ an, verfaßt eine Schrift „Über belletristische Schriftstellerei, mit einer Parallele zwischen Werther und Ardinghello“ (1788), er erneuert die Jugendfreundschaft mit Klinger. Aber es wird einsam um ihn, der Abbruch der Beziehungen zu Goethe verdüstert sein Gemüt „bis zur Finsternis“, er zieht sich mehr und mehr von den Menschen zurück. Schnyder von Wartensee hält ihn (um 1810) mehr für einen Gelehrten als einen Musiker. Als Kayser 1823 gestorben ist, schreibt Klinger über ihn: „sein stiller Geist, sein reines Herz... führten ihn zum stillen Leben, für das er allein geschaffen war.“

Refardt hat außer den vielen gedruckten Briefen und Dokumenten aus Kayser's Lebenskreis viel ungenutztes Quellenmaterial aus den Archiven von Zürich und Weimar ausgewertet und dadurch eine über das bisher Bekannte weit hinausreichende Vollständigkeit erzielen können. Besonders verdienstvoll ist, daß er die bisher dunkle Bibliographie von Kayser's Kompositionen auflichtet. Im Druck sind Liederhefte (1775 und 77), einzelne Lieder, eine Weihnachtskantate (1780) und zwei Sonaten für Klavier und 2 Hörner (um 1784) erschienen. Handschriftlich existieren außer Goethes Liederheft von 1778 zwei Fassungen von „Scherz, List und Rache“. Eine Anzahl von Kompositionen ist nicht aufgefunden, so „Egmont“. Die Frage, wieweit die Musik zu „Erwin und Elmire“ und „Jery und Bätely“ wirklich geschrieben worden ist oder nur geplant war, bleibt offen. Einige ihm zugeschriebene Kompositionen können ihm abgesprochen werden.

Friedrich Blume

Hans Ferdinand Redlich, Claudio Monteverdi, Leben und Werk (Musikerreihe in auserlesenen Einzel-

darstellungen, hrsg. von Paul Schaller, Basel, Band VI). Otto Walter, Olten (Schweiz) 1949. 232 Seiten.

Die Literatur über Claudio Monteverdi in deutscher Sprache hat sich seit der grundlegenden Biographie von Emil Vogel in VfM 1887 ausschließlich auf die Betrachtung von Einzelproblemen aus dem Schaffen des Meisters beschränkt. Goldschmidt, Haas, Kretzschmar und Heuß widmeten sich vor allem der Erforschung der Opern, Leichtentritt und besonders Redlich selbst untersuchten das Madrigalwerk; die geistlichen Kompositionen blieben zunächst ein Stiefkind der Forschung. In demselben Zeitraum brachte die französische Musikforschung in den Werken von Louis Schneider und Prunières zwei umfassende Monteverdi-Biographien hervor, von denen vor allem die letztere (1926) noch heute von grundlegender Bedeutung ist. Gleichzeitig erschien die italienische Biographie von Malipiero, dem Herausgeber der Monteverdi-Gesamtausgabe, die die sämtlichen erhaltenen Briefe des Meisters wiedergibt. Fast 20 Jahre später hat dann die italienische Monteverdi-Forschung in der Biographie De' Paolis eine vorläufig letzte Abrundung und Zusammenfassung gefunden.

Die vorliegende Biographie Redlichs ist nach mehr als 60 Jahren (seit der Schrift Vogels) der erste deutsche Beitrag zur Gesamtwürdigung von Leben und Werk Monteverdis. Die Aufgabe, die der Verf. hier in Angriff nahm, war nicht einfach; handelt es sich doch bei Monteverdi um einen Komponisten, der selbst den interessierten weiteren Kreisen, an die sich das Buch mit wenden will, noch weitgehend unbekannt ist, während auf der anderen Seite von der Spezialforschung eine Fülle von Material zusammengetragen und von Problemen aufgerollt worden ist, die es zu verarbeiten galt. Diese doppelte

Aufgabe der lebendigen, mehr allgemeinverständlichen Einführung und der streng wissenschaftlichen Stellungnahme und Zusammenfassung hat der Verf., wie gleich vorweggenommen sei, meisterhaft gelöst. Seine jahrzehntelange Beschäftigung mit dem Werk Monteverdis, die für den nicht eingeweihten Leser aus der stattlichen Reihe seiner im Quellenverzeichnis angeführten Schriften hervorgeht, befähigt ihn in ganz besonderem Maße dazu, das Fazit aus den bisherigen Forschungen zu ziehen und es gleichzeitig einem größeren Publikum zugänglich zu machen; denn er spricht ja nicht nur als Wissenschaftler, sondern zugleich als Bearbeiter und Wiedererwecker zahlreicher Monteverdischer Werke. Einer der größten Vorzüge des Buches ist es denn auch, daß man in der streng wissenschaftlichen Abhandlung über die Werke stets den Praktiker, in dem äußerst instruktiven Kapitel über das Editionsproblem stets den Wissenschaftler im Hintergrund spürt.

Die knappe Darstellung des Lebens wird durch die Einfügung zahlreicher charakteristischer Briefstellen aufgelockert. Auch legt der Verf. besonderen Wert auf eine klare Herausstellung von Monteverdis künstlerischer Umwelt besonders in seinen jüngeren Jahren; auf diese Weise erhält vor allem die Mantuaner Kapelle eine angemessene Würdigung. Dankenswert zur Orientierung auch für einen weiteren Leserkreis ist die übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Stationen in der Kontroverse zwischen Monteverdi und Artusi.

Monteverdis Stellung in seiner Zeit charakterisiert Redlich treffend mit der Feststellung: er wirkte als Spätling und Vorläufer zugleich. Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die (für den nicht vorgebildeten Leser etwas gefährlichen) Untertitel "Der

letzte Madrigalist“ und „Der erste Opernkomponist“ zu verstehen. In seinen ungeheuer kenntnisreichen Ausführungen über den „Kirchenmusiker“ aber stellt Redlich als wesentlichstes Kriterium eben das unmittelbare zeitliche Nebeneinander von archaisierendem und ultrarevolutionärem Stil heraus, das sich im Madrigalschaffen als kontinuierlicher Entwicklungszug darstellt. Das kirchenmusikalische Kapitel, an dem man nur die durch den beschränkten Umfang bedingte Gedrängtheit der Wiedergabe bedauert, ist die erste zusammenfassende Abhandlung über diesen Zweig des Monteverdischen Schaffens überhaupt; hier tritt, vor allem bei der Betrachtung der Vesper von 1610, die Vereinigung von Forscher und Praktiker besonders wohlthuend in Erscheinung.

Die Behandlung des Madrigalwerkes ist wesentlich kursorischer gehalten als die der übrigen Gebiete, vom Verf. aus gesehen im Hinblick auf seine vorangehenden Arbeiten über diesen Gegenstand verständlich, für weite Kreise der Leser aber bedauerlich, besonders da der Verf. hier das Zentrum von Monteverdis künstlerischer Persönlichkeit erblicken zu müssen glaubt. Wie weit dies stimmt, sei dahingestellt. Gewiß erstreckt sich das Madrigalschaffen über Monteverdis ganzes Leben, aber vom fünften Buch an mündet es, wie der Verf. selber sagt, in Kantate, Kammerduett, Monodie, und der fünfstimmige „Lamento d'Arianna“ und die „Sestina“ aus dem sechsten Buch sind „die letzten Madrigalkompositionen Monteverdis im Sinne der Prima Pratica“ und „beide vom Geiste der dramatischen Monodie durchweht“. Monteverdi bildet sich als Komponist wohl auf dem alten, gefestigten Boden des polyphonen Madrigals heran, aber sein „neues Erlebnis des dichterischen Wortes“ ist ein primär dramatisches: Monte-

verdi der Dramatiker ist es, der die alte Gattung von innen heraus sprengt. Wenn sein künstlerisches Ringen auch in den Sammelbecken der Madrigalbücher mit ihren mitunter programmatischen Vorreden am deutlichsten zutage tritt, so findet es seine Vollendung doch eben im Drama, und es sei mir erlaubt, im Gegensatz zu Redlich hier den „geometrischen Ort“ zu finden, von dem aus „alle Abschnitte von Monteverdis kompositorischer Tätigkeit gespeist werden“.

Das Operschaffen des Meisters, so lückenhaft es auch überliefert ist, behandelt der Verf., der überragenden Bedeutung dieses Gebietes entsprechend, vergleichsweise am ausführlichsten. Ausgezeichnet ist die zusammenfassende Charakterisierung des „Orfeo“ als „Kind zweier Zeitalter“ mit seiner Bindung an die Florentiner Pastorale und das höfische Intermedium und seinem ganz eigenen und in seiner Zeit nie nachgeahmten Durchbruch zu einem wahren Musikdrama. Allerdings erscheint die Bedeutung der Florentiner, so geringfügig sie für die spezifische Größe des „Orfeo“ auch ist, mit der „Verlegung des schöpferischen Akzentes auf die Orpheus-Sage und verwandte Stoffe“ als „wichtigste Leistung“ doch etwas zu sehr bagatellisiert; auch wüßte man gern, worauf sich der Verf. bei dem Hinweis auf „madrigalische Musikdramen“ speziell bei Marenzio bezieht. — Ein wesentliches Problem bei der Betrachtung von Monteverdis Operschaffen wird immer die Ausfüllung der großen Lücke zwischen dem „Orfeo“ und den venezianischen Spätopern der vierziger Jahre bilden. An Hand der wenigen erhaltenen Werke Monteverdis selbst läßt sich über seine dramatische Entwicklung in jenen Jahrzehnten nichts Endgültiges aussagen. (Die Echtheit des von Torrefranca 1944 entdeckten und

Monteverdi zugeschriebenen *Lamento d'Erminia*, der die Reihe der Zwischenwerke vergrößern würde, scheint mir im Gegensatz zum Verf. recht zweifelhaft.) Sicherlich ist das für diese Zwischenperiode als bestimmend angesehene Kriterium des „Stilwandels vom Zufallsorchester der Humanistenepoche zum ausbalancierten Streich-Begleitorchester der Barockoper“ zutreffend, — ausschlaggebend aber war es bei der Wandlung vom „*Orfeo*“ zur „*Incoronazione*“ nicht, wie denn diese Wandlung überhaupt nicht ohne Heranziehung der ganzen Gattungsentwicklung, besonders auch im Hinblick auf die Librettistik, verstanden werden kann. — Auch bei der Betrachtung der venezianischen Spätoper hat der Verf. sich den sonst so weiten Blick durch die Anwendung späterer, teilweise rein musikalisch-formaler Stilelemente einengen lassen. Der Spätstil Monteverdis steht nicht „im Zeichen der sich aus ariosen Teilelementen losringenden *Da-Capo-Arie*, des *Buffoduetts*, des knappen Orchesterrittornells und des deklamatorisch aufgelockerten Rezitativs...“, er bedient sich dieser Dinge (der beiden ersteren auch nur hie und da) nur als handgreiflicher Bausteine, um mit ihrer Hilfe musikalische Charakterdramen hervorzubringen, wie sie weder vorher noch nachher in dieser Schlichtheit und Größe wieder erstanden sind. Nicht die formschöpferische Qualität, die bereits vollzogene Scheidung in Rezitativ, *Arie* und *Ritornell* u. a. Äußerlichkeiten machen, so wichtig sie für die Forschung auch sind, den einmaligen Wert der „*Incoronazione*“ aus, sondern die Tatsache, daß jede Form und Gattung, ja, jede Wendung und Note zur Darstellung einmaliger, ganz realistisch geschauter und sogar wandelbarer Charaktere dient. Hier liegt m. E. eine ganz wesentliche Parallele zu dem Monteverdi so

geistesverwandten großen Realisten und Dramatiker Mozart, die den vom Verf. angeführten äußerlichen Parallelen den tieferen Sinn hätte geben können. Der „*Ritorno d'Ulisse*“, dessen Echtheit angezweifelt wird, geht der „*Incoronazione*“ auf diesem Wege so deutlich erkennbar voran, daß ich doch an die Autorschaft Monteverdis zu glauben geneigt bin. Wenn man den „*Adone*“ von 1639, dessen Partitur verloren ist, nicht als Werk Monteverdis betrachtet, was mir richtig scheint, so würde sich die Zahl der zwischen 1639 und 1642 fertiggestellten Opern auf nur drei belaufen („*La vittoria d'Amore*“ war ja nur ein Ballett), eine zwar für einen Siebziger immer noch übermäßige, aber einem Monteverdi durchaus zuzutrauende Leistung. Immerhin ist die Annahme des Verf., Monteverdi habe beim „*Ritorno*“ vielleicht einen jüngeren Mitarbeiter herangezogen, nicht von der Hand zu weisen. (Ob sich der Titel „*La Delia e l'Ulisse*“, der in einer etwas zweifelhaften sekundären Quelle erscheint, nicht doch auf zwei verschiedene Opern „*La Delia*“ und „*L'Ulisse*“ bezieht?) Im Ganzen spürt man bei der Behandlung der venezianischen Spätoper mit einem leisen Bedauern, daß der Verf. hier bei der Darstellung der Krönung des Monteverdischen Werkes etwas dem Zwiespalt zum Opfer gefallen ist, in den jeder Autor gerät, der gleichzeitig für Laien und Fachleute schreibt: er stellt in erster Linie das mehr handfest Informatorische, die greifbaren musikalischen Neuerungen heraus, so daß die eigentliche Großtat, die großartige erste Opernreform, bei der Monteverdi am Ende seines Schaffens, genau wie am Anfang beim „*Orfeo*“, der Gattung einen neuen Geist einhaucht, ganz dahinter verschwindet. Sie hätte man auch gern in dem Kapitel „Der musikalische Erfinder“, das in so

begrüßenswerter Weise erstmalig alle von Monteverdi eingeführten Neuerungen zusammenstellt, wenigstens erwähnt gesehen.

Doch diese Einwände gegen Einzelheiten vermögen an dem Gesamteindruck des Buches, der von einer tiefgründigen wissenschaftlichen und praktischen Materialkenntnis und einer mitreißenden Begeisterung für den Gegenstand getragen wird, nichts zu ändern. Außerordentlich instruktiv sind die Darstellung Monteverdis im Spiegel der Nachwelt und vor allem die tabellarische Bibliographie der Werke, die auch die Neudrucke und praktischen Bearbeitungen erfaßt.

Anna Amalie Abert

Hans Hickmann, *La Trompette dans l'Égypte ancienne*. Le Caire 1946, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. 77 S.

Glücklich das Land, das schon ein Jahr nach dem Kriege ein so spezielles Werk wie dieses Buch über die altägyptische Trompete herausgeben konnte. Bei uns muß sogar noch heute manche Arbeit ungedruckt bleiben, deren umfassendere Themenstellung mit einem weitaus größeren Interessenten-, wenn auch nicht Käuferkreis rechnen könnte.

Hickmann trägt in dem Buche mit äußerster Gewissenhaftigkeit alles erreichbare Material über das Thema zusammen. Viel ist es nicht, denn detaillierte Vorarbeiten lagen bisher nicht vor, auch sind die Quellen nicht sehr umfangreich, ganz davon abgesehen, daß die altägyptische Trompete weder im Original noch auf Bildwerken allzu häufig vertreten ist. Wenn der Verfasser dennoch gerade dieses Instrument einer eingehenden Würdigung unterzieht, so deshalb, weil es das einzige heute noch spielbare ist. Drei Stücke haben sich erhalten, eines im Louvre und zwei aus dem Grabe Tutanchamons.

Nur letztere konnte Hickmann, der gegenwärtig in Kairo ansässig ist, akustisch untersuchen, das Exemplar aus Paris ist ohnedies beschädigt, so daß nur seine Rekonstruktion zu Vergleichszwecken herangezogen werden konnte. Nach genauen Maßangaben nimmt der Verfasser zu der Sachs'schen Definition von Horn und Trompete Stellung und entscheidet sich, obwohl Timbre und Konus hornartig sind, mit Recht dafür, die Bezeichnung „Trompete“ beizubehalten. Wichtig ist die Frage des Mundstücks, da von ihm die musikalische Verwendungsfähigkeit abhängt. Obwohl keine Mundstücke gefunden worden sind, hält Hickmann, gestützt auf gewisse Abbildungen, ihre gelegentliche Benutzung durchaus für möglich. Dennoch sei es nicht richtig, wenn heutige Instrumentalisten die alten Trompeten in modernem Sinne anbliesen. Sie erhielten dann eine Anzahl von Obertönen, die man im alten Ägypten keineswegs angestrebt habe. Dort seien vielmehr die weniger durchdringenden unteren Lagen beliebt gewesen, die bei mundstücklosen Instrumenten als einzige darstellbar sind, auch wenn, wie auf einzelnen Bildwerken erkennbar, eine Hand quasi als „Kessel“-Ersatz das Rohr in Mundnähe umfaßte. Die auf den alten Exemplaren erzeugbaren Naturtöne sind von Hickmann tabellarisch und graphisch genau erfaßt, sie werden sogar noch durch Oszillogramme ergänzt. Nach einer Beschreibung der äußeren Form und der Haltung der Trompete sucht der Verfasser die interessanten hölzernen Einsatzstücke zu deuten. Dabei steht er der von jeher naheliegenden Erklärung skeptisch gegenüber, daß es sich hierbei um Schutzvorrichtungen handelt, und greift zu einer Definition als einer Art Tragevorrichtung, läßt allerdings auch die Frage offen, ob nicht kultische Gepflogenheiten solche „Dubletten“ zur

Sauberhaltung der Trompete erforderten. Anregender sind dann wieder die Auslassungen über die Zweckbestimmung, wobei sich wie in allen frühen Kulturen das Instrument als Kult- und Schreckgerät erweist. Die Trompeter insbesondere stehen auch im alten Ägypten in hohem Ansehen. Als das Instrument Kriegsgerät geworden war und der Marschbegleitung diente, spielte man darauf wohl auch nur signalartige Motive. Eine gelegentliche bewußt paarweise Verwendung nimmt Hickmann im Gegensatz zu Sachs als gegeben an. Hier könnte die Untersuchung auf Gebiete führen, die die Instrumentenkunde künftig immer mehr in den Vordergrund stellen sollte, auf Fragen der eigentlich musikalischen Möglichkeiten der Instrumente und ihrer Ausnutzung in der Praxis, auf Zusammenhänge zwischen Bauweise und Klangideal und ähnliches. Hickmann verfolgt diesen Weg nicht sehr weit, wir wollen annehmen, aus Mangel an aufschlußreichen Quellen. So bleibt das Buch mehr ein Beitrag zur Instrumentensystematik, zur Akustik und zur Altertumskunde. Es schließt mit einem Blick auf die Fortentwicklung der Trompete, vor allem auf die Verbesserung der Metalllegierungen. Die Tatsache, daß spätere Formen des Orients kaum abweichen, ist für den Verfasser mit Recht ein weiterer Beweis dafür, daß die altägyptische Trompete bereits in vielen wesentlichen Eigenschaften eine Hochstufe darstellt.

Kurt Reinhard

Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik. Verlag J. C. B. Mohr, Tübingen 1949.

Eine Philosophie der Musik als echte wissenschaftliche Disziplin existiert, genau genommen, bis heute nicht. Die sie je übten, waren entweder Philosophen oder Musiker, und das eine wie das andere ist dem Gegenstand

nicht recht bekommen. Theodor Wiesengrund-Adorno, vor kurzem aus New York an die Frankfurter Universität zurückgekehrt, Philosoph, Soziologe und Musiker in einem, sichert allein dadurch seinem Werk den Anspruch besonderer Aufmerksamkeit. Wenn bisher in der denkerischen Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne eine Art von Kurzschluß-Ästhetik statthat, die zwar die Erscheinungen an ihrem „geistesgeschichtlichen“ Sinn definiert und ordnet, die Wertsetzung aber allein diesen historischen Qualitäten überläßt, so möchte A. ungleich tiefer greifen: aus der Konfrontation der Bewußtseinslage der Gegenwart mit ihren musikalischen Leistungen zu absoluten Erkenntnissen beider vorstoßen.

Als Schauplatz der Konfrontation wählt er das Werk der beiden extremen Schulhüpter der musikalischen Moderne, Schönberg und Strawinsky, denn „einzig in den Extremen findet das Wesen dieser Musik sich ausgeprägt“. Seine Methode ist die dialektische Hegels, und er handhabt sie mit aller Virtuosität. Kein Satz, kein Begriff, der nicht von Antithesen glitzert — trotz einer etwas manierten, Thomas Manns Spätstil verblüffend ähnelnden Sprache so sehr glitzert, daß das geheime Vergnügen der Ratio an ihren Manipulationen schließlich einem Gefühl der Leere Platz macht.

Auch die Gegenüberstellung von Schönberg und Strawinsky geschieht antithetisch, ja provokatorisch (wie das Vorwort bescheinigt). Die Schönberg-Studie ist eine großartige Analyse voll Geist und Scharfblick, die den Wiener Meister als den eigentlichen (und einzigen) Vertreter des Fortschritts in der Musik sieht. Der Protokoll-Charakter seines Werkes, die Tatsache, daß dieser „zugleich das technische Formgerüst der Musik“ wird (S. 27), die Autorität des Zitats,

die Tendenz zur „Erkenntnis“, die Antinomie von Einsamkeit und gesellschaftlicher Kommunikation, dies alles ist m. W. noch nie so klar gesehen und vor allem gedeutet worden wie hier. Dabei ist der Blick stets auch auf den gesellschaftlichen Sinn der Erscheinung gerichtet, und zwar nicht in billigen Parallelen, sondern im steten Rückbezug auf den gemeinsamen Ursprung im Stand des Bewußtseins. Vollends in der Darstellung der Zwölfton-Technik, „deren Verbindlichkeit stringent nicht abzuleiten“ ist (S. 47), finden sich, bei aller Wärme für den Gegenstand, kritische Erkenntnisse von entscheidender Bedeutung: der „Modell“-Charakter des Melos, die harmonische Indifferenz als Folge der postulierten Identität von vertikaler und horizontaler Dimension, das Ungenügen der Form aus der Absenz von „Entwicklung“, der Fetischismus der Reihe. Indem A. „das hervortretende Moment der Sinnlosigkeit als konstitutiv für die Zwölftontechnik“ aufdeckt (S. 84), zeigt er das notwendige Mißlingen von Kunstwerken unter ihren Gesetzen.

Mit alledem wäre, ausgesprochen oder nicht, die fortschrittliche Musik dem Verdikt verfallen, wenn nicht der Dialektiker den Komponisten mit einer geschickten Wendung freispräche: mit der Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel. Nach A. stellt sich das „Material“ als sedimentierter Geist von Epoche und Gesellschaft dem Komponisten als Aufgabe, als Problem, ohne daß ihm eine Freiheit zur Entscheidung bliebe (es sei denn zu der zwischen wahr und falsch). „Er ist kein Schöpfer“, und „nichts als Auflösung technischer Vexierbilder sind die Kompositionen“ (S. 24). Sie werden damit objektive Gegebenheiten, „Dinge an sich“, die aus ihrem eigenen Schwergewicht wirken, und ihre immanente Teleologie

macht den Komponisten zu einer Art Meisterschüler für materialgerechte Verfahrensweisen. Die Herkunft solcher Apologetik aus der Hegelschen Philosophie ist offenbar. Aber wird sie den Dingen gerecht?

Das erweist sich deutlicher noch an der Studie über „Strawinsky und die Restauration“, wie der bezeichnende Untertitel lautet. A. insistiert hier vornehmlich auf dem Bemühen Strawinskys, durch stilistische Rückgriffe der Musik den Charakter von Authentizität, von Verbindlichkeit wieder zu geben, worin er einen Verstoß gegen den „Stand des Materials“, eine kalkulierte Unwahrhaftigkeit sehen muß. Auch hier ist die Bedeutung kompositorischer Techniken: das Von-außen-Befohlene der Struktur, der Primat des Instruments vor der Musik, die merkwürdige Nichtidentität von Schöpfer und Werk, die Dissoziation der subjektiven Zeit durch das „Anorganische“ der formalen Reihung, mit äußerster Klarheit gesehen (in der Begründung findet sich allerdings ein an anderer Stelle nachdrücklich abgelehnter Psychologismus, der von dem sonst betonten Anliegen des objektiven Geistes absticht.) „Es ist traditionelle Musik, gegen den Strich gekämmt“ (S. 137) — das ist das Fazit. Die Diskrepanz zwischen Fazit und Wirklichkeit geht zu Lasten von Methode und Prämissen. Die Apperzeption der Vorklassik als bloße „Prozedur“ zu sehen, ist angesichts der jüngsten Entwicklung nicht mehr statthaft. Und im gesamten Stilbild (das A. als Argument verschmäht) erweist sich die „beschädigte“ Tonalität nicht als Rückschritt, sondern als technisches Mittel eines neuen, objektivierenden Ausdrucks, dem sich die konstitutive Sinnlosigkeit der Zwölftonmusik notwendig versagen muß.

Es wäre unfruchtbar, weitere Angriffspunkte aneinanderzureihen. Sie stehen und fallen mit den Prämissen,

dem objektiven Geist und der Immanenz eines tonmaterialen Fortschritts. A.s Buch bleibt dessen ungeachtet in der Fülle seiner Blickpunkte und Einsichten der überaus fesselnde Versuch, von der Realität des Kunstwerks zur Idee der Kunst eine neue Brücke zu schlagen — ein Versuch, mit dem man sich auseinandersetzen muß.

Günter Engler

Heinrich Lemacher: Handbuch der Hausmusik. Graz, Salzburg, Wien, Pustet 1948. XV, 454 S.

Nun hat endlich auch die Hausmusik ihre sozusagen enzyklopädische Behandlung gefunden. Man mag etwa an die beiden stattlichen Bände des in Deutschland leider zu wenig bekannt gewordenen „Cyclopedic Survey of Chamber Music“ (1929—30) von W. W. Cobbett denken. Aber da zeigt sich gleich ein grundlegender Unterschied in der Zielsetzung. „Hausmusik“ — „Liebhabermusik“ nennt Lemacher einmal „bescheidene Kinder der stolzen Mutter Kammermusik“ (S. 4). Kammermusik in ihrer Erscheinungsform als Hausmusik, so wie sie sich an den Liebhaber wendet („für uns ein Ehrenname im Sinne des alten Sprachgebrauchs“) ist der eigentliche Gegenstand dieses neuen Handbuchs. Jedenfalls wird diese Liebhabermusik bevorzugt behandelt, jedoch nicht ohne daß alle bedeutenden Werke der Kammermusik, auch wenn sie dem Liebhaber nicht erreichbar sind, gewürdigt werden. Die aus Raumgründen zunächst einmal gebotene, aber auch aus inneren Gründen zu rechtfertigende Beschränkung auf die deutsche Hausmusik soll nur eine vorläufige sein. Ein geplanter zweiter Band soll weiter auf die außerdeutsche Musik ausgreifen, ein dritter verspricht die Behandlung des viel verkannten Gebiets der musikalischen Bearbeitung. Bei allem aber, was vorliegt und noch geleistet werden soll, wird man die be-

rechtigten Ansprüche des Leserkreises als Maßstab gelten lassen müssen, dem das Buch ein handlicher und zuverlässiger Helfer für die Musizierpraxis im Hause sein möchte. Mehr, als etwa von einer rein wissenschaftlichen Zwecken dienenden Bibliographie erwartet werden kann, hat sich das Werkverzeichnis auf das im Handel Greifbare beschränken müssen, wiewohl ein Anhang von F. Schroeder es mit „Literatur aus Quellenwerken“, d. h. Denkmälerausgaben zu ergänzen sucht. „Für Fanatiker“ nennt Lemachers aller wissenschaftlichen Trockenheit abholde, mit liebenswürdigem rheinischem Humor gewürzte Sprache diesen Sonderabschnitt. „Hausmusik“ heißt für ihn, das bezeugt die Werkauswahl, in erster Linie „Gemeinschaftsmusik“, weswegen das Solistische stark zurücktritt, so etwa die Soloklavierliteratur, wohingegen ihm das Vierhändigspiel wieder besonders am Herzen liegt. Ähnliches gilt für das Klavierlied, für das nur die ältere Zeit berücksichtigt ist, gegenüber dem Sololied mit verschiedenen Instrumenten.

Den Kernbestand des Handbuchs bildet, man möchte sagen ein „Catalogue raisonné“ der gesamten Hausmusik in der angedeuteten Auswahl ihrer Arten, bei manchen Arten also bewußt aus der Fülle des Materials auswählend, bei anderen aber ernsthaft Vollständigkeit erstrebend unter steter Berücksichtigung des dem Liebhaber praktisch Erreichbaren. Es gehört zu den von ihm zu erwartenden Ansprüchen, wenn auf sorgfältige Verlagsangaben größter Wert gelegt und auf vorhandene Schallplattenwiedergaben hingewiesen wird. Jedes Werk erhält Satz für Satz seine Würdigung, wobei dem Verf. offenbar Anschaulichkeit der Darbietung über jede einseitig festgelegte Methode der Musikbeschreibung geht. Historische Hinweise fehlen nie. Da-

zwischen wechseln Dokumente zur Hausmusik aus dem Schrifttum mit verbindenden, der entwicklungsgeschichtlichen Darstellung dienenden Ausführungen des Verf., wobei man allerdings für die Übergangszeit im 18. Jahrhundert die Wege vom Quadro zum Streichquartett und von der Triosonate zum Streichtrio einerseits und zum Klaviertrio andererseits gern etwas klarer gesehen hätte. Die Werkbesprechungen lassen auf Schritt und Tritt erkennen, daß dieses Handbuch nicht am grünen Tisch geschrieben, sondern aus jahrzehntelangem intimstem Umgang mit Hausmusik jeglicher Art in der Praxis erwachsen ist. Dabei fällt manches feine und kluge Wort, manche treffliche und auch neuartige Beobachtung tritt hervor, so S. 99 der Vergleich zwischen Haydn und Bruckner. Es braucht keinen Anstoß zu erregen, wenn gelegentlich unter einem Komponisten auch zweifelhafte Werke besprochen werden, natürlich mit kritischer Vorsicht, wenn z. B. auch auf die vom Herausgeber W. Rehberg leichtfertig verschwiegene Herkunft von Mozarts sogenannten „Wiener Sonatinen“ (Ed. Schott) aus 5 Bläserdivertimenti deutlich hingewiesen wird (S. 290 f.). In solchen Fällen entscheidet beim Verf. für die Aufnahme in sein Verzeichnis die Brauchbarkeit in der Hausmusikpraxis, weswegen er auch gegen neuere historische Feststellung Haydns Quartett op. 1, V an seiner Stelle unter den ersten 6 Quartetten belassen konnte.

Der Grundriß des Handbuchs gliedert sich zweifach. Ein erster Abschnitt „Hausmusik zweier Jahrhunderte“ rückt Triosonate, Streichquartett und Klavierlyrik (diese allerdings nur an Hand einiger Schumannscher Rezensionen) in den Vordergrund. Diese Planung ergibt dann insbesondere für Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Re-

ger eine Würdigung jeweils ihres gesamten Quartettschaffens. Die hier erstrebte Vollständigkeit will mit der Aufnahme vieler wenig oder kaum gespielter Werke „nicht als ein Akt der Pietät aufgefaßt werden“ (S. 143), sondern gerade den Anfängern mit dem werkgerichtetsten Material etwa früher Mozartscher oder Haydnscher Quartette den Weg in die kammermusikalische Praxis erleichtern. „Warum die reife Frucht und nicht die Blüte und die Knospe“, so umschreibt der Verf. hier seine besonderen Absichten. Was im ersten Abschnitt unter den hier behandelten Komponisten dann zwangsläufig fehlen muß, ergänzt der zweite in einem weiteren, auch auf zahlreiche andere Meister und Kleinmeister ausgedehnten Werkverzeichnis, diesmal nach Besetzungen „vom Einzelinstrument bis zum Konzert“ geordnet. Denn auch das Solokonzert, selbst Overtüre, Suite und Sinfonie, soweit sie hausmusikfähig sind, werden einbezogen. Es fehlen auch nicht brauchbare Programmvorschläge, etwa für einen Hausmusikabend mit dem Thema „op. 1“ oder „Trauer und Trost“. Nicht ganz auf der Höhe der bibliographisch sauber gearbeiteten Werkverzeichnisse hält sich leider der Anhang „Literatur über Hausmusik“, bei dem man sich besonders zu allen Titeln das Erscheinungsjahr wünschen möchte. Es gäbe da auch noch einiges zu ergänzen, z. B. W. Altmann und W. Borisovskij, Literatur für Bratsche und Viola d'amore, 1937, H. Höckner, Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhetische Betrachtung zur Hausmusik, 1920, H. Rothweiler, Zur Entwicklung des Streichquartetts im Rahmen der Kammermusik des 18. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1934, P. Schlüter, Die Anfänge des neuen Streichquartetts, 1939, A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Ausge-

wählte Aufsätze zur Musikgeschichte, 1, 1921, Fr. Blume, Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten, Jahrb. d. Musikbibl. Peters, 38, 1932.

Zuletzt noch einige Hinweise und Berichtigungen: Das S. 363 genannte B-dur-Konzert von Dittersdorf ist trotz der unverbindlichen „Clavecin“-Bestimmung der Vorlage doch wohl ausgesprochene Hammerklaviermusik. Das kurz zuvor genannte A-dur-Konzert von J. Chr. Bach läßt mindestens die Möglichkeit einer Zuweisung an K. Ph. E. Bach zu (vgl. meine Besprechung von Neuausgaben älterer Klaviermusik, Dt. Musikkultur, 1, 1937, S. 188). Forkels Bachbiographie (S. 11) erschien 1802, Ph. E. Bachs zweite Sonatensammlung (S. 112) 1744. Willi Kahl

Hanns Neupert, Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des „eigentlichen Claviers“. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1948, 70 Seiten.

Die Renaissance, die das Cembalo seit Beginn dieses Jahrhunderts in wachsendem Maße erfahren hat, bezog, wie Hanns Neupert am Schlusse seines Buches betont, leider nur vereinzelt auch das Klavichord ein. Versuche hierzu wurden namentlich im Auslande unternommen, in Deutschland aber erst seit der Zeit der Jugendbewegung in den zwanziger Jahren. Daß das Klavichord nie zu einem virtuosen Konzertinstrument werden konnte und auch nicht werden wird, ist in seinem intimen Klangcharakter begründet. Unsere Zeit hat zwar gelernt, daß zum lebendigen Bild einer Musik auch das ihr angemessene Instrument gehört, sie hat aber nicht zurückgefunden zum Geiste echter Hausmusik. Erst sie würde, bei gleicher „historischer“ Einstellung, das Klavichord vollends wieder erwecken können. Ein wenig dazu beizutragen, ist wohl der Sinn

des mit vielen anschaulichen Bildtafeln versehenen Heftes. Damit schließt Neupert zugleich eine Lücke der Fachliteratur, denn von verstreuten Aufsätzen und zwei älteren Dissertationen abgesehen, ist bislang kein spezielles Buch über das einst so kulturwichtige Instrument veröffentlicht worden. Er sieht die Frage — was man bei ihm vermuten könnte — nicht nur von der technischen, sondern ebenso von der stilistischen Seite her. Schon in der Einleitung verweist er auf Äußerungen Phil. Em. Bachs, den er im Folgenden oftmals zum Kronzeugen anruft. Nach einer durch zahlreiche Quellenangaben belegten, sehr minutiösen Betrachtung der Entstehungsgeschichte, die Neupert allerdings auch nicht vollends aufzukuhlen vermag, und einer fachkundigen Beschreibung des Instrumentes und seiner wechselnden Bauformen spricht der Verfasser von den klanglichen und spieltechnischen Eigenschaften. Zur Erläuterung des „Saitengefühls“, der „Bebung“, des „Portamentos“ und der „Aneinanderhängung der Töne“ führt er nicht allein literarische Äußerungen an, er weist vielmehr ihre bewußte Verwendung auch an Kompositionsmanieren zeitgenössischer und späterer Meister bis zu Beethoven hin nach. Bachs umstrittene Vorliebe für das stille Instrument hält Neupert danach durchaus für historisch. Weiterhin sind aus Turks Klavierschule die Namen der wichtigsten Komponisten übernommen, wird der einstige und heutige pädagogische Wert des Klavichordspiels unterstrichen, ja, die wesentlichsten Anweisungen älterer Lehrer sind sogar wörtlich angeführt. Neupert wirft noch einen Blick auf die moderne Analyse des Klavichordklanges und behandelt dann die teilweise hiermit gelösten Probleme des Neubaus. Vor einer Notenbeilage (Aria en Polonoise aus Sperontes'

Singender Muse) hält der Verfasser noch eine köstliche Überraschung bereit, die Veröffentlichung der bisher ungedruckten kritischen Studie „Von der wahren Güte der Clavichorde“ von Joh. Nik. Forkel. So wie sich dieser an Liebhaber und Kenner zugleich wendet, fühlen sich auch von dem ganzen, durchaus flüssig geschriebenen Buche Neuperts der Instrumentenbauer, der Historiker und der Liebhaber in gleicher Weise angesprochen. Kurt Reinhard

Donald Francis Tovey: Essays and Lectures on Music. Collected with an Introduction by Hubert Foss. Geoffrey Cumberledge, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1949. 404 S.

Nach den Worten der Einführung ist dies der 17. Band von Abhandlungen des Verfassers, der, 1875 geboren, Klavierspieler, Komponist, seit 1914 Inhaber der Musikprofessur an der Universität Edinburgh war und 1940 gestorben ist. Der Band enthält 18 zum Teil umfangreiche Aufsätze, deren geschlossene Inhalte von Haydn bis Hindemith reichen, in denen aber auch frühere Zeiten der Musikgeschichte behandelt werden. Reden und Aufsätze entstammen den Jahren 1914 bis 1938.

Die Fülle der vorkommenden Inhalte verbietet hier ein Eingehen auf Einzelnes. Manche Betrachtung scheint heute etwas überholt, manches aus englischen Verhältnissen gesehen, manches etwas überspitzt formuliert. Im Grunde machen die Darstellungen den Versuch, nicht wissenschaftlich gebildeten Musikern und Musikliebhabern tiefere Einblicke in Werden und Sinn der Werke und Komponisten zu geben, ohne allzu eingehende fachliche musikwissenschaftliche Systematik, aber auch ohne oberflächliche Hermeneutik. Das gelingt Tovey im allgemeinen in hervorragendem Maße. Es entspricht auch seinem Werdegang von der

praktischen Musik zur Musikwissenschaft. Jeder Aufsatz ist aus eigenem Erleben und Denken entwickelt; vom Gesichtspunkt des „Kunsthändewerks“ aus nennt er selbst einmal seine Betrachtung (S. 160). Weniger in der systematischen, historischen, ästhetischen oder stilkundlichen Entwicklung liegt die Bedeutung der Aufsätze, sondern in der Fülle feiner Beobachtungen, oft sentenzmäßig abgerundet, in der Darstellung ausgezeichnet empfundener einzelner Werke oder Werkreihen. Als einige Beispiele nenne ich etwa die Hinweise auf die Bedeutung der Haydn'schen Streichquartette für die Überwindung des Continuo (S. 4), seine von der praktischen Seite aus gesehenen Vorschläge für die Werkaufführung, die dann stilistisch fundiert werden (z. B. S. 32, 39, u. a. m.), die Interpretationen einiger Gluckbeispiele (S. 92 ff.), den mehrfach betonten Zusammenhang zwischen Quartettspiel und Sonatenform (z. B. S. 37), der manche Erscheinung der modernsten Quartettkomposition erklärt, eine feinsinnige Gegenüberstellung der Erbkönig-Kompositionen von Schubert und Löwe (S. 109), seinen Hinweis auf symmetrische Formen und Wiederholungen bei Wagner (z. B. S. 171, 218), die offenbar ohne Kenntnis der Untersuchungen von Lorenz erfaßt wurden. Originell und bezeichnend ist, wie Tovey in dem Aufsatz „Matter and Form“ von den Erfahrungen ausgeht, die er bei der Komposition einer Oper im Gegensatz zur absoluten Musik gemacht hat. Auch die Entwicklungen von „Words and Music“ enthalten viel Feinsinniges.

Der Kammermusik sind die umfangreichen Aufsätze über Haydn, Brahms, Dohnányi und auch Hindemith gewidmet; musikalische Porträts sind gegeben für Gluck in einem sehr lesenswerten Aufsatz, für Schubert und Elgar. Allgemeiner sind, neben

schon genannten, Aufsätze wie „Normality and Freedom in Music“, „Some Aspects of Beethoven's Art-Forms“, „The Main Stream of Music“, „The Training of the musical Inspiration“ und einige andere. Zwei Aufsätze seien gesondert erwähnt: In „Tonality in Schubert“ wird versucht, mit geringem theoretischem Aufwand Schuberts Harmonik zu belichten; auch hier kommt es nicht zu einer gesicherten Systematik — das gehört wohl überhaupt zu den schwierigsten Beginnen —, aber die erläuterten Beispiele bieten doch recht Wertvolles. Der Aufsatz „Prefaces to Cadenzas of classical Concertos“ ist die einzige mir bekannte Stelle, in der einmal die Kadenz nicht nur von der virtuosischen Seite her gesehen wird, sondern auch von ihrer Funktion im Satzganzen. Der Vergleich verschiedener Kadenzen zum gleichen Satz, auch der Abdruck und die Diskussion einer eigenen Kadenz zum Violinkonzert von Brahms geben viele Gesichtspunkte, die einer Ausdehnung wert wären. Dieser Aufsatz zeigt im Besonderen den Vorteil eines zugleich praktisch und historisch eingestellten Musikers für derartige Fragen.

Paul Mies

Adalbert Hämel, Überlieferung und Bedeutung des Liber Sancti Jacobi und des Pseudo-Turpin. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie d. Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1950, Heft 2. München 1950. 8°, 75 S., 2 Tafeln.

Diese Abhandlung des Erlanger Romanisten Adalbert Hämel verdient auch die Beachtung der Musikwissenschaft. Sie klärt die philologischen und kulturhistorischen Probleme des „Codex Calixtinus“, mit dessen Bedeutung für die Verdrängung der mozarabischen durch die römische Liturgie und für die frühe Mehrstimmigkeit sich Peter Wagner, Friedrich Ludwig, Higinio Anglés und Ger-

mán Prado beschäftigt haben. Es fällt hier denn auch auf manche der von diesen behandelten Fragen neues Licht. So steht z. B. die Behauptung, Arnaldus de Monte könnte 1173 nicht den etwa 30 Jahre älteren „Calixtinus“ selber als Vorlage für seine Abschrift benutzt haben, weil dieser auf Linien, die Abschrift aber in campo aperto neumiert, gegen H.s philologischen Nachweis, daß Arnaldus den „Calixtinus“ als Vorlage benutzt hat, wenn auch nicht sklavisch. Dieser Beweis ist gewiß stärker. Daß man sich gelegentlich „ad evitandum fastidium et laborem ferrearum quatuor linearum“ und vielleicht auch aus Raumgründen die Linien sparte, obwohl man sie gut kannte, wird ja z. B. auch durch die Quæstiones in musica II Kap. 27 bezeugt (Publ. der IMG II, 10, Leipzig 1911, S. 98).

Zu der Anführung von Friedrich Ludwigs Mittelalter-Kapitel in Adlers Handbuch, 1. Auflage, ist hinzuzufügen, daß gerade die Ausführungen über den „Codex Calixtinus“ in der 2. Auflage (Berlin 1930, S. 181 f.) erweitert sind.

Rudolf Steglich

Hans Joachim Moser: Kleine deutsche Musikgeschichte. Mit vielen Notenbeispielen. (8.—12. Tausend. Durchges. u. erw. Aufl.) Stuttgart, Cotta 1949. XII, 364 S.

Als dieses Buch zuerst 1938 erschien, war es von vornherein klar, daß der Verf. damit nicht etwa an einen Auszug aus seiner mehrbändigen „Geschichte der deutschen Musik“ gedacht hatte. In der Einleitung spricht er nachdrücklich von der Aufgabe des Historikers, „zunächst nicht so sehr, die Geschichte zu erzählen, als: Geschehenes zu Gesehenem zurechtzuformen“, wobei er aber gleich seine Absichten gegen das Mißverständnis einer „Sinndeutung als Selbstzweck“ glaubt verteidigen zu müssen. Für die Formung

des Geschehenem zu Gesehenem, für eine neue Sinndeutung des Stoffes seiner älteren großen Geschichte der deutschen Musik bedient sich M. jetzt einer Periodisierung, die den gebräuchlichen Einteilungen bewußt ausweicht. Wenn er die beiden Welten Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit oder in seiner besonderen Ausdrucksweise „Einsträhnigkeit“ und „Mehrsträhnigkeit“ einander gegenüberstellt und ihnen die Einzelercheinungen seines Stoffes zuteilt (er gibt unumwunden zu, daß sich nicht jede diesem Schema fügen will), so mag man vielleicht an A. Lorenz' „Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen“, 1928, erinnert werden, wo ja auch die jeweiligen Strebungen zur Polyphonie und Homophonie, hier Zeitempfinden und Raumempfinden genannt, das Geschichtsbild gliedern. Die dem Lorenz'schen Buch angehängte Tafel symbolisiert die jeweiligen Strebungen eines geschichtlichen Ablaufs durch die Folge der Generationen hindurch, das Pendel der Geschichte schlägt abwechselnd ausschließlich nach links zur Polyphonie oder nach rechts zur Homophonie aus. Anders M. Eine der immer sehr anschaulichen Tabellen seines Buches (S. XI) zeigt, daß nach seiner Auffassung das Reich der Mehrstimmigkeit nicht etwa das der Einstimmigkeit ablöst, sondern lediglich von etwa 1350 an begleitet, während die „Einsträhnigkeit“ sich von der mittelalterlichen Monodie an über das ältere bis in das neuere Volkslied hinein fortsetzt.

Daß die Abschnitte über das Volkslied mit ganz besonderem Gewinn zu lesen sind, konnte man gerade von M. wohl erwarten. Dahinter aber stehen die der „Welt der Mehrstimmigkeit“ gewidmeten Teile des Buches an Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung nicht zurück.

Will man hier etwas herausgreifen, was sich als der besondere Gewinn gerade der neuen Auflage erweist, so ist es der Inhalt der letzten 40 Seiten. Mit R. Strauß, Reger und Pfitzner bricht M. die Darstellung dessen ab, was von uns als abgeschlossene Geschichte betrachtet werden kann. Was er dann noch zu sagen hat, ist ein Meisterstück in seiner Art geworden. Hier wird nun nicht nur Geschehenes, sondern auch Werden und Zukunftsträchtiges „gesehen“ und so zu einem Gesamtbild des gegenwärtigen deutschen Musikschaffens geformt, wie man es sich nur wünschen möchte. Wenn der Verf. (S. 348) sich glaubt entschuldigen zu müssen, er habe für die Zeit nach 1918 allzu viele Einzelnamen und Werktitel angehäuft entgegen dem für die vorangehenden Abschnitte durchgeführten strengeren Ausleseprinzip, so darf man ihm doch bestätigen, daß ihm in vollem Umfang das gelungen ist, was er gerade hier beabsichtigte. In der Art, wie er die Produktionsfülle der letzten Jahrzehnte bis zum heutigen Tag durch die verschiedenen WerkGattungen hindurch verfolgt, gelingt es ihm wirklich, ein anschauliches Bild von der Vielgestaltigkeit (er darf getrost hinzufügen, wenn man will, auch von der „Richtungslosigkeit“) des jüngsten deutschen Musikschaffens zu entwickeln, ohne allzu viel nur äußerlich zu registrieren. Hier zeigt sich der Meister nicht in der Beschränkung, sondern im guten Sinne in der Fülle, in der reichen inneren Erfülltheit der Darstellung. Auch hier helfen ihm zwei glücklich angelegte Tabellen, die das Gegenwartskapitel einleiten, eine mit den Geburtsjahren der zwischen R. Strauß und G. v. Einem Geborenen (zur Berichtigung: H. Lemacher stammt nicht aus Siegen, sondern aus Solingen) und eine weitere, annalenförmige Aufzählung der musikali-

schen Hauptereignisse in Deutschland seit der Jahrhundertwende. Für eine spätere Auflage wäre u. a. vorzuschlagen, den Anteil der rheinischen Jesuiten am Kirchenlied der Gegenreformation wenigstens mit Fr. v. Spees Namen zu belegen (S. 50) und unter den Romantikern N. Burgmüller nicht ganz zu vergessen. Ein Versehen ist natürlich S. 286 der Hinweis auf ein „Klavierquintett“ von Bruckner. Dann müßten die Quellenbelege und Literaturhinweise m. E. mehr ausgeglichen werden. Auch den weiteren Kreisen, an die sich das Buch offenbar wendet, wäre damit gedient, wenn für wichtige Forschungsergebnisse (z. B. Seite 4 Mosers Arbeit in den SIMG 1913 oder Seite 7 Fleischers Feststellungen) nicht nur auf den Verfasser, sondern gleich auch auf die Veröffentlichung bibliographisch zuverlässig hingewiesen würde. In den Literaturhinweisen stellt der Verf. sein eigenes Schrifttum, selbst wenn belletristisches so in den Vordergrund, daß man des Gleichgewichts halber da und dort wenigstens einige Standwerke vor allem der biographischen Literatur genannt wissen möchte.

Ein letztes Wort über das sprachliche Gewand. Man kennt es seit langem, und man wird auch in diesem Buch zahlreichen Beispielen für die sprühende Lebendigkeit, die der letzten Verdichtung des Ausdrucks dienende und oft genug zwingende Bildhaftigkeit der M.schen Diktion begegnen, leider aber auch hier einer unentwegten Neigung, der Sprache bis zum Manirismus Gewalt anzutun. Man wird nachgerade einmal ein Idiotikon seiner Sondersprache aus M.s Schrifttum zusammenstellen können eigengeprägte Wortbildungen aller Spielarten, von denen ich aus seinem neuen Buch u. a. anmerke: „letztantik“ (S. 8), „letztgotisch“ (S. 13), „Barockanhub“ (ebenda), „grämeln“

(S. 16), „Verherbstungs-, Verwintungsform“ (S. 24), „Melodieanhub“ (S. 32), „schmeidigen“ (S. 64), „Wiedergewinnst“ (S. 176), „abmatten“ (S. 335).
Willi Kahl

Hermann Erpf, Vom Wesen der Neuen Musik. Curt E. Schwab Verlag, Stuttgart 1949.

Von Form und Geist Neuer Musik bestehen heute noch, selbst unter „Eingeweihten“, die verschiedensten Vorstellungen. Um so notwendiger ist eine Einführung für den interessierten Laien, der als Hörer zu ihr in ein Verhältnis gelangen soll, aber fast jeglicher Voraussetzungen dazu ermangelt. Eine solche bringt, mit feinem Sinn für das Wesentliche, Erpfs neues Buch. Der Autor ist als Tonsetzer wie als Theoretiker seit langem mit ihr vertraut (Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik, Leipzig 1927) und weiß mit pädagogischem Geschick aus der Fülle z. T. widerstreitender Erscheinungen die grundsätzlichen Tendenzen und Gestaltungsprinzipien herauszuschälen.

Der Akzent seiner Untersuchungen liegt dabei im Technisch-Formalen, und „die Erkenntnis, daß man von der Vorstellung einer zentralen Bedeutung des Klangproblems loskommen und diese vielmehr im Formalen suchen“ müsse (S. 134), bildet den roten Faden. So entsteht aus einer Reihe knapper, aber überzeugend demonstrierter Analysen von Ausschnitten zeitgenössischer Werke ein getreues Abbild der gegenwärtigen kompositionstechnischen Verfahrensweisen, gewissermaßen der „Stand des Materials“. In diesem sehr klaren Hauptteil liegt die Stärke des Buches, weshalb es auch der „Fachmann“ mit Gewinn lesen wird. Die sich unmittelbar stellende Frage nach dem Hintergrund solcher Techniken, das Problem der Aussage ist dabei allerdings umgangen — wohl nicht

ohne Absicht. (Daß es keine „positiven“ Kriterien der Neuen Musik gebe [S. 115], ist doch wohl nur ein Denkfehler; alle von E. selbst formulierten Kennzeichen können sowohl negativ — als Abrücken vom 19. Jahrhundert — wie positiv definiert werden.) Darüber hinaus wird die künftige formale und soziologische Gestalt der Musik anzudeuten versucht, wobei dem Begriff der „genetischen Form“, einer Form, die ihren Kerngehalt — etwa das, was man heute als Thema bezeichnet — erst aus ihrem Ablauf heraus gestaltet, vielleicht einmal tragende Bedeutung zukommen wird.

Von kleinen äußerlichen Mängeln wie Wiederholungen (S. 13 und 130) abgesehen, eine sehr durchdachte Arbeit, die dem Verständnis breiterer Kreise für die Neue Musik wertvolle Stützen liefert. Günter Engler

Sirvart Poladian, *Armenian Folk Songs*, University of California Publications in Music Bd. 2, Nr. 1. Berkeley and Los Angeles 1942, 77 S.

Seit der regen Sammeltätigkeit von Komitas Vartabed nach 1890 hat man sich nur noch selten um den armenischen Volksgesang bemüht; nennenswerte neue Ausgaben sind außer seinen Veröffentlichungen nicht zu verzeichnen. Das ist bedauerlich, denn Armenien müßte doch als Durchgangsland zwischen Persien und Rußland, Vorderasien und Zentralasien in besonders starkem Maße zu reger Forschertätigkeit reizen. Zudem bildet die Untersuchung der armenischen Volksmusik eine Voraussetzung für das Verständnis der armenischen Kirchenmusik, die mit ihrer eigenen Neumenschrift ein so wichtiges Glied innerhalb der kulturellen Musik des Ostens darstellt. Poladian hat nun den Versuch unternommen, auf Grund der von K. Vartabed 1890 — 1904 gesammelten 253 armenischen Gesänge einen er-

sten Überblick über Form und Gehalt des ihm Erreichbaren zu geben. Gemäß den herkömmlichen Kategorien Tonalität, Intervalle etc. teilt er den Stoff in sieben allzu gesonderte Kapitel auf; ein Anhang bringt ausführliche Tabellen und einige Faksimiles zur armenischen Neumenkunde. P. befaßt sich fast ausschließlich mit den armenischen Gesängen und vergleicht diese lediglich mit den 20 türkischen Melodien, die O. Abraham und E. M. v. Hornbostel 1922 in den Sb. f. vgl. Mw. I veröffentlicht haben. Da er zudem vor der Analyse der Melodien keine Literatur zu Rate gezogen hat („in order that the interpretation of the facts might be free from prejudice“), wird auch kein weiterer Gesichtskreis aufgerollt. Lediglich bei der Behandlung der Tonalität und der Skalenstrukturen weist er unter Verwendung der einschlägigen Literatur auf größere Zusammenhänge hin: Konsonanz- und Distanzprinzip sowie umspielende Bewegung um einen Zentralton seien die Grundlagen dieser Musik; von ihren Tonarten, z. B. den vielen Melodien, die dem phrygischen Tetrachord der Griechen vergleichbar seien, falle neues Licht auf den Ursprung antiker Tonarten.

Allgemeine Grundzüge armenischer Melodik sind Engräumigkeit und Bevorzugung der Quarte als größeres Intervall. Während Quarte und Quinte nahezu rein und meistens aufsteigend gesungen werden, erklingen die übrigen Intervalle oft wenig bestimmt, neutral oder alternativ. Allerdings gilt Ähnliches für den Volksgesang auch anderer Kulturkreise. Z. B. zeigen Phonogrammaufnahmen von Strophenliedern oft sinnfällig das Schwanken zwischen großer und kleiner Terz oder anderen Intervallen, was Aufzeichnungen von Sammlern bisher nur in den wenigsten Fällen festgehalten haben. Die ana-

logen rhythmischen Freiheiten werden in Poladians Statistiken zu wenig beachtet. Stichhaltiger ist eine Tabelle der formelhaften Initial- und Schlußwendungen (S. 31), aus der sich für die europäische Musik mancher Rückschluß gewinnen läßt. Dagegen sind die in Kapitel VII beschriebenen „Pictorial elements“, die an die Suche nach Tonmalereien im gregorianischen Gesang erinnern, weniger überzeugend. Hier und auch sonst sind die Fragen und Begriffe weniger aus dem Stoffe selbst gewonnen, als aus der schulmäßigen europäischen Musiktheorie an ihn herangetragen.

Möge Poladians gleichwohl verdienstliche Vorarbeit eine methodische Untersuchung anregen, die über die Beziehungen zu türkischen Gesängen hinaus das erreichbare Melodiegut der Völker berücksichtigt, die im Laufe der Geschichte das Gebirgsland nach allen Richtungen durchzogen haben. Wichtige Aufschlüsse für die ältesten Schichten der armenischen, byzantinischen usw. Kirchenmusik und für die Frühgeschichte der Musik überhaupt sind dabei zu erwarten.

Walter Salmen

Otto Erich Deutsch, *Music Publishers' Numbers. A Selection of 40 Dated Lists 1700—1900*. London, Aslib (Association of Special Libraries and Information Bureaux), 1946. 30 S.

Das schmale Heft, das der hochverdiente Musikforscher hier vorlegt, ist eine der wichtigsten neueren Veröffentlichungen auf dem Gebiete der Musikbibliographie. Auf Anregung des Herausgebers des *Journal of Documentation* (aus dessen Bd. I und II diese Veröffentlichung als veränderter Abdruck genommen ist) hat D. seine in über 25jähriger Arbeit gesammelten Forschungsergebnisse zusammengestellt. Der Erfolg ist imponierend. 40 Verlage sind erfaßt

worden, darunter 20 deutsche und 14 österreichische. Namen wie André, Artaria, Breitkopf & Härtel, Simrock, das Bureau des Arts et d'Industrie, Haffner u. v. a. mögen veranschaulichen, welche wichtigen Daten ergründet worden sind. Die Schwierigkeiten, mit denen man zu kämpfen hat, wenn man nur die Verlagsnummer eines Werkes kennt, werden durch die Arbeit des Verf. in sehr vielen Fällen behoben. Für jeden, der solchen Schwierigkeiten bisher nur durch zeitraubende, mühselige Nachforschungen begegnen konnte, ist die Schrift eine dankbar begrüßte Hilfe. Für den Musikwissenschaftler, besonders auch für den Musikbibliothekar, ist das Heft ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

Hans Albrecht

Hans Joachim Moser: Bernhard Ziehn (1845—1912). Der deutsch-amerikanische Musiktheoretiker. Bayreuth, Steeger (1950). 94 S.

Vorliegende Arbeit wird weiteren Kreisen wohl bekannt werden durch ihren Abdruck im 1. Jahrgang des im gleichen Verlag erschienenen „Jahrbuchs der Musikwelt“. Und sie verdient es, bekannt zu werden, indem sie einem in seiner Heimat allzu bald vergessenen deutschen Musiker geschenees Unrecht wiedergutzumachen sucht, ohne panegyrische Lobeserhebungen, desto mehr aber mit vorurteilsloser Klarstellung und Zurechtrückung oftmals mißverständlicher Tatsachen. Daß sich Busoni 1922 in seiner Aufsatzsammlung „Von der Einheit der Musik“ für Ziehn als einen der „Gotiker von Chicago“ einsetzte (der andere Gotiker war Wilhelm Middelschulte), hat man wohl kaum beachtet und die späte Ausgabe von 23 Ziehnschen Aufsätzen durch Julius Goebel hat von etwas entlegener Stelle aus („Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter“, Vol. 26/27, 1927) sicherlich nicht die Wirkung aus-

üben können, die sie wohl verdient hätte. Anders stand es, seit Ziehn 1868 seine Thüringer Heimat verlassen hatte, um sich in Chicago anzusiedeln, mit seinem Namen in Amerika. Hier gilt er in der großen Reihe der deutschen Musiker, die als Dirigenten und ausübende Künstler dem amerikanischen Musikleben seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen so starken Auftrieb gegeben haben, als ein Theoretiker von höchstem Ansehen.

Seine Stärke war das, was Moser die „Kasuistik“ nennt. Sein wahrhaft erstaunliches Gedächtnis setzte Ziehn, der drüben nur über eine kleine Privatbibliothek verfügte, jederzeit in die Lage, seine musiktheoretischen Ausführungen mit einer Fülle von Literaturbeispielen aus neuerer und namentlich auch älterer Zeit zu belegen entsprechend seiner gelegentlichen Äußerung, er habe „wohl 2000 Tonsätze von vor 1600 studiert“ (S. 27). In aller Breite entfaltet sich dann diese Kasuistik, die seinen kleineren Arbeiten vor allem als polemischer Waffe ihre Schlagkraft verleiht, in den drei großen theoretischen Werken der späten Zeit, die als die Krönung seines Lebenswerkes unausgesprochen einen vollkommenen Lehrgang für den Komponisten darstellen. Die „Fünf- und sechsstimmigen Harmonien und ihre Anwendung“ von 1911 weisen allein 800 Beispiele auf. Freilich steht der Fruchtbarkeit an Anschauungsmaterial in diesen Büchern auch ein bedauerlicher Mangel an Systematik und Schärfe der Definitionen gegenüber.

Ziehn war von Hause aus eine Kampfnatur. Dies aus seiner Jugendentwicklung, aus mancherlei sozialen und politischen Motiven heraus begründet zu haben, ist ein besonderes Verdienst der Moserschen Schrift, vor allem aber auch, daß der Verf. bei der Darstellung der Polemiken, die sich in erster Linie gegen Riemann und Spitta

richten, Licht und Schatten richtig zu verteilen weiß. Die Maßlosigkeit seines Angriffsgeistes hat Ziehn für alle die Seiten in Riemanns Lebenswerk blind gemacht, die für ihn eben unangreifbar blieben. Das mußte gerechterweise gesagt werden. Wenn sich der Gegenstand der vorliegenden Schrift von Ziehns Polemik aus gesehen zu einem Kapitel aus der Geschichte der Musikwissenschaft ausweitet, so ist es gut, den Kern der Gegensätze über alle Rechthaberei hinaus in den Unterschieden zweier „Denkstrukturen“ aufzusuchen: Riemann, „der konstruktive Systembauer . . . Ziehn statt dessen der ungeheuer kenntnisreiche Sammler, dem es allein um die Beispiele der Meister geht“ (S. 6). Spitta bot Ziehn eine leichte Angriffsfläche mit seiner seltsam zähen Verteidigung der Echtheit der Bachschen Lukaspassion. Nennen wir schließlich noch Ziehns vorbehaltloses Eintreten für Bruckners Kunst. Es braucht nicht gesagt zu werden, was das für Amerika seinerzeit bedeutete.

Willi Kahl

Hugh T. Tracey, Ngoma. An Introduction to Music for Southern Africans. Longmans, Green & Co., London, Cape Town, New York 1948. XXI, 91 S.

„Dies ist ein Buch über afrikanische Musik für Afrikaner“. Der Verf. bemüht sich seit drei Jahrzehnten um die Erhaltung und Förderung einer afrikanischen Musiktradition und dies Buch ist ein Niederschlag seiner Lebensarbeit. — Es ist in der Musikgeschichte nichts Neues, was sich hier auf afrikanischem Boden wiederholt: Jahrhundertelange Bemühungen europäischer Lehrer versuchten die „primitive“ Musik auszulöschen und europäische Musikübung an ihre Stelle zu setzen. Das Endergebnis ist freilich nicht das erwartete. Was sich dem „Westen“ anzugleichen sucht, ist nur eine Schein-

kunst, eine Zwitterbildung, von der die Europäer glauben, sie sei afrikanisch, Afrikaner aber, sie sei europäisch. Inzwischen ist wirkliche „afrikanische Musik“ keineswegs ausgestorben. Sie lebt und hat, wie der Verf. immer wieder begreiflich macht, eine Zukunft, die in den Händen der lebenden afrikanischen Musiker liegt. „Wenn wir Afrikaner uns um die Entwicklung unserer eigenen Musik ebenso bemühen, wie die Europäer und Asiaten um die ihre, so werden wir eine ebenso große Musik haben, wie irgend ein anderes Volk“ (S. 13). Dabei soll keineswegs Sturm gelaufen werden gegen alles, was die Weißen mit sich ins Land gebracht haben. Es gilt vielmehr, eine sinnvolle Verbindung zu finden von eigenstem, unveräußerlichem Besitz und Erkenntnissen allgemeingültiger Art. Dies aber ist neben dem Propagandistischen der Hauptzweck, den der Verf. verfolgt. Aus der Praxis heraus ist hier eine allgemeine Musiklehre entstanden, die sich in allem den Bedürfnissen und der Umwelt der afrikanischen Bevölkerung anpaßt. So werden z. B. die physikalischen Grundlagen der Musik anschaulich gemacht an afrikanischen Instrumenten. Die Zungen der Klimper (Mbira) in einen Topf mit Wasser getaucht machen die periodischen Schwingungen sichtbar. Am Musikbogen lassen sich die Verhältnisse der ersten Töne der Naturtonleiter darstellen. — Neben der Vermittlung und Vertiefung von Realkenntnissen, mit denen sich die Kapitel „Physical Basis of Music“, „The Voice“, „Language“ und „Instruments“ beschäftigen, werden Probleme aufgeworfen, die einer Lösung harren. So z. B. das Problem der schriftlichen Fixierung. „Europeans have come to Africa, learnt our languages and taught us to write them. But they have not learnt our musics and taught us to write them

as well. Instead, they have brought with them the written music of Europe, which neither suits our customs nor agrees with our language“ (S. 2). „... we shall need to devise our own special symbols for our music, just as they have done for theirs“ (S. 1). Auf der anderen Seite darf die schriftliche Fixierung nie zum Zwang werden, wenn nicht die Improvisationskunst verloren gehen soll. „Unsere Leute sind besser im Improvisieren als die Europäer“ (S. 15). — Abgesehen von vielen einzelnen interessanten Bemerkungen — so z. B. dem Hinweis auf die besondere Handhabung der Bantusprachen als Textunterlage — ist der Verf. nicht bestrebt, an dieser Stelle Forschungsergebnisse vorzulegen. Aber überall sieht man die tiefe Vertrautheit mit der Musik seines Landes. Und vor allem spricht uns die besondere Art an, wie ihm und seinen Mitarbeitern das Wohl und die Zukunft einer „großen afrikanischen Musik“ am Herzen liegen. „We must devise methods whereby we may both protect our music from outside attack and from inside laziness“ (S. 80). Mit Achtung spricht der Verf. von der europäischen Musik. Aber mit aller Entschiedenheit spricht er auch für „mother-tongue“ und „mother-music“ der Afrikaner. — Nicht vergessen wollen wir schließlich die vielen hervorragenden Photographien afrikanischer Musikinstrumente, Musiker und Tanzszenen, die dem Buch für jeden an afrikanischer Musik Interessierten einen besonderen Wert geben.

Felix Hoerburger

Hildegard L. Spreen, Folk-Dances of South India, Oxford University Press, Bombay. 1. Aufl. 1945, 2. Aufl. 1948, mit Vorwort von Marie Buck, XVI, 134 S., 4 S. Abb.

Die ertragreiche Veröffentlichung südindischer Volkstänze ist aus den

Bestrebungen entstanden, diese aussterbende Kunst in den englischen Schulen des Landes wiederzubeleben. Da sich bisher noch keine universale Tanzschrift durchgesetzt hat, bemüht sich die Herausgeberin um ein eigenes System der Aufzeichnung, das es ermöglicht, Schritte und Gebärden des Tanzes nebst allen pantomimischen Besonderheiten anschaulich wiederzugeben. An Hand mehrerer Abbildungen und einer eingehenden Erläuterung der technischen Ausdrücke wird neben den hier eingeführten Siglen die Verständigungsbasis geschaffen, die zur Ausführung der Tänze notwendig ist. Die von H. Spreen gegebenen Anregungen sind beachtlich und sollten nicht unberücksichtigt bleiben.

Die Sammlung enthält eine Auswahl von 32 Kummis, Kolattams und Pinnal Kolattams mit indischem Text und englischer Übersetzung. Die Tänze unterscheiden sich hauptsächlich durch die Gestik und entsprechenden Schrittfolgen. Beim Tanzen von Kolattams pflegt man zwei Stöckchen in den Händen zu halten und verschiedene Schlagarten auszuführen; die Kummis werden durch Händeklatschen begleitet. 8 abgedruckte Pinnal Kolattams werden nach Art der uns bekannten Bandltänze ausgeführt (S. XIV), wobei man herabhängende bunte Bänder in rhythmischen Bewegungen zu einem Geflecht hin und her schwenkt.

Die mitgeteilten Melodien sind nicht sämtlich einheimisch; einige dürften aus Europa eingeführt sein, andere klingen an europäische Weisen an. Leider geht die Notierung zu wenig auf die tonalen Eigenheiten der nicht temperierten indischen Melodik ein, um ein klares Bild von den Tanzweisen zu gewähren. Im ganzen gesehen bietet H. Spreen eine mit Liebe zur Sache angelegte Sammlung. Diese läßt einmal wieder bewußt werden, wie notwendig es wäre,

über die Forschungstätigkeit von Fox Strangways und Baké hinaus die Sammlung verklingender einheimischer Musik Indiens in größerem Umfange vorzunehmen, bevor es zu spät ist. Walter Salmen

Andreas Ließ, Die Musik im Weltbild der Gegenwart. Werkverlag Frisch und Perner, Lindau 1949.

Die vorliegende Arbeit des durch Studien über J. J. Fux und Debussy bekannt gewordenen Wiener Forschers nimmt nach Thema und Methode den Faden der großen geistesgeschichtlichen Zusammenschau auf, wie sie seit Dilthey bis zu W. Korte (Musik und Weltbild, Leipzig 1940) ein ständiges Anliegen der Kunstwissenschaften geblieben ist. Bedarf der Versuch der Einordnung einer einzelnen Kunstgattung in das Gesamtbild ihrer Epoche schon für die (relativ) gesicherte Vergangenheit besonderer methodischer Sicherungen, so muß er für die lebendige Gegenwart auf ungleich größere Schwierigkeiten stoßen — allein schon deshalb, weil das tertium comparationis, das Weltbild, erst in Umrissen überschaubar ist. Ließ weiß um diese Schwierigkeiten und betont den Bekenntnischarakter seines Buches (der zugleich seiner Diktion einen schönen, zuweilen etwas barocken Schwung verleiht). Er weiß ihnen aber auch methodisch dadurch zu begegnen, daß er nicht nur die Musik zu den anderen Bereichen der Kultur in Beziehung setzt, sondern sie in radikal umgekehrter Sicht „nur als ein Stück, eine Ausdrucksform der großen Lebensbewegung“ sieht (S. 17). Schon bei der Deutung des geistigen Bildes der Gegenwart, die etwa von der Linie Jaspers-Ortega-Keyserling ausgeht, stellt sich ihm die Doppeldeutigkeit vieler Erscheinungen mit Recht in den Vordergrund, und es erscheinen die letzten beiden Jahrzehnte gegenüber den Anfängen des Jahrhun-

derts als eine „Zone der Umdeutung“, in der die positiven Eigenschaften geistiger Vorgänge, die ursprünglich als Kräfte des Verfalls, des Abbaus wirksam waren, deutlicher zutage treten. Daß dabei soziologische Mächte, Technik, Großstadt, Planung, hervorragend berücksichtigt sind, zeigt die Weite des Blickfelds —, aber auch Züge von (grundehrlichem) Dilettantismus. Als Summe ergibt sich ein neuer Universalismus im Zeichen von Rationalität, Eigenbedeutsamkeit des Materials (nach Ernst Jüngers „metaphysischer Substantialität“) und Typisierung, die den Autor „unsere Zeit schlechthin als Periode der ‚Neuen Sachlichkeit‘ bezeichnen“ läßt (S. 79). Das grundsätzlich (noch) Mechanistische dieser Denk- und Lebensformen wird kritisch hervorgehoben.

Die gleichen Züge weist L. auch im Erscheinungsbilde der Musik nach: die Korrespondenz zur Technik in dem scharf ausgeprägten konstruktiven Bauwillen, die Vereinzelnung der Elemente, Objektivierung und Stilisierung als Kategorien der Sachlichkeit, das (geographisch) großräumige Stilbild Europas, schließlich die geänderte soziologische Funktion der Musik. Auch hier aber schält sich ihm die „Umdeutungszone“ als Grundlage einer neuen Bewertung positiver Art heraus: eine „latente Bildungstendenz“ innerhalb der neuen ornamentalen Funktion der Musik, die Erwärmung des Klassizismus zur Klassizität bei Hindemith, die humanistische, ja mystische Verinnerlichung „sachlicher“ Elemente bei Messiaen. „Gegenüber dem Bilde der zwanziger Jahre ist festzustellen, daß die Musik der Sachlichkeit die offenkundigen Anzeichen synthetischer Prozesse und des bis zu neuhumanistischen und mystischen Zügen hin sich vertiefenden Fortschreitens zeigt“ (S. 125).

Dieser weit ausgreifende Gedankengang ist überzeugend dargetan und durch geschickt gewählte Beispiele unterlegt. Die gestellte Aufgabe: aus „einem Vergleich des gegenwärtig sich präsentierenden Kunstbildes mit dem allgemeinen geistigen und weltanschaulichen Bogenwurf unserer Zeit zu einem Verständnis der modernen Ausdrucksformen der Musik zu gelangen“ (S. 214), ist im Rahmen des dem Vorwurf notwendig anhaftenden Al-fresco weitgehend gelöst, wenn auch eine Reihe von Einzelfragen der Überprüfung bedürfen (die Symbolgeltung formal-struktureller Ordnungen; das Verhältnis von Substanz und Funktion, Form und Funktion in der „Musik der Großstadt“; das Problem der Harmonik als „technischer“ Kategorie; der Wandel des Ethos; die „a priori gegebene Tendenz nach oben“).

Von hier aus glaubt der Autor — und verläßt damit den eigentlichen Raum der Erkenntnis — auch die Zukunft der europäischen Musik erhellen zu können: Wenn die Neue Sachlichkeit „nur als Fundamentlegung voll verstanden werden“ kann, so ist jetzt „der Durchstoß in den ganzen Hintergrund dieser Wirklichkeit“, die „Anerkennung der irrationalen Mächte“ die Aufgabe der Zeit (S. 221). Und als historisches Vorbild dieses Zieles wird Beethoven beschworen. So deutlich das gedankenreiche Buch die Prämissen hierfür herauszuarbeiten versucht, — die Antwort kann nicht das diskursive Denken, sondern allein und autonom die schöpferische Persönlichkeit geben.

Günter Engler

Richard Schaal: Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung. Ein Nachschlagewerk. Kassel, Bärenreiter-Verlag 1947. 62 S.

Als H. J. Moser auf dem Leipziger Musikwissenschaftlichen Kon-

greß 1925 über „Ziele und Wege der musikalischen Lokalforschung“ sprach, erschien ihm als Endziel der vielfältigen Arbeit, zu der sein Vortrag anregen wollte, ein „Lexikon der musikalischen Landeskunde“ (Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, 1926, S. 384). Was R. Schaal nunmehr vorlegt, hätte eine sehr nützliche und überhaupt unentbehrliche Vorarbeit zu einem solchen Unternehmen nach Mosers Sinne werden können. Mit vollem Recht gesteht sich der Verf. im Vorwort ein: „Die rasch anwachsende Zahl von Publikationen zur Musikgeschichte der Städte, Höfe, Landesteile, Landschaften zwingt zu einer Überschau.“ Es liegt auf der Hand, daß die Zeitumstände — das Vorwort ist „Frühjahr 1947“ datiert — einer solchen Schrifttumserfassung nicht gerade günstig sein konnten. Viel Entlegenerem und Verborgenerem galt es nachzuspüren, insbesondere waren die ausländischen Quellen noch schwer erreichbar. Was ihm an Musikbibliographien zur Verfügung stand, hat der Verf. offenbar fleißig ausgeschöpft. Daneben, vielleicht auch in erster Linie, diente ihm eine Kartei, in der er nach seiner Angabe seit Jahren die wichtigste Literatur zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung aufgesammelt hatte. Es fragt sich natürlich, wie viele der verzeichneten Bücher und Schriften er selbst hat einsehen können. Dieser Grundsatz unbedingter Autopsie, für die bibliothekarische Titelaufnahme etwas Selbstverständliches und Unumgängliches, sollte auch für den Bibliographen, will er seinen Titelaufnahmen ein möglichst großes Maß an Genauigkeit und Zuverlässigkeit verleihen, wenigstens ein Leitgedanke sein, ein zwar meist nie auch nur annähernd zu erreichendes, aber immerhin erstrebenswertes Ideal.

Diese wünschenswerten Bemühungen, aus möglichst persönlicher Anschauung von Büchern und Zeitschriftenaufsätzen ihre Titel so unverfälscht wiedergeben zu können, daß ihr Zitat sie dem Benutzer einer Bibliographie auf leichtestem Wege in die Hände zu spielen vermag, sind freilich der entsagungsvollste Teil jeder bibliographischen Arbeit. Das verlangt Zeit und immer wieder Zeit. Aber wieviel Benutzern kann damit mühsames, oft genug fruchtloses Suchen erspart werden! H. J. Moser, *Deutsche Musik in Böhmen und Mähren* (1943) (S. 11), wird so kaum zu finden sein, wenn man nicht von vornherein weiß, daß es sich um einen Aufsatz der in Posen erschienenen Deutschen Monatshefte, Jg. 9, H. 9—11, handelt. Die Arbeit von E. Kirsch, *Zur Musikpflege an der Universität Frankfurt a. d. Oder* steht in *Volk und Heimat, Breslau* 1924. Mehrfach werden Dissertationen und aus ihnen entstandene Bücher unvermittelt ohne Kennzeichnung im einzelnen nebeneinander gestellt (unter Bautzen Biehle, unter Danzig Rauschnig). Wiederholt wird die „*Schiedermair-Festschrift*“ von 1946 zitiert, als sei sie ein leicht erreichbares Buch. Sie liegt nur als Ms. mit dem Titel „*Bausteine zur Musikwissenschaft*“ vor. Der Verf. von „*Tausend Jahre Musik in Mainz*“ (S. 35) heißt Gottron. Nicht P. Mies, sondern H. Allekotte schrieb das S. 74 genannte Buch „*Entwicklung der rheinischen Musik*“. Vollständigkeit in der verzeichneten Literatur war von vornherein nicht beabsichtigt, doch hätte sie unter den einzelnen Orten der Übersichtlichkeit halber in irgend eine Ordnung gebracht werden sollen. Willi Kahl

Johann Stephan und Johann Wolfgang Kleinknecht, *Selbstbiographie, Biographie und Anhang „Über die Ansbacher Musik“*.

Neu hrsg. von Richard Schaal. Kassel, Bärenreiter-Verlag 1948.

In aller Kürze, aber mit wärmster Empfehlung an jeden Fachmann und Musikfreund sei dieser lesenswerte Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts angezeigt. Was der Ansbacher Flötist J. St. Kleinknecht von sich zu erzählen hat, reiht sich den besten Musikerselbstbiographien seiner Zeit würdig an. Eins vor allem tritt bei ihm und dem älteren Bruder, dem Ansbacher Geiger und Konzertmeister, dessen Biographie ein gewisser Degen für J. G. Meusels „Miscellaneen artistischen Inhalts“ schrieb, unverkennbar hervor: Beide waren mehr als Hofmusiker des gewöhnlichen Durchschnitts, sie waren Persönlichkeiten von bemerkenswerter geistiger Regsamkeit. Knappe erläuternde Anmerkungen beschließen die verdienstvolle Neuausgabe.

Willi Kahl

Georg Philipp Telemann, „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, „Herr Gott, Dich loben wir“, Weihnachtskantate für Solo-Sopran, -Tenor, -Baß, zwei vierstimmige Vokalchöre, einen fünfstimmigen Trompetenchor (und Pauke), einen vierstimmigen Streicherchor und Generalbaß.

Gottfried Heinrich Stölzel, „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir“, Solokantate für Baß, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Generalbaß.

Johann Balthasar König, „Ach, Jesus geht zu seiner Pein“, Kantate zum Sonntag Estomihi für 4 Solostimmen, vierstimmigen Chor, zwei Flöten, zwei Oboen, Streicher und Generalbaß.

Herausg. von Adam Adrio. Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1947.

So sehr die geistlichen Konzerte eines Schein, Michael, Ahle „neben“ den Werken eines Schütz als eigenständige Musik gehört werden, so sehr

die Kantaten eines Lübeck, Bruhns, Buxtehude „zwischen“ Schütz und J. S. Bach als Musik von eigenem Rang empfunden werden, so schwer ist es dem gebildeten Hörer, Kantaten von Zeitgenossen J. S. Bachs „neben“ dem Werke des großen Thomaskantors unbefangen aufzunehmen und nicht ständig durch Vergleiche gestört zu werden: selbstherrlich steht für den heutigen Hörer im Bereich der hochbarocken Kantate das überragende Werk Bachs im Vordergrund; die von begeisterten Kräften getragene Geschichte der Neuentdeckung Bachs hat sich so ausgewirkt, daß sich für das allgemeine Musikleben die Begriffe „Kantate“ und „Bach“ geradezu decken, daß wenig von der Unzahl anderer Kantaten aus der Bachzeit neu bekannt geworden ist, und daß man bei diesen wenigen Werken ständig geneigt bleibt, einen „schlechteren“ oder „nicht ganz gelungenen Bach“ zu hören.

Das soll die Neuveröffentlichung von Kantatenwerken aus dem Umkreis Bachs nicht hindern; im Gegenteil. Dieser Vorstoß Adrios ist nur begrüßens- und wünschenswert: auch der Bachkenner und -liebhaber wird bei breiterer Vergleichsmöglichkeit neue Zugänge zu der besonderen Individualität seines Meisters bekommen; eine vollständige Bachkantate fordert ein gerüttelt Maß an musikalisch-technischer Fertigkeit, viele Arbeiten seiner Zeitgenossen aber sind schon mit geringeren Mitteln gültig darzustellen, so erhalten auch bescheidenere Verhältnisse ihre Kantate und möglichst auch ihre Entkitschung; schon zeitgenössische Kritiker Bachs sprechen von dem „gekünstelten, dunklen Wesen“ seiner Musik und es gibt heute Beobachter, die manches in seinen Werken mit unserer gewandelten Gottesdienstauffassung nicht mehr recht in Einklang zu bringen vermögen; schlich-

tere, zurückhaltendere, gebundenere Werke der Bachzeit aber könnten als Kantate auch heute noch und wieder ihren unbestrittenen Platz im Gottesdienst einnehmen.

Die hier angeführten Werke sind Erstdrucke; die handschriftlichen Quellen stammen aus Privatbesitz. So sind die Editionen auch für den Historiker äußerst wertvoll. Die Stellung dieser Kantaten im Gottesdienst bzw. Kirchenjahr ist eindeutig, ihr Text schriftgegründet. Die stärkste künstlerische Konzeption zeigt zweifellos die Weihnachtskantate Telemanns (1681 - 1767). Zwar darf man hier nicht das tief sinnig-verschlungene Linien- und Symbolspiel Bachs suchen; das Werk wirkt mit seinen zwei Vokalchören, dem fünfstimmigen Trompetenchor und Pauken, vierstimmigen Streicherchor und Generalbaß in seiner Großflächigkeit und polierten Glätte wie eine repräsentative herrschaftliche Prunkmusik, dem weihnachtlichen Herrn dargebracht. Seine Ausführung ist dennoch nicht schwierig für Musiker und Hörer. J. B. König (1681 - 1758) war Schüler und Nachfolger Telemanns in Frankfurt a. M. So ist auch seine Musik weitgehend Telemann verpflichtet. Den Text zu dieser Passionskantate hatte Erdmann Neumeister in loser Bindung an die Perikopenordnung gestaltet (1704). Die Behandlung der vokalen Partien im Chor- und Sologesang drängt stark auf das Oden- und Liedhafte zu. Die beiden Flötenstimmen, die den Streichersatz erweitern, wird man bei ihrer empfindsamen Chromatik und Vorhaltthematik mit den ausdrucksfähigen Querflöten besetzen. Das Ganze ist einfach, geschickt und klangvoll gehalten. Auch Gottfried Heinrich Stölzel (1690 - 1749) folgt nach musikalischer Anlage, Lebensweg und Schaffensweise mehrfach den Spuren Telemanns. Der Text seiner hier angeführten Solo-

kantate ist aus dem Psalm 130 entwickelt, die Nachdichtung könnte vom Komponisten selbst stammen, der in seiner Autobiographie (bei Mattheson) mehrfach auf seine poetischen Studien und Arbeiten hinweist. In der Musik bleibt Stölzel nach seinen eigenen Worten bemüht, „durch das schwarze Notengewölke ungehindert nach der Sonne der Melodie blicken zu können“. Die „Wolke“ dichter und dunkler Kontrapunkt tritt vor einer knappen, zwanglos-gefälligen, lichtfarbenen Melodie zurück, die auch der durchsichtige Streichersatz an keiner Stelle verdeckt. Text und Musikbehandlung kommen gegenwärtigen Wünschen an die Kirchenmusik durchaus entgegen. Adrio hat den drei Neuauflagen ausführliche Vorworte mit biographischen, grundsätzlichen und praktischen Hinweisen vorangestellt, denen man gern zustimmt.

Wilhelm Ehmann

Zwölf deutsche Tänze von Joseph Haydn hrsg. von Bernhard Paumgartner im „Hortus musicus“ (Nr. 41). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Wie so mancher unserer Großen, ist auch Haydn mit der altwiennerischen Volksmusik in unmittelbare Berührung gekommen. Der werdende Musiker, der sich in Notjahren u. a. auch als Tanzgeiger durchschlug, fand Brennpunkte der Wiener Tanzfreude, in denen sich Adel und Bürgertum einträchtig zusammenfanden, im Kärntner-Theater und im Saal „auf der Mehlgrube“, wo noch Mozart und Beethoven Konzerte gegeben haben, vor. Es versteht sich, daß die ursprüngliche, beschwingt-kraftvolle Musikalität der Tanzweisen, die er hörte und spielte, bei dem künftigen Großmeister auf den fruchtbarsten Boden fiel — sie blieb seinem gesamten Schaffen unverloren. Ihr Einfluß schlug sich aber

auch in vielen eigenen Tanzkompositionen nieder. Aus ihrer Zahl legt Paumgartner ein Dutzend „Deutsche“ vor und stellt damit vor allem dem hausmusizierenden Dilettanten Aufgaben, denen er sich sogleich gewachsen fühlen darf (schlichte zwei- und dreiteilige Formen) und deren völlige Lösung er sich „spielend“ erarbeiten kann. Dabei wird der Erfindungsreichtum, der sich hier auf engen, klar gegliederten Räumen niederschlägt, seine Musizierfreude ständig wachhalten. Freilich — so einfach der Text aussieht —, es zeigt sich, daß er mit viel tonlicher Substanz gemeistert sein will. — Ländler und Walzer haben diese frühe Form abgelöst. Schubert und Brahms und die Heroen des „Wiener Walzers“ stehen heute mit köstlicher Fülle zwischen ihr und uns. Dennoch möchten wir den „Deutschen“ nicht aus unserem Besitz streichen — am wenigsten aus dem Lebenswerk Joseph Haydns. Kurt Stephenson

Johann Joseph Fux. Sonate für zwei Gamben mit Continuo, hrsg. von Hellmuth Christian Wolff, im „Hortus musicus“ (Nr. 30). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Der besondere Reiz dieser Trio-Sonate liegt in ihrer eigentümlich abgedunkelten Klangwelt: zwei Gamben und B. c. — lehrreiches Studienmaterial für das Collegium musicum und für den Liebhaber, auch wenn man — was zumeist der Fall sein wird — Bratschen statt der Gamben beschäftigt. (Zur Not geht es übrigens auch mit zwei Violinen, ohne weiteres in den beiden schnellen Ecksätzen.) Der Larghetto-Mittelsatz nähert sich der Sarabande und spricht den gegenwärtigen Musikfreund, der in diese ausgewogene Spätkunst eindringen will, wohl zuerst an. Für den Kenner aber kommt hinzu, daß alle drei Sätze als Ka-

nons (im Einklang) geführt sind. Wiederkehr des Kopfes sorgt für leichte Gliederung. Der berühmte Lehrmeister des Kontrapunkts bewegt sich bei strengster Gebundenheit mit dem Anschein völliger Freiheit, so daß eine vom Komponisten vorgesehene (und vom Hrsg. fixierte) kleine „Kadenz“ der ersten Gambe im Kopfsatz durchaus nicht als Stillbruch wirkt. Technische Schwierigkeiten für den Spieler gibt es nicht.

Kurt Stephenson

Charles W. Hughes, The human side of Music. Philosophical Library, New York. 1948. 341 S.

Keine soziologische Studie im engeren Sinne, sondern eine sehr „humane“ Ausbreitung einiger musikalischer, pädagogischer und sozialer Probleme, die für die Allgemeinheit von Interesse sein können! Das Buch umfaßt zwei Hauptteile. Im ersten wird untersucht, wieweit Musik „Ausdruck gewisser Bedürfnisse der Gesellschaft“ sein kann. Da sich die Verhältnisse von Musik und Leben und umgekehrt die Einflüsse zwischen der Gesellschaft und der Musik wechselseitig berühren, eins das andere bedingt, fließen die Kapitel dieses Teiles nicht nur ineinander, sondern oft sogar durcheinander. Alles wird angeschnitten, nichts zum Postulat erhoben. Sehr fein sind die Bemerkungen zur musikalischen Psychologie des Hörers und des Hörers. Auch das 2. Kapitel „Mechanismus des Geschmacks“ enthält sehr viel Treffendes. Allgemein vertrauter und allerdings auch nicht so ergiebig sind die Ausführungen über die eigentlichen Beziehungen zwischen „Musik und Gesellschaft“. Das Kapitel 4 bringt einen summarischen Überblick über die „Melodie als Ausdruckssprache“; die Schau reicht von den Straßenrufen bis zur gestalteten Kunstmusik. Mit Ausführlichkeit ist die soziale Rolle

behandelt, die der Musiker in der Gesellschaft spielt. Ein ästhetisches Kapitel trennt diese Ausführungen zum musikalischen Berufsleben von einem verwandten Kapitel mit dem Überblick über den Mäzen („Patron“), den Staat und den Musiker. Es folgt das Kapitel über die „Wege und Methoden zur Verbreitung der Musik“; darunter versteht der Verf. nicht nur Notation, Notendruck und Verlagswesen, sondern auch Privatmusik, Schulmusik und öffentliche Konzerte. Hier wie überall geht die Darstellung nicht in die Tiefe; ihr Vorzug ist die anschauliche, lebendige Sprache, die flüssige Berichtsform, die alles schlicht beim Namen nennt und jedes Vorhandene auch als das Wirkende bezeichnen möchte. Das letzte Kapitel des ersten Teiles geht noch einmal auf das Thema Musik als Beruf ein. Wirtschaftliches, die Frage Amateur und Professionel, die in USA anders als bei uns gelagert ist, Organisatorisches in Konzert und Instrumentenbau, Probleme von Radio und Schallplatte, die der Verf. in seinem Positivismus sehr wichtig nimmt, kommen hier zur Sprache. Im zweiten Teil des Buches, der im Grunde ständig auf den ersten zurückgreifen muß und dadurch manches schon Gesagte nur noch anders beleuchtet, wird die Musik selbst als feinstes aller Medien betrachtet; dabei werden ihre Qualitäten in Melos, Rhythmus und Harmonie, die Sprache der Musik und der Instrumente, die Wirkungen der Melodie, ferner Logik und Farbe der Harmonie und schließlich die konstruktiven Elemente in der Musik (Homophonie und Polyphonie) nach und nach in aller Unbefangenheit behandelt. Auch hier wieder steht der hörende und erlebende Mensch im Mittelpunkt, wie sich denn das ganze Buch in seiner Vielschichtigkeit und Wendigkeit an den Musikliebhaber selbst wendet. Ihn mit einer Reihe von Problemen bekannt gemacht zu

haben, ist das Verdienst des im naiven Sinne belehrenden Buches.

Eberhard Preußner

D. P. Walker, Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert. (Musikwissenschaftliche Arbeiten hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung / Nr. 5) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1949. 76 Seiten.

Das Seicento zeigt in seiner Musik ebenso vielfältige und starke neue Kräfte am Werk wie in Literatur und Bildender Kunst. Freilich ist das alte Anliegen, die geistesgeschichtlichen Gründe der neuen Situation aufzudecken, für den Musikbereich wesentlich undankbarer als für die anderen Künste, denn die Lösung läßt sich hier nicht so einfach in die Formel von der Wiedergeburt der Antike fassen. Dem Architekten und Dichter des 16. Jahrhunderts stand eine Fülle gegenständlicher Anregungen durch die Antike in Form erhaltener Kunstwerke zur Verfügung, dem Musiker nichts als spärliche literarisch-theoretische Nachrichten über seine Kunst. Kein Wunder daher, daß die späteren Musikhistoriker auf der Suche nach den Ursachen des Stilwandels sich damit begnügen mußten, auf die Bedeutung der „klassischen Studien“ im allgemeinen hinzuweisen. Der Begriff der „musikalischen Renaissance“ ist dementsprechend verschwommen und weit mehr durch die persönliche Auffassung des einzelnen Forschers geprägt gewesen als der entsprechende Begriff der Kunstgeschichte. So ist es außerordentlich zu begrüßen, daß in der vorliegenden Abhandlung (schon 1941/42 in englischer Sprache in „The Music Review“ Jahrg. II u. III abgedruckt) der Versuch gemacht wird, exaktere Grundlagen für solche Begriffsbildung bereitzustellen. Zwar gab es kaum unmittelbare Vorbilder griechischer Musik, immerhin konnte sich der Humanist aus theoretischen

Schriften Vorstellungen darüber bilden, die ihrerseits gewiß nicht ganz ohne Einfluß auf das zeitgenössische Musizieren geblieben sind. Unter dieser Voraussetzung unternimmt es der Verf., die maßgeblichen Musiktheoretiker der Epoche von Gafurius bis Doni und Mersenne genau auf ihre Anschauungen von griechischer Musik und ihre daraus abgeleiteten Forderungen an die zeitgenössische Musik zu überprüfen; zugleich versucht er, in allen wichtigen Punkten die antiken Quellen der betreffenden Anschauungen aufzuspüren und zu vergleichen. Schon die klare Zielsetzung und saubere Begrenzung der Untersuchung berührt sympathisch. Die gleiche Klarheit zeichnet die gesamte Darstellung aus; nur so wurde es möglich, daß sie trotz der unvermeidlichen Belastung mit einem außerordentlich umfangreichen Zitatenschatz gut lesbar ist.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht das Problem der „effetti“, der Wirkungen der Musik in sittlicher, erzieherischer und körperlicher Hinsicht. Die in Humanistenkreisen weit verbreitete Überzeugung, daß die antike Musik der „modernen“ hinsichtlich der „effetti“ überlegen gewesen sei, trieb die Musikgelehrten unentwegt an, dem Geheimnis der antiken Wirkungen auf die Spur zu kommen. Welche Faktoren ihnen dabei wichtig schienen, stellt der Verf. an Hand der Quellen übersichtlich dar. Einheit von Dichtung und Musik, ja Vorherrschaft des Textes, galt als eine der wichtigsten Vorbedingungen tiefer Wirkung; daher wurde den modernen „Prattici“ mit viel Nachdruck nahegelegt, zu achten a) auf lebendigen Ausdruck des Textsinnes b) auf Erhaltung des Textrhythmus c) auf Verständlichkeit des Textes. Die zweite dieser Forderungen führte bekanntlich zu den eigentümlichen Erscheinungen der humanistischen Odenvertonungen wie der „musique mesurée“;

an der dritten aber schieden sich die Geister in Extremisten, die am liebsten die gesamte Mehrstimmigkeit preisgegeben und zum antiken einstimmigen Gesang zurückgekehrt wären, und Gemäßigte, die nur allzu große kontrapunktische Komplikationen und dadurch bedingte Erschwerungen der Textverständlichkeit verurteilten. Mit großer Hingabe wurde ferner die Bedeutung der antiken Chromatik und Enharmonik sowie des ethisch richtigen Gebrauchs der alten Tonarten erörtert. Fast in allen genannten Punkten, besonders aber bei der Behandlung des Tonartenproblems ergibt die mit vorbildlicher Akribie durchgeführte Gegenüberstellung der verschiedenen Theoretikermeinungen und ihr Vergleich mit den griechischen Quellen sehr anschaulich, daß die einzelnen Autoren doch recht verschiedene Auffassungen vertreten und die antiken Autoritäten vor allem zur Stützung des eigenen Standpunktes anrufen. Der Verf. verschweigt in keiner Weise die Divergenzen, stellt sie im Gegenteil klar heraus. Ebenso versäumt er nicht, auf die merkwürdige Tatsache hinzuweisen, daß gerade stärkste Musikerpersönlichkeiten der Epoche, wie Orlando di Lasso und Claudio Monteverdi, keine engen Beziehungen zur humanistischen Bewegung besaßen oder daß Theoretiker, die offenbar wenig Interesse an der antiken Musik hatten (z. B. Coclico und Zaccani), trotzdem zu ähnlichen Anschauungen und Vorschriften gelangten wie ausgesprochen humanistische Vertreter der Zunft (z. B. Zarlino und Galilei).

Solche Beobachtungen, zusammen mit dem Hauptertrag der Abhandlung, dem ausgezeichneten Überblick über die von den Theoretikern vertretenen Anschauungen, erwecken doch starke Zweifel an der praktischen Bedeutung der darin erörterten antiken Quellen für die Seicentomusik. Der epochale

Umschwung, der letztere kennzeichnet, beruht auf dem Vordringen der ästhetischen Einstellung; nicht mehr Zahl und transzendente Bindung, sondern Ohr, Wohlklang und Affektausdruck sind maßgebend. Mit einem Wort: der Mensch rückt in den Mittelpunkt. Die Wegwendung vom Mittelalter wurde gewiß von den humanistischen Studien gefördert, wenn auch zweifelhaft bleibt, ob man nicht dazu neigt, diesen Einfluß zu überschätzen. Jedenfalls aber scheint er mir weit weniger mit den Vorstellungen der Zeit über speziell musikalische Verhältnisse bei den Griechen zusammenzuhängen als vielmehr damit, daß die Berührung mit der Antike im allgemeinen die Schwerpunktsverlagerung auf das Menschliche begünstigt hat. Doch soll das keine Kritik an der wertvollen Abhandlung bedeuten; der Verf. betont ja deutlich genug, daß mit ihr nur „gezeigt werden soll, auf welcher verschiedenen Weise der Humanismus die Musik des 16. Jahrhunderts beeinflusst haben mag, um so die Aufgabe der genauen Abschätzung dieses Einflusses zu erleichtern“ (S. 7).

Georg Reichert

Musica divina. Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung. Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg von Bruno Stäblein. Heft 1—4. Verlag F. Pustet Regensburg 1950.

Die vorliegenden ersten vier Hefte dieser Fortführung von Proskes berühmter *Musica divina* in neuer Gestalt bringen die vier marianischen Antiphonen von Francesco Cavalli, herausgegeben von B. Stäblein. Es erscheint für die Musikgeschichte sehr dankenswert, daß geistliche Werke des führenden Meisters der venezianischen Operschule vorgelegt werden. Ob damit freilich für die kirchenmusikalische Praxis, die in Fortführung der Aufgabe von Proskes

alter *Musica divina* auf dem Titel der Reihe genannt wird, besonders wichtige Werke veröffentlicht werden (im besonderen, solange die wichtigsten Neuausgaben alter Kirchenmusik fehlen), sei dahingestellt. Als Beispiele der Kirchenmusik des 17. Jh. sind aber die vier marianischen Antiphonen Cavallis trefflich ausgewählt und von besonderem Wert, zumal da aus dieser Epoche der Kirchenmusik nur wenige Werke veröffentlicht sind. Das für diese Zeit typische Nebeneinander von Zügen des *stile antico* und *moderno* wird an diesen Werken deutlich. Die Bewegtheit der Stimmführung und ihrer rhythmisch-deklamatorischen Lockerung im Kantatenstil des 17. Jh. bestimmt diese marianischen Antiphonen Cavallis, von denen *Ave Regina* (Heft 1) für zwei gleiche Stimmen, *Regina coeli* (Heft 2) für Alt, Tenor, Baß, *Salve Regina* (Heft 3) für Sopr., Alt, Ten., Baß, und *Alma redemptoris mater* (Heft 4) für 2 Sopr., Alt, Ten., Baß mit Generalbaß geschrieben sind. Die ausgeprägte Klanglichkeit der Sätze läßt sie auch heute als wirkungsvolle geistliche Werke erscheinen. Dankenswert ist die Einleitung des Herausgebers mit dem Verzeichnis der geistlichen Werke Cavallis und dem Revisionsbericht der Ausgabe.

Karl Gustav Fellerer

Joseph Seeger: Acht Tokkaten und Fugen für Orgel (Sammlung „Organum“, begründet von Max Seiffert, fortgeführt von Hans Albrecht, Vierte Reihe, Nr. 22). Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.

Die Orgelkunst des Barock endet nicht etwa plötzlich auf der ganzen Linie mit dem Ausgang des Barockzeitalters, sondern sie lebt Jahrzehnte darüber hinaus fort in wenigen, aber wichtigen Linien. Dies gilt für den Orgelbau, wie etwa die Instrumente der Orgelbauerfamilie Smits in Reek bei Grave in Nordbrabant zeigen, für

die das original erhaltene Werk zu Boxtel/St. Pieter von 1841 ein Beispiel sein mag, und ebenso auch für das Orgelspiel. Davon zeugt das vorliegende Heft mit Tokkaten und Fugen des Prager Organisten Joseph Seeger (1716-1782), dessen Herausgabe Hans Albrecht aufrichtig zu danken ist. Seeger war Schüler von Bohuslav Cernohorsky und Franz Benda und von einem deutschen Orgelmeister wie Daniel Gottlob Türk hoch geschätzt. Türk hatte die vorliegenden Stücke 1793 erstmalig herausgegeben, und der vorliegende Neudruck teilt sehr erfreulicherweise das damalige Türksche Vorwort mit. Die vorliegenden Tokkaten und Fugen machen uns mit einem Organisten bekannt, der offenbar sein Instrument und dessen Literatur aus dem Fundament kannte und aus dieser Kenntnis wirksame Anregungen zog für sein eigenes Schaffen. Charakteristisch profilierte Motive, lebendige Kontrapunktik, die nie banal bleibt, Mannigfaltigkeit in der inneren und äußeren Haltung der Stücke: das sind starke Vorzüge dieser Orgelmusik, die sich in mittlerer Schwierigkeit hält und nach der unsere Organisten dankbar und erfreut greifen werden. Hans Klotz

Chopin-Almanach. Zur hundertsten Wiederkehr des Todesjahres von Fryderyk Chopin. Hrsg. v. Chopin-Komitee in Deutschland. Potsdam, Akad. Verlagsges. Athenaion (1949). 164 S.

Bronislaw v. Poznaniak: Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin-Werke. (In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Chopin-Komitee in Berlin hrsg.) Halle, Mitteldeutscher Verlag (1949). 160 S. Das rührige Chopin-Komitee für Deutschland, dessen Präsidium und Kuratorium eine große Zahl führender Persönlichkeiten des deutschen Geisteslebens angehört, legt zwei bedeutsame Veröffentlichungen vor.

Weitere sind angekündigt. Seit Erscheinen der polnisch geschriebenen dreibändigen, maßgebenden Biographie von F. Hoesick (1904-11) ist aus sprachlichen Gründen noch manche andere wertvolle Arbeit über Chopin dem deutschen Leser unzugänglich geblieben. Es wäre zu begrüßen, wenn das genannte Komitee gerade hier mit Übersetzungen vermittelnd eingreifen wollte. Vielleicht liegt ein angekündigtes Chopinbuch von Z. Jachimecki bereits auf dieser Linie.

Der Almanach besticht durch seine gefällige äußere Aufmachung und den wohlgelungenen Bildschmuck. Er wird auch seines Inhalts wegen gern zur Hand genommen werden. Zwar ist nicht alles original und originell. Es gehört zum Stil solcher Almanache, Auszüge aus vorhandener Literatur (hier aus dem gleich zu besprechenden Buch von Poznaniak, aus Werken von Leichtentritt und Bie) und Originalbeiträgen zu mischen. Unter diesen wird nun manches bisher noch nicht oder kaum behandelte Thema angeschlagen, so die Frage nach Chopins Einfluß auf die russische Musik (Z. Lissa), auf Balakirew, Cui, A. Rubinstein, Ljadow, der schon der „russische Chopin“ genannt wurde, vor allem aber auf Skrjabin, der Chopins Klavierstil unmittelbar fortzusetzen scheint. Obwohl Chopin mit größter Wahrscheinlichkeit die Welt der französischen Clavecinisten fremd geblieben ist, kann W. Landowski doch, freilich nicht in allem überzeugend, mancherlei stilistische Verwandtschaft zwischen seiner und der Musik der Couperin, Rameau und Chambonnières aufdecken. S. Borries klärt Chopins Verhältnis zur deutschen Romantik. J. Krüger-Riebow stellt dankenswerterweise Chopins Urteile über die deutsche Musik zusammen. Mozart und Bach stehen in seiner Schätzung am höchsten, Händel kommt ihnen etwa gleich,

aber zu Beethoven bekennt er sich schon nicht mehr rückhaltlos, noch weniger zur deutschen Romantik. Bemerkenswert wird immer seine seltsame Ablehnung von Schuberts zweihändiger Klaviermusik als zu banal bleiben (in seinem Unterrichtsrepertoire ließ er allenfalls Schuberts Walzer gelten), seiner Lieder als vielfach zu schroff und brutal, eine Einstellung, die ja auch Liszt bei Chopin schon aufgefallen war. Greifen wir aus dem reichen Inhalt des Almanachs noch zwei Beiträge heraus: P. Wackernagel bespricht mit wichtigen Ausblicken auf die Textgeschichte einige Chopinautographen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. „Sie wurden zum 10. Jahrestag des deutschen Überfalls auf Polen als Wiedergutmachungsakt durch den Deutschen Volksrat dem Polnischen Staat zum Geschenk gemacht“, d. h. die Handschriften von 8 Etüden, zwei Nokturnen und dem Impromptu op. 29. K. L. Barry („Chopin und seine vierzehn Ärzte“) gibt eine aufschlußreiche Krankengeschichte.

Das Buch von Poznias will ausdrücklich nicht für Polen geschrieben sein, sondern „den anderen Nationen zeigen, in welcher Atmosphäre Chopin groß geworden ist, und warum er so und nicht anders komponieren und schaffen mußte“ (S. 160). Dies zu zeigen, scheint der, wie auch der Chopinschüler und -herausgeber K. Mikuli, aus Lemberg stammende Verf. vor allem deswegen besonders berufen zu sein, weil er in der besten und unmittelbarsten Chopintradition aufgewachsen ist und noch viel von Paderewski, Sliwinski und Michalowski gelernt hat. Diese der heutigen Generation schon vielfach verloren gegangene Chopintradition zu erneuern, soll die eigentliche Aufgabe seines Buches sein. Es führt den Spieler zuverlässig, aus langjährigen, reichsten pädagogischen Erfahrungen des

Verf. schöpfend, in eine Vielfalt von technischen Problemen und Fragen des Vortrags der Chopinschen Werke ein, nicht aller freilich (die Rondos und anderes werden außer acht gelassen, die Walzer und Mazurken nur in Auswahl behandelt), aber in jedem einzelnen Falle so anregend und lebendig, wie es in der einschlägigen Literatur nicht oft geschieht. Da gibt es auch für den Kenner manches zu lernen. Befriedigt liest man die Warnung vor dem so oft überhetzten Vortragstempo der Polonäsen, die Ehrenrettung der Sonate op. 4, vor allem auch des „Minutenwalzers“, dem ja leider die Neigung zu einem Vortrag in schwindelerregendem Tempo und dann die berühmte Rosenthalsche Terzenbearbeitung längst den „Todesstoß“ versetzt haben. Ob die fast genaue Übereinstimmung des Mittelsatzes im h-moll-Scherzo mit einem altpolnischen Weihnachtslied (S. 53) schon bekannt war, weiß ich nicht. Immer wieder kommt dem Verf. seine Vertrautheit mit Geschichte und Kultur seiner polnischen Heimat zu statten. Er begnügt sich ja nicht mit praktischen Anweisungen für das Chopinspiel im engeren Bereich des Technischen. Die Einleitungen zu den einzelnen Werkgattungen vermitteln manches Wissenswerte über die Ballade, vor allem über die Tänze, die er jeweils aus ihrer soziologischen Verwurzelung heraus zu würdigen weiß (z. B. die Polonäse als den langsamen Schreittanz in der Gesellschaft der Magnaten). Auf zwei Einzelheiten sei noch kurz eingegangen: S. 44 wird das vielumstrittene dissonierende es in Takt 7 der g-moll-Ballade op. 23 (Bassakkord d-g-es, den manche Ausgaben in d-g-d milderten) als vermutliche Erfindung Liszts gekennzeichnet. Dieses „allzu raffinierte Es“ traut der Verf. dem 25-jährigen Komponisten nicht zu. Dagegen aber wäre zu sagen, daß die Note es durch Gutmann, Mikuli und andere aus Chopins

Schülerkreis bestätigt wird (Fr. Niecks, Fr. Chopin als Mensch und Musiker. Übertr. v. W. Langhans, Bd. 2, 1890, S. 291, Anm. 1) und daß die um die Urtextgestaltung bemühte jüngste Überlieferung der von E. Ganche besorgten „Oxford Original Edition of Frédéric Chopin“ daran festhält. Sie folgt im wesentlichen der in unmittelbarer Nähe und unter den Augen des Komponisten entstandenen französischen Originalausgabe, und es konnte bereits festgestellt werden, daß im Gegensatz zur geglätteten Gestalt des bewußten Akkordes in der Breitkopfschen Kritischen Gesamtausgabe die dissonierende „sich in der Literatur schon weitgehend durchgesetzt hat“ (W. Apel in seiner Besprechung der Oxford Ausgabe, ZfMw., 16, 1934, S. 564). Dann noch ein Wort zu der S. 70 besprochenen Koda der Polonaise-Fantaisie op. 61. Es handelt sich um die Ausführung punktierter Achtel in der linken Hand mit ihren zugehörigen Sechzehnteln unter Achteltriolen der rechten Hand, also das Verhältnis von Triolen zu ungleichwertiger Unterteilung. Der Verf. führt das vorliegende Notationsbild (die unteren Sechzehntel jeweils hinter der dritten oberen Triolenote) auf Chopins Vertrautheit mit Bach zurück mit Hinweis auf ähnliche Stellen in dessen 4. Französischer Suite (Courante) und die Kantate Nr. 110 „Unser Mund sei voll Lachens“. „Die Frage zu beantworten, warum Bach die Stellen so und nicht anders bezeichnet hat, überlasse ich den Musikforschern.“ Diese werden nur dazu sagen können, daß die gemeinte Bachsche und auch von Chopin angewandte Notation als solche in der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts wenigstens grundsätzlich beide Möglichkeiten einschließt, die Sechzehntel der Triole nachgeschlagen oder mit deren letzter Note zusammenfallend. Riemann wie auch Moser weisen in ihren Musiklexika

(Art. „Triole“) darauf hin, daß die alten Theoretiker darüber nur widersprechende Auskunft geben, daß Ph. E. Bach, wohl den Standpunkt seines Vaters vertretend, die zweite Lösung befürwortet, Quantz die erste im Sinne wahrscheinlich des italienischen Geschmacks. Außer dem jeweiligen Werkstil und seinen aufführungspraktischen Erfordernissen spielte dabei sicherlich auch die Frage des einzuschlagenden Tempos eine Rolle, die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, letzte Triolenote und Sechzehntel überhaupt auseinanderzuhalten. Natürlich mag Pozniak im Recht sein, wenn er für die betreffende Stelle bei Chopin jedes Nachschlagen der Sechzehntel hinter der Triole verwirft. Das braucht aber nicht grundsätzlich ein Gegensatz zwischen neuer und alter Aufführungspraxis zu sein, worüber uns Moser zutreffend mit Hinweis auf das 6. Stück von Schuberts „Winterreise“ („Wasserflut“) belehrt. Hier liegt natürlich die Tempoangabe „Langsam“ vor.

Willi Kahl

Journal of the International Folk Music Council, Volume 2, 1950. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., IV, 93 S., 1 Bl. Abb.

Das zweite Heft des Journal of the International Folk Music Council enthält in der Hauptsache Referate und Berichte von dem Kongreß und Volksmusikfest in Venedig (7. bis 11. 9. 1949). Im Vordergrund dieses internationalen Treffens, zu dem u. a. 700 Tänzer, Sänger und Instrumentalisten erschienen waren, stand der Volkstanz. Unter den 18 Referaten (die leider nicht nach Sachgruppen geordnet sind) dominieren die Darstellungen einzelner Tanzarten. D. Kennedy (London) berichtet über rituelle Tänze in England mit dem Hinweis, daß Moriskentänze und Schwerttänze neben dem weniger ausgeprägten horn dance hier und

dort noch nach alter Tradition praktiziert werden. Ebenfalls auf die rituelle Bedeutung des Tanzes, wenn auch anderer Art, geht A. Saygun (Ankara) mit anatolischen Beispielen ein. E. Gerson-Kiwi (Jerusalem) weist auf die bisher unbeachtete jüdische Gemeinde Bokhara hin, in der ähnlich wie in Yemen oder Babylon sich noch eine rein orientalische Tradition erhalten hat. Folkloristisch fesselnd sind hier vor allem die Hochzeitsbräuche, namentlich die musiklosen Tänze mit rhythmischem Trommelostinato. H. Commenda (Linz) beleuchtet den Ursprung des Wiener Walzers und sieht in der letzten Figur des Innviertler Landla, dem „Walzen“, einen Vorläufer.

Einen gewichtigen musikhistorischen Beitrag liefert F. Torre Franca (Rom) mit einigen Bemerkungen über italienische Hoftänze des 16. Jahrhunderts. Zu einer organisatorischen Frage äußert sich S. Michaelides (Cypern). Er schlägt regionale Komitees für das vergleichende Studium der musikalischen Volkskunde vor. Nach seinem Plan soll Europa in sieben sprachlich oder ethnisch zusammengehörende Ländergruppen eingeteilt werden, innerhalb derer die Sammler- und Forschungsarbeit koordiniert werden soll; über allem ist ein universelles Zentralkomitee zu errichten. Kurze Überblicke über die Gliederung des Volksliedes in Belgien und der Schweiz bieten E. Closson (Brüssel) und A. Geering (Basel).

Eine Reihe von Berichten über folkloristische Arbeiten, Pläne und Veröffentlichungen in den einzelnen Ländern schließt das Heft ab; in solcher Rundschau scheint uns das vornehmliche Verdienst der Zeitschrift zu liegen. Walter Salmen

Hans Dünnebeil, Carl Maria von Weber. Ein Brevier. Berlin, Dünnebeil 1949. 327 S.
Man könnte fragen, ob die Weber-

forschung angesichts so vieler heute noch ungelöster Aufgaben nichts Wichtigeres vorzulegen hätte als gerade ein Buch dieser Art. Aber der Verf., ein Berliner Verleger, dessen ganze Liebe seit Jahren dem von der Forschung immer reichlich stiefmütterlich behandelten Meister gilt, der auch mit einer mehrfach aufgelegten Weber-Bibliographie hervorgetreten ist, denkt von seiner Aufgabe bescheiden genug. Er sieht sie in Ansprüchen vor allem der Musikliebhaber, wie sie vor Jahren bereits Otto Hellinghaus in einem ähnlichen Weberbrevier („Karl Maria von Weber. Seine Persönlichkeit in seinen Briefen und Tagebüchern und in Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen“, Freiburg, Herder 1924) recht glücklich erfüllt hatte. Und im übrigen holt er noch viel weiter aus als sein Vorgänger. Der besondere Vorzug dieses neuen Weberbreviers ist gerade die Reichhaltigkeit seines Inhalts, die Vielseitigkeit der Gesichtspunkte, unter denen der Stoff übersichtlich zusammengefaßt wird. Und damit wird das Werk als ein bescheidenes Weberhandbuch kleineren Stils auch der Forschung gelegentlich zu Nachschlagezwecken dienlich sein können. Es beginnt mit einer Übersicht über Webers Verfahren, bringt einige Bilder (reproduktionstechnisch leider recht mittelmäßig), eine Zeittafel des Lebens und Schaffens, ein systematisches Werkverzeichnis, Auszüge aus Webers Briefen, Tagebüchern und Schriften, Äußerungen über sein eigenes Schaffen sowie über andere Komponisten und deren Werke. Es folgen noch Belege aus dem deutschen Musikschrittum über Weber und seine Werke, wobei man sich unter den Stellen über den Freischütz vielleicht noch einiges aus dem schönen Geleitwort H. Pfitzners zu seiner Freischützaufführung in den Kölner Maifestspielen 1914 (Vom musikalischen Drama, 1915, S. 198 ff.) herangezogen

wünschen möchte, weiterhin ein Abschnitt über Weber im Ausland (warum gerade in einem solchen Buch zweisprachig, ist nicht einzusehen), eine Auswahl Anekdoten und die Faksimiles zweier unveröffentlichter Briefe sowie der Schlußzeilen von Webers Bachartikel für die Enzyklopädie von Ersch und Gruber aus dem Jahre 1821. Willi Kahl

Fritz Zobeley, Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677 bis 1754) und seine Musikpflege. Neu-jahrsblätter, herausgegeben von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte XXI. Heft. Würzburg 1949. 8°, 100 S.

Graf Rudolf Franz Erwein ist der mittlere jener sieben Brüder Schönborn, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Reichs- und Kirchendienst (als Fürstbischöfe von Mainz, Würzburg, Bamberg, Trier, Speyer, Worms) und zumal als Bauherren großen Stils hervorragten, aber auch der Musik besonders ergeben waren. Hatte auch Erwein nicht so sehr den „bauwurm“, so war er doch — neben der Gartenbaukunst — um so mehr der Musik zugetan. Bei ihm fanden sich auch die Brüder am liebsten zu gemeinsamem Musizieren zusammen. Und da in den Hausarchiven der Schönborns sowie verwandter und befreundeter Häuser noch umfängliche Korrespondenzen erhalten sind, auch die Schönbornsche Musikbibliothek in Wiesentheid erhalten blieb, so läßt sich daraus ein einzigartiges Bild häuslicher Musikpflege an Fürstenhöfen jener Zeit gewinnen. Das Studium im Collegium Germanicum in Rom (im Bannkreis Corellis — noch 1716 grüßt Erwein seinen Würzburger Bruder „gantz treumäßig aufs best Corellisch, Albinonisch, Mascittisch, Vivaldisch“), dann an der Universität Leiden, ein Aufenthalt am Pariser Hofe, endlich die engen Beziehungen zu Wien

mögen den weiten Umkreis andeuten, aus dem sich dieses Musizieren speist. Musiker wie Johann Paris Feckler, Franz Horneck, Johannes Ondratschek, die bei Eitner mit nicht viel mehr als dem bloßen Namen erscheinen, treten hier in helleres Licht. Den Musiksoziologen werden die mannigfachen Einblicke auch in das Lakaienmusikertum, den Instrumentenkundler die Nachricht von dem fünfklavierigen 31-stufigen Cembalo interessieren. Durch Beigabe von Musikerlisten der Städte Bamberg, Eichstädt und Würzburg sowie einer eingehenden Übersicht über die archivalischen Quellen und das lokalgeschichtliche Schrifttum wurde der Wert des Buches als Quellensammlung noch erhöht.

Rudolf Steglich

B. W. Assafjew - Glebow, Tschaikowskys „Eugen Onegin“. Versuch einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie. Übersetzung: Guido Waldmann. Potsdam, Akad. Verlagsges. Athenaion. 150 S.

Wenn der deutschen Leserwelt heute wieder da und dort wesentliche Erzeugnisse des Musikschritftums aus den westlichen Ländern in Übersetzungen (wären sie nur immer das Ergebnis wirklich verantwortungsbewußter Übersetzerarbeit!) dargeboten werden, so ist das nur zu begrüßen. Geradezu dringende Forderungen aber kann die deutsche Musikwissenschaft erheben, wo es um das Schrifttum des Ostens geht, das der Mehrzahl von uns ja in seiner Originalgestalt dauernd verschlossen bleiben muß. Das Gedenkjahr 1949 mag uns an manche Desiderata aus der noch nicht übersetzten polnischen Chopinliteratur erinnern haben, angefangen gleich mit dem grundlegenden Werk von F. Hoesick. Nicht weniger dankenswert wäre es, wenn wir nun auf dem Wege brauchbarer Übersetzungen allmählich auch einigermaßen Einblick in die musikwissen-

schaftlichen Leistungen Sowjetrußlands aus den letzten Jahrzehnten gewinnen könnten, die schon auf Grund vereinzelter bibliographischer Mitteilungen nach Umfang und Inhalt und nach der Vielseitigkeit der behandelten Probleme vielfach hohe Erwartungen wecken mußten.

Da kommt die vorliegende Veröffentlichung im rechten Augenblick. Boris Wladimirowitsch Assafjew, um kurz mit der Persönlichkeit des Verf. bekannt zu machen, ist 1949 in Leningrad gestorben. Er war Schüler von Rimskij-Korssakow und Ljadow, später Theaterkapellmeister und seit 1921 Inhaber des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls am Leningrader Kunsthistorischen Institut. Als Komponist namentlich von Balletten trat er erst seit den 30er Jahren hervor. Auch hat er Mussorgskijs „Chowantschina“ nach handschriftlichen Aufzeichnungen des Komponisten neu instrumentiert. Dem Schriftsteller — unter dem Namen Igor Glebow — verdankt Rußland außer zahlreichen Übersetzungen aus dem Deutschen, Französischen und Italienischen Biographien von Strawinskij, Mussorgskij, Skrjabin, Rimskij-Korssakow, eine Arbeit über Dante in der Musik und als letzte Arbeit ein Buch über Glinka, dessen deutsche Übersetzung der Potsdamer Verlag der Studie über „Eugen Onegin“ bereits in Aussicht gestellt hat.

Man muß einmal die billigen, oberflächlichen Bemerkungen, mit denen Richard H. Stein in seiner Tschaikowskij-Biographie von 1927 den „Eugen Onegin“ abfertigt, mit den Ergebnissen der vorliegenden Studie vergleichen, um zu ermessen, was sich dem Thema in der Hand eines allerersten Kenners der russischen Musik und ihrer Geschichte abgewinnen läßt. Gerade die Erhellung der geschichtlichen Zusammenhänge, die Aufdeckung der Wurzeln, aus denen der Stil dieser Tschaikowskij'schen

Oper erwachsen ist, nimmt in Assafjews Arbeit einen beträchtlichen Raum ein. Diese historischen Voraussetzungen werden zusammenfassend charakterisiert als „das Romanzenhafte der russischen Genrelyrik unter Einbeziehung von Nuancen aus den beliebtesten Bereichen des europäischen Liedes (Schubert, Schumann)“ (S. 41). Die hier gemeinte russische Romanze des 19. Jahrhunderts knüpft vor allem an die Namen Aljabjew und Warlamow an. Tschaikowskij wurde mit dieser Liedbewegung vertraut, als er nach seiner Petersburger Studienzeit nach Moskau übersiedelte, ihre Eindrücke finden einen frühen Niederschlag in seiner Musik zu Ostrowskij's Frühlingmärchen „Snegurotschka“ (1873).

Gerne läßt sich der Leser über diese gemeinhin wohl wenig bekannten Zusammenhänge unterrichten, für die europäische Vorgeschichte dieser russischen Lyrik wird er freilich den Ausführungen des Verf. kaum folgen können. Wir sind ja wohl nicht geneigt, mit ihm die Entstehung dieser „gesamteuropäischen Bewegung, die auf die Herausbildung eines neuen Liedstils abzielte“, „noch vor der Revolution des Jahres 1789 vorwiegend im französischen Kleinbürgertum und in Handwerkerkreisen“ anzusetzen, „wo sie das im Salon beheimatete ‚pastorale‘ Lied ablöste, häufig aber auch mit diesem Stil verschmolz“ (S. 19). In diesem Übergang von der höfischen Liedpflege des Salons zu einer neuen „städtisch-demokratischen“ Lyrik spricht Rousseau, so heißt es, ein gewichtiges Wort. Und schließlich mündet, um die Unbekümmertheit dieses Geschichtsbildes weiter zu charakterisieren, die Entwicklung des „vom literarischen Salon mit seinem Kult des klassischen Verses“ befreiten und „von der sentimental Pastoralen“ sich ablösenden Liedes in einer „Bewegung von gesamteuropäischer Bedeutung“, „die man nach

dem Namen des größten Meisters des städtisch-demokratischen Liedes, Schubert, den „Schubertianismus“ nennen könnte“ (S. 21). Dieser „Schubertianismus“ unterliegt dann in Rußland wie auch die Pflege des Schumannschen Erbes einem Ausleseprozeß. Es bleibt zuletzt das, was „als allgemeingültiger Ausdruck in das volkläufige ‚Intonations-Vokabular‘ der Zeit aufgenommen wurde“ (S. 24). Und das eben sind, wie schon angedeutet, die „Nuancen“ aus dem europäischen Lied, die mit dem „Romanzenhaften“ der eigentlichen russischen Lyrik die nächste Voraussetzung für den Stil des „Eugen Onegin“ bilden.

Bleiben wir bei dem wissenschaftlich fundierten russischen Kapitel dieser recht fragwürdigen Liedgeschichte, so wäre vor allem der Ausdruck „Intonation“ zu klären, in dem vom Verf. angewandten Sinn geradezu der Schlüsselbegriff zum Verständnis seiner Ausführungen. Der Übersetzer, um es gleich zu sagen, stand hier vor der wohl größten Schwierigkeit seiner Aufgabe. Die Verwendung des Wortes „Intonation“ im russischen Schrifttum liegt so weit ab von seinem westeuropäischen Gebrauch, von allen Vorstellungen, die wir mit dem Begriff verbinden, daß der Übersetzer vor der Frage stand, ihn notdürftig etwa mit „klangcharakteristisches Element“ zu umschreiben, was aber die Übertragung nicht immer klarer gemacht hätte, oder ihn beizubehalten. Er hat sich schließlich dafür entschieden, beim Wort „Intonation“ zu bleiben, aber das machte natürlich eine umständliche terminologische Vorbemerkung notwendig, mit der wir jedoch zufriedenstellend über den Sachverhalt aufgeklärt werden. Es handelt sich, kurz gesagt, um die spezifisch russische Anschauung von der Intonation als der „gemeinsamen Quelle des Tons und des Wortes“ (S. 8), um den „Vokalreichtum

der Sprache, das Singende der Sprechweise, die Bedeutung der Intonation für den Sinn der Aussage“ (wenn etwa im gesprochenen Russisch Aussage- und Fragesatz ohne jede grammatische Änderung nur durch veränderten Tonfall unterschieden werden), und es geht dann um die hieraus sich ergebenden Folgerungen innerhalb einer durchaus wortgezeugten Tonsprache. Wer je die Sprachmelodik des Russischen in der lebendigen Rede vernommen, und man darf bei ihrer Eigenart schon sagen: wie Musik genossen hat, weiß, was hier gemeint ist. Er wird auch bald heraushören, welche beherrschende Rolle die Sexte in dieser Intonation spielt. Verf. glaubt hier des weiteren eine allgemeine Bedeutung der Sexte als Keimzelle der Melodik des 19. Jahrhunderts feststellen zu können, aber mit dieser Annahme einer „Wiedergeburt des Hexachords“, die z. T. als „Reaktion des diatonischen Empfindens auf die außerordentliche Verstärkung der Leittonigkeit im europäischen Tonsystem und die mit dieser Eigenschaft verbundene Intensivierung des Empfindens auftrat“ (S. 48), kann er sich selbst nicht ganz zufrieden geben, da er auch in den sextbetonten Intonationen immer wieder „durch kadenzierende Schnörkel Leitöne“ einbezogen sieht.

Für seinen näheren Aufgabenbereich, die Analyse des Stils der Tschaikowskischen Oper, hat sich jedenfalls der Verf. mit seinen Intonationsuntersuchungen ein brauchbares und zuverlässiges Mittel geschaffen, um die Tonsprache des „Eugen Onegin“ aus ihren eigensten Voraussetzungen heraus verständlich werden zu lassen. Die Elemente der Musik des „Eugen Onegin“ — das ist etwa das Leitmotiv der Studie Assafjews — „sind mit liedhaft-romanzenmäßigen Melodiewendungen der städtischen Genrelyrik verbunden, die vielen (d. h. russischen) Menschen vertraut sind.

Darüber hinaus zeigt sich in diesen Elementen der Musiksprache des „Eugen Onegin“ eine enge Verbundenheit mit dem singenden Tonfall, der die Sprache des russischen Menschen auszeichnet, eine Verbundenheit mit der „klangvollen Vokalität“ seiner Sprechweise“ (S. 119). Bemerkenswert ist, wie die eben hier wurzelnde Kantabilität dann auch Tschaikowskijs Instrumentalschaffen wesentlich bestimmt. Als ein charakteristisches Beispiel wird das Thema des langsamen Satzes der 5. Sinfonie angeführt. Überhaupt ist dem Übersetzer sehr zu danken, daß er, anders als das Original sich gibt, seiner Übertragung einen reichen Anhang von Notenbeispielen angeschlossen hat. Dadurch gewinnen vor allem auch Assafjews Hinweise auf Stellen aus Werken Glinkas, Warlamows und Dargomytschkijs an Anschaulichkeit. Der Übersetzer nennt die Sprache des Originals einmal bilderreich und farbig. Sie mag darüber hinaus auf den deutschen Leser vielfach maniert und aufgebläht wirken. Was davon zur typischen Diktion der russischen wissenschaftlichen Sprache, insbesondere in unserem Fach, gehört und was eine Übersetzung vielleicht noch hätte mildern und deutschem Empfinden anpassen können, wage ich nicht zu entscheiden. Freuen wir uns, was auch an dieser Studie zu beanstanden sein mag, der für das engere Thema gewonnenen Ergebnisse.

Willi Kahl

Roslyn Rensch, *The Harp. From Tara's Halls to the American Schools*. Philosophical Library New York (1950). 198 Seiten mit 28 Bildtafeln.

Von Deutschland aus gesehen überrascht immer wieder die Selbstverständlichkeit, mit der draußen, soll heißen bei unseren westlichen Nachbarn und in Übersee, von einem Instrument gesprochen wird, das bei uns bestenfalls als Glied des Orche-

sters geduldet, aber kaum in der Kammermusik anerkannt wird und schon gar nicht in Liebhaberkreisen Verbreitung findet. Ganz anders dort! Wie aktuell nämlich Harfenspiel und Harfenmusik gerade in Amerika sein müssen, erfahren wir durch diese neue Veröffentlichung. Daß sie vornehmlich auf die Verhältnisse in den Vereinigten Staaten ausgerichtet ist, deutet bereits der Untertitel an, und es wäre darum abwegig, wollten wir kritisch feststellen, was wir an einem Buch über die Harfe vermissen. Freuen wir uns lieber neidlos an der üppigen Ausstattung mit prächtigen Bildtafeln und nehmen die Einseitigkeit, mit der die Verf., selbst offenbar ausübende Künstlerin auf der Harfe, für ihre Landsleute denkt und schreibt, als Gewinn. Dem historisch interessierten Leser vermag sowieso „a brief survey of the history of the harp“ (Sektion I mit 10 Kapiteln) nur wenig zu bieten; bemerkenswert sind nur Hinweis und Abbildung des „Sutton Hoo Musical Instrument“ aus dem 7. Jhdt., eines jüngsten Fundes, der, wenn die Rekonstruktion zuverlässig sein sollte, die bisherige Annahme über das früheste Vorkommen von Harfen auf den britischen Inseln umstoßen würde. Aufschlußreich ist auch der letzte Abschnitt (Sektion III: „Suggested Music“), in dem wir viel über das Harfenspiel in Amerika, den dortigen Harfenbau, die Unterrichtsstätten, die Harfenisten und die Kompositionen für Harfe erfahren. Und wenn auch hier Vollständigkeit kaum erreicht ist, die Kenntnis so mancher Neuheit ist freudig zu begrüßen. Im Mittelabschnitt (Sektion II: „Fundamentals“) wird in 8 Kapiteln eine gedrängte Einführung in das Harfenspiel gegeben; Aufbau des Instruments, Besaitung und Handhabung. Mechanik und die charakteristischen Spieleffekte werden erläutert. Und hier erweist sich (und wird auch im Vorwort zu diesem Abschnitt aus-

drücklich gesagt), was das Buch sein soll: ein Wegweiser für Musikbeflissene und Freunde des Harfenspiels. Wie typisch freilich dieser ganze amerikanische Harfenstil ist, zeigt sehr anschaulich Bildtafel XVIII: „Student harpists, National Music Camp, Interlochen, Michigan“. Man sieht, wie sich 15 junge Damen am Strande(!) an 6 Harfen produzieren.

Hans J. Zingel

Historical Anthology of Music, herausgegeben von A. T. Davison und W. Apel. Zweiter Band: Baroque, Rococo and Pre-Classical Music. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1950.

Im Verlauf der letzten Jahrzehnte ist mehrfach der Versuch unternommen worden, chronologisch-historisch geordnete Beispielsammlungen zur Musikgeschichte als praktische Erläuterungen musikgeschichtlicher Darstellungen zusammenzustellen. Bekannt ist H. Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen“ vom Jahre 1912, die A. Schering in 3. Auflage (1925) bearbeitet und mit erklärenden Hinweisen versehen hat. An die Stelle dieses Werkes, das die Tonsätze in „Klavierpartitur“ veröffentlichte, setzte Schering 1931 eine eigene, groß angelegte „Musikgeschichte in Beispielen“ („350 Tonsätze aus 9 Jahrhunderten“), die die Nachteile des Klavierauszugs, wo es erforderlich war, durch partiturmäßige Wiedergabe aufzuheben bemüht und auf genaue Quellenwiedergabe bedacht war. Kleinere Beispielsammlungen waren inzwischen erschienen, die sich neben den Riemannschen und Scheringschen Werken zu behaupten vermochten, so von A. Einstein (1917) in der Reihe „Aus Natur und Geisteswelt“ und die „Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit“ von J. Wolf (1925) in „Wissenschaft und Bildung“, ein Büchlein, das mancherlei singuläre Werke der älteren Musikgeschichte bis zum

17. Jahrhundert zugänglich machte. Nun ist der Gedanke einer „Musikgeschichte in Beispielen“ von amerikanischer Seite durch A. T. Davison und W. Apel erneut aufgegriffen und auf breiter Grundlage verwirklicht worden. Ihre „Historical Anthology of Music“ umfaßt insgesamt 310 Tonsätze, die auf zwei Bände verteilt sind, wovon der 1. Band 181 Kompositionen zur Musik des Orients, Altertums, Mittelalters und der Renaissance (bis zum Ende des 16. Jahrhunderts) darbietet, während der zweite, hier zur Erörterung stehende Band 128 Werke aus „Barock, Rokoko und vor-klassischer Musik“ enthält und von der italienischen Frühmonodie bis etwa 1780 reicht.

Was die Auswahl der einzelnen Werke betrifft, so sahen sich die Herausgeber vor mancherlei Schwierigkeiten gestellt. Bach und Händel, die in vielen Ausgaben bequem zugänglich sind, blieben unberücksichtigt. Man wird dem zustimmen dürfen, wenn dadurch auch der instruktive Wert des Gesamtwerkes als einer geschlossenen musikgeschichtlichen Erläuterung eine Beeinträchtigung erfährt. Es wäre ohnehin schwer gewesen, für beide Meister das Charakteristische in wenigen Beispielen zusammenzufassen. Dieses Problem wiederholt sich im übrigen auch bei anderen Großmeistern, die einzugliedern waren, wie Schütz, Schein, Gluck usw. Das Ziel der Ausgabe mußte natürlich sein, möglichst alle stilistischen Einzelrichtungen, charakteristischen Gattungen und irgendwie hervortretenden Persönlichkeiten in typischen Beispielen zu berücksichtigen. Wenn man dabei auch in einzelnen Fällen verschiedener Meinung darüber sein kann, was noch einzufügen gewesen wäre und was hätte wegbleiben dürfen, so muß man doch anerkennen, daß alles Wesentliche und geschichtlich Bedeutsame Platz gefunden hat. Werden in vielen Fällen

bereits bestehende Neuausgaben als Vorlagen herangezogen, so muß doch andererseits auch hervorgehoben werden, daß die Herausgeber zahlreiche Kompositionen einfügen, die weniger bekannt, oft sogar unbekannt bzw. noch nicht erschlossen sind. Dadurch erhält das Ganze auch einen gewissen Quellenwert. Die Reichhaltigkeit des Dargebotenen auch nur in kurzen Zügen zu kennzeichnen, würde hier zu weit führen. Im allgemeinen werden ganze Werke veröffentlicht. Wo dies infolge übergroßer Ausdehnung nicht möglich ist, werden abgeschlossene Einzelteile (einzelne Sätze bei Sonatenwerken, Szenen in Opern usw.) geschickt herausgelöst. Problematischer wird dieses Vorgehen bei Variationswerken, wo das Auslassen einzelner Variationen leicht ein unzureichendes Bild des Gesamtwerks zur Folge haben kann. Ein sorgfältig angelegter Kommentar würdigt in kurzen Zügen die Bedeutung der betr. Persönlichkeiten und Werke und bringt Hinweise auf Werke gleicher Gattung aus anderen Jahrzehnten, so daß sich etwa in der Sonate, in der Suite, Oper, Oratorium, Motette usw. bequem gattungsgeschichtliche Zusammenhänge rekonstruieren lassen, die dem didaktisch-instruktiven Charakter des Werkes höchst förderlich sind. Außerdem wird auf vorhandene Schallplattenaufnahmen von Fall zu Fall hingewiesen.

Die Anordnung des gesamten Materials erfolgt epochenweise. Die frühbarocke Phase begrenzen die Herausgeber durch die Jahrzehnte von 1600—1640, der „Mittelbarock“ umfaßt den Zeitraum von 1640—1680, während der Spätbarock auf die Jahrzehnte von 1680—1750 ausgedehnt wird. Die letzte Gruppe wird als „Rokoko und Frühklassik“ bezeichnet und auf die Zeit von 1730—1780 festgelegt. Es soll hier nicht in eine

Diskussion dieser Epochenaufgliederung eingetreten werden, doch gilt es, immer wieder darauf hinzuweisen, daß man die Binnengliederung des gesamten Zeitalters nicht in dieser Weise auf Jahr und Tag festlegen kann. Das würde zu einer gewaltsamen Simplifizierung der lebendigen Tatsachen führen. Außerdem wird man die Zuordnung einzelner Komponisten zu dem einen oder anderen Zeitabschnitt nicht immer ohne Widerspruch hinnehmen können. Corelli neben Domenico Scarlatti, J. Pachelbel neben Telemann oder Purcell neben Pepusch lassen sich nicht ohne weiteres und gemeinsam dem Spätbarock zuordnen. Von F. Couperin heißt es im Kommentar, daß er der erste Vertreter des Rokokos sei, während er in der Beispielsammlung in der Rubrik „Spätbarock“ erscheint. Der Inhalt der Epoche ist zu komplex, als daß man ihn in dieser Weise mit Etiketten versehen dürfte, die in den Händen Unwissender und Laien manches Unheil anrichten können. Schließlich ist der Begriff „präklassisch“ alles- und nichtssagend; auch die Epoche des Rokoko, mit der er gepaart wird, ist „vorklassisch“!

Die Wiedergabe der Werke ist lobenswert übersichtlich. Maßgebend bleibt bei Ensemblewerken die Partituranordnung, die gelegentlich aus ökonomischen Gründen etwas vereinfacht wird (zwei Stimmen, mitunter sogar drei auf einer Zeile). In vielen Fällen ist der B. c. ausgesetzt (jedoch nicht immer mit dem gleichen Geschick wie etwa Nr. 184 oder 205), in anderen Fällen wird die B. c.-Bearbeitung dem Musikbeflissenen zur Übung empfohlen!

Alles in allem müssen wir den Herausgebern für die stattliche und mit Bedacht durchgeführte Sammlung dankbar sein. Sie bietet in paradigmatischen Beispielen und aufschlußreichen Erklärungen ein anschauliches

und lebendiges Bild der musikalischen Produktion aus zwei glorreichen Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte. Rudolf Gerber

Ludwig Misch, Beethoven-Studien. Berlin 1950. Walter de Gruyter u. Co.

Das sehr anregende Büchlein vereint eine Anzahl teils früher erschienener, teils neuer Studien zu einzelnen Werken Beethovens. Einige tragen volkstümlichen Charakter („Über einige Klavierwerke“, „Die ‚Große Fuge‘“, „Fidelio als ethisches Bekenntnis“), manche stoßen weiter vor. Wie der Verf. selbst sagt, liegt der „Schwerpunkt der Betrachtungen nach seiten der Form-Erkenntnis“ (S. 7). Hier kommt er zu lehrreichen und mannigfachen Ergebnissen, die einer Erweiterung wert wären. In dem Aufsatz „Zwei B-dur-Themen“, der von der sehr einprägsamen Nebeneinanderstellung je eines Schubert- und Beethoven-Themas ausgeht, wird der Nachweis erbracht, daß das G-dur im Anfang der „Großen Fuge“ und des nachkomponierten Schlußsatzes des op. 130 und das G-dur des „Alla danza tedesca“ ihre Wurzeln im ersten Satze des Quartetts haben. Eine Ausdehnung dieses Gedankens auf andere zyklische Werke würde vielleicht gute Ergebnisse erbringen; man sehe z. B. den Vergleich der Tonartenfolge des op. 130 mit den Bagatellen op. 126 in meinem Buche „Die Skizzen Beethovens“ (S. 156/7). Auch die vielen Möglichkeiten des Ineinanderflechtens von Sonatenform und Fugenform, wie sie Misch für die „Große Fuge“ darstellt, für den Schlußsatz des op. 59 III mit guten Gründen ablehnt, sollten einmal nach diesen Methoden und Gedanken genauer untersucht werden. Höchst anschaulich ist auch, wie M. in „Zur Thematik der Egmontouvertüre“ zeigt, daß hier Sonatenform und Idee eine ganz besondere Bindung eingegangen sind.

ähnlich, wie ich es für die Coriolanouvertüre (Zeitschrift für Musik 1938) nachgewiesen habe.

Bedeutsam scheint mir auch, wie M. den Primat des Ohres vor dem des Auges hervorhebt, wenn er das auch nicht in dieser Form sagt. Das zeigt z. B. der Aufsatz „Das Problem der d-moll-Sonate“. Wenn er hier, im Gegensatz zu der bisherigen Literatur, die ersten 6 Takte trotz des Tempowechsels Largo-Allegro als „Thema“ ansieht und von da aus den Bau des Satzes erläutert, so entspricht das im Grunde der Auffassung des Hörers, der ja von den Tempoüberschriften, Fermaten usw. nichts sieht, sondern nur ein durch lange und kurze Tondauern kontrastierendes Ganzes hört, das durch die Wiederholung noch geschlossener wirkt. Ganz ähnlich weist M. (S. 80) thematische Ableitungen, wie sie Riemann, Heuß und Schmitz in der Egmontouvertüre sehen, mit Recht zurück. da diese nur dem Bilde der Noten, nicht dem Hörereindruck entstammen.

Wenn M. (S. 41) der Coda des letzten Satzes des op. 59 III eine besondere Dehnung nachsagt, so ist das auch in größerem Rahmen richtig. Nach den Ergebnissen einer nicht gedruckten Arbeit aus dem Kölner Schulmusikinstitut von W. Antholtz über „die Entwicklung der Koda in Sätzen in Sonatenform bei Beethoven“ ist für eine gewisse Periode Beethovens, aber nicht die letzte, kennzeichnend, daß die Koda fast als vierter Teil der Sonatenform, gleichbedeutend neben Exposition, Durchführung und Reprise tritt. Die Nebeneinanderstellung zweier Themen aus op. 79 und 130 in „Alla danza tedesca“ zeigt reizvoll das Perseverieren solcher Ideen im künstlerischen Arbeiten des Genies. In einer kaum bekannten Arbeit (Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege 1929) habe ich es an einem ganz andern Beispiel gezeigt, nämlich für Kompositionen R. Schumanns, die

sich mit „rheinischen“ bzw. „gotischen“ Inhalten befassen. Es lohnte sich der Versuch, weiteren derartigen Fällen nachzuspüren. Daß M. wieder einmal in richtigem Sinne auf die „Schlacht von Vittoria“ hinweist, wenn auch von etwas anderem Ausgang als mein Aufsatz (Neue Musikzeitung 1927), ist erfreulich. In meiner Besprechung der Essays und Lectures von Tovey (DieMusikforschung 1951/1) habe ich auf einen Aufsatz über die Struktur der Konzertkadenzen hingewiesen. Auch M. beschäftigt sich mit der Frage („Non si fa una Cadenza“), kommt allerdings zu dem Ergebnis, das Kadenzwesen in den klassischen Konzerten möglichst einzuschränken.

Es ist bemerkenswert, wie mannigfache Gedanken sich aus den sorgfältigen Studien zu Einzelwerken Beethovens ergeben. Paul Mies

Alfred Orel, Johannes Brahms. Ein Meister und sein Weg. Band 3 der Musikerreihe, 270 Seiten. O. Walter, Olten (1948).

Paul Schaller bezweckt mit der von ihm herausgegebenen „Musikerreihe“ Einzeldarstellungen großer Künstler, wobei Persönlichkeit, Leben und Werk in einer ganzheitlich erfüllten Gesamtschau lebendig werden, ohne daß wissenschaftliche Einzelprobleme berührt und formale Werkanalyse getrieben werden. Die Reihe sei für den gebildeten Musikfreund und Musikbeflissenen bestimmt, erhebe aber auch den Anspruch, einer Bibliothek des schaffenden und nachschaffenden Fachmannes würdig zu sein. Ein hohes, anspruchsvolles Ziel, das auch der Verf. des vorliegenden 3. Bandes, A. Orel, bekräftigt, wenn er in seinem Geleitwort davon spricht, daß „Werk im Leben und Leben im Werk“ die grundlegenden Gesichtspunkte einer Künstlerbiographie sein müßten und er weniger das äußere Leben als das innere schildern wolle, über das noch

ein dichter Schleier gebreitet sei. Vornehmlich im 1. Kapitel („Gestalt im Umriß“) versucht er dieses innere Leben der Brahms'schen Persönlichkeit zu enthüllen, wobei jedoch im allgemeinen nur bereits bekannte Wesenszüge der Brahms'schen Erscheinung erläutert werden, ohne daß gewisse Widersprüche des Menschen Brahms (wie etwa die Gegensätzlichkeit seines autokratischen Wesens und einer scheuen Zurückgezogenheit u. a.) aufgeklärt würden. Ob sich Brahms in so betontem Maße als „Ausnahmemensch“ fühlte, wie dies O. annimmt, kann bezweifelt werden. Ihn geradezu als eine „Herrennatur“ zu bezeichnen, scheint vollends abwegig, zumal wenn er dabei in eine Linie mit Wagner, Wolf und Bruckner gestellt wird, bei denen O. ebenfalls Merkmale des „unbedingten Herrenmenschen“ erkennt. Dadurch wird dieser Begriff nur verwässert und der Zugang zu den wahren Hintergründen der Brahms'schen Zwiespältigkeit verschüttet. Auch dürfte es kaum den Tatsachen entsprechen, wenn O. behauptet: „Sein Lebenskampf hatte ihn gezwungen, sich mit einem Panzer zu umgeben, der ihn unnahbar, rau, herrisch, anmaßend erscheinen ließ.“ Wenn einer unserer großen Meister einen spiegelblank-ebenmäßigen, oft geradezu bürgerlich-ausgeglichenen Lebensweg durchlief, so war dies Brahms. In die Armeleuteatmosphäre seiner Kindheit wurde er hineingegeben, sie war für ihn etwas Naturgegebenes, und er löste sich aus ihr in dem Maße, als seine künstlerische Entfaltung dies erforderte. Um den künstlerischen Schaffensraum hatte er nicht zu kämpfen. Und auch nach 1853 hat er sich in einem selten organischen Maße „fort und fort entwickelt“, ohne durch widrige Lebensumstände wesentlich gehemmt zu sein. Viele der oft einander widersprechenden Züge der Brahms'schen Persönlichkeit lassen sich eben nur

auf dem Hintergrund einer land-schaftsgebundenen Mentalität erklären. Aber die Psychologie des Hamburgers, des Niedersachsen und Holsteiners wird von O. nicht näher berührt, wie auch die zeitgeschichtliche Gebundenheit etwa hinsichtlich seiner Religiosität außer Betracht bleibt. Mit einem unleugbaren Geschick versteht es der Verf. alsdann, das mäßig bewegte Auf und Ab des Brahms'schen Lebens zu schildern, wobei die einzelnen Schaffensgebiete in großen Zügen umrissen werden. Ausführlicher, als man dies in anderen Brahms-Darstellungen gewohnt ist, wird Brahms' Verhältnis zum „Phantom Oper“ beleuchtet. Treffliche Bemerkungen fallen über sein Liedschaffen; freilich wird man dem Verf. kaum zustimmen können, daß Brahms „nur dichterisch wertvolle Texte“ komponiert habe. Im allgemeinen bleiben indessen alle diese Hinweise mehr in andeutenden Kennzeichnungen stecken, während andererseits Chronistisch-Biographisches und schon so und so oft Gesagtes entgegen der ursprünglichen Absicht, „Viel und nicht Vieles“ zu bieten, doch wieder zu stark in den Vordergrund treten. Wird man der O.schen Brahms-Darstellung aufs Große und Ganze gesehen seine Anerkennung nicht versagen dürfen, so muß man sich doch allen Ernstes fragen, ob derartige Unternehmungen heute noch ein Bedürfnis sind und ob sich unsere besten Kräfte dafür hergeben sollen. Was uns im Brahms-Schrifttum not tut, ist eine Darstellung der Persönlichkeit, bei der neben den Äußerungen im Wort das Kunstwerk im Mittelpunkt zu stehen hat. Summarisch den Stoff behandelnde Biographien, zumal wenn sie noch mit novellistischer Könnerschaft geformt sind, mögen vom verlegerischen Standpunkt aus erwünscht sein. Eine verantwortungsbewußte Wissenschaft sollte sich jedoch von

anderen Zielen leiten lassen und ein halbes Jahrhundert nach Brahms' Tod den Standpunkt vertreten, daß eine stilistische Darstellung und psychologische Deutung des Brahms'schen Werkes den unbedingten Vorrang haben.
Rudolf Gerber

G. F. H ä n d e l, Rodelinde, Oper in drei Akten, Text von Nicola Haym, Übersetzung von Emilie Dahnk-Baroffio. Textbuch. Mit einer Einführung von Rudolf Gerber. Veröffentlichung der Göttinger Händelgesellschaft e. V., Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1950). 8°, 39 S.

Als Oskar Hagen vor nunmehr über 30 Jahren mit der Wiedererweckung der „Rodelinde“ die „Händeloperne-Renaissance“ begründete, gab er außer dem Klavierauszug auch das Textbuch mit seiner Übersetzung des Haymschen Librettos heraus. Dabei hatte er, um den Opernbesuchern des 20. Jahrhunderts entgegenzukommen, Händels Werk stark gekürzt (vgl. ZfMw 2. Jg. 1921, S. 518 ff.). So hat es seinen guten Grund, daß die Göttinger Händelgesellschaft nun ein neues Textbuch mit neuer Übersetzung vorlegt: es bringt den Text verdienstlicherweise ungekürzt und ohne eigene Zutaten — abgesehen von der dankenswerten sachkundigen Einführung, die ihm Rudolf Gerber vorausschickt.

Wer die Hagensche „Rodelinde“ kennt, dem werden zunächst ein paar Namensänderungen auffallen; ja er wird vielleicht bedauern, daß aus Hagens Langobarden Bertarich, Hadwig und Unolf nun, den italienischen Opernamen Bertarido, Eduige, Unulfo gemäßer, Bertaridus, Hedwig und Unulf geworden sind. Aber wenigstens der erste macht nun in Händels Rezitativrhythmus keine Übersetzungsschwierigkeiten mehr.

Für die Hauptsache, die Übersetzung des italienischen Textes, einige vergleichende Beispiele, jeweils in der

Folge Original—Hagen—neue Übersetzung. Zunächst Rezitativstellen — warum nur sind im Rezitativtext Schrägstriche nicht etwa nur für Kommazeichen, sondern an Stelle der Viertel-, Achtel- oder gar Sechzehntelpausen der Händelschen Notierung gesetzt? Sie zerstückten das Satzbild, besonders wo die Übersetzung anders gruppiert als der Urtext, so beim letzten Strich des folgenden Beispiels. I, 6: „Ah! Lascia almeno dopo si lungo esiglio, lascia, che a questo seno stringa la sposa, e porga un bacio al figlio!“ — „Ach, laß mich nur einmal — nach so endlosem Fernsein, — laß mich ans Herz drücken meine Gattin — einmal nur küssen den Knaben!“ — „Hab ich denn noch immer / nicht lang genug gewartet?! Laß mich, / daß ich die Gattin endlich umarme, / an meinem Sohn mich / erfreue!“ I, 7: „Freni l'amore!“ — „Zähmt euer Sehnen!“ — „Bleibe nur ruhig!“ II, 5: „Ah nò, che non m'inganna . . .“ — „Nein — nein! Dies ist kein Blendwerk!“ — „Ich kann / mich doch nicht täuschen!“ Dazu ein paar Beispiele aus Arien: I, 5: „Di Cupido impiego i vanni“ — „Leih, Cupido, deine Flügel“ — „Amors Flügel will ich leihen“ (so daß nun Händels Musik das Leihen beflügelt!). I, 8: „Morrai sì, l'empia tua testa già m'appresta un gradin per gire al trono“ — „Dein Haupt fällt, treuloser Diener! Über dich als Stufe steig ich auf zum Thron.“ — „Ja, du stirbst! Dein Haupt soll liegen auf den Stiegen, die mich führ'n hinauf zum Throne.“ III, 6: „Pastorello d'un povero armento pur dorme contento“ — „Hirtenknaben, die Hüter der Triften, sie schlummern in Frieden“ — „Selbst der Hirt einer ärmlichen Herde schläft ruhig auf der Erde“. Ein Mehr an Wörtlichkeit wiegt hier und anderwärts den Mangel an sinnvoll fließendem Rhythmus nicht auf. So anerkennenswert die äußere Vollständigkeit dieser neuen Übersetzung ist,

so steht sie doch, leider, an Einfühlungsvermögen, Sprachkraft und musischer Haltung empfindlich zurück gegen das italienische Original und auch gegen jene erste Göttinger Übersetzung Oskar Hagens.

Rudolf Steglich

Franz Giegling, Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1949.

Diese begrüßenswerte Studie über einen der zeitlich ersten Meister des Konzertes bietet Neues vor allem in der Untersuchung und Besprechung der Werke Torellis mit Tromben und Oboen, 28 Sinfonien und Konzerte in S. Petronio in Bologna. Dabei geht der Verf. auch auf die Geschichte der Verwendung der Trompete und der Blockflöte in Italien bei den „trombettieri“ der Signoria, des Rates in Bologna, und bei den „pifferi“ oder „pifferari“ ein. Er weist dabei, gestützt auf Kinsky u. a., auf die Notwendigkeit, die Naturtrompete für die Barockmusik zurückzugewinnen (45). Die Trombensätze Torellis zeigen kanzonnenartige Fugierung und Allegros mit Devisenanfängen. Im Wechselspiel zwischen Violine oder auch Violoncell und Trompete werden vom Trompeter außerordentlicher Geschmack und Fertigkeit verlangt. Die Trompete hat Triller auf a“ zu den sich in Figuren ergehenden Soloviolinen in den „Perfidien“. „Perfidia“ sind oft ausgedehnte Stellen von Bewegungsfiguren über liegendem Baß bis zu 29 Takten, Vorläufer solistischer Kadenz, wahrscheinlich Improvisationen mit einfacher Imitation, ein „sprengendes Element, welches das etwas starre Gefüge der Kirchen-sonate aufklüftet“ (28). (Die Kadenz ergeht sich aber nicht auf der „Paenultima“, sondern stets auf dem Quartsextakkord, der dem Dominantakkord mit Paenultima auf dem

betonten Taktteil vorausgeht!) Die Trombenstücke zeigen, wie die Orchestermusik, Sinfonie und Konzert überhaupt, in Form, nämlich ihrer Kürze, und Anmerkung, daß sie in der Kirche, in der Liturgie Verwendung fanden (50), wie die Notiz „segue il Chirie“ ausweist. Darauf ist schon oft, so von Schering, von Haas etwa, Estens. Musikalien, 1927, 31, auch von mir, Instr.-konzert, 1932, hingewiesen worden. Auch die Tanzsätze der Stücke mit Oboen, deren Einführung nicht genau datierbar ist, sind für solche Verwendung kein Hindernis (56). Wir erfahren weitere Tatsachen über die Riesenbesetzungen, welche auch in S. Petronio zuweilen verwendet wurden, wo Sinfonien, wie das Stimmmaterial ausweist, bis zu 105 Musiker ausführten, mit 7 Stimmheften der ersten Violine, aus denen stehend vermutlich je drei Musiker spielten. Ein Konzert für vier Violinen hat 10 Violone-Stimmen, also mindestens 20 Bassisten, womit die Zahl von 150 Musikern bei Corellis Konzert im Palast der Königin Christine in Rom noch übertroffen worden sein wird. Eine mittlere Besetzung der Torellischen Konzerte zählt wohl 30—50 Streicher (30). Eine Sinfonia à 4 (60) verlangt eine riesige Besetzung mit vier Tromben, zwei konzertierenden und zwei Ripien-Oboen, zwei konzertierenden Violinen, eben solchen Violoncellen etc. und Posaune und Timbal. Neben schmetternden Fanfaren des vollen Ensembles stehen Kombinationen aller Art. Gerade von solchen Werken sollte der Verf. die Partituren veröffentlichen, sie würden sicherlich auch praktisch großes Interesse finden!

Einleitend setzt sich der Verf. mit dem Begriff des Concerto und des Concertare auseinander. Hier sagt er nicht viel Neues, denn daß „Concerto“ „nicht nur eine Form, sondern auch eine gesellschaftliche Bezeichnung“ ist, habe ich (a. a. O. S. 1-9) ausgeführt.

Es gab eben nicht nur Motetti concertati, Salmi in concerto etc., sondern auch als Titel einen „Maestro de Concerti“ (Bassano 1615), wobei das Wort die Körperschaft bezeichnet. Auch heute noch gehen wir abends ins „Konzert“ des Stadtorchesters, wo der „Konzert“-pianist ein „Konzert“ von Mozart spielt im „Konzert“-saal. Wir sprechen von einem europäischen „Konzert“ (bei dem sie allerdings leider heute noch beim Instrumentestimmen sind, das „Konzert“ hat noch nicht begonnen). Alles das sind bis heute übliche, sehr unterschiedliche Verwendungen des Wortes.

Der Verf. untersucht dann die Entwicklung der Form von der Kirchensonate, „Sinfonia a quattro“ und „Concerto a quattro“, er erinnert an die Anfänge solistischer Einschiebel bei Castello (siehe Engel, S. 5). Die „Sinfonia a tre e Concerti a quattro“, op. 5, 1692, sind nicht nur unterschiedlich besetzt, sondern auch thematisch und im Aufbau verschieden, die Sinfonien mehr nach Art der Kirchensonaten (38). Merkwürdiger Weise erwähnt dann der Verf. op. 6 nur ganz kurz, um dann ausführlich, Satz für Satz, die Concerti op. 8 zu besprechen. Trotz der in einer Beilage gegebenen Notenbeispiele ist es für den Leser schwer, solche Formbeschreibungen mit Gewinn zu lesen. Leider erwähnt der Verf. nicht einmal die vorhandenen Neuauflagen Torellischer Werke, auch dann, wenn er diese ausführlich bespricht, etwa das Violinkonzert in c, oder das schon von Wasielewski, Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jh. (o. J., 1905), S. 68 veröffentlichte „Concerto con due Violini che concertano soli“ aus op. 8! Es ist ein Problem für uns alle, wie solche Formbeschreibungen zu gestalten sind. Ich glaube, Zusammendrängungen, Zusammenfassung nach Formteilen, wie „erste Sätze“, Tutti etc. oder bildliche, tabellarische Darstellungen sind

notenlosen, eingehenden, aber ermüdenden und oft sogar nichtssagenden Beschreibungen vorzuziehen. Im Falle des gen. von Wasielewski veröffentlichten Konzertes ist die Darstellung: „Der letzte Satz . . . vereinigt wie üblich fugierte Teile und spielerische Soli“, nicht ganz zutreffend. Von den 6 Tutti, die 5 Soli umrahmen, sind fugiert nur die Tutti 1 und 2, Tutti 5 und, nur ähnlich 6, ist eben sind Wiederholung von 1, womit die Form dacapomäßig zusammengefaßt ist. Die übrigen Tutti, tonartlich das 3. auf Tp, das 4. auf Dp, sind eben nicht fugiert. Der Verf. hätte dem Leser seine Darlegungen in sinnfälligerer Form bieten können und durch Hinweis auf die Neuausgaben lebendiger gestalten können. Von op. 5 ist Nr. 2 von Schering neu herausgegeben und mit Beispielen von mir besprochen. Aus op. 6 habe ich Nr. 10 veröffentlicht, aus op. 8 habe ich das gen. in G besprochen mit Beispielen und einem Formschema für den 1. Satz, das letzte Konzert ist von Schering veröffentlicht. Es ist nicht ganz klar, warum der Verf. uns das vorenthält! Von diesen Einwendungen abgesehen, ist die Arbeit des Verf. für das Studium des frühen Konzertes durchaus von Interesse.

Hans Engel

Leon Stein, *The Racial Thinking of Richard Wagner*. Philosophical Library. New York 1950. XIV u. 252 S.

In der vorliegenden Studie verwendet der Verf. seine Mühe auf die Untersuchung der Wagnerschen Gedanken über „Volk“, „Kultur“, „Sprache“, „Christentum“ und „Judentum“. Angesichts des ungeheuren Einflusses, den der Schriftsteller Wagner auf zahlreiche Denker des 19. und 20. Jhs. ausübte, erscheint eine Klärung der von Wagner vertretenen Ansichten notwendig. Der Verf. versteht es in objektiver Weise, die Wurzeln des Wagnerschen Denkens bloßzulegen. Eine eingehende Untersuchung der

Rassentheorien auf ihre Quellen und Einflüsse zeigt, daß die Gedanken des Bayreuther Meisters vielfach von den Machthabern des Dritten Reiches übernommen wurden und sich besonders drastisch in der jüdenfeindlichen Propaganda auswirkten. Einer ausführlichen Betrachtung werden die Auswirkungen der Wagnerschen Grundsätze unterzogen. Von Musikhistorikern, die dem Einfluß der Rassengedanken besonders zugänglich waren, sind vor allem Karl Storck und Karl Grunsky erwähnt. Forscher wie Bücken, Mersmann, Moser werden hinsichtlich ihrer Bemerkungen über Rassenprobleme, Christentum und Deutschtum in der Musik kritisiert. Oftmals erscheint mir jedoch die Begründung der Kritik allzu konstruiert, so wenn der Verf. von einer „Wagner-Chamberlain-Moser“-Theorie der Gegensätzlichkeit des morgenländischen und deutschen (arischen) Geistes spricht. Die Problematik einer solchen These läßt sich nicht in 3 oder 4 Zeilen erschöpfen, wie es der Verf. zu tun geneigt ist. Kapitel wie „Race concepts“, „Some Wagnerian Fallacies“, „Mendelssohn“, „Music in Germany“ u. a. sind äußerst klar aufgebaut und abgehandelt, kommen aber letzten Endes bei aller Gewissenhaftigkeit in der Durcharbeitung doch zu kurz. Die extremen Grundsätze Wagners weiß der Verf. unter Beleuchtung ihrer oftmals tragischen Auswirkungen deutlich zur Geltung zu bringen. Besondere Sorgfalt wurde auf die Bearbeitung des wichtigen Anmerkungssteiles verwandt.

Richard Schaal

Max Wegner, *Das Musikleben der Griechen*. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1949. 232 S., 32 Tafeln.

Max Wegner, der Archäologe der Universität Münster, hat eine äußerst verdienstliche, dem Musikhistoriker und dem Alttertumsforscher gleich nützliche Arbeit geleistet: Er hat die

zerstreuten zeitgenössischen bildlichen und schriftlichen Quellen, die etwas über griechische Musik von der homerischen bis zur spätklassischen Zeit (rund 800—300 v. Chr.) aussagen, zusammenhängend behandelt und als Grundlage seiner historischen Darstellung der Musik dieses Zeitraumes benutzt. Das Rüstzeug des Archäologen: die gleich gediegene Kenntnis der Dichter und Schriftsteller, der Bildwerke, der Ausgrabungsbefunde, ihre methodisch einwandfreie Verwertung, bilden die Voraussetzungen dieses Buches. Der Verf. geht von der Feststellung aus, daß die Musik der Griechen zwar unwiederbringlich verloren gegangen ist, daß sie aber eine ungemeine Bedeutung bei ihnen gehabt hat. Daher sieht er die Bemühungen berechtigt, von dem Verlorenen wenigstens eine Ahnung zu gewinnen. Mit Recht lehnt er aber den üblichen Versuch ab, vornehmlich an Hand der spätgriechischen Musikschriftsteller und Notenaufschreibungen den Zugang zur wesentlich älteren Musik zu suchen, und wendet sich den genannten einzigen zeitgenössischen Quellen zu.

An Hand dieses Materials stellt W. zunächst das Verhältnis der Götter, der Musen, der sagenhaften Gestalten zur Musik dar. — Wie zu erwarten, ergiebig sind die Kapitel über Instrumente und ihre Aufgaben innerhalb des antiken Lebens (Bräuche). Treffend ist z. B. die Bemerkung: „Während bei modernen olympischen Spielen im Augenblick der Ausübung eines Wettkampfes die Musik schweigt, wodurch offenbar wird, daß sie nur der Ausschmückung und Zerstreuung während der Pausen dient, war bei den Griechen das Aulosspiel gerade dann üblich.“ — Da hingegen über den Gesang die bildlichen Quellen nur wenig aussagen können, findet man in dem einschlägigen Kapitel eine kurze Beschreibung der einzelnen Liedgattungen (Hymnos, Dithyram-

bos, Elegie usw.), wie sie aus der Literaturgeschichte bekannt sind. Auch über Notenschrift, Tonarten, Charakter der Musik läßt sich mit Hilfe des von Wegner gewählten Verfahrens nur wenig sagen. Daher bleiben diese kurzen Abschnitte von den Anschauungen einer älteren, philologisch orientierten Musikwissenschaft abhängig. Da diese Meinungen aber heute nicht als verpflichtend angesehen werden können, hätte es dem Buch nicht geschadet, wenn ihre Wiedergabe auch weggeblieben wäre. — Auf die Beleuchtung der Musik von den einzelnen hier angedeuteten Seiten her folgt eine zusammenhängende Darstellung ihrer Geschichte. In seinem Bestreben, die Eigenart der griechischen Musik greifbar zu machen (so im letzten Kapitel), stellt W. oft die christlich-abendländische Musik ihr gegenüber. Er möchte dem spezifisch ästhetischen Charakter dieser letzteren die Einheit von Leben und Kunst in der Antike entgegenstellen: z. T. richtige, anregende Gedanken, die aber, wenn sie schematisch angewandt und mit Werturteilen verbunden werden, auch leicht in die Irre führen. Dies um so mehr, als das Objekt, die Musik der Griechen, unbekannt bleibt. Keine Beteuerung, jene Musik sei anders als die heutige, kann die Lücke ausfüllen. Solange man das vorhandene Vakuum nicht mit positiven, anschaulichen Vorstellungen auszufüllen vermag, oder zumindest auszufüllen versucht, ist wohl zweckmäßiger, die Umschreibungen mit Worten zu vermeiden, die doch diesen Sachverhalt nur verdecken, das Objekt aber nicht etwa uns näher bringen können.

Eine wesentliche Bereicherung bieten die Bildtafeln und die „Nachweise“ (Quellen, Literatur). Daß diese Nachweise erst am Schluß des Buches, zusammenhängend gebracht werden, wodurch die Darstellung von Anmerkungen frei bleibt, mag mancher

begrüßen. Wenn jedoch zumindest durch Hinweise im Darstellungsteil auf den Nachweise-Abschnitt die Verbindung hergestellt wäre, so hätte dies die Verwendbarkeit des ausgezeichneten Buches nur gesteigert.
Thrasylbulos Georgiades

Alma Mahler, Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe, Bermann-Fischer Verlag 1949. 479 S., 9 Tiefdrucktafeln.

War die Dirigentenlaufbahn Gustav Mahlers ein erfolgreicher Aufstieg zu den höchsten Gipfeln des Ruhms, so ist sein eigenes Schaffen noch heute eines der umstrittensten der neueren Musikkritik. Der verständnislosen und geringschätzigen Kritik auf der einen steht die leidenschaftliche Bewunderung seiner Kunst auf der anderen Seite gegenüber. Dies ist im Grunde eine durchaus natürliche Reaktion auf ein Werk, das in hohem Grade einer subjektivistischen Erlebnis- und Gedankenwelt verhaftet ist; liegt es doch im Wesen einer solchen betont subjektiven Kunstäußerung, daß sie ähnlich gesinnten Menschen ungeheuer viel, anders empfindenden oder gearteten aber nur wenig oder gar nichts zu geben vermag. Es darf auch nicht vergessen werden, daß Mahlers Schaffen einer Zeit der musikalischen Stilwende angehört, in der einerseits die späte, ausklingende Romantik ihre letzten Früchte zeitigt, andererseits aber eine junge Generation neue Wege sucht und einzuschlagen beginnt. Mahlers Werk ist in vielem ein Spiegelbild dieser bewegten Zeit. Einerseits auf den großen Vorbildern Beethoven, Wagner, Bruckner fußend, war er auf der anderen Seite ein in seiner dämonischen Besessenheit und seinem Glauben an seine künstlerische Mission viel zu eigenwilliger Geist, als daß er sich hätte in die Schranken einer falsch verstandenen Tradition pressen lassen. Wie er als nachschaffender Künst-

ler, als Kapellmeister und Operndirektor neue, zukunftsweisende Pfade beschritt, wie er aus der Tradition nur das übernahm, was ihm gut und notwendig dünkte, so bedeutete ihm auch als schaffendem Künstler der Begriff Tradition kein Stehenbleiben beim Althergebrachten, sondern einen lebendigen historischen Entwicklungsprozeß. Alma Mahler erzählt, wie einst Mahler mit Brahms auf einer Brücke stand, unter der ein Wildbach schäumte. „Nachdem sie zuvor erregt über die Zukunft der Musik debattiert hatten, wobei Brahms ergrimmt über die mitlebenden jüngeren Kollegen rasonniert hatte . . . schauten sie fasziniert dem Brechen der Wellen über die Steine zu . . .“ Mahler zeigte auf die ewig weiterspringenden Wellen unter der Brücke und sagte lächelnd: „Welche ist die letzte?“ (S. 141). Wie sehr er an den Fortschritt, an das lebendige Weiterwirken der Kunst glaubte, geht auch aus einer das Schaffen Schönbergs betreffenden Äußerung hervor: „Ich verstehe seine Musik nicht, aber er ist jung; vielleicht hat er recht. Ich bin alt, habe vielleicht nicht mehr das Organ für seine Musik“ (S. 142).

Mahler, „dieser göttliche Dämon“, wie ihn seine Gattin bezeichnet, hat ausschließlich seiner Kunst gelebt und hat wie wohl kaum ein zweiter an ihr gelitten. Er verzehrte sich in einem rastlosen, nimmermüden Schaffensdrang und mußte endlich an seinem eigenen Feuer zugrunde gehen. „Arbeit — Arbeit, hochgemutes Dasein — Verzicht auf eigene Freude — Streben ins Unendliche, dies war sein Leben, für und für!“ (S. 147). Er war das lebendige Abbild des Kapellmeisters Kreisler, war seine „Wiedergeburt auf der Ebene des irdischen Lebens“ (Paul Stefan, G. M., S. 7). Sein Leben umfaßte bittere Tragik, aber auch Stunden innerlicher Glückseligkeit. Naive und sentimentale, pathetische und ironisch-parodistische Züge, ein

Hang zu Schroffheiten und Übertreibungen, gepaart mit einem schlichten, gläubigen Herzen, sprechen gleichermaßen aus seinem Leben und seiner Kunst. Mahler pflegte über Menschen wohl zu sagen: „O das ist ein schönes Gesicht, ein verlittenes“, oder: „das ist ein leeres Gesicht, steht kein Leid darin“ (S. 152). Wie charakteristisch im übertragenen Sinne ist das für die „Schönheit“ seiner Kunstwerke! Und wie oft sind schon die vielfach überspitzten Kontrastwirkungen seiner Tonsprache kritisiert worden. Auch derartige Übertreibungen sind seinem Wesen gemäß, pflegte er doch auch im Leben gern zu sagen: „Ich kann Menschen, die untertreiben, nicht leiden, nur solche, die übertreiben!“ (S. 147).

So erschließen sich viele Wesenszüge seiner Kunst aus Veranlagung und Charakter des Komponisten. Frau Ida Dehmel sagt in ihrem Alma Mahler zur Benutzung überlassenen Tagebuch, daß sie „zuerst der Mensch Mahler an den Musiker Mahler“ hat glauben lassen (S. 117). Das ist nun gewiß auch für die Witwe des Komponisten der Beweggrund für die Veröffentlichung der „Erinnerungen und Briefe“ gewesen. Sie hat das Leben und Wirken Mahlers mit all den Freuden und Leiden, Erfolgen und Schicksalsschlägen so wahr und echt gestalten können, weil niemand Gustav Mahler so gut gekannt hat wie sie, die dieses harte, aufopferungsvolle und für eine junge, schöne Frau entsagungsvolle Leben an der Seite eines nimmer ruhenden Geistes mit heroischer Würde auf sich genommen und getragen hat. Ihre in einem leichten und flüssigen Stil geschriebenen „Erinnerungen“ vermitteln einen tiefen Einblick in das Leben und Wirken Mahlers und sind darüber hinaus auch als Zeitdokument von besonderem Wert. In ihrer originellen und aufrichtigen Art schildert sie die Lebensumstände und Gewohnheiten

ihrer Künstlerehe mit Mahler und entwickelt damit gleichzeitig ein prägnantes Charakterbild ihres Mannes, wie es sich aus den Bausteinen eines täglichen Zusammenseins, das so viele gemeinsame Erlebnisse in sich einschloß, von selbst ergibt.

In einem kurzen Rückblick auf den vor der Ehe liegenden Lebensabschnitt Mahlers ist es der Verf. in erster Linie darum zu tun, das Charakterbild des Künstlers aus den verschiedenen Wesenszügen seiner Vorfahren und Geschwister abzuleiten, von denen sie ebenso merkwürdige wie köstliche Episoden zu berichten weiß. In tagebuchartiger, chronologischer Folge entwirft sie sodann ein Bild des an inneren und äußeren Ereignissen so reichen Lebensabschnittes der Jahre 1901 bis 1911 und schließt mit einem erschütternden Bericht über die letzten Erdentage und den durch eine heimtückische Krankheit verursachten Tod des Meisters. Die Verf. schildert den Kapellmeister, dessen Probenarbeit in Oper und Konzert sie miterlebte, sie schildert den Operndirektor, der die Wiener Hofoper mit eiserner Energie zu nie mehr erreichter Höhe führte, und den Komponisten, der ihr seine neuen Werke immer zuerst vorspielte, ihre Kritik wie keine andere zu beherzigen wußte und dessen Partituren sie selbst zu kopieren pflegte. Damit erhält der Leser vieles auch für das Verständnis einzelner Werke wichtige Material aus erster Quelle. Von der rastlosen Arbeit des Komponierens über die Proben, in denen Mahler häufig noch Retouchen vornahm, bis zu den Aufführungen seiner Werke erlebt man den eigenartigen Reiz, der allem künstlerischen Werden anhaftet.

Sehr aufschlußreich sind darüber hinaus die episodenhaften Schilderungen des damaligen Musiklebens und die Eindrücke, die die Verf. im Verkehr mit den namhaften Künstlern der Zeit sammelte. Aus der Fülle

des Materials besonders erwähnt seien hier die Gespräche und Erlebnisse mit Strauß und Pfitzner, Mahlers Freundschaften mit G. Hauptmann, Mengelberg, Guido Adler, Schönberg u. a. sowie sein freundschaftliches Verhältnis zu Bruckner. Die kurzen, aus eigener Anschauung niedergeschriebenen Ereignisse aus dem Leben z. B. Hugo Wolfs, der ein Studienkamerad Mahlers gewesen war, und des Franzosen Gust. Charpentier, dessen Oper „Louise“ Mahler in Wien aufgeführt hatte, sind ebenso interessant wie die zuweilen an Leo Slezaks humorvolle Schilderungen erinnernden Darstellungen aus dem amerikanischen Alltags- und Theaterleben.

Besonderer Dank gebührt der Verf. für die Veröffentlichung sämtlicher Briefe Mahlers an seine Frau sowie einer Reihe aufschlußreicher an Mahler gerichteter Briefe aus der Feder berühmter Zeitgenossen. (u. a. von Mengelberg, Hauptmann, Schönberg, Cosima Wagner, Rich. Dehmel, Pfitzner, Humperdinck, Busoni, Peter Rossegger usw.) Diese im zweiten Teil des Buches zusammengefaßten Dokumente sind eine wertvolle Ergänzung und Bereicherung der „Erinnerungen“ und erfüllen eine in weiten Kreisen seit langem gehegte Hoffnung, dieses in dem von der Verf. schon 1924 herausgegebenen Bande „Gustav Mahler, Briefe“ noch nicht erfaßte Quellenmaterial der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Dieses in jeder Beziehung vorbildlich ausgestattete Buch, das erstmalig schon 1940 in Amsterdam erschien, aus den bekannten politischen Gründen in Deutschland aber nicht zugänglich war, wird sich auch bei uns einen würdigen Platz im biographischen Schrifttum der Gegenwart sichern.

Helmut Storjohann

Joseph Müller-Blattau: Gestaltung — Umgestaltung. Studien zur

Geschichte der musikalischen Variation. Metzler, Stuttgart 1950. 70 S. (Gesetz und Urbild. Abhandlungen zur Pflege realistischen Denkens in der Wissenschaft.)

Mit dem Untertitel vorliegender Schrift gibt der Verf. deutlich genug zu erkennen, was sie bieten will und was nicht. Sie ist keine Geschichte der Gattung Variation, wie sie bisher ja nur mit Teildarstellungen und erst neuerdings von amerikanischer Seite aus in einem größeren Zusammenhang in Angriff genommen wurde. (R. U. Nelson, *The Technique of Variation. A study of the instrumental variation from A. de Cabezón to M. Reger*. Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press 1948.) Es geht dem Verf. vielmehr um das Grundgesetz „Gestaltung — Umgestaltung“, dem das Variieren in der Musik zu jeder Zeit unterliegt. Kontrapunkt und Variation stehen sich zunächst als polare Gegensätze musikalischen Gestaltens gegenüber, durchdringen sich bei Sweelinck und Scheidt, entfernen sich voneinander und finden sich wieder zusammen im Schaffen J. Pachelbels und vor allem J. S. Bachs. Die große Wende in der Musik um 1750 vollzieht den Schritt vom Verändern zur Verwandlung. Es ist die Themenwandlungskunst, die R. Steglich erstmalig an den Werken K. Ph. E. Bachs dargestellt hat (K. Ph. E. Bach und der Dresdener Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit, *Bachjahrbuch*, 12, 1915, S. 39 ff.). K. Ph. E. Bachs Variationenwerke darf man dabei freilich nicht in Betracht ziehen, um so bedeutsamer tritt dann aber J. G. Mützel als der einzige Meister dieser Zeit hervor, der die neue Kunst des Veränderns für einen Variationenzyklus ausgewertet hat. Ich darf als Herausgeber des c-moll-Arioso von Mützel mit seinen 12 Variationen (Wolfenbüttel, Verl. f. mus. Kultur u. Wissenschaft 1936) Müller-Blattaus

Hinweis auf diesen noch viel zu wenig gewürdigten Schüler J. S. Bachs besonders warm begrüßen. Schon J. S. Shedlock (Die Klaviersonate, ihr Ursprung und ihre Entwicklung, übers. v. Olga Stieglitz, 1897, S. 68) hatte auf Züge dieser Variationen aufmerksam gemacht, „die stark an Beethovens 32 Variationen in c-moll erinnern“, insbesondere auch auf die unverkennbare Beethovennähe des Themas. Wie nur wenige Werke ist gerade dieses geeignet, die Bedeutung der freien Fantasie unter den Bildungsgesetzen der musikalischen Variation bei den „Meistern der Goethezeit“, wie der Verf. diese Epoche umschreibt, klar zu erweisen.

Der junge Beethoven gehört noch dieser Epoche an, der mittlere und späte läßt den Zyklus der Variationen zur Form werden. Hier faßt Müller-Blattau alle wesentlichen Ergebnisse seiner größeren Arbeit „Beethoven und die Variation“ (Neues Beethoven-Jahrbuch, 5, 1933, S. 101 ff.) noch einmal in eindringlicher Kürze zusammen (ein Hinweis im Literaturverzeichnis auf K. von Fischer, Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale, Schweizerische Musikzeitung, 89, 1949, S. 282 ff. wäre hier noch nachzutragen). Das Schlußkapitel schildert Verfall und Erneuerung der Variation bis zum Wiederanknüpfen an Bach und Beethoven bei Brahms und Reger. Die Ausführungen über die Variation in der Gegenwart rücken etwas einseitig Hindemith, daneben nur noch seinen früh verstorbenen Schüler K. F. Noetel in den Mittelpunkt. Gleichwohl, die Themenstellung drängte zu äußerster Beschränkung auf das Wesentliche. So bleibt als Gesamteindruck der Schrift eine überlegene Zusammenschau eines weiten Stoffgebietes. In der Literaturübersicht hätte die Berliner Diss. von Evarodrothee v. Rabenau, Die Klavier-

variation in Deutschland zwischen Bach und Beethoven, 1941, vielleicht noch einen Platz finden können. S. 69, Anm. 5 werden die Variationen op. 82, 2 Schubert entschieden abgesprochen. Nottebohms Einreihung unter die zweifelhaften und untergeschobenen Werke könnte die Auffassung des Verf. stützen. Doch ist für ein endgültiges Urteil m. E. Vorsicht geboten.

Willi Kahl

MITTEILUNGEN

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Die Gesellschaft bittet nochmals ebenso herzlich wie dringend, rückständige Beiträge aus den Jahren 1948 bis 1950 möglichst umgehend auf das Postscheckkonto der Gesellschaft Hannover Nr. 28920 einzuzahlen. Ratenzahlung ist nach vorheriger Mitteilung an den Schatzmeister der Gesellschaft, Kassel-Wilh., Heinrich-Schütz-Allee 35, möglich.

Der Jahresbeitrag 1951 beträgt wiederum DM 15.—. In der Mitgliederversammlung in Lüneburg am 19. 7. 1950 wurde beschlossen, zunächst mit Rücksicht auf die wirtschaftliche Lage vieler Mitglieder, den Beitrag nicht zu erhöhen, obwohl die Leistungen der Gesellschaft dies erfordern würden. Es wurde dabei von der Voraussetzung ausgegangen, daß alle diejenigen Mitglieder, die dazu in der Lage sind, einen höheren Beitrag nach eigener Einstufung bezahlen. Wir bitten unsere Mitglieder, diesen Versuch zu freiwilligem sozialem Ausgleich innerhalb der Gesellschaft nach Kräften zum Erfolg zu führen. Diesem Heft liegt eine Zahlkarte bei. Wir bitten um Einzahlung des Jahresbeitrages 1951 bis spätestens 5. März 1951 und weisen nochmals darauf hin, daß Heft 2 der Musikforschung und folgende nur an die-