

BESPREDHUNGEN

Erwiderung. Im zweiten Jahrgang, Heft 2/4 (1949) der „Musikforschung“ bespricht Hans Engel in kritischer, am Schlusse seiner Besprechung aber immerhin in anerkennender Weise mein Buch „The Story of Dance Music“. Ich möchte mir gestatten, zu dieser Besprechung, die sich zum größten Teil an die von O. Gombosi im „Musical Quarterly“ (Okt. 1949) eng anschließt, Stellung zu nehmen.

Mein Buch war 1942 fertiggestellt und erschien zuerst Ende 1944 bei Espasa Calpe, Buenos Aires, in spanischer Sprache. Daß während des Krieges ein Teil der ausländischen, neueren Literatur nicht oder sehr schwer zugänglich war, liegt auf der Hand. Wie ich jedoch 1944 die von Engel ins Treffen geführten Bücher von Marius Schneider, die teils 1948 erschienen, hätte benützen sollen, ist mir unerfindlich, — dies ist sogar im Lande der „unbegrenzten Möglichkeiten“ schwer!

Die englische Ausgabe des Buches ist ein Kriegserzeugnis, die von Gombosi beanstandeten Editions- und Übersetzungsfehler wurzeln in persönlichen und sachlichen Verhältnissen der damaligen Zeit und sind, wie Gombosi selbst bemerkt, dem Verleger zuzuschreiben.

Leider schreibt Engel auch Gombosis Bemerkungen nach, die mir nationalistische Voreingenommenheit vorwerfen. Ich bin und war nie Tscheche, sondern Deutscher mit jener rassistischen Parenthese, die jedem deutschen Kollegen geläufig ist. Das müßte vor allem Gombosi wissen, und wenn nicht, so konnte er (und auch Engel) sich in jedem Lexikon dahin informieren, daß ich an der deutschen Universität in Prag las, Leiter der Musikabteilung des deutschen Rundfunks in Prag war und in Europa ausschließlich in deutscher Sprache

publizierte. (Die tschechischen Ausgaben meiner Bücher sind Übersetzungen.) Charakteristisch, daß ein tschechischer Kritiker mir „deutschen Chauvinismus“ vorwarf. Ist es aber „nationale Voreingenommenheit“, wenn man einen in Preßburg-Bratislava geborenen Musiker als „Slovakian“ bezeichnet? Die deutsche Version meines Buches sagt: „Der aus der Slowakei stammende J. S. Kusser“. Sowohl Gombosi als auch Engel erklären, daß ich die „Piva“ vom Slavischen (Pivo) ableite. Die von Engel angegebene Etymologie steht indes lang und breit auf S. 78 meines Buches, während ich auf der folgenden Seite im Anschluß an die von Sachs (nicht von mir) in Erwägung gezogene Herleitung der „Cacciata“ (nicht Caccia, wie Engel liest) von „Skákati“ in mehr humoristischer Weise „Piva“ mit „Pivo“ — und dies mit einem Fragezeichen — in Verbindung bringe.¹ Indes kennt jeder Student die „Pifa“ aus Händels „Messias“ und der Zusammenhang des Tanzes mit dem „Piffaro“ ist doch selbstverständlich.

Die Etymologie von „Brando“ von „Brandir“ stammt nicht von mir, sondern geht über H. Rietsch (St. z. M. W. IV, S. 49, Anm.) auf Littré zurück. Die Ableitung von „Pavana“ (vgl. Pavoneggiare) ist noch nicht überholt (vgl. Sachs, Junk, u. a.). Oder doch? „Zeunertanz“ wollen Gombosi und Engel als „Zigeunertanz“ erklären. Mit welcher Begründung? (Vgl. die von Böhme „Geschichte des Tanzes in Deutschland“ angegebene Literatur.) Der „Zeuner“ ist ein „Flechtanz“ und die von Hans Sachs, welcher zufällig gerade auch die Zigeuner zitiert, angeführte Stelle spricht deutlich: „Da wir herritten wie Zigeuner, Als

¹ Nach Cornazano heißt die Musik zur „Piva“ auch „Cacciata“.

wollten wir tanzen den Zeiner.“² Keine der erhaltenen Zeuermelodien hat etwas „Zigeunerhaftes“. (Nationale Voreingenommenheit von Gombosi?) Meine Quelle für die Bezeichnung von „La Brosse“ als „Basse Danse“ ist Blumes „Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite.“

Johann Stamitz war sicherlich slavischen Ursprungs: sein Großvater lebte in Maribor, Jugoslawien, sein Name war Stamec; er emigrierte nach Böhmen und heiratete eine Tschechin namens Kuhey. Im Deutsch-Broder Taufregister erscheint der Komponist unter dem Namen Jan Václav. Über die Zusammenhänge Stamitzscher Melodik mit der tschechischen Volksmusik vergl. meinen Aufsatz in „Music and Letters“ (Vol. XXI, No. 4). Übrigens sage ich nicht, daß Stamitz, Filtz und Richter Tschechen waren, sondern spreche immer von „Bohemian Composers“ und fast scheint es mir, daß meine Kritiker dem traditionellen Mißverständnis unterliegen, daß „Böhme“ und „Tscheche“ das Gleiche bedeuten.

Zum Schlusse nur die Bemerkung, daß jeder unvoreingenommene Leser sehr bald herausfinden muß, daß das Schwergewicht meiner Darstellung in der historischen Grundlegung des österreichischen Ländlers und Walzers liegt, wie ich dies zum ersten Mal in meiner Arbeit in den „Studien zur Musikwissenschaft“, Bd. 8, und in dem entsprechenden Österreichischen Denkmälerband dargelegt habe. Mir lag daran, die Legenden über den Ursprung des Walzers auf das historische Maß zurückzubringen und diese Zusammenhänge einem großen Publikum zu zeigen. Das haben weder Gombosi noch Engel auch nur mit einem Worte erwähnt.

² Über den „Zeuner“ in Polen (cenar) vgl. Bruckner, Dzieje Kultury Polskiej, Krakow 1931.

Die pessimistische Einstellung des „tschechischen Emigranten“ erklärt sich aus der deutschen Geistesgeschichte von 1939 — 1945, deren Opfer der Verfasser, zugleich mit unzähligen anderen war. Dies hat ihn jedoch weder in Europa noch in Amerika gehindert, sich zur deutschen Kulturgemeinschaft zu bekennen und für deutsche Kultur auf schwerem, oft völlig unbebautem Boden Pionierdienste zu leisten.

Paul Nettl

Professor für Musikwissenschaft
an der Indiana Universität

P. Dr. Lucas Kunz O. S. B., Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals. 1. Antiphonen und Responsorien der Heiligen Messe, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung Münster Westf., 1946, 48 S. — 2. Rhythmus und Form, ebenda 1947, 48 S. Unter dem Sammelitel „Aus der Formenwelt des Gregorianischen Chorals“ veröffentlicht der bisher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musiktheorie mit einigen Arbeiten bekannt gewordene Verf. eine Folge von Heften, je etwa drei Bogen stark, die, wie aus den bisher erschienenen drei und den für die Zukunft angezeigten zu entnehmen, sich mit verschiedenen Fragen der Erforschung des gregorianischen Chorals beschäftigen, also der Meß- und Nebengottesdienst-Gesänge, die man allgemein als um das Jahr 600 in Rom entstanden bzw. dort geformt annimmt. Mit eigentlichen Formproblemen beschäftigen sich bis jetzt nur die beiden ersten Hefte. Hier kommt es dem Verf. darauf an, die Dreiteiligkeit der Form in den Meßgesängen, gleich ob antiphonalen oder responsorialen Baues und Stiles, nachzuweisen — also ein Bauprinzip, das dem eigentlichen Lied aufgebundenem Text vornehmlich zu eigen ist und dort auch tatsächlich inner-

halb des christlich-lateinischen Kultgesanges schon sehr früh heimisch ist, nämlich, wenn auch nicht von der ältesten, so doch von einer immer noch frühen Schicht der Mailänder Hymnen an (wohl nach dem Jahre 400; ob es diese sind, die der Autor bei seinen häufigen Bezugnahmen auf Lieder der Antike, „deren es in frühchristlicher Zeit viele gegeben hat“ [I, 14 und ähnlich öfter] meint, muß abgewartet werden, bis die hierüber in Aussicht gestellte Arbeit vorliegt). Nach der Ansicht des Autors steht diese neue These in Gegensatz zu der, wie er meint, meist vertretenen bisherigen Auffassung, daß der „Aufbau vieler wenn nicht aller Introitusgesänge, Gradualgesänge, Offertorien usw. letzten Endes aus der zweiteiligen Form der Chorpсалmodie und ihrer verschiedenen Psalmformeln zu erklären“ (I, 9) sei. Daß der Eindruck einer solchen Auffassung aus dem bisherigen ernst zu nehmenden Schrifttum wirklich gewonnen werden kann, scheint mir nicht so ohne weiteres annehmbar. Jedenfalls stützen die angezogenen Beweisstellen nicht diese Auffassung. Die *Paléographie musicale* gibt im Band III allerdings eine Reihe von Gesängen, bei denen sie vor allem durch die Bezeichnungen *Initium*, *Tenor* und *Clausula* einen Psalmformelähnlichen Bau nahelegt (wobei man allerdings nicht aus dem Auge verlieren darf, daß es sich in erster Linie hier um die Aufdeckung der melodischen Inkonsequenz der 1892 noch offiziell gültigen Regensburger Ausgabe handelt). Aber weder die *Paléographie musicale*, noch die mit Seitenzahlen zitierten Wagner und Ferretti denken daran, daraus ein Formgesetz zu machen, wenn sie auch diese Beispiele teilweise übernehmen und wenn sie auch auf Melodieführungen, die den gregorianischen Meßproprien wie den Psalmformeln ge-

meinsam sind, hinweisen. Doch ist dies alles nicht so wichtig. Die neue These behauptet, daß die Grundlage der Meßpropriengesänge mit *Prosatext* ein dreiteiliges Gebilde ist, „dessen Außenteile in sich selbst ruhen und melodisch vielfach aufeinander bezogen sind. Das mittlere Sätzchen hingegen hält sich selbständig, bildet zu den Nachbarteilen einen gewissen Gegensatz und übernimmt die Funktion eines (sowohl trennenden als auch) verbindenden Zwischenteiles“ (I, 44). Der Nachweis wird von zwei Seiten her geführt, im ersten Heft von der Betrachtung der Melodie, im zweiten von der rhythmischen Seite her, also gemäß einer Forderung, die schon Guido Adler in seinem „*Der Stil in der Musik*“ (1911) aufgestellt hat, nämlich „sowohl größere als kleinere musikalische Formen von der rhythmisch-thematischen (motivischen) Seite aus aufzufassen“. Daß dieser Beweis in vielen der angeführten Fälle überzeugend ist, wird man gerne zugeben. Es gibt zweifellos solche Bauformen. Ob aber Behauptungen wie, daß dies beim Aufbau „fast aller Introitus-Antiphonen“ zutrifft (I, 17), daß die Architektur „ein für allemal durch das schon wiederholt beschriebene dreiteilige Liedschema bestimmt ist“ (I, 20), oder von „Gesetzmäßigkeiten des Aufbaues . . ., deren stete Wiederkehr . . .“ (II, 15) in solcher Ausschließlichkeit aufrechterhalten werden können, ist fraglich. Drückt P. Kunz bei seiner Zurückweisung der angenommenen Theorie einer allgemeinen Baugültigkeit der zweiteiligen Psalmformel offene Türen ein, so ist die Behauptung einer solch ausschließlichen Dreiteiligkeit wiederum zu weitgehend, vor allem, wenn nur wenige Beispiele als Belege vorgebracht sind, die der stattlichen Gesamtzahl gegenüber nur einen kleinen bis sehr kleinen Bruchteil darstellen. Der geschätzte

Verfasser muß selbst im zweiten Heft (36 ff.) die Zweiteiligkeit mancher Introitusgesänge zugeben, wenn er auch auf rhythmischem Wege wieder eine Dreiteiligkeit konstituiert, um seinem Gesetz des dreiteiligen Aufbaues einen möglichst weiten Geltungsbereich zu sichern. Und auch unter den dreiteiligen Introitus - Antiphonen gibt es wieder Fälle, bei denen mit mehr Recht die Barform a b, als die: a b a angenommen werden muß. Es scheint doch ein größerer Reichtum an Formen zu herrschen, als man nach dieser schematisierenden Darstellung meint. Diese Einschränkungen wollen aber nicht das Verdienst schmälern, daß überhaupt die Form mancher Lieder näher und gründlicher als bisher unter die Lupe genommen ist und in manchen Fällen mit Glück. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, im einzelnen die Einwendungen, die sich bei der Lektüre und dem Studium aufdrängen, aufzuzählen. Nur ein Beispiel dafür, daß manche Behauptung eben doch der Nachprüfung nicht standhält: S. 42 heißt es von den Offertorienversen (die heute nicht mehr in den Büchern stehen), daß der erste Vers „eine in sich geschlossene Periode“ bringt und daß der zweite Vers „mit jenem jubilierenden Ausschwingen“ beginnt, „das dem Mittelteil einer Alleluja-Antiphon bzw. einer Gradualkadenz ein besonderes Gepräge verleiht“ (zu den Ausdrücken Alleluja-Antiphon und Gradualkadenz siehe unten). Der Gegenbeweis ist leicht zu erbringen, wenn man die Sammlung der Offertorienverse zu Rate zieht, die seinerzeit der Gerichts-assessor Ott aus einem sehr beschränkten und anscheinend zufällig zugänglichen handschriftlichen Material zusammengestellt hat. Der Fälle, wo der zweite Vers mit „jenem jubilierenden Ausschwingen“ beginnt, sind nur wenige: unter den Nummern

1-35 (um einen beliebigen Teil, gleich das erste Drittel herauszugreifen) sind es Nr. 10, 11, 22, (wenn man will) 25, (ebenso) 28 und 29. Im Gegenteil, die Fälle, bei denen der erste Vers mit den jubilierenden Melismen anhebt, sind sogar mehr: Nr. 4, 5, 6, 9, 12, 26, 32, während bei den Nr. 2, 3, 7, 27, 30, 31, 33—35 die zwei ersten Verse sich ungefähr die Waage halten. Der mit der mittelalterlichen Monodik vertraute Leser wird sich an den ungewöhnlichen Bezeichnungen Alleluja - Antiphon und Gradualkadenz vielleicht schon gestoßen haben. Wie bekannt, bedeutet Antiphon das ständig wiederholte Musikstück nach den einzelnen Versen eines im Wechselchor vorgetragenen Psalmes. Es wäre besser, an einer überkommenen, noch dazu einwandfreien Terminologie nicht zu rütteln, besonders wenn der Ersatz des Bewährten eine Verschleierung des historischen und stilistischen Tatbestandes bedeutet. Die I, 27 gegebene Begründung genügt nicht; wenn die Übernahme einer Antiphon als Responsoriumsbestandteil eine Rechtfertigung sein soll, dann könnte man mit gleichem Recht auch umgekehrt die Antiphon als Responsum bezeichnen, ganz abgesehen davon, daß bei der nicht seltenen Praxis sonstiger Übernahmen von einer Gesangsart in die andere eine allgemeine babylonische Verwirrung in der Bezeichnung entstünde. Der Verfasser verwendet übrigens selber daneben die beiden Begriffe „Chorstück“ und „Responsum“ für die responsorialen Gesänge, so daß also kein Grund einzusehen ist für eine solche Vermengung und Verunklarung des an sich klaren Tatbestandes. Ob der Ausdruck „Kadenz“ für die variationsmäßige Ausweitung eines größeren oder kleineren melodischen Teilstückes des Responsums durch die Verse der Gradualien und Offertorien eine glückliche Bezeich-

nung ist, wage ich nicht zu bejahen. Auch sonst werden Termini nicht unmißverständlich gehandhabt: die drei Teile einer Introitus-Antiphon werden einmal „Satz“ (Außensatz, Mittelsatz), dann wieder „Satzteil“ genannt (I, 17), auch „Teilsatz“ (I, 35) kommt vor, während anderwärts (II, 8) wieder vom dreiteiligen oder zweiseitigen „Satz“, also in diesem Falle vom ganzen, aus mehreren „Sätzen“ bestehenden Stück gesprochen wird. Wie gesagt, wird im zweiten Heftchen die These von der Dreiteiligkeit der Meßlieder von der rhythmischen Seite her unterbaut. Der Verf. legt die Ausführung der gregorianischen Meßproprien zugrunde, die seit etwa 1050 die allgemein verbreitete und auch die heutige ist, also, wie bekannt, die mit der gleichen Längendauer jeder Note. Er setzt dabei stillschweigend die Einteilung in Zweier- und Dreiergruppen voraus, wie sie unser und das Empfinden des 19. Jahrhunderts als entsprechend und natürlich ansieht, das sich einen zeitlichen Verlauf ohne ständige helfende Gliederung in Gruppen, die sich aus zwei oder drei gleich langen Notenwerten zusammensetzen, nicht (oder nicht ohne weiteres) denken kann. Eine eingehende und anregende Analyse macht glaubhaft, daß in zahlreichen Fällen im Kleinen wie im Großen rhythmische Entsprechungen vorhanden sind, ja diese in symmetrischen Anordnungen, und daß der zugrunde liegende Bauplan wieder der eines dreiteiligen Liedschemas ist. Der Verf. prägt für diese Rhythmik als formbildendes Element den Begriff „formale Rhythmik“. Er greift hier auf einen Gedanken zurück und unterbaut ihn systematisch, der schon in Pothiers „Les mélodies grégoriennes“, jener „Bibel“ der modernen Chorallehre, ausgesprochen ist (die Seitenzahl-Verweisungen auf

S. 12 und 13 beziehen sich übrigens nicht auf das zitierte französische Original von 1881, sondern wohl auf Kienles Übersetzung von 1882). Für Pothier ist Choralrhythmus die Entsprechung der einzelnen Teile sowohl im Kleinen wie im Großen. Der engere Rhythmusbegriff, der bei Pothier mehr durchschimmert, jene „reprise légère du mouvement d'impulsion“ (l. c. 89) „qui caractérise l'accent“ (103), ist die bei Pothier nicht offen ausgesprochene Gliederung in Zweier- und Dreiergruppen. Ein Beispiel möge das, was P. Kunz meint, verdeutlichen. So beginnt der Introitus der dritten Weihnachtsmesse mit den Worten „Puer natus est nobis“ auf folgende Melodie: $\underline{Gd} \underline{d} \underline{ded} \underline{c} \underline{ccc} \underline{dced} \underline{d}$; es handelt sich um sieben melodische Gruppen gemäß den sieben Silben des Prosatextes; unabhängig hievon ist die Bildung von rhythmischen Gruppen, deren jede (im ganzen sechs) ich durch Unterstreichung des ersten Notenbuchstabens kenntlich gemacht habe; es sind also deren sechs zu $3+2+2+3+2+3$ Noten. Dieselbe rhythmische Gruppenbildung liegt der Melodie auf die Worte „cujus imperium“ ($\underline{G} \underline{a} \underline{c} \underline{hdef} \underline{dc} \underline{c} \dots$), die den zweiten, den Mittelsatz einleitet, sowie dem Anfang des dritten des abschließenden Satzes auf die Worte „et vocabitur“ ($\underline{ch} \underline{c} \underline{ced} \underline{c} \underline{ccc}$) zugrunde. Der Leser wird vielleicht an das ähnliche Prinzip der Isometrie in der Motette des 13. und 14. Jahrhunderts erinnert. Eine solche Betrachtungsweise ist nur möglich, wenn man zwei Dinge mehr oder weniger außer Acht läßt: Einmal spielt bei den verschiedenen sich rhythmisch (und melodisch) entsprechenden Stellen der Wortakzent keine Rolle, d. h. einmal fällt er so, das anderemal anders — zweitens wird noch darüber hinaus auch die Wortgrenze nicht respektiert; es kommt vor, daß die Grenzen der rhyth-

mischen Abschnitte nicht mit dem Ende eines Wortes zusammenfallen, sondern mitten im Wort liegen. Nun, das mögen stilistische Eigentümlichkeiten sein, die wir als gegeben hinnehmen müssen. Nicht mehr so unbedenklich aber ist, daß auch andererseits zusammengehörige Melodieteile sich eine Zerlegung gefallen lassen müssen, damit die gewollte symmetrische Entsprechung sichtbar werde. Z. B. wird das Melisma über „mei“ im Introitus „Oculi“ *cca, cGGFG GF* so zerschnitten, daß die letzten sechs Noten als rhythmisches Motiv *a* (= drei Zweiergruppen) aufgefaßt werden und somit in Bezug kommen zu ebenfalls als *a* bezeichneten Motiven, die melodisch nichts miteinander zu tun haben: *Gd d d d d* (Oculi mei) oder *F a cd dc* (quia ipse e — sic!) und *dfef ed* (-vellet). So weit wäre alles gut; nun bleibt aber die melodische Zusammengehörigkeit des genannten mei-Melismas mit dem eine Distinktion vorher abschließenden über „meos“ (man beachte das gleiche Wort): *ca, chhGa aG*, das ein anderes rhythmisches Motiv ist (*d*), unberücksichtigt.

Daß der Autor im Aufspüren von Symmetrien bis zum Äußersten, für mein Empfinden bisweilen darüber hinausgeht (man wird geradezu an Werkers Bachanalysen erinnert — auch manche der melodischen Beziehungen erscheinen mir nicht so überzeugend und eindrucksvoll wie dem Verf.), ersieht man aus seiner Analyse der *Communio Narrabo* (II, 40): Um in der dritten Melodiezeile die symmetrische Entsprechung der Glieder *a f a f a* zu erhalten, wird eine melodische und rhythmische Figur (das letzte *f*) als *f* gedeutet, obwohl dieselbe fast notengleiche Figur in der ersten Melodiezeile als erweitertes *a*, wo es wieder eine symmetrische Rolle zu spielen hat, ange-

sehen ist. Im übrigen sind vor einer Überschätzung der Symmetrie in der Musik gewisse Vorbehalte nicht fehl am Platz. Der Begriff „Symmetrie“ ist einer ruhenden, der bildenden Kunst entnommen. Optisch ist auch die Symmetrie eines zu betrachtenden, unbeweglich bleibenden Objektes von einem mittleren Standpunkt aus ohne weiteres greifbar. Im musikalischen, im zeitlichen Verlauf wird eine symmetrische Anlage mehr auf dem Papier genossen, während das Ohr, besonders wo es sich um komplizierte und überhand nehmende Verhältnisse handelt, viel schwerer auffaßt und würdigt.

Nimmt man kritisch zu den Ausführungen von P. Kunz Stellung, muß auch die Frage aufgeworfen werden, ob diese rhythmischen Entsprechungen bei Zugrundelegung einer größeren Anzahl von Handschriften nicht und unter Umständen sogar nicht recht empfindlich gestört werden können. So leidet die Symmetrie, die im Schlußteil des *Reminiscere-Introitus* festgestellt wird, Schaden, wenn man die (nicht seltene) Fassung mit je zwei Noten auf die Silben *li-* und *-be-* von *libera* berücksichtigt. Auch sonst wird von vereinzelt Quellen einiges anders überliefert und es ist nicht ohne weiteres ausgemacht, daß solche Lesarten, auch wenn sie in der Minderzahl unter den uns bekannten Handschriften sind, nicht die authentischeren Lesungen darstellen. Ob solche Störungen der von P. Kunz aufgestellten Formgefüge in größerem Umfang eintreten bei *Zu-Rate-Ziehung* anderer Handschriften, müßte erst untersucht werden. Gerade der Austausch eintoniger mit zweitonigen Werten ist in der Überlieferung nicht selten, wodurch das Gebäude, das P. Kunz auf der Lesart der *Vatikana* errichtet hat, verschiedent-

lich Sprünge bekäme. Es würde damit der historische Wert seiner Beobachtungen vermindert. Bleiben würde ihr Wert als eine feinsinnige ästhetische Einführung.

Die aufgedeckten Symmetrie-Beziehungen gelten nun dem Verfasser als ein Beweis für die Richtigkeit der von ihm vertretenen Theorie vom Ä q u a - l i s m u s, dem Gleichwerte der Töne im gregorianischen Melodienrepertoire. Eine historische Betrachtung dieser Frage stellt der Verfasser nicht an (sie bildet zu einem Teil den Inhalt des dritten Heftes). Er stellt lediglich den Satz auf (II, 9), daß diese auch heute noch übliche Art der Choralrhythmisierung auf eine Überlieferung von Jahrhunderten zurückschauen kann, was richtig ist, daß sie sich auf die erhaltenen ältesten Handschriften (was so nicht richtig ist) und auf die Zeugnisse früher Schriftsteller (was umstritten ist) stützen kann. Aber etwas anderes ist noch zu berücksichtigen: Nehmen wir einmal an, es bestehen die aufgedeckten rhythmisch-symmetrischen Entsprechungen zu Recht, dann muß man sich fragen, ob sie nicht auch bei mensuraler oder quasi mensuraler Deutung sichtbar sind, wenigstens in einem gewissen Umfang. Am schwersten sind sie wohl erkennbar bei einem durchlaufenden taktischen Motus oder überwiegend auch bei einer rhythmischen Ausführung bei gleichen Silbenwerten (Isochronie der Silben), wie sie Riemann, Runge, Houdard, Fleischer, Bernoulli und neuerdings auch Sesini (in seiner Ausgabe der Mailänder Trobadorhandschrift) vertreten, während bei einem rhythmischen System wie dem Jeannins, das verschiedene Arten von Takten, gerade- und ungeradzahlige mischt, symmetrische Entsprechungen bestehen bleiben. Und noch etwas: Ich bin überzeugt, daß etwas die for-

male Untersuchung sehr befruchten wird, das ist der Vergleich der gregorianischen Fassung derselben Gesänge mit frühgregorianischen (ohne daß der Leser hier den Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung verlangt), wie sie in den vier bekannten Handschriften vorliegen, deren Veröffentlichung in Aussicht genommen ist. Aus dem Vergleich der beiden Fassungen, noch mit Beziehung der immerhin nicht wenigen Gesänge, die auch im noch älteren Mailänder Repertoire stehen, werden sich auch in formaler Beziehung die Eigenheiten der beiden oder der drei Gesangstile schärfer sehen und besser beschreiben lassen.

— 3. Metrische Gestaltung. Textformen. Ebenda 1949. 54 Seiten.

Es gibt zwei Möglichkeiten der Rhythmisierung mittelalterlicher Monodik, wenn man von der Melodie ausgeht und nicht vom Text, von der Silbe (wie die Iso-Syllabisten, Iso-Neumisten, Iso-Periodiker: Bernoulli, Fleischer, Houdard, Riemann, Runge, Sesini...): einmal die Annahme eines gleichen (und gleichbleibenden) Wertes für alle Einzeltöne: Äqualismus — zum andern die Annahme von wechselnd kurzen und langen Werten, sei dieser Wechsel auf bestimmte Größen, sei er auf eine bestimmte wiederkehrende Ordnung beschränkt oder nicht; man pflegt in Anlehnung an den Begriff Mensuralmusik diese Rhythmisierungsart Mensuralismus zu nennen (man müßte eigentlich In-Äqualismus sagen, denn mensuriert sind auch die Notenwerte beim streng äqualistischen Vortrag). Bekanntlich handelt es sich hier um eines der umstrittensten, weil heikelsten Gebiete, besonders auch in der Monodik des christlich-lateinischen Kultgesangs, des gregorianischen und nachgregorianischen Chorales, der hier zur

Besprechung steht. In seinem dritten Bändchen versucht P. Kunz die äqualistische Rhythmustheorie, auf die er in den ersten beiden Bändchen seine Ausführungen über die Form gregorianischer Melodien aufgebaut hatte, eingehender zu begründen, und zwar von der Seite einiger führender frühmittelalterlicher Musikschriftsteller her (wobei er den Begriff Frühmittelalter bis Guido, also bis 1050 gelten läßt): von Bedas bekanntem Abschnitt seiner „De arte metrica“ her, von der noch bekannteren Stelle am Schluß des ersten Scholions zur Musica Enchiriadis („Quid est numerose canere“) und vom 15. Kapitel des Guidonischen Micrologus. Der Verfasser bezieht in den Stellen, die offensichtlich eine mensural-ähnliche Ausführung der Gesänge (d. h. eine Ausführung mit wechselnd langen und kurzen Notenwerten) nahelegen, die Begriffe Länge und Kürze auf den Text, also auf lange, d. h. mit mehr Noten ausgestattete, und kurze, also mit weniger oder nur einer Note versehene Textsilben. Verbietet der Text des Musikschriftstellers eine solche teilweise gewagte Deutung, muß der Verfasser also notgedrungen zugestehen, daß es sich um kurze oder lange Einzelnoten, nicht Notengruppen über Textsilben handelt, dann sind für ihn solche Stellen irrelevant, weil er in ihnen „genauere Einzelangaben über den Rhythmus des Chorals erwartet hätte“ (17) oder: „eines fehlt in diesen Texten gänzlich: die Angabe, welche Noten lang und welche kurz sind“ (18, so vom Autor gesperrt) und ähnl. Im Gegenteil, er liest eine überspitzte Forderung des Gleichwertes der Choralnoten (wohl von der mehrstimmigen Praxis des Organums her bedingt) heraus und fürchtet, daß vielleicht „hierdurch dem Mittelalter tiefere Werte des Choralrhythmus oder der

indirekten Metrik des Chorals verlorengegangen“ sind (33).

Diese indirekte Metrik ist nun für P. Kunz der lange gesuchte Choralrhythmus. Im Gegensatz zur direkten Metrik, der Verwendung verschieden langer Melodietöne, ist indirekte Metrik, wie er sie versteht, die bei gleichbleibender Dauer aller Melodietöne entstehende verschiedene Länge der über den Silben sich findenden Einzelnoten oder Notengruppen. Ist über einer Silbe eine Note, ist diese Einheit naturgemäß kürzer, dreimal so kurz als eine aus drei ebenso langen Einzeltönen bestehende Gruppe von Noten über den Silben. Aus stilistisch ganz verschiedenartigen mittelalterlichen lateinischen Gesängen, aus Hymnen, aus Proprienliedern des gregorianischen Repertoires, aus Sequenzen, aus Ordinariumsliedern sucht nun der Verfasser gewisse metrische Reihen — er nennt sie auch metrische Formen, metrische Melodieformen — heraus: einfache Gruppen mit ziemlich gleichmäßigem Wechsel von ein zu zwei (oder mehr) Noten über den Silben — oder Gegensatzgruppen. In ihnen sieht er ein Nachleben antiker Melodiegestaltung. Es ist schwer möglich, auf Grund der wenigen beigebrachten Beispiele, die noch dazu aus zeitlich und stilistisch so weit auseinander liegenden Gesängen genommen sind (vor 600 bis zum 13./14. Jahrhundert), ein Urteil über den wissenschaftlichen Nutzen solcher Reihenschemata zu geben. Auch hier gilt, was bei der Besprechung von Band 1 und 2 gesagt werden mußte, daß die Theorie von P. Kunz weitgehend von den wechselnden Lesarten der Handschriften abhängig ist. Eine Zweiergruppe statt einer Einzelnote gibt sofort ein verändertes Rhythmusbild; so ist z. B. seine Fassung der Stammelodie von „Veni

creator spiritus“ eine seltene, wenn sie auch die seiner Theorie gefügere ist; die überwiegende Mehrzahl der Handschriften überliefert den ersten Vers (und analog dazu auch den zweiten) in folgender „indirekter Metrik“: G a GF G aG (vielfach sogar G allein) c d c (und auch bei der französischen Fassung, wie sie P. Kunz dem Antiphonale monasticum von 1934 entnommen hat, scheint an der metrischen Folge weniger ein rein rhythmischer Antrieb als eine melodische Assoziation wirksam gewesen zu sein, zum mindesten stark mitgespielt zu haben). Ob die Fülle der mit dem Begriff „Choralrhythmus“ umschriebenen Probleme überhaupt im Rahmen einer „Choralwissenschaft“ (als ob es eine Wissenschaft der „Wiener klassischen Musik“ oder sonst eines irgendwie geschlosseneren Komplexes gäbe) gelöst oder einer Klärung entgegengeführt werden kann, ohne Einbeziehung der Rhythmik anderer, auch nicht-europäischer (oder westlicher) monodischer Gesänge? Es scheint mir möglich, daß von einer systematischen Untersuchung der Rhythmik von Gesängen, wie sie die vergleichende Musikwissenschaft und die musikalische Völkerkunde bereitstellen, auf manches in der Choralrhythmik ein neues Licht fällt. Es handelt sich wohlgerne dabei nicht um eventuelle waghalsige Schlüsse aus solchen Vergleichen, sondern erst einmal um eine Untersuchung und Feststellung an der gesungenen und gehörten, nicht an der geschriebenen oder gesehenen, oder beschriebenen Melodie, welche verschiedenen Möglichkeiten der rhythmischen Ausführung zwischen naturhafter Freiheit und strenger rationaler Durchbildung in der Monodie überhaupt möglich sind. Es kommt noch ein Zweites hinzu: die zu Zeiten verschiedene rhythmische Ausfüh-

rung einer nicht unmittelbar lebenden, sondern bereits früher geschaffenen, überkommenen Monodik, wie es von Generation zu Generation weitergegebene kultische Gesänge sind. — Auch das abschließende Kapitelchen über die künstlerisch gegliederte Prosa der Texte von liturgischen Gesängen enthält manche treffliche Bemerkung.

Bruno Stäblein

Charles van den Borren. Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden, Deel I. Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1948, 430 S.

Nach den langen und fruchtbaren Jahren intensiver Quellenforschungen und damit in Zusammenhang stehender Einzeluntersuchungen scheint die Musikforschung nun wieder in ein Stadium zu treten, das der zusammenfassenden Darstellung größerer musikgeschichtlicher Einheiten günstig ist. Außerhalb Deutschlands — und vorerst nur dort — beginnen solche Darstellungen anscheinend das Gesicht der musikwissenschaftlichen Produktion in entscheidendem Maße zu prägen. Ob und wann wir in Deutschland dazu kommen werden, die Ernte der zahlreichen gattungs- und stilgeschichtlichen, monographischen und quellenkundlichen Studien zu sammeln und in großzügiger Synthese zu verwerten, kann niemand voraussagen. Wenn die deutsche Musikforschung in den letzten beiden Dezennien sich vordringlich der Erschließung bedeutsamer Quellen durch Neuausgaben gewidmet hat, so ist dadurch der einzelne Musikhistoriker mit Aufgaben voll beschäftigt gewesen, die ihn mehr oder weniger in die Rolle des Herausgebers gedrängt haben.

So stehen wir, die wir nach wie vor gerade für die Grundlagen einer deutschen Musikgeschichte noch weit-

gehend auf solche Erschließung von Quellen angewiesen sind, denn zunächst nicht neidlos auch der niederländischen Musikgeschichte van den Borrens gegenüber. Der Brüsseler Musikhistoriker, bester Kenner der Materie, legt hier das Ergebnis seiner vielen eingehenden Forschungsarbeiten vor. Mit einer Klarheit, die man nur als vorbildlich bezeichnen kann, wird im ersten bisher vorliegenden Bande die Zeit vom Ursprung bis zu Sweelinck behandelt. Das entscheidende Merkmal der Darstellung ist ihre Allgemeinverständlichkeit, nicht im Sinne einer für geringe Ansprüche gedachten Vereinfachung, sondern in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. Das Buch ist auch für den Nichtspezialisten lesbar, und sogar höchst angenehm lesbar. Daß es auf einer völligen Beherrschung des umfangreichen Stoffes, auf einer gründlichen Kenntnis der Einzelheiten und auf einer Vertrautheit mit den Quellen ruht, bedarf bei dem Namen des Verf. keiner besonderen Betonung. Daß es aber sich weder damit begnügt, den vielfältig komplizierten und ungeheuer tatsachenreichen Stoff vor dem Leser auszubreiten, noch jene problematische, oft mehr scheinbar als wirklich hintergründige Art der Darstellung wählt, das zeigt den echt historischen Geist, dem es entsprungen ist. Überall spürt man die solide Quellenkenntnis, die Achtung vor den Problemen, die das Thema in sich birgt, nirgends jedoch wird man mit rein forscherschen Spezialproblemen aufgehalten. Die niederländische Musikgeschichte, so wie sie sich nach dem augenblicklichen Stande der Forschung dem Blick des Geschichtsschreibers darbietet, wird so behandelt, daß sowohl dem Fachmann als auch dem interessierten Laien der Überblick verschafft wird, den beide sich wünschen. Wo eine mehr ins Einzelne gehende Betrachtung der

Anlage und dem Ziele des Buches widersprechen würde, da wird der Leser auf die betreffende Spezialliteratur verwiesen.

Van den Borrens Arbeit stützt sich immer nur auf die Werke selbst und verzichtet dort lieber auf eine Wertung, wo die Werke etwa noch unerschlossen sind. Diese Beschränkung ist sehr viel weiser, als es den meisten Lesern zum Bewußtsein kommen wird. Wer könnte auch jemals eine zusammenfassende Musikgeschichte schreiben, wenn er sein Leben damit zubringen wollte, erst einmal alle Stücke der Meister zu spartieren, über die er etwas sagen will? Daß die Musik selber der Hauptgegenstand der Darstellung ist, hat seinen guten und wohlverständlichen Grund. Im Gegensatz zu einer mehr oder minder deskriptiven Betrachtung wählt van den Borren nämlich die wertende. Er hat keine Scheu vor ästhetisch fundierten und oft deutlich als subjektiv erkennbaren Urteilen. Allerdings werden diese immer begründet, und man hat daher nie den Eindruck, als seien sie leichtfertig gefällt oder aus oberflächlicher Deutungsabsicht geboren. In keinem Falle verlieren sie sich in pseudo-tiefgründige, dunkle Interpretation, überall herrscht vielmehr die rationale Klarheit einer Beurteilung, deren letzte Voraussetzung allerdings eine fest gegründete Musikanschauung ist. Daß diese subjektiv getönt ist, ist natürlich, sie ist aber nie subjektivistisch. Auch hierin weicht die deutsche Darstellungsweise seit langem von der unserer westlichen Kollegen ab; sie hat es indessen nicht von jeher getan, wie das Beispiel eines Ambros zeigt. Wie der letztere, so äußert auch van den Borren seine Bewunderung für ein Werk oder einen Meister unverhohlen, nennt mit größter Selbstverständlichkeit liebenswürdig, was er so empfindet, und scheut sich

nicht, das langweilig zu nennen, was er — und, wenn wir ehrlich sind, meist auch wir alle — langweilig findet. Das aber scheint dem Referenten, wie gesagt, den echten Historiker zu verraten mehr als eine Urteilsweise, die alles, was historisch wichtig ist, schon deshalb für groß oder schön hält. Mit anderen Worten: Bei van den Borren fehlt jeder Anflug von Historismus, und man darf sagen, daß darunter weder die Einordnung der Fakten in geschichtliche Zusammenhänge noch überhaupt deren historische Bewertung zu kurz kommen, wie denn Mangel an Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen das letzte wäre, das man bei van den Borren suchen könnte. Man möge es dem Referenten verzeihen, daß er sich über diese methodologischen Gesichtspunkte etwas eingehend geäußert hat, ohne sie allerdings auch nur annähernd erschöpfend zu behandeln. Man ist zu solchen Bemerkungen um so mehr berechtigt, als der Inhalt des vorliegenden 1. Teiles von van den Borrens niederländischer Musikgeschichte im einzelnen schon aus Raumgründen nicht gewürdigt werden kann. Die „Niederlande“ sind hier als das Gebiet gefaßt, wie es im alten Sinne unter den Begriff „Pays Bas“ fällt, den der Verf. denn auch häufig in flämischer Übersetzung als „Lage Landen“ gebraucht, was im Deutschen etwa als „Tiefeland“, „tiefe Länder“ zu interpretieren wäre. Es handelt sich im wesentlichen um das heutige Holland und Belgien, aber auch um die heute französischen Landschaften der Cambrésis, des Artois etc. Städte wie Arras und Valenciennes gehören damit ebenso zum niederländischen Musikgebiet wie selbstverständlich Cambrai und Lille. In drei große Kapitel, die mannigfaltig unterteilt sind, ordnet der Verf. den Stoff; in ihnen behandelt er die Zeit vor dem 15. Jahrhundert,

das Jahrhundert der burgundischen Herzöge und die Renaissance, zu der also Sweelinck noch voll gerechnet wird. Die Fülle von gelstvollen Urteilen, kritischen Bemerkungen, wertvollen Fingerzeigen auf unverdientermaßen noch nicht erforschte Meister oder Werke kann nicht einmal andeutungsweise in einer Besprechung zur Geltung kommen. Daß sich das Fehlen von Gesamtausgaben fast aller bedeutenden Niederländer auf die Beurteilung ihres Schaffens auswirken muß, ist selbstverständlich. Zum Teil sind solche Gesamtausgaben noch nicht vollendet, wie die Ockeghems und Josquins, oder erst im Anfangsstadium, wie bei Dufay oder Willaert, zum Teil sind sie alte Anliegen der Musikwissenschaft, deren Verwirklichung in Aussicht steht, wie bei Agricola, Isaac, Gombert. Es ist also nicht Schuld des Verf., wenn er sich bei solchen Meistern auf die Einzelausgaben in älteren oder neueren Publikationsreihen stützen muß. Es verdient vielmehr hervorgehoben zu werden, daß ein großer Teil der vom Verf. herangezogenen Kompositionen von ihm selbst aus Brüsseler Handschriften spartiert worden ist. So darf man feststellen, daß der Kreis der überhaupt behandelten und beschriebenen Werke relativ sehr weit gezogen ist. Dadurch erhöht sich der Wert des Buches, das auch im Biographischen das erreichbare neueste Material verwendet. Ein paar kritische Einzelheiten seien noch kurz vermerkt. Bei Johannes Ghiselin vermißt man einen Hinweis auf dessen 1503 bei Petrucci gedruckte 5 Messen. Bei Lupus Hellincks Beiträgen zu Rhaus Sammeldruck von 1544 handelt es sich einwandfrei um originale Bearbeitungen lutherischer Lieder. Wenn van den Borren fragt, ob es nicht „tekstvermommingen“ sein könnten, so ist er hier seiner verständlichen Unkenntnis der lutherischen Texte und Weisen zum Opfer gefallen.

(Hellinck hat bekanntlich „urlutherische“ Lieder wie „Aus tiefer Not“, „Ein feste Burg“, „Christ lag in Todesbanden“ mehrstimmig gesetzt.) Im allgemeinen wird man aber von den Borren gerade den Fehler nicht vorwerfen können, daß er, wie etwa Fétis oder auch van der Straeten, die Manie zeigt, möglichst viele Musiker zu Niederländern zu stempeln. Im Gegenteil, die Sachlichkeit seines Urteils ist gerade in diesem Punkt über jeden Zweifel erhaben. Man liest sein Buch mit ebenso viel Gewinn wie Genuß und sieht mit gespannter Erwartung der Fortsetzung entgegen. Hans Albrecht

Walter H. Rubsamen, *Literary sources of secular music in Italy (cr. 1500)*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1943. [82 p.]

Die Studie verfolgt das Ziel, die literarischen Quellen der weltlichen Musik Italiens von etwa 1470—1520 in helleres Licht zu rücken. Forschungsobjekt sind vor allem die Texte der Frottolendrucke Petruccis und der entsprechenden handschriftl. Sammlungen. Der Verf. betont, daß bei Petrucci unter den Sammelnamen „Frottola“ — der von dem mittelalterlichen „frocta“ im Sinne einer Auswahl oder eines Straußes von genußreichen Dingen (Versen) abgeleitet wird — auch Formen wie Strambotto, Barzelletta, Ode, Capitolo, Sonnett, Canzone u. a. fallen, die sich von der Frottola im engeren Sinne durchaus unterscheiden. Die einzelnen Typen werden genau definiert, wobei der Gegensatz einer mehr vulgären und einer aristokratisch verfeinerten Lyrik scharf herausgearbeitet wird. Zwischen 1510 und 1530 erlangt die letztere Strömung im Zeichen der steigenden Petrarca-Verehrung das Übergewicht. Damit führt der Weg von der Frottola geradewegs zum Madrigal. Be-

sondere Bedeutung kommt dabei der Canzonenstrophe zu, deren unregelmäßiger Bau jene für das Madrigal bezeichnende größere rhythmische Variabilität in der Musik nach sich zieht.

Nach diesen der Poetik gewidmeten Abschnitten wird die enge Verbundenheit dieser Kunst mit der Lebenskultur der höheren Gesellschaft, und zwar vor allem an dem Beispiel der Kunstmäzenin Isabella d'Este, gezeigt. Hier legt der Verf. die überaus reichen Ergebnisse seiner Forschungen vor. Obgleich er sich auf Poeten von Rang beschränkte, gelang es ihm, eine Fülle von Texten zu identifizieren, die von Musikern wie Cara und Tromboncino, Franciscus Ana, Andrea Antico, Michele Pesenti, Eust. Gallus, Ant. Capriolus, Franc. Fogliano usf. komponiert worden sind. Zu den ermittelten Textdichtern gehören: Galeotto de Carretto, Veronica Gambarà, Ben. Gareth, Serafino dall'Aquila (besonders viele Fixierungen), Bart. Cavassico, Panfilo Sassi, Cinthio d'Ancona, Gaspare Visconti, Lorenzo Magnifico, Ang. Poliziano, Franc. Cei, Niccolò da Correggio, Ant. Tebaldeo, Jacopo Corsi (nicht zu verwechseln mit dem Mitglied der späteren Florentiner Camerata), Pietro Bembo, Jacopo Sammazaro und Ariost. Aufschlußreich für die Josquin-Forschung sind die zahlreichen Bemerkungen über den mit Josquin befreundeten Dichter-Musiker Serafino dall'Aquila, insbesondere auch der Hinweis, daß das konstruktive Thema der berühmten *Missa La sol fa re mi* möglicherweise mit der entsprechenden Wendung einer populären Barzelletta zusammenhängt.

Ebenso bedeutsam ist Rubsamens Nachweis, daß Frottolen bei vielen dramatischen Veranstaltungen teils als szenische Gesänge, teils als Zwischenaktsmusiken verwendet wurden. Wir erfahren, daß ein Mann wie

Tromboncino sich nicht nur als Komponist, sondern auch als Sänger, Instrumentalist und Schauspieler betätigt hat. Er komponierte u. a. eine Canzonette, die Castiglione 1506 bei der Aufführung des dramatischen Spieles „Tirsi“ sang und die Petrucci in das XI. Buch der Frottole aufnahm.

Im abschließenden Kapitel wird der Weg von den „Frottole“ zum Madrigal kurz umrissen. Das Madrigal trat in Erscheinung, als zwei Bedingungen erfüllt waren: in textlicher Beziehung, nach dem Vorbild Petrarca's, die Ablösung von der früheren vulgären Tendenz, in musikalischer Hinsicht der Übergang vom instrumental begleiteten Sololied mit Melodie in der Oberstimme zum durchvokalisierten Ensemblestanz mit gleichwertigen Stimmen. Rubsamen betont, daß schon unter den Frottole vereinzelt Fälle diesem Typus nahekommen, daß sich aber der Durchbruch zum echten Madrigal unter niederländischer Führung (Archadelt, Verdelot, Willaert) vollzieht.

Die Erforschung der italienischen Gesellschaftsmusik vor dem Aufkommen des Madrigals hat mit dieser Arbeit einen großen Schritt nach vorwärts getan. Man kann nur wünschen, daß dieser Vorsprung von entsprechenden Forschungsgebieten — Chanson, deutsches und niederländisches Lied um 1500 — wenigstens zu einem Teil eingeholt werden möchte. Dazu bedarf es freilich der Mitarbeit und Sachkenntnis hervorragender Experten der betr. Literaturen, die gleich Walter H. Rubsamen von der Erkenntnis durchdrungen sind, daß Dichtung und Musik hier eine Einheit bilden und nur in ihrer Verbundenheit recht gewürdigt werden können.

Der ausgezeichneten Studie sind außer Faksimileproben, einem Literaturverzeichnis und Register 11 vierstim-

mige Kompositionen von Cara, Tromboncino, Seb. Festa u. a. auf Texte von Petrarca, Poliziano, Serafino dall'Aquila, Pietro Bembo usw. beigegeben.
Helmuth Osthoff

Carl-Allan Moberg, Die liturgischen Hymnen in Schweden. Beiträge zur Liturgie- und Musikgeschichte des Mittelalters und der Reformationszeit. Band I: Quellen und Texte. Text- und Melodieregister. Einar Munksgaard, Kopenhagen 1947, XXIV und 398 Seiten.

Der schwedische Ordinarius in Uppsala, dessen Sequenzen-Dissertation von 1927 eine der gediegensten Arbeiten in Peter Wagners „Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz“ darstellt, legt hiermit den ersten Band seines zweiten größeren Werkes aus dem Gebiet des mittelalterlichen christlichen Kultgesanges vor. Gegenüber den beiden Sequenzenbänden von 1927 ist das Hymnenwerk von 1947 an äußerem Umfang und Format wie an innerem Gehalt beträchtlich gewachsen. Allein die 142 Seiten Quellen- und Textdarstellung im ersten Sequenzenband sind zu einem eigenen 398 Seiten starken Band I im Hymnenwerk angewachsen, dem später als II. die Melodien mit einer Auswahl der Varianten und als III. eine musikwissenschaftliche Betrachtung, die im 1. Sequenzenband 131 Seiten ausmacht, folgen sollen. Der Verf. benennt sein Werk, mit dem er sich für das ihm von der theologischen Fakultät seiner Universität verliehene Ehrendoktorat bedankt, „Die liturgischen Hymnen in Schweden“. Es handelt sich also nicht nur um die in Schweden entstandenen, sondern auch um die dorthin gebrachten und dort heimisch gewordenen Melodien. Man bedauert eigentlich zuerst, daß eine so gründliche Studie einen peripheren Sektor des gesamt-

europäischen Bestandes einer mittelalterlichen Gesangsart betrifft, und möchte wünschen, daß so viel Mühe sich nicht bloß auf den Randbezirk eines umfangreichen Repertoires beschränkt. Doch abgesehen von der Tatsache, daß wenigstens ein Teilgebiet erschöpfend behandelt ist, hat der Verf. durch die Aufhellung der liturgisch-musikalischen Geschichte des mittelalterlichen Offiziums in Schweden nicht nur seiner Heimat einen Dienst geleistet, sondern es sind auch für die Erforschung des gesamteuropäischen Hymnenproblems genug Fragen erörtert. Moberg zieht nicht nur wie bei seinen Sequenzen eine Anzahl von Vergleichshandschriften aus anderen Ländern heran, sondern er beabsichtigte, darüberhinaus auf Grund der ihm erreichbaren außerschwedischen Quellen eine „international betonte Hymnenabhandlung“ (XIIa) zu schreiben. Dieser Plan ist nun durch die Unterbindung der internationalen wissenschaftlichen Beziehungen in den Kriegs- und Nachkriegsjahren nicht mehr so zur Durchführung gekommen, wie er beabsichtigt war. So kam eine „Art Kompromiß“ (XII) zustande, wobei das Übergewicht des schwedischen Teiles den Verf. am Titel „. . . in Schweden“ festhalten ließ.

Nach einem gedrängten geschichtlichen Überblick über die Hymnendichtung (5—44) von den ersten Anfängen im Osten (mit einem dankenswerten Exkurs über die Entwicklung der doxologischen Schlusstrophe) folgt der erste große Hauptteil des vorliegenden Bandes, die Beschreibung der Quellen, die von S. 45—210 reicht. Hier ist man vor allem erstaunt über den reichen Bestand an schwedischen Hss., besonders an Fragmenten, die das „Mittelalter, mit späteren Epochen schwedischer Musikgeschichte verglichen, in der Tat“ als einen „der an

Quellen reichsten Abschnitte“ erscheinen läßt, „mit dem es eigentlich nur das 19. Jahrhundert aufzunehmen vermag“ (45b). Dabei handelt es sich nur um einen Teil der nach Peter Wagner umfangreichsten Fragmentensammlung. An der Veröffentlichung der seit Jahren vorbereiteten Katalogisierung (56a) hat nicht nur Schweden, sondern die Forschung aller Länder hohes Interesse. Um eine Vorstellung zu erhalten (und zu geben), habe ich mir die Mühe genommen, die Melodien allein in den schwedischen Fragmenten, ohne welche die schwedische „Hymnengeschichte erst mit dem 14. Jh. einsetzen könnte“ (211), durchzuzählen; es sind, wenn ich mich nicht geirrt habe, 110 Melodien (nach der Mobergischen Zählung die Melodiennummern 1, 4, 9, 14, 17, 19, 23, 24, 27, 29, 31, 32(33), 36, 38(?), 52, 54, 59, 68, 74, 82, 87, 88a, 92, 92a, 93, 99a, 104—106, 114, 116, 116a, 117, 119, 120, 124, 124a, 126, 128, 136, 140, 147, 147x, 148, 150, 150a/b/c, 155, 160, 164, 166, 171, 174, 175, 176b, 180, 184, 185, 191, 197, 201, 203, 208a, 210, 212, 226, 231, 237, 238, 247, 252, 259, 262, 266, 271, 273, 275, 278, 284, 290, 294, 295, 297, 298, 300, 301, 305, 310, 314, 316, 316a/b/c, 317, 321, 321a, 321x, 327, 333, 337, 344, 345, 353, 358, 369, 377, 382, 408). Dabei fehlen in der Fragmentenbeschreibung manche Melodiennummern (es sei denn, es ist der Vermerk, daß es sich um eine Hymnenangabe handelt, vergessen, oder es ist ein Text ohne Noten), z. B. U. B. Uppsala Fr. 84, Kgl. Reichsbibl. Stockholm A 103 d 33, d 38, k 98, o 12, Stockholm Kammerarchiv k 2, k 5 (wohl nach der vorhergehenden Melodie zu singen), k 37, Uppsala Landesarchiv Kuvert 14, Linköping Stifts- und Landesbibl. Th 229 (keine Inhaltsangabe). Für die Zeit vor 1300 gibt Moberg später (211) selber die Ziffern: 166 Texte und 73 Melodien. Man ersieht hier-

aus wieder die Notwendigkeit, auch scheinbar belanglosen Einband- und Vorsetzblattresten Aufmerksamkeit zu schenken.

Es ist schade, daß der Autor nicht gleichmäßig Wert gelegt hat auf die präzise Angabe, ob die Texte musikalische Notation tragen und, wenn ja, welcher Typ verwendet ist. Da zwei Methoden in der Angabe abwechseln: 1. mit oder ohne Notenschrift, 2. überhaupt keine Angabe, ist der musikalische Tatbestand nicht immer ersichtlich. Und was die verschiedenen Schrifttypen betrifft, sind hier die Termini nicht immer unmißverständlich, z. B. schwarze Noten auf schwarzen Linien (71a), Neumen auf vier braunen Linien (84a), Choralnoten (96a), Choralchrift auf vier Linien (99b), Choralnotation (113a), neumenartige Choralchrift auf vier roten Linien (85a), neumenartig kleine Choralnoten (97a), für ein Notensystem bereits umgeformte Neumen o. L. in einem gewissen diastematischen Ductus (106b). Auch gegen die überaus häufige Bezeichnung „romanische“ Choralnote oder so ähnlich für Quadratnote läßt sich einwenden, daß sie auch in England die (allein) herrschende war. Und was heißt „romanische Quadratnote“, wenn es keine germanische Quadratnote gibt? Die Bezeichnung „langobardisch-gotische Choralchrift“ (S. 102) führt insofern irre, als der Begriff langobardisch in Verbindung mit beneventanisch(süditalienisch) gebräuchlich ist, von welcher Schrift aus nur Wege zur Quadratnotation, nicht aber zur gotischen Schrift führen. Bei dem angegebenen Beispiel handelt es sich, wie das Faksimile zeigt, um den im deutschen Sprachgebiet beheimateten und weit verbreiteten Typ. Die Musikwissenschaft muß immer wieder nachdrücklich darauf hinweisen, daß bei Katalogisierung von Hss., wenn sie von außermusikalischer Seite vorgenommen wird,

nicht nur die Tatsache einer musikalischen Notation nicht übersehen werde, sondern auch eine womöglich präzise Angabe, um welche Art von Notation es sich handelt, gemacht werde. Wenn nun aber Musikwissenschaftler von Rang hier „selbst der Sünde bloß“ sind! In der Handschriftenbeschreibung selber ist verschiedentlich aus den berichteten Einzelheiten kein rechtes Gesamtbild zu gewinnen. Man hat den Eindruck, daß zahlreiche Mitteilungen von Hss.-Inhalten nicht so sehr für eine Veröffentlichung bestimmt waren und erst später, als in der Kriegs- und Nachkriegszeit eine nochmalige Konsultierung schwierig oder gar unmöglich war, trotzdem in Druck kamen. Schon das Schwanken zwischen diplomatisch genauer Niederschrift und der Umschreibung der lateinischen (und deutschen) Texte verrät das Fehlen eines wohlgedachten und konsequent durchgeführten Planes einer eindeutigen, knappen, aber doch möglichst viel ersehen lassenden Hss.-Beschreibung. Es wäre m. E. vielleicht vorteilhafter gewesen, ein schematisch-tabellarisches Verfahren anzuwenden. Die beiden einzigen Nachteile: eine (meist nur unbeträchtliche) Erhöhung des Umfanges und der Wegfall einer Darstellung in fortlaufender Satzform, wären gegenüber den Vorteilen nicht ernsthaft ins Gewicht gefallen. Aber auch da, wo sich Moberg dieser Methode nähert, wie bei der Beschreibung des C 21 der U. B. Uppsala, seiner ersten schwedischen Quelle, bleiben noch Fragen offen (65/66): Welche Notation? Da um 1500 geschrieben, nur Quadrat- oder gotische. Um welchen gereimten All. Vers handelt es sich zwischen 5v—9, bzw. wo steht er und die Sequenz „Felix mundus ex caeli lumine“ genau? Was ist „Felix sterilis“ auf Bl. 9? Die Botvid-Sequenz „Caeli chorus esto gaudens“ muß natürlich noch auf dem Verso

von 9 stehen (es handelt sich also wohl um eine großformatige Hs. — eine diesbezügliche Angabe fehlt); warum dann vorher der Punkt, wo zwischen den beiden vorhergehenden Stücken Komma? Ist die „Legenda de s. Josepho“ auf Bl. 14—16v und auch spätere (39v, 41) mit oder ohne Noten (bei der Legenda auf 29 verso ist eigens „ohne Noten“ vermerkt). Welches „Off. de s. Ludovico“ steht auf Bl. 18, und ist es mit Noten? Daß das Reim-Offizium und die Messe der *Compassio BMV.* von 84-90 mit Noten versehen ist, schließt man nicht ohne weiteres aus der Bemerkung: „Weitere Forts. des Off. (mit Noten) bis Bl. 94v“ (von wo ab?). Zu den nichtschwedischen Hss., soweit sie mir momentan zur Hand sind, möge mir erlaubt sein, einige Richtigstellungen und Ergänzungen beizutragen.

S. 59b: Die mitgeteilten Melodiebruchstücke sind ein zweistimmiger *Benedicamustropus*. Dieses wie die Beispiele auf S. 60b (Antiphon in „Lassen“-Form — natürlich viermal a b — mit typischer E-Melodie; das textliche Urbild der lat. *Laisse* ist übrigens Augustins *Abecedarius* gegen die Donatisten von 393) und 61a (ebenso mit volkstümlichem Bau) sind nicht korrekt wiedergegeben. S. 60a: 3. Absatz, letzte Ziffer: 75 verso. S. 60: In der Beschreibung des Clm 5511 sind zwischen Bl. 64v und den „hierauf“ folgenden Sequenzen noch die *Lamentationen* und *Oration* des *Jeremias* (65—71v) einzuschieben, die mit anderen Gesängen (*Exultet*, *Tropen* etc.) den Raum von 73—83v bis zum mitgeteilten Gesang auf dem letzten Verso füllen. S. 61a: Das *Scheyerner Antiphonar* (Clm 17406) ist nach 1440 (Bl. 190) zu datieren. S. 61a²: lies *Indersdorf* (nordwestlich von München) statt *Untersdorf*, welcher Schreibfehler auf Kosten der *An. Hymn.* (8, 26) geht. S. 61b: bei dem „unmöglich zu deutenden“ Ge-

sang in Clm 19866 handelt es sich um das spätmittelalterliche „*Parce domine parce populo tuo*“. S. 63b: Die Hs. D 57 des Prager Metropol. Domkapitels *St. Veit* hat (abgesehen von dem Fragment auf Bl. 214) folgende notierte Stücke: 215v *All. V. O utinam disrumperes*, dessen Anfang (in bekannter Weise) mit der folgenden Sequenz identisch ist, 216—216v Sequenz „*Olim sancti aestuabant*“ (bricht im 5. Doppelversikel ab). Cod. C 72 derselben Bibliothek hat an notierten Musikstücken 85v-92v *Kyrialgesänge*. Die Moberg verloren gegangenen *Initien* der drei Sequenzen sind: 92v-93 *Gaude mater luminis*, 93-93v *Virgini Mariae laudes intonant* (*An. Hymn.* 54, 21), deren Schluß wegen der abgerissenen oberen Blattecke fehlt, 93v *Resurgenti tuo nato*. S. 64b: Der Cod. 222 (ol. *Farfa* 33) der *Biblioteca Nazionale* in Rom von 1514 (Bl. 12) ist ein *Sequenziar* (2-143), dem 143-145 das *Sanctus* ∞ *Divinum mysterium* (dieses Zeichen ∞ für *Tropierung*, das ich bereits in *MGG Sp.* 152 ff. verwendet habe, schlage ich vor) und 145-145v das *Agnus* ∞ *Nos redempti* folgen, dann 146-170v *Marienmessen* (*Propr.* und *Ord.*); den Abschluß der Hs. bilden 170v-173v *Credo*, 173v-176 Sequenz „*Ad laudes salvatoris*“ und 176-177v in halb-mensuraler Notation der *Hymnus* „*Resurrexit leo fortis*“ (*An. Hymn.* 4, 27), der mit ganz gleicher Melodie auch in *Wien Schottenbibl.* 401 (1-1v) belegt ist. S. 74b: Die Eigentümlichkeit des unter die untere Note verlängerten Vertikalstriches im *Pes* als englische Eigenheit finde ich auch im *Palat. 98* der *Bibl. Palatina* in *Parma*, einem engl. *Graduale* mit *Sequenziar* (wohl aus *Salisbury*, 13./14. Jh.) mit zahlreichen *Tropen* (zu *Lectio*, *Evangelium*, *Kyrie* und *Gloria*), der der Forschung bisher noch entgangen ist. Im echt englischen *Ductus* dieser *Quadratschrift* auch die schräg gestellte Einzelnote, wie im *Stock-*

Translatio Servatii von einem gewissen Marchmann) in die Gegend des Niederrheins. S. 180b: Auch die beiden Theoretikerhss. Clm 14965a und b stammen nur insofern aus St. Emmeram, als sie der letzte Abt Cölestin 1802 von dem bekannten Bibliophilen Murr-Bamberg ankauften. S. 181a: Clm 15955 stammt aus dem benediktinischen (nicht franziskanischen) Kloster (Erzabtei) St. Peter in Salzburg und hat nur die erste Strophe von „In majestatis solio“ (Bl. 8v) mit Noten. S. 181b: Ebenso ist Tegernsee, aus dem Clm 19558 nach München kam, nicht franziskanisch, sondern benediktinisch. Die Bezeichnung „Tonarius“ gibt nur den Inhalt von Bl. 10-17; es handelt sich um eine Sammelhs., in der die Gesänge zum Stundengebet überwiegen; sein gutgegliederter Inhalt ist aus der Beschreibung bei Moberg nicht erkennbar. S. 181: Im Clm 23088 sind folgende Hymnen auf folgenden Seiten übersehen: 3v, 107v (zweimal), 113, 115v (dreimal), 118v (dreimal), 124, 126, 129v, 133v, 138, sowie von 147v-173v das geschlossene Hymnar mit 70 Nummern, schließlich noch 187 (zweimal) und 195-196v (dreimal). S. 183a: Die zu „Laus angelorum“ im Clm 26853 fehlende Blattzahl ist 36. S. 183b ff.: Daß es sich in Paris Bibl. Nat. n. a. lat. 1235 (einem Graduale, Prozessionar, Tonar, Hymnar und Tropar-Sequenziar — so ist am besten der gesamte Inhalt bestimmt; dazu in der Zwillingshs. n. a. lat. 1236 das dazugehörige Antiphonar) bei den verschiedenen Melodien zu einem und demselben Text nicht um einen Einfluß der Sequenz handelt, also nicht um eine jedesmalige neue Melodie zu jeder Strophe, wie Moberg als immerhin fraglich andeutet, erhellt daraus, daß nicht alle Strophen unter die wechselnden Melodien verteilt sind; die Zahl der Strophen stimmt meist, auch in anderen Hss., mit der Zahl

der Melodien nicht überein. Der ganze Tatbestand läßt keinen Zweifel, daß es sich um Auswahlweisen handelt, wie ja auch sonst gleiche, viel gebrauchte Texte in einer Quelle mit verschiedenen Melodien auftreten, die den wechselnden liturgischen Gebetszeiten, bzw. den Festzeiten mehr oder weniger locker zugehören. S. 186a: Welche Singweise, die in Prag U. B. VI G 3 „eine überreiche Melismatik“ aufweist, meint Moberg? Weder auf die vielgebrauchte zu „Assunt festa jubilaea“ (übrigens kein Ludmilla-, sondern ein Visitatio BMV-Text), noch die drei Ludmilla-Weisen (Bl. 66-67v) trifft diese Charakterisierung zu. S. 186a: Unter Prag U. B. VI G 10 sind drei Hss. vereinigt. Die von Moberg gemeinte ist VI G 10a, kein Antiphonar, sondern eines der vielen Prozessionarien aus dem Benediktinerinnenstift St. Georg auf dem Prager Hradschin. Wie die übrigen enthält auch sie eine Anzahl von Cantiones und Benedicamus- und andere Tropen (12v, 14, 114-123v, 127v, 139v, 154v, 160v-178, 192). Nach St. Georg gehören auch die von Moberg benützten VII H 1 (117v: Georg = „Alme patrone“) und die Hymnen- und Offiziumshs. XII E 15c (aus dem Anf. des 14. Jh.); die ebenfalls mit Antiphonar bezeichnete Hs. XIV G 46 aus St. Georg nennt man besser eine Sammlung von (6) Offizien (mit 3 Messen); ihre Inhaltsangabe (190b) ist unvollständig. S. 187a: Vom Hymneninhalt des XII C 11 (alles Prag U.-B.) fehlen die drei Melodien auf Bl. 195v-6, 201 und 201v. S. 187b: Im Brevier der Ottokartochter Kunigunde ist noch Bl. 359 eine weitere Melodie (Dum matutinis laudibus). S. 197b: St. Gallen 383 hat sich versehentlich in die Liste der Vergleichshss. verirrt; Hymnen enthält diese bekannte Hs. nicht. S. 202: Daß Moberg die Melodie zu „Exultet aula caelica“ von 155v-6 in Zürich Zentralbibl. C 8a,

sowie 163v-4 zu „Hujus diei gloria“, eine der im späteren Mittelalter beliebteren Weisen (in der Fassung auf F, G, c und g), als unik bezeichnet, muß auf einem Irrtum beruhen; kommt sie doch in mehreren Hss. vor, die er verwendete (Clm 9508, 6 mal; Clm 14926; Engelberg 314; Berlin Mus.ms.40592; Paris, B. Sainte-Genev. 113, 9 mal; Prag U. B. XII C 11; VI E 17; XII E 15b/c; VII H 11). Leicht zugänglich ist sie in Worcester F 160 und in Kolmar 441 und 442 (ed. Weinmann 58).

Nach der Behandlung der Quellen beginnt der zweite Hauptteil (S. 210 bis Schluß), der sich mit den H y m n e n t e x t e n befaßt. Hier gibt der Verfasser gemäß seinem Programm einer liturgischen und musikalischen Untersuchung keine literarische Würdigung der Hymnendichtungen, sondern beschränkt sich in der Hauptsache auf die intensive Aufhellung der schwedischen Verhältnisse: Neue, bisher unbekannte Texte und die noch nicht verzeichneten Varianten aus schwedischen Quellen werden vorgelegt (232 — 264). Moberg läßt selbst die Möglichkeit offen, den einen oder anderen Hymnus in den *Analecta Hymnica* übersehen und dadurch nochmal zum Abdruck gebracht zu haben; hier ein solcher Fall: „*Ima vetus expurgetur*“ (Seite 250b) ist (mit dem gleichlautenden Anfang der bekannten Sequenz) der Nikolaushymnus „*Zima vetus*..“, den die *An. Hymn.* 11, 379 aus zwei dänischen Brevieren (Odense und Roskilde) abdrucken.

Weiter wird die Stellung des Hymnus im schwedischen Kirchenjahr einer eingehenden Untersuchung unterzogen (265-337).

Eine Quellenberichtigung: Das S. 301 zitierte Birgittiner-Collectar Wien Nat.-Bibl. 1316 aus dem 15. Jhdt. stammt nicht aus Halle an der Saale, sondern aus Hall bei Innsbruck in Tirol, von wo es nach Gottlieb, Die

Ambraser Hss. I, 105 in die Habsburgische Hofbibliothek gelangte. An musikalischen Bestandteilen enthält es: 61-82 das Birgersche Birgitta-Offizium mit seinen drei Hymnen, alle auf eine Melodie (die aber kaum die bei Moberg 136b angegebene M 247 ist), und zwei Messen: die Hauptmesse 84-91 mit den beiden neuen Gesängen *All. Vers O sponsa Christi* (85v) und Sequenz „*Insistentes cantilenae*“, und die Commemorationsmesse 99-103 mit lauter textlichen und musikalischen Neuschöpfungen (ohne Sequenz); zwischen den beiden Messen: 91-94 Sequenz „*Alleluja Jucundum resonet*“, 94v-95v *All. Vers Ex sacris sponsae labiis*, 95v-98 Sequenz „*Surgit mundi*“. Bei der reformatorischen Umgestaltung von Messe und Abendgottesdienst durch Olaus Petri ab 1531 dürfte, wie ich liebenswürdigerweise von befreundeter kompetenter Seite aufmerksam gemacht werde, das Vorbild der Lutherischen Reform maßgebend gewesen sein, wie die Analogie der deutschen und schwedischen liturgischen Quellen nahelegt. Der Einfluß des Aufenthaltes von O. P. in Wittenberg 1516—1518 wird sicherlich eine ständige Fühlungnahme mit den reformatorischen Bestrebungen im sächsischen Kernland nach sich gezogen haben. Eine Anzahl abschließender Indices erschließt den reichen Inhalt dieses Bandes erst ganz und erleichtert die Benützung des noch erscheinenden II., des Melodienbandes.

Wenn die Besprechung einen etwas breiteren Raum als sonst üblich beansprucht hat, möge der geneigte Leser dies mit der Bedeutung und der Inhaltsfülle des Mobergschen Werkes entschuldigen; gehört es doch zu den erfreulichen Erscheinungen der letzten Zeit auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musik. Daß der s c h w e d i s c h e Verfasser sein Werk in einem d ä n i s c h e n Ver-

lag in deutscher Sprache hat erscheinen lassen, darf als ein erfreuliches Zeichen der sich wieder anbahnenden internationalen Verständigung gelten; und trotz einiger weniger liebenswürdiger Suezismen schreibt der Verfasser ein klares, fließendes Deutsch, das sich dann und wann, wie in den ersten Sätzen des Abschnittes der Quellenbeschreibung (S. 45a), zu poetischer Schönheit erhebt.

Bruno Stäblein

Manfred F. Bukofzer, „Sumer is icumen in“, a revision. University of California Publications in Music. Vol. 2, Nr. 2, 6 S. Titel + S. 79 — 114. Berkeley u. Los Angeles 1944.

Der Sommerkanon verdiente schon lange eine unserer heutigen Kenntnis der mittelalterlichen Musik entsprechende Behandlung. Bukofzer hat sich dieser reizvollen Aufgabe unterzogen und eine recht gelungene Darstellung der ganzen Verhältnisse gegeben. Abschnitt I beschäftigt sich mit der üblichen Datierung 1240, die nur daher rührt, daß ein in derselben Handschrift enthaltener, aber in keiner Verbindung mit den Musikteilen der Handschrift stehender Kalender um diese Zeit geschrieben ist, — also in keiner Weise verbindlich ist. Trotzdem hätte eine Untersuchung der Lagen der — z. Zt. unzugänglichen — Handschrift das Bild noch besser abgerundet. Abschnitt II setzt auseinander, daß allein schon die Mensuralnotation des Kanons darauf hindeutet, daß die Niederschrift des Kanons frühestens 1280 erfolgt ist, da in dieser Zeit erst die frühesten mensuralen Handschriften erscheinen. Eine Richtigstellung: Auch die einzige Konjunktur des Sommerkanons ist — im Gegensatz zu Bukofzers Meinung — mensural geschrieben, sie setzt auf einer neuen Silbe mit links kaudierter Rhombe frei ein — modal müßte sie mit

einer rechts kaudierten quadratischen „Longa“ beginnen. Abschnitt III plädiert dafür, daß die ursprüngliche Notation — die übliche Form ist bekanntlich erst das Resultat einer Korrektur — zweizeitig zu lesen ist, — wie Riemann bereits aus teilweise richtigen Erwägungen übertragen hatte —, was in Kapitel IV durch Vergleich mit anderen Handschriften noch mehr wahrscheinlich gemacht wird. Wooldridge hielt die erste Fassung für modal und dreizeitig, — was freilich gerade deswegen nicht ausgeschlossen ist, weil die Handschrift auch modale Notation enthält. Da Bukofzer die Blüte der englischen Musik modalen Stils, die „Worcesterschule“, auf etwa 1300 datiert, setzt er den mit ihr verwandten Sommerkanon ums Jahr 1310. Die Umänderung in den Tripeltakt (Abschnitt VIII) beseitigt den Kuckucksruf — die erste Fassung erscheint damit als die originale (so schon Riemann und Schering) — und wird von Bukofzer daher mit Recht mit dem zweiten geistlichen Text des Sommerkanons in Verbindung gebracht. Neben mehr akzessorischen Dingen (Index von Winchester, Abschnitt V, Nachweis eines Musikbeispiels von Odington im selben Kodex Abschnitt IX) liegt der Schwerpunkt dann in stilistischen Erörterungen (Abschnitt VI), die die Harmonik als spät und im Gegensatz zur Notre-Dame-Harmonik darstellen und die Vermischung der Formelemente Rondellus, Motette, Konduktus, echter Kanon — in unserm Falle wohl mit Recht — ebenfalls als spät hinstellen. Dieser Abschnitt scheint mir am wenigsten gelungen im Gegensatz zu den übrigen ausgezeichneten Darlegungen. Denn einmal ist die Harmoniefolge des Sommerkanons



sogar gerade in der frühen Notre-Dame-Zeit und in den — durch die Vielstimmigkeit am ersten zum Vergleich heranzuziehenden — vierstimmigen Organa Perotins, z. B. „Sederunt“ T. 99, vorhanden; freilich der zweite F-dur-Akkord dann meist ohne Terz, deren Auftreten im Sommerkanon sich aus seinem kanonischen Charakter erklärt. Die von Bukofzer als „englisch“ bezeichnete Sexte e ist hier sogar durchaus gebräuchlich. Selbst die Wiederholung der Terz im zweiten Takt kommt, wenn auch selten, vor (Klausula In odorem T. 24/25). Mag weiter die Zusammenstellung so vieler verschiedener Elemente spät sein, — auch sie tritt bereits früher auf, vgl. etwa die Konduktusmotetten in F —, so ist der Rondellus selbst wesentlich früher, lediglich wieder die komplizierte Form des von Bukofzer mitgeteilten Stückes, eine Kombination mit der Motettenform, später. Das erst nur aus Hu bekannte, von Gennrich dann wieder in seiner „Formenlehre“ abgedruckte *Benedicamus* in Rondellusform, also ein ausgewachsener dreistimmiger Stimmtauschkanon, wurde von mir in F nachgewiesen — S. 132 meines Organabandes in dieser Gestalt gedruckt — und damit erscheint diese Form bereits im 13. Jahrh., in bester Übereinstimmung mit den Theoretikerzitataten. Stilistisch ist der Sommerkanon also nicht in Gegensatz zur Notre-Dame-Schule zu setzen, sondern ganz eng an sie anzuschließen und aus ihr herzuleiten, — ebenso wie übrigens die ganze Worcester-Schule. Auch der zweiteilige Rhythmus erscheint dann als nicht mehr so ausschlaggebend, — wir haben in der Notre-Dame-Zeit genügend Beispiele für Umschreibungen von ganzen Stücken vom 1. in den 2. Modus, später beim *In seculum* (Ba) auch von zweizeitigem in dreizeitigen Takt, in der bekannten

Brumans est mors-Motette vom 3. Modus in Ba (Bessler, MGG, Sp. 689) in offensichtlich geraden Takt in Da (MGG, Tafel XXVI, vor Sp. 642) — wie beim Sommerkanon. Von diesen Gesichtspunkten aus wäre auch gegen eine Datierung um 1270/80 nichts einzuwenden. Die exakte Datierung des Sommerkanons hängt meiner Ansicht nach nur von der Datierung der Worcester-Schule ab, und darüber sind wir heute noch ohne historische Anhalte. Die etwas spätere Datierung dieser Schule — etwa 1300 oder wie bei Bukofzer 1310 — trifft möglicherweise hier eher das Richtige als die etwas frühere von Hughes. Heinrich Husmann

Robert U. Nelson: *The technique of variation, a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1948.

Die Bedeutung dieser Untersuchung erfordert eine etwas breitere Darstellung ihrer Ergebnisse. An Betrachtungsmöglichkeiten dessen, was man als Variationenform ansieht, was sich also nicht während der Veränderung innerhalb thematischer und motivischer Entwicklungen, sondern in vollständigen Variationen eines Themas abspielt, ließen sich etwa folgende Punkte unterscheiden:

- 1) Die historische Entwicklung der Variationenwerke;
 - 2) Die Techniken, mittels deren die einzelnen Variationen gewonnen und entwickelt werden;
 - 3) Gruppierungen der Variationen und Aufbau des Gesamtwerkes;
 - 4) Aufbau und Funktion von Variationenwerken, die als Einzelsätze in mehrsätzigen Werken auftreten;
 - 5) Anforderungen, die an die Themen von Variationsfolgen gestellt werden.
- Nelson beschäftigt sich im Wesentlichen mit einer gründlichen Darlegung der beiden ersten Punkte. Er

sieht seine wesentliche Methode „1) to make a critical examination of existing explanations of the variation in order to reconcile them in to a more consistent series of basic constructive principles; and 2) to show the successive historical manifestations of the constructive principles under the influence of changing styles“ (S. 3). Die Lösung dieser Aufgabe ist ihm hervorragend gelungen, und es wäre zu wünschen, daß seine Begriffe und Terminologie weiteren Untersuchungen des Variationenproblems zu Grunde gelegt würden. Er führt zunächst als historische Gattungen an (S. 3):

- 1) Variationen der Renaissance und des Barock über weltliche Lieder, Tänze und Gesänge.
- 2) Variationen der Renaissance und des Barock über den Gregorianischen Choral und Kirchenlieder.
- 3) Die Ostinatovariation des Barock.
- 4) Die ornamentale Variation des 18. und 19. Jahrhunderts.
- 5) Die Charaktervariation des 19. Jh.
- 6) Die Basso-ostinato-Variation des 19. Jahrhunderts.
- 7) Die freie Variation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Dem gegenüber sind die Variations-techniken gesetzt, die sich zunächst in zwei Gruppen teilen: die strukturellen Techniken und die freie Technik. Die strukturellen sind wieder in drei Gruppen einzuteilen: die Cantus-Firmus-Technik, die melodisch-harmonische und die harmonische Technik. Es ist nicht möglich, Nelsons scharf begründete Erklärungen hier zu wiederholen, in denen er sich eingehend mit der bisherigen Literatur auseinandersetzt. Ein Zitat, in dem ein wichtiger Unterschied der drei strukturellen Techniken auseinandergesetzt ist, sei hier gebracht (S. 47): „It is more than passing interest that the three structural plans represent three successive stages

leading toward the abandonment of the melodic subject. In the cantus firmus variation the correspondence to the melodic subject is literal, save for occasional transient embellishment; in the melodico-harmonic variation the outline of the melodic subject is altered and obscured, generally through figuration; finally, in the harmonic variation, the melodic subject is replaced by totally new melodies“. Bei allen strukturellen Techniken bleibt die Struktur des Themas im Wesentlichen erhalten. Damit bilden sie einen Gegensatz zu der freien Technik, deren Anwendung vor allem dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vorbehalten bleibt. Nelson entwickelt ausführlich die Beziehungen zwischen diesen Techniken und den historischen Gattungen. Es ist selbstverständlich, daß es in beiden mannigfache Übergänge gibt, daß in einem Variationenwerk die Techniken ineinandergreifen und wechseln können. Andererseits treten zwischen Gattungen und Techniken bemerkenswerte Beziehungen; z. B. die Verbindung der harmonischen Technik mit der Basso-ostinato-Variation des Barock (S. 65 ff.), das Verschwinden der Cantus-firmus-Technik in der Liedvariation nach 1625 und ihr späteres Auftreten in der Choralvariation (S. 34, 41, 56, 61), das Verschwinden der Basso-ostinato-Variation nach 1750 und das Auftreten der ornamentalen Variation im 18. Jahrhundert, begründet durch den Stilumschwung (S. 80), das Wiederauftreten der Basso-ostinato-Variation im 19. Jahrhundert und seine Begründung (S. 107), das Eintreten der freien Variations-technik als eine Art historischer Selbstverständlichkeit (S. 120). Wichtig ist auch die stilistische Begründung der gerade in der ornamentalen Variation des 18. Jahrhunderts so vielfältig auftretenden Erscheinung der Doppelvariation (S. 85 ff.).

Erfreulich ist, daß der Begriff der Charaktervariation eine genaue Bestimmung erfährt, daß der bislang in der Literatur geisternde Gegensatz: Figural-Variation—Charaktervariation richtig gesehen und richtiggestellt wird. Die Charaktervariation ist eine wesentlich im 19. Jahrhundert auftretende Gattung, welche die ornamentale Variation ablöst. Sie differieren im Gebrauch der Techniken; die ornamentale Variation bedient sich hauptsächlich der melodisch-harmonischen Technik, die Charaktervariation der harmonischen. Nelson betont aber immer wieder, daß Charaktervariationen sich auch in früheren Zeiten finden, z. B. bei Frescobaldi (S. 6, 45/6), Poglietti (S. 103), J. S. Bach (S. 6, 105), Mozart und Schubert (S. 88). Als wichtigste Mittel der Charaktervariation des 19. Jahrhunderts werden verschiedene Arten der thematischen Arbeit behandelt (S. 96 ff.). Auch die freie Technik, die Nelson im wesentlichen gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Werken von Dvorak, Tschaikowski, Franck, R. Strauß ansetzt, hat frühere Einzelfälle bei Schumann (S. 113) und anderen (S. 43, 56, 61).

Über Großpläne spricht Nelson da, wo sein Material sie ihm leicht darbietet. Er weist auf die paarweise Gruppierung von Variationen im Barock durch Vertauschung der Stimmen (S. 31/2) und charakteristische Eigenschaften der melodisch-harmonischen Technik hin (S. 38). Auf planmäßige Anordnungen der Basso-ostinato-Variationen kommt er ebenfalls zu sprechen (S. 69, 73, 75 ff.). Gruppierungen durch Kontraste, rondo- und finalemäßige Bildungen zeigt er im 18. Jahrhundert. Es ist ihm auch Recht zu geben, daß es allgemein gültige Großpläne in der Charaktervariation des 19. Jahrhunderts nicht gibt. Ich glaube aber, daß die wirklich bedeutsamen Werke dieser Art doch

systematische Entwicklungen und Anordnungen von Variation zu Variation aufweisen, die auch das ganze Werk betreffen. Zwei kleine Arbeiten sind hier Nelson in seinem sonst sehr sorgfältigen Literaturverzeichnis entgangen: H. Meyer, „Der Plan in Brahms' Händel-Variationen“ (Neue Musikzeitung 1928, Heft 11, 14) und P. Mies, „Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovenschen Werken“ (Neues Beethoven-Jahrbuch VII), die für die Händel-Variationen von Brahms und Beethovens c-moll-Variationen eigenartige Großpläne aufdecken.

Häufiger und eindringlicher als in den bisherigen Behandlungen der Variationenform wird auf die Eigenschaften der Themen eingegangen. So zeigt sich, daß in der barocken Variation Arien nicht auftreten, selbst wenn der Titel das Wort enthält; es handelt sich dann doch um liedhafte Gebilde (S. 32). Eher treten bekannte Arien in der ornamentalen Variation des 18. Jahrhunderts auf. Es wird auch darauf hingewiesen, daß im Barock gelegentlich nicht leicht zu entscheiden ist, ob es sich um die Gattung der Tanzvariation mit Benutzung der harmonischen Technik handelt oder um eine Basso-ostinato-Variation über ein Tanzthema (S. 33). Bedeutsam ist die Feststellung, daß in der Chaconne die Themen nicht immer fest sind, daß z. B. in einem und demselben Werk die in vier Sekundschritten fallende Baßbildung sehr häufig durch die entsprechende aufsteigende ersetzt wird (S. 68 ff.). Eine eingehende (ungedruckte) Untersuchung von E. Malangré „Alte und neue Chaconne- (Passacaglia-)Themen“ (aus dem Institut für Schulmusik der Hochschule für Musik in Köln) hat ergeben, wie solcher Ersatz noch viel weiter gehen kann, wie schließlich nur Anfang und Ende des Baßthemas, ja nur die harmonische Kadenz das ostinate Element bilden

können. Auf die S. 72 erwähnte Tatsache, daß auf- und absteigende Melodie in einem Werk vereint sind, habe ich in meiner Arbeit „Die Chaconne bei Händel“ (Händel-Jahrbuch II) hingewiesen; aber auch die c-moll-Variationen von Beethoven zeigen Ähnliches als Mittel der Gruppierung (vgl. meine oben genannte Abhandlung) und ebenso der letzte Satz der IV. Sinfonie von J. Brahms, hier mit Hinwendung zur Sonatenform (vgl. P. Mies, „J. Brahms, Werk — Zeit — Mensch“). Auch Art und Formung der Themen der Charaktervariation des 19. Jahrhunderts werden eindringlich erörtert (S. 93). Lehrreich ist, wie bei der freien Variationstechnik sowohl die Vielgestaltigkeit der Themen sich bemerkbar macht (S. 114) als auch die Hinneigung zur Programmmusik (R. Strauß „Don Quixote“, Delius „Appalachia“, d'Indy „Istar“ u. a. m.). Zwei kleinere Arbeiten seien dem Literatur-Verzeichnis noch angefügt: L. Nowak, „Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik“, Diss. Wien 1932, und W. D. Meinardus „Die Technik des Basso ostinato bei Henry Purcell“, Diss. Köln 1939.

Dem Plan von Nelsons Untersuchung zufolge tritt eine gesonderte Behandlung der Variationsfolgen in mehrsätzigen Werken nicht in den Vordergrund. S. 80 führt er aus, wie sich die ornamentale Variation des 18. Jahrhunderts in Gelegenheitsstücke für Widmungen, Unterricht und Virtuosenkonzert und die in Symphonien, Sonaten usw. eingeschobenen Variationensätze spaltet. Der letzten wird dabei eine größere musikalische Bedeutung zugeschrieben, ebenso wie eine historische Bedeutung, daß so auch reichere Besetzungen der Variationenform dienstbar gemacht wurden. Der Einfluß der Funktion des Variationensatzes im Ganzen des mehrsätzigen Werkes oder auch um-

gekehrt bietet noch interessante Probleme. Es ist sicherlich nicht Zufall, daß die letzten Sätze der 3. und 9. Symphonie von Beethoven frühe Beispiele des Auftretens der freien Technik darstellen, und daß der letzte Satz der IV. Symphonie von Brahms die eigenartige Koppelung von Sonaten- und Chaconnenform zeigt.

Als Anhang der Anordnung, die den zu Beginn aufgezählten historischen Gattungen entspricht, gibt Nelson dann in vier Beispielen eine ausführliche Analyse je eines den vier Techniken zugehörigen Werkes: Cabezóns „Diferencia sobre el canto del Caballero“ für die Cantus-firmus-Technik, J. K. F. Fischers „Chaconne in G“ für die harmonische Technik, J. S. Bachs Choralvariation „Sei gegrüßt, Jesu gütig“ für die melodisch-harmonische Technik, C. Francks „Variations symphoniques“ für die freie Technik. Die Hauptwerke der Variationenform, Bachs Goldberg-, Beethovens Diabelli-Variationen u. Brahms' IV. Symphonie werden im Verlaufe des Buches so eingehend erörtert, daß sich eine Einzelanalyse erübrigt.

Nelsons scharf gefügte und klare Darstellung gibt eine Schau der Techniken und Gattungen. Seine Begriffe und Bezeichnungen scheinen mir eindeutiger und brauchbarer, als was bislang in der Literatur zu finden ist. Man sollte sie allgemein bei weiteren Untersuchungen verwenden.

Paul Mies

Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo di Gio. Maria Radino Organista in S. Gio. di Verdara in Padova. Venetia 1592. Facsimile with Transcription by Rosamond E. M. Harding. Cambridge, W. Heffer & Sons Limited, 1949.

Bekanntlich sind echte Klavierkompositionen in der Instrumentalmusik Italiens vor Frescobaldi nur sehr spärlich vertreten. Das Klavierspiel

wurde damals in Italien (und in Spanien) vornehmlich als eine Kunst der Improvisation in den Formen des Ricercar, der Fantasia und der Canzona sowie über vokale Vorlagen gepflegt. Klavierspiel war gleichbedeutend mit Improvisation, und als perfekter Spieler galt nur, wer diese vollkommen beherrschte. Die wenigen Drucke mit Klaviermusik waren offenbar in erster Linie für Liebhaber bestimmt, denen dieser höchste Grad des Klavierspiels versagt war. Zu der Gruppe jener Denkmäler gehört zunächst der venezianische Druck von 1551 mit 25 Tänzen (Unicum in Bologna), über welchen Leo Schrade in der Zeitschrift für Musikwissenschaft X (1928) einen Bericht mit Beispielen gab, weiterhin Radinos „Primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo“ von 1592 und Giovanni Picchis „Intavolatura di balli d'arpicordo“ von 1620 (Neuaufgabe), die von Oskar Chilesotti in moderner Notation herausgegeben wurde und seit 1934 auch in einem Faksimiledruck des Bollettino bibliografico musicale (Milano) vorliegt. Es fällt auf, daß diese sich über einen Zeitraum von 70 Jahren verteilenden Klaviertabulaturen alle in Venedig gedruckt worden sind.

Erfreulicherweise ist nunmehr auch das zweite dieser Denkmäler der wissenschaftlichen Benutzung erschlossen worden, und diese englische Ausgabe besitzt erhöhten Wert, da sie der Umschreibung das Original (Unicum der Bibl. Royale in Brüssel) in Faksimilwiedergabe vorausgehen läßt.

Radino sagt, daß seine Kompositionen für zwei Arten von Instrumenten bestimmt seien: „Gravecembalo“ und Laute. Für den letzteren Fall setzt er natürlich eine entsprechende Intavolierung voraus; denn die Stücke sind durchaus klaviermäßig konzipiert und entsprechen den Klaviertänzen von 1551, die der Heraus-

geberin unbekannt geblieben sind. Den Inhalt bilden acht stark auskolorierte — und daher nur für den Spielgebrauch bestimmte — Tanzstücke: ein Passemazzo mit sechs freien Anhängen, eine thematisch damit zusammenhängende und gleichfalls weitausgesponnene Gagliarda, zwei zweiteilige Padoanen und vier kürzere Gagliarden. Der gern mit Imitationen arbeitende Satz verteilt das Laufwerk auf alle Stimmen und zeigt jene durchaus auf das Instrument gerichtete, „realistische“ und „unreflektierte“ Haltung, wie sie Leo Schrade schon in bezug auf die Klaviertänze von 1551 treffend hervorgehoben hat. Eine klare thematische Beziehung besteht nur bei dem Passemazzo und der ihm folgenden Gagliarda. Die angehängten Teile sind dagegen tokkatentmäßig frei entwickelt. Nach ihrem künstlerischen Wert stehen die Stücke auf der Stufe der vierzig Jahre älteren Tabulatur und weit unter Picchis trefflich durchvariierten „Balli“ von 1620 — zu schweigen von Frescobaldis Schöpfungen oder der englischen Virginalmusik der Zeit.

Die Übertragung ist von der Herausgeberin Rosamond E. M. Harding mit aller Sorgfalt durchgeführt worden. Die drucktechnische Ausstattung ist mustergültig. Helmuth Osthoff

J a a p K u n s t , Around von Hornbostel's theory of the cycle of blown fifths. Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut, Amsterdam, Mededeling No. LXXVI, Afd. Volkenkunde No. 27. 35 S. Amsterdam 1948. f. 1.75.

Neben den Arbeiten zur 2. wesentlich erweiterten Auflage seiner „Music of Java“ fand Kunst noch Zeit, verschiedene kleine Hefte in den Mitteilungen des Indischen Instituts zu verfassen. Een en ander over de jevaansche Wajang (Mededeling No. LIII, 1945), Een en ander over de

Muziek en den Dans op de Kei-Eilanden (Mededeling LXIV, 1945), Muziek en Dans in de Buitengewesten (LXVII, 1946), The people of the Indian Archipelago (ohne Nr., 1946), Around von Hornbostel's theory of the cycle of blown fifths (LXXVI, 1948) und The cultural background of Indonesian Music (LXXXII, 1949) sind glänzend geschriebene und mustergültig ausgestattete Monographien von je etwa 30—40 Seiten Umfang, zumeist etwa halb Text und halb Tafeln mit illustrativen Abbildungen. Das hier zur Besprechung vorliegende Heft beschäftigt sich mit v. Hornbostels bekannter Blasquintentheorie, für die sich Kunst nachdrücklich einsetzt. Zu Messungen von Instrumenten setzt Kunst die Töne des Hornbostelschen 23-stufigen Zirkels in Beziehung. Zunächst erscheint Pelog in seiner ersten Form aus sieben Blasquinten von 678 C gebildet, also die Intervallfolge 156 156 156 210 156 156 210 C, sodann in seiner „primitiven“ Form mit Halbquarten (261 C): 105 156 261 156 105 156 261. Auch Slendro, das zweite javanische Tonsystem, tritt in mehreren Stufen auf: a) primitiv mit Halbquarten 261 261 261 261 156 (S. 11 oben ist 230 C Druckfehler für 280 C), b) mittlere Stufe aus Schritten von 6 Blasquinten ($6 \times 678 = 4068$, vermindert um 3 Oktaven $3 \times 1200 = 3600$, $= 468$, 936, 1404 ($-1200 = 204$) usf.) 264 204 264 204 264, c) modern gleichmäßig temperiert 5×240 . Endlich erscheinen die Umschichtreihen, gleichmäßig um 156 C fortschreitend. Diese Skalen sind eine Blasquintenreihe, in der die Quinten wechselnd auf zwei Instrumenten verteilt sind, so daß jedes Instrument Schritte von zwei Quinten (2 mal $678 = 1356$, $-1200 = 156$) besitzt. Man ist immer wieder erstaunt, wie schön die Hornbostelsche Theorie alles zu erklären vermag. Freilich ist sie oft reichlich kompliziert

(Schritte von 2, 6 und 8 Quinten werden als Intervalle eingeführt, was kaum realisierbar erscheint) und braucht außerdem reichlich große Toleranzen. Wenn Verstimmungen von ± 25 C (und mehr in den Beispielen!) zugelassen werden, kann ich immer einigermaßen sinnvoll zusammenpassende Blastöne finden, denn die Töne des 23-stufigen Zirkels stehen nur um $1200 : 23 = 52$ C voneinander ab. Ein Beispiel möge die ganzen Verhältnisse zeigen. Eine als Beleg für eine Umschichtreihe dienende Panpfeife aus Bolivien (S. 15) hat Töne von 171, 206,5, 262,5, 313, 380, 467, 578 und 683 Schwingungen. Die passenden Blasquintentöne sind XIV (172), XVIII (206), VIII (262,5), XII (313), XVI (376), XIII (465) und X (574). Es müßte sein VI, VIII, X, XII, XIV, XVI, XVIII; aber VI (480,5) mußte durch XIII (465) ersetzt werden. Ich persönlich würde die Leiter anders erklären: Die Leiter umfaßt zwei Oktaven 171—683 (684 wäre genau) in sieben Schritten. Die Intervalle sind 326, 416, 304, 336, 357, 369 und 286 C groß. Die mittlere Größe, etwa 340 C, ist gut getroffen, 3 Intervalle (286, 304, 416) sind stärker verstimmt. Als beabsichtigt würde ich eine temperierte Stimmung ($2 \times 1200 = 2400 : 7 = 343$ C) ansehen. Die maximale Abweichung $416 - 343 = 73$ C ist bei der Größe des Intervalls (343 C) mit $\frac{1}{5}$ immer noch erträglich. Als nächstes diskutiert K. einige Vorschläge von Pater Rozing S. V. D., die in ansprechender Weise den Konstruktionsmodus der obigen Skalen vereinfachen. Als dritten Teil endlich bietet Kunst eine eingehende Kritik der Dinge, die Bukofzer einerseits gegen die Hornbostelsche Theorie vorgetragen bzw. inzwischen andererseits für eine eigene neue Theorie beigebracht hat. Die Bemerkungen Kunsts hierzu erscheinen einwandfrei und überzeugend. Da ich die Theorie Bukofzers noch nicht

kenne, vermag ich freilich nicht zu sagen, ob die angezogenen Punkte auch die wesentlichen sind, es scheint aber so. Heinrich Husmann

Walter Wiora: Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde Bd. 32.

Ders.: Alpenländische Liedweisen der Frühzeit und des Mittelalters im Lichte vergleichender Forschung, in Angebinde, John Meier zum 85. Geburtstag am 14. Juni 1949 dargeboten, S. 169—198.

Ders.: Der geistliche Volksgesang der Rätoromanen, Bemerkungen zur neuen Gesamtausgabe, in Archiv für Literatur und Volksdichtung, Sonderdruck aus dem 1. Bd. (1949), S. 255—268.

Die Vorarbeiten zu dem Artikel „Alpenmusik“ in der 2. Lieferung von MGG gaben den Anlaß zu umfangreichen Erhebungen, die nun ihren Niederschlag gefunden haben in drei Abhandlungen: Sie sind gering an Seitenzahl, aber gewichtig an Inhalt. Wie in früheren Veröffentlichungen (z. B. Die Deutsche Liedweise und der Osten), so ist auch hier das gestellte Thema im weitesten Sinne verstanden; der Verf. beschränkt sich nicht auf die Behandlung einer landschaftlich begrenzten Musikkultur (noch weniger „Volksmusikkultur“), sondern stellt den räumlich-zeitlichen Gesamtkomplex eines Gebietes in einen weltweiten Zusammenhang, indem er methodisch Vergleiche anstellt. Nur dadurch kann es ihm gelingen, Geheimnisse der Vergangenheit zu lüften, um die er sich bemüht. — So sind es zwei Punkte, die bei der Lektüre unsere Aufmerksamkeit fesseln: einmal die Musik in den Alpenländern in ihrem zeitlichen Nach- und ihrem räumlichen Nebeneinander. Und zum anderen die Methodik einer „vergleichenden Frühgeschichte der Musik“.

Indem die Musik der Alpenländer von einer gänzlich neuen Warte aus betrachtet wird — die bisherige Literatur steht zu einem erheblichen Teil unter dem beschränkten Gesichtswinkel einer Lokalforschung —, werden Erkenntnisse offenbar, die nicht selten traditionelle Ansichten über den Haufen werfen, und Meinungen, an denen bisher nicht gerüttelt wurde, verbessert. Umgekehrt dient dem Verf. das spezielle Untersuchungsobjekt als eine willkommene Station auf dem Wege zu einer Vertiefung und Vervollkommnung einer „selbst noch im Stadium der Frühgeschichte steckenden“ allgemeinen Methodik.

„Alpenmusik ist kein geschichtsloses Naturprodukt. Die produktive Naturhaftigkeit ist geschichtlich erworben und verloren worden“ (MGG Sp. 360). Es ist die Aufgabe, die Wurzeln ihrer Entwicklung, die in die Frühzeit zurückreichen, Schicht um Schicht aufzudecken. Denn „ohne Erforschung der ersten, grundlegenden Zeitalter bleiben ihre Ursprünge und bleibt ihre Geschichte als Ganzes dunkel und unverständlich“ (Zur Frühgeschichte, Vorwort). Wenn Fr. M. Böhme noch zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts jegliche Überlieferung älteren Melodiegutes leugnet — „die Weisen der älteren Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts . . . sind gegenwärtig gänzlich ausgestorben“ (Altdt. Lb. S. LXX) —, so postuliert der Verf. das gerade Gegenteil, er macht es sich geradezu zur Aufgabe, nachzuweisen, daß sich „in den Alpen nicht bloß Melodien erhalten haben, die bis 400 Jahre alt sind, sondern auch musikalische Stile, Typen, Instrumente und Bräuche, die ins Mittelalter, ins Altertum, in die Urzeit zurückreichen“ (Zur Frühgeschichte S. 4). Diese Feststellung gipfelt in den Worten: „Liedweisen erhalten sich erstaunlich lange, manchmal mit nur geringen Ver-

änderungen (!) durch Jahrtausende“ (Alpenl. Liedw. S. 174), eine Behauptung, die, um so mehr, als sie mit dem Ausdruck absoluter Sicherheit ausgesprochen wird, in Zukunft noch manche Probe und Überprüfung zu bestehen haben wird.

Die Volksmusik in den Alpenländern wird in der landläufigen Literatur meist nur so gesehen, wie sie sich gegenwärtig dem Hörer darstellt. Vereinzelt Äußerungen über die Urtümlichkeit einer Weise sind meist nur Ausdruck einer gewissen Pietät und entbehren jeglicher Grundlage. Man macht als Sammler nur zu oft die Feststellung, daß schon der Sänger selbst die kühnsten Behauptungen über ein hohes Alter aufstellt, bei Weisen, deren Jugendlichkeit auch dem Unkundigen ins Auge springt. Als Ausnahme wäre zu nennen z. B. W. Sichardts anregendes Buch über den Ursprung des Jodelns, in dem er an einzelnen Stilmomenten geschichtliche Epochen ablesen will: Kanon, Tenorprinzip, Organalstil usw. Der Verf. wendet sich mit aller Entschiedenheit gegen die Altersbestimmung auf Grund einzelner Stilmomente allein, da diese alt sein können, während die Weise als Ganzes jung ist — und umgekehrt (Zur Frühgeschichte S. 5 und S. 37. Vergl. auch Osten S. 27 f. und DMK IV, 1 S. 18).

Da wir den Gesang unserer Vorfahren nicht mehr hören können, pflegt man sich auf schriftliche Berichte zu beschränken, eine Einengung des Gesichtskreises, die der Verf. nicht anerkennen kann und die eben die „vergleichende Musikforschung“ zu sprengen sucht. Als historische Disziplin fordert auch die „Frühgeschichte“ Vollständigkeit der Quellen, worauf der Verf. wiederholt hinweist (Zur Frühgeschichte S. 45, Alpenl. Liedw. S. 173). Und gerade das Ineinanderwirken der Quellen

verschiedenster Art ist besonders wichtig: Je weiter zwei Vergleichsbeispiele voneinander räumlich-zeitlich sind, um so fraglicher erscheint ihre tatsächliche Zusammengehörigkeit, wenn diese nur aus dem Faktum einer Ähnlichkeit der melodischen Struktur geschlossen wird. Umgekehrt gewinnt die Melodien-synopse, wenn noch andere gemeinsame Merkmale sichtbar werden, etwa gleicher Textinhalt oder Verbindung mit gleichem Brauch usw. (z. B. die Kuhreigen Skandinaviens und der Alpenländer, Zur Frühgeschichte S. 53). Wo das nicht der Fall ist, da bedarf der Melodienvergleich, auf den der Verf. das Hauptgewicht legt, der Ergänzung und Bestätigung durch andere Methoden. Beschränkung auf den Vergleich von Melodien wäre einseitig und verhängnisvoll. Viel Material hat der Verf. nun herangezogen, um seine Thesen von außen her zu stützen. So vor allem Brauchtum, religiöse Riten, Aberglauben, etwa in den schönen Eingangskapiteln (Zur Frühgeschichte) über die „Nonsberger Märtyrerberichte“ und „die Musik in den archaischen Bräuchen der Volksüberlieferung“. Auch unscheinbare Beobachtungen müssen in diesem Zusammenhang beachtet werden, um erhellende Zusammenhänge zu erweisen. So etwa die Mitbewegung des Körpers, wie z. B. der eigentümliche Fall, daß beim Singen die Hand an Wange oder Ohr gehalten wird (Zur Frühgeschichte S. 57; vergl. hierzu auch Handschin, Musikgeschichte S. 45 f.). Ebenso können im Volk gebräuchliche Gattungsbezeichnungen Schlüsse zulassen auf ein entsprechendes Alter der Gattungen selbst. So ist das im Kuhreigen eine große Rolle spielende Wort „Loba“, ein „Grundwort aller Hirtenreligionen“ (MGG Sp. 361), „vorkeltischen Ursprungs“ (Zur Frühgeschichte S. 25). Die Bezeichnung

„Galna“ für den Zuruf bayerischer Hirten hat ihre Entsprechungen im Mittelhochdeutschen (Zur Frühgeschichte S. 22). Eine Fülle solcher Hinweise, die hier zusammengetragen sind, werden ungemein fruchtbar und anregend und zeigen, wie weitgehend zu einer tieferen Erfassung der Zusammenhänge auch die allgemeine Kulturgeschichte, die Volks- und Völkerkunde und die Sprachforschung herangezogen werden müssen. Denken wir z. B. an den Hinweis auf die Verbreitung der „heiligen Kuh“ im Zusammenhang mit dem Kuhreigen (Loba = Kuh, Zur Frühgeschichte S. 17. Übrigens ist Apis ein Stier und keine Kuh). Oder an den Liederwettstreit, „der sich schon bei den primitiven Jägerkulturen, z. B. bei den Eskimo reich entwickelt hatte“. „Die Älplerfeste wurzeln vermutlich ebenso wie die olympischen Spiele und viele weitere Parallelen in den Spielen archaischer Hirtenkulturen“ (Zur Frühgeschichte S. 13). Diese Zurückführung musikalischen Brauchtums auf ältere Wurzeln an Hand von Verbreitungsbildern über Kontinente ließe sich sicherlich erweitern. Man denke z. B. an das Lied im Zusammenhang mit Gassel- und Kiltgang (vergl. Weinholt, Deutsche Frauen etc. I S. 261 ff.). Viel stärker müßte auch dasjenige Gebiet systematisch herangezogen werden, das als das gesichertste gilt: das der Musikinstrumente. — In jedem Falle aber sind die Zusammen- und Gegenüberstellungen des Verf. eine höchst dankenswerte Bereicherung.

Nun geht es aber dem Verf. nicht, wie im MGG-Artikel, in erster Linie um eine bloße Umreißen und Zusammenstellung. Das Ganze wird getragen von einer methodischen Idee und die Beschäftigung mit der „Alpenmusik“ wird willkommener Anlaß, der in langen Jahren entwickelten Methode ein Arbeitsfeld zu eröffnen

und zugleich eine weitere Fundierung zu schaffen. Der vom Verf. als „Vergleichende Frühgeschichte der Musik“ benannte neue Zweig der Musikwissenschaft ist in erster Linie eine historische Disziplin. Die Musik der heutigen Natur- und Kulturvölker hat die historische Erkenntnis nur zu stützen (vergl. Zur Frühgeschichte S. 2). So ist die vergleichende Musikforschung zu verstehen, die ihrer ursprünglichen Idee nach etwas durchaus anderes ist als eine Kunde von fernen Völkern (ebenda S. 1). Und auch hier, wo es nun um den speziellen Melodievergleich geht, kann sich der Verf. nicht mit älteren Aufzeichnungen begnügen, die ohnehin spärlich genug gesät sind. Sie sind — und hier setzt die eigentliche Arbeit des Verf. ein — in breitester Form durch mündliche Überlieferungen zu ergänzen. Und diese wurzeln, wie zu erweisen ist, nicht nur einzeln in der Frühzeit. Sie sind untereinander und mit den schriftlichen Überlieferungen zu vergleichen (Zur Frühgeschichte S. 3). — Freilich ist auch schon anderswo von „primitiver“ Melodik auf die Frühzeit geschlossen worden, aber entweder nur hinsichtlich gewisser Strukturprinzipie oder, im unmittelbaren Melodievergleich, nur in vereinzelt Fällen (vergl. z. B. Lachmann in Bückens Hb. S. 8 oder Szabolcsi in Ungar. Jahrbücher 18 S. 204). Nur eine so unerhörte Kenntnis und Beherrschung des Materials, wie sie der Verf. unbestreitbar besitzt, konnte ein System daraus machen. Aus dem Reichtum der von ihm erarbeiteten synoptischen Tafeln offenbaren sich immer neue Zusammenhänge, die nicht nur Verwandtschaften typischer Gestaltungsmerkmale aufzuzeigen vermögen, sondern auch Melodiegemeinschaften in weit voneinander abliegenden Kulturen. Und so erscheint vor unseren erstaunten Augen ein seltsamer, ungeahnt fester Kon-

servativismus der menschlichen Musikultur. Auf den ersten Blick verblüffend, erregend, vielleicht auch bedenklich erscheint die Behauptung von der Jahrtausende währenden Erhaltung von Liedweisen (Alpenl. Liedw. S. 174), ein Gedanke, der schon früher bei Szabolcsi auftaucht (a. a. O. S. 203).

Ich darf abschließend noch auf einige Druckfehler hinweisen. In Alpenl. Liedw. S. 193 muß es heißen „... mit der französischen Melodie, ... die in der Tafel Vc unter ihr steht“ (nicht über). Die ebenda S. 192 gemeinten Melodien sind nicht auf Tafel VII, sondern VIII zu finden. In „Zur Frühgeschichte“ muß es bei dem Hinweis auf den „Löckler“-Kuhreigen heißen „s. u. S. 26“. Ebenda S. 40 Anm. 3: Die zitierte indische Weise ist a. a. O. nicht zu finden. Wo steht sie? S. 58 Anm. 3h muß heißen: A. f. Musikforschung.

Felix Hoerburger

W. Meyer-Eppeler, Elektrische Klangerzeugung, Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn 1949, 140 Seiten.

Die Entwicklungsarbeiten an elektroakustischen Musikinstrumenten sind nach der langen Kriegsunterbrechung allmählich wieder in Fluß gekommen. Die bisherigen neueren Ergebnisse übertreffen eindeutig das Niveau der Vorkriegsentwicklung, was im wesentlichen der inzwischen weiter vorgeschrittenen Radiotechnik zugeschrieben werden darf. Die vorliegende Schrift macht uns mit den neueren Verfahren elektrischer Klangerzeugung bekannt, wobei im wesentlichen der Anschluß an die umfassende Übersicht von P. Lertes, „Elektrische Musik“ (1933) vollzogen wird. In der Sprache des Elektrotechnikers geschrieben, beschränkt sich die Broschüre auf eine Zusammenstellung von Schaltungen zur elektroakustischen Schwingungserzeugung,

ohne auf die Klangqualität der einzelnen Instrumente einzugehen. In der Grundeinteilung der „elektronischen Instrumente“, wie sie neuerdings auch genannt werden, finden wir Geräte mit schwingenden Saiten, mit Röhrengeneratoren, mit Glimmröhrengeneratoren, mit Transponierungsgeneratoren, mit rotierenden Profilscheiben und Verfahren zur Klangfärbung. Die allen diesen Verfahren zugrunde liegende elektrische Theorie zeigt, daß es sich immer wieder um die Herstellung von mehr oder weniger obertonreichen Schwingungen handelt, die durch Frequenz, Amplitude, Phase und den Einschwingvorgang gekennzeichnet sind, ganz wie bei den alt-hergebrachten mechanischen Instrumenten auch. Es lohnt, sich mit der Theorie der elektrischen Klangerzeugung zu befassen, weil in vieler Beziehung der elektrische Generator ein anschauliches Modell für den oftmals komplizierten Vorgang der mechanischen Schwingungserzeugung liefert. Noch mehr werden den Musiker die in der Einleitung aufgeführten physikalischen Phänomene der Klangwahrnehmung interessieren, die sich aus den elektroakustischen Forschungsarbeiten der letzten 20 Jahre in Deutschland und Amerika ergeben haben. Es handelt sich dabei um Fragen, die auch beim Hören am Lautsprecher auftreten (Klangverzerrungen, Lautstärkereglung und dgl.). In einem Anhang wird ein kurzes Referat über den amerikanischen „Vocoder“ gegeben, der zum synthetischen Aufbau von Sprache aus spektralen Teiltönen geschaffen wurde. Die Schrift ist eine Auswertung von 250 Literaturstellen, wobei die Nachkriegsliteratur bis auf den neuesten Stand ermittelt ist. Eine kritische Beleuchtung der z. Z. in der Praxis vorherrschenden Instrumente (Trautonium, Melochord, Hammond-

Orgel u. a.) ist leider unterblieben, ebenso wie eine generelle Äußerung über den Wert elektronischer Musik.

Fritz Winkel

Hans Heinz Dräger, Prinzip einer Systematik der Musik-Instrumente. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1948. Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 3. 8°, 52 S., davon 24 S. Tabellen.

„Plan und Gerüst“ für eine Diskussion nennt Hans Heinz Dräger sein auf 18 Textseiten entwickeltes „Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente“. Er will, wie andere vor ihm, zunächst nur neue Fragen aufrollen, die über die nur formal ordnende Systematik von von Hornbostel und Sachs hinausgehend das Wesen der Tonwerkzeuge treffen sollen. Im wesentlichen arbeitet er aber zunächst nur eine neue, allerdings auch viel logischer gegliederte Grundsystematik aus, die unter den neun großen Abschnitten (A bis J) als erste erscheint und „Äußere Kennzeichnung“ genannt wird. Sie umfaßt „den in Schwingung zu versetzenden Stoff, Schwingungsübertrager, Resonatoren und Schwingungserreger“ und erschöpft sich in der Beantwortung von vierzehn, nach ihrer „funktionellen Wichtigkeit“ geordneten Fragen, die allerdings nur in komplizierten Fällen alle gestellt zu werden brauchen. Unter Nr. I bis III werden der schwingende Körper und der Erreger in ihrem gegenseitigen Verhältnis betrachtet. Die Fragen IV bis VIII beschäftigen sich mit dem Klangkörper allein; dabei ist man zunächst überrascht, daß die Untergliederungen Form, Montage und Material nicht nebeneinander erscheinen, sondern daß dazwischen fernerliegende Dinge erörtert werden. Diese allerdings sind gegenüber Sachs neu und weisen schon auf die späteren Fragen hin, da sie der mu-

sikalischen Situation nahekommen. Es sind dies das „Zahlenverhältnis von Klangkörpern und Spielern“ und die „Unterscheidung Einzelsystem—Spiel“. Unter je einer Nummer (IX u. X) wird auf die Übertrager und Resonatoren eingegangen, während die Verhältnisse des Erregers unter den restlichen Ziffern (XI bis XIV) dargestellt werden. Dieses ganze Grundsystem („Äußere Kennzeichnung“) wird dann in den beigefügten Tabellen im einzelnen durchgeführt. Da die Unterteilungen (I bis XIV) notgedrungen nach ganz verschiedenen, mehr oder weniger vielen Gesichtspunkten vorgenommen wurden, hier aber nicht mehr, auch nicht stichwortartig erläutert sind, ist es erforderlich, jeweils die im Textteil befindlichen Ausführungen zur „Anlage“ zur Hand zu nehmen, ein Nachteil gegenüber dem im Grunde viel einfacheren System von Hornbostel-Sachs, den man gerne in Kauf nähme, wenn so sehr viel mit dieser neuen Ordnung gewonnen wäre. Die Ordnung innerhalb der Tabelle vollzieht sich so, daß „das äußere Bild des Musikinstrumentes in der notwendigen logischen Folge erfaßt“ wird. Dies sowie die „funktionelle Bedeutung“, die innerhalb der vierzehn Fragen ständig abnehmen soll, sind trotz größtmöglicher Objektivierung durch den Verfasser doch noch so weit subjektiver Deutung unterworfen, daß die Gliederung nicht überall überzeugend wirkt. So müssen beispielsweise die Glocken voneinander geschieden werden (dazwischen liegen ganz andersartige Instrumente wie Spieldose und Klappbrett), nur weil das „Situationsverhältnis des Erregers zum Klangkörper“ als Frage der „Form selbst“ übergeordnet ist. Andere Instrumente, so etwa das an sich unbedeutende „Piano chanteur“, erscheinen wegen geringfügiger Konstruktionsunterschiede zweimal. Ebenso stehen z. B.

Xylophon und Steinspiel an verschiedenen Stellen (dazwischen die Nagelgeige u. a.), obwohl sie nahe Verwandte sind. Wie weit der Formbegriff „Stab“ gezogen werden kann, zeigt seine gleichzeitige Anwendung auf Nagelgeige und Xylophon. Orgel und Cembalo können trotz ihrer engen musikalischen Wechselbeziehungen schon darum nicht nebeneinander stehen, weil D. ja die Hauptgruppen (Idio-, Membrano-, Chordo- und Aerophone) beibehält; d. h. die Orgel als Gesamtinstrument erscheint hier ebenso wenig wie bei Sachs, weil sie formal und funktionell zu heterogen ist. Die Handhabung der Klaviere durch zwei Spieler hätte besser als Ausnahmefall gekennzeichnet werden sollen, so aber heißt es dort „Zahl der Spieler: Mehrzahl“. Ähnlich ungenau ist die europäische Pauke aufgeführt; sie wird nur als Paar erwähnt. Daß hier beispielsweise das formal andersgeartete georgische Paukenpaar und ebenso Metallophon, Trommelspiel und Einhandbeckenpaare fehlen, mag begründet sein durch Drägers Hinweis, „keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weder in der Aufzählung der Instrumente noch in der Durchführung der Einzelfragen“ zu erheben. Im übrigen wird aber fast vollständig das von Sachs und von Hornbostel zusammengetragene Material verwendet; die entsprechenden Bezeichnungen, sei es der instrumentenkundliche Begriff oder der landläufige Name, finden sich jeweils in der letzten Spalte der Tabelle und erleichtern die Übersicht ganz wesentlich. Dankenswert ist auch die eingehende Untergliederung der neu aufgenommenen Hauptgruppe „Elektrophone“, die bei Sachs selbstverständlich noch gar nicht berücksichtigt werden konnte. Leider haben sich auch Druckfehler eingeschlichen, was bei einer stichwortartigen Tabelle besonders unangenehm ist, so

sind z. B. bei Zanza und Spieldose die Antworten auf Frage XII („Montage des Erregers“) miteinander vertauscht. Unpraktisch ist auch, daß die Teiltabellen sich spiegelbildlich gegenüberstehen, statt auf je zwei Seiten durchzulaufen.

Die übrigen Fragenkomplexe sind, wie schon erwähnt, nicht ausgearbeitet. Hier beginnt ja eine neue Instrumentenkunde erst wirklich. Die Anregungen, die D. unter den Buchstaben B—J gibt, sind außerordentlich wertvoll, sie machen die eigentliche Bedeutung der ganzen Schrift aus. Wir können sie nicht besser unterstreichen als durch eine einfache Aufzählung. Unter B soll die „Tonerzeugung“ erörtert werden, die bei Sachs zum Teil noch Teilungsprinzip der Grundsystematik ist. Durch die Trennung von der „äußeren Kennzeichnung“ können formal gleiche Instrumente dort nebeneinander bleiben, wie z. B. geschlagene und geriebene Trommeln. Es tauchen hier die Begriffe Perkussion (mit mehreren Unterarten), Zupfen, Reiben, Streichen, Blasen und (wohl nur zunächst noch komplex) „elektrischer Vorgang“ auf. Als Ursachen der Tonerzeugung gelten freie Naturkraft, Menschenkraft und „mechanisch beherrschte menschenäußere Kraft“. Wie sehr diese Momente für Stilfragen herangezogen werden können, hat Moser hinsichtlich des Zupfens und Streichens bei Saiteninstrumenten bereits früher betont (Musiklexikon S. 353). „Ein- und Mehrstimmigkeit“ (C) wird unterschieden nach der möglichen Stimmenzahl „im Akkord“ und „bei voneinander völlig freier Führung“. Hier würde sich eine schärfere Trennung der Einton- (z. B. Flöte) und Mehrtoninstrumente (z. B. Violine, Klavier) empfehlen; auch darf dieser Gesichtspunkt nicht immer unbedingt für die tatsächliche Verwendungsweise eines Instrumentes als ausschlaggebend angesehen wer-

den. So macht ja bekanntlich der Orientale von den akkordischen Möglichkeiten der Laute kaum je Gebrauch. Praktischerweise könnte die erst später auftauchende Frage „Umfang, Melodieausgestaltung“ (F) in dieses Kapitel eingearbeitet werden, da beide sich mit den Tonhöhenverhältnissen an sich beschäftigen. Ob eine Tonhöhenänderung kontinuierlich („unendlich“) oder nur stufenweise möglich ist, erscheint für die Beurteilung von Stilen verschiedener Epochen und Länder doch wichtiger, als Dräger annehmen zu müssen glaubt. Ebenso bedeutsam ist „Tondauer, dynamische Ergiebigkeit, Lautstärke“ (E), man denke nur an das dynamisch starre Cembalo und den modulationsfähigen Hammerflügel als typische Vertreter gegensätzlicher Stilepochen. Bevor diese Ordnung durchgeführt werden kann, müßte die Akustik für alle Instrumente entsprechende Kurvenbilder liefern, Darauf macht der Verf. hier ebenso aufmerksam wie im Kapitel „Klangfarbe“ (H), wo die Verhältnisse noch komplizierter liegen, weshalb D. empfiehlt, sich vorerst mit einer Vokabelreihe „hell, dunkel, herb, süß“ usw. zu behelfen. „Registerreichtum“ (G) wird hiervon noch besonders getrennt, da er sich auf die Veränderlichkeit der Klangfarbe beim gleichen Instrument bezieht. Die „Musikalische Beweglichkeit“ (D) fragt nach der Zahl „der am Spiel beteiligten menschlichen Organe“, von denen jedes entweder den Ton erzeugen oder ihn verändern oder gar beide Funktionen ausüben kann. Als letztes wird die „Person des Spielers“ (J) betrachtet; selbstverständlich nur in ihrer „Zugehörigkeit zum Instrument“. Auch dies ist bedeutsam, werden doch erst durch den Menschen die in einem Instrument schlummernden Möglichkeiten geweckt, und zwar in ganz verschiedenem Maße, entsprechend dessen

geistiger und psychischer Konstitution.

Wenn auch die Reihenfolge all dieser „sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke des erfaßten Gegenstandes“ hier und da noch geändert, bzw. (z. B. durch die Fragen nach Stimmbarkeit und stufiger Resonanz) ergänzt werden könnte, so darf der unschätzbare Wert der Anregungen D.s nicht übersehen werden. Diese gehen weit über ähnliche Gedanken anderer Instrumentenkundler hinaus. Sie würden noch gewinnen, wenn der Verf. weniger Gewicht auf die Grundsystematik legte, ja künftig vielleicht ganz darauf verzichtete, dafür aber zu den anderen Fragen, über das Prinzipielle hinausgehend, einmal ausgearbeitete Tabellen vorlegte, die wohl möglich sein dürften. Womit nicht ausgeschlossen werden soll, daß man sich in der Praxis des vorgeschlagenen Karteisystems bedient.

Kurt Reinhard

Folgende Erwiderung von Herrn Prof. Dr. Dräger gibt die Schriftleitung hier gern wieder:

Zur Anlage, und damit zur Genesis meiner Systematik folgendes: Auf ein grundsätzlich neues Unterteilungsprinzip legte ich zunächst kein Gewicht. Mein Wunsch war im Gegenteil, die von Hornbostel—Sachsche Systematik zu ergänzen, in dem Sinne, wie Reinhard es formuliert: „der musikalischen Bedeutung der Instrumente nachzuspüren, d.h. einen Zusammenhang zwischen den musikalisch-tonlichen Möglichkeiten der Tonwerkzeuge und dem Stil einer Epoche oder eines Landes zu erkennen.“ Dazu war es notwendig, das Spiel bei allen Instrumentengruppen mit in die Betrachtung einzubeziehen; denn erst dadurch wird naturgemäß eine klanglich-musikalische Betrachtung möglich. Mit einer einfachen Bekanntgabe der Spielart ist es aber, soll diese klanglich-musikalische Cha-

rakterisierung nicht ganz oberflächlich sein, naturgemäß auch nicht getan. Eine weitgehende Unterteilung der Spielart war notwendig (Systematik S. 16, 17). Ist dies eingesehen, dann ist die Entscheidung schon gefallen. Es verbietet sich dann nämlich eine Fragestellung, welche Spielart und Formales kombiniert, wie sie von Hornbostel—Sachs bei den Idiophonen und Membranophonen anwenden; verbietet sich einfach deshalb, weil ein völlig unübersichtliches Bild entstehen würde. (Zur weiteren Kritik der kombinierten Fragestellung verweise ich auf Seite 12/13 meiner Schrift.) Wollte man aber im Anschluß an die grundsätzliche Feststellung der Spielart (z. B. mit der Bezeichnung „Aufschläger“ bei von Hornbostel—Sachs) die formale Kennzeichnung vornehmen und danach die weitere Unterteilung der Spielart anfügen, dann müßte man dies Vorgehen schon unsystematisch nennen; in einer Systematik ist es am wenigsten am Platz, und die Übersichtlichkeit wäre auch nicht gerettet. Ich habe mich deshalb notgedrungen gezwungen gesehen, die Grundunterteilung nach von Hornbostel—Sachs in dieser Hinsicht zu verlassen und äußere Kennzeichnung und Spielart grundsätzlich zu trennen. Zur Kritik der Reihenfolge, in der die Fragen der Äußeren Kennzeichnung behandelt werden: Es mußte eine Fragefolge gefunden werden, die für alle Instrumente dieselbe ist. Manche Frage ist dabei für manches Instrument unwichtig, aber fortgelassene Fragen stören nicht die systematische Ordnung. Zur Kritik an der Reihenfolge der Fragen IV—VII verweise ich auf S. 8 der Systematik, wo das Bewegungsmäßig-Formale für die funktionelle Anlage eines Instruments als bestimmend gezeigt wird. Die Fragen „Zahlenverhältnis von Klangkörpern und Spielern“ (V) und „Montage des

Klangkörpers“ (VI) kann man umstellen, es ist aber mit der von mir vorgeschlagenen Reihenfolge nichts verloren. Das Material eines Klangkörpers darf jedoch erst bestimmt werden, wenn die Entscheidung „Einzelsystem oder Spiel“ gefallen ist; denn diese Entscheidung ist für die funktionelle Anlage eines Instrumentes wichtiger als das Material des Klangkörpers.

Die Möglichkeit zu subjektiver Deutung des Befundes auf Grund der Fragen I—XIV möchte ich bestreiten. Wenn Reinhard hier anführt, daß die Glocken voneinander getrennt erscheinen, so läßt sich im Falle der klöppellosen Glocken und der Glocken mit Klöppel die kritisierende Formulierung auch bei von Hornbostel—Sachs anwenden: So müssen beispielsweise die Glocken voneinander getrennt erscheinen, nur weil die Kennzeichnung einmal als „Gegenschläger“ und einmal als „Aufschläger“ als Frage der „Form selbst“ übergeordnet ist. Man könnte in dieser Art fortfahren an Hand folgender Beispiele nach v. Hornbostel—Sachs: Handbecken—Gabelbecken (getrennt in unmittelbar und mittelbar geschlagen), Armreifen (getrennt in Reiber und Gegenschläger), Zupf- und Reibtrommel. Das sind einige vorhandene Beispiele. Was geschieht aber, wenn man ein Verillon durch Schlagen zum Tönen bringen wollte oder die Schalen einer Glasharmonika mit den Fingernägeln zupfte? Bei von Hornbostel—Sachs müßte jedesmal eine neue Einordnung erfolgen.

So erledigen sich auch die übrigen kritisierten Einordnungen: das Piano chanteur unterscheidet sich in den beiden angeführten Beispielen nicht durch „geringfügige Konstruktionsunterschiede“, sondern durch die Form des Klangkörpers; auch bei v. Hornbostel—Sachs würde es zweimal erscheinen. Steinspiel und Xylophon

unterscheiden sich ebenso, und an dem Hinweis Reinhardts auf Orgel und Cembalo wird vollends deutlich, daß eine formale Betrachtung auch zuerst formale Verwandtschaften aufzeigen muß, aber nicht, wenigstens nicht zuerst, „enge musikalische Wechselbeziehungen“. Das ist bei von Hornbostel—Sachs so, das ist bei mir so und muß bei jedem anderen auch so sein. Eine Fragefolge kann eben immer nur ein Prinzip der Reihenfolge ausdrücken. Der angeführte Fall des Klaviers ist übrigens ein (als solcher erkennbarer) Druckfehler: S. 34 Spalte V muß es bei den Klavieren heißen $\left. \begin{matrix} a \\ b \end{matrix} \right\}$ Mehrzahl statt $\left. \begin{matrix} b \\ c \end{matrix} \right\}$ Mehrzahl. Zwei Spieler wären natürlich auch durch die Zahl 2 angegeben worden.

An Hand des letzten Beispiels sei es mir erlaubt, auf einige Vorteile und Neuheiten meines Prinzips hinzuweisen, die Reinhard nicht sieht oder nicht nennt. Ich greife einige Fragestellungen willkürlich heraus: Ein Soziologe findet solche Musikinstrumente, die von zwei oder mehr Spielern gespielt werden, auf den ersten Blick unter V c. Getragene Instrumente stehen unter VI verzeichnet, Klangkörper in Tierform unter IV b. Seide als Material von Saiten findet man unter VIII, die menschliche Mundhöhle als Resonator unter X, menschliche Knochen als Erreger unter XIII. Dies gilt wohlbemerkt für alle Arten von Instrumenten, von der Rassel bis zur elektro-akustischen Orgel. Bei v. Hornbostel—Sachs würden diese Dinge rettungslos untergehen, wären im Zusammenhang niemals zu finden. Ich kann es deshalb nicht mit R. grundsätzlich einen „Fehler“ nennen, wenn ich die Grundordnung von Sachs zu ändern versuchte; mehr noch, ich halte es einfach nicht für möglich, wie es Reinhard am Schlusse seiner Besprechung wünscht, auf eine neue

Grundeinteilung zu verzichten. Was von meinem vorgeschlagenen Prinzip verwendbar ist, soll die Diskussion lehren. Allerdings möchte ich mein Unternehmen gegen das von Norlind absetzen, das ich nicht nur erwähnt, sondern auch kritisiert habe (S. 6, Anm. 1). Und wenn in meiner Systematik „fast vollständig das von Sachs und v. Hornbostel zusammengetragene Material verwertet“ wird, so geschah das absichtlich und wurde von mir ausdrücklich gesagt (S. 22, Anm. 1).

Für die Fragenkomplexe „Tonerzeugung“ bis „Person des Spielers“ gibt R. Diskussionsanregungen, für die gedankt sei. Nur muß ich hier eine Ehrenrettung von Sachs vornehmen: Die Scheidung von Zupfen und Streichen bei Saiteninstrumenten als Kriterium für Stilfragen findet sich nicht erst im Musiklexikon von Moser, sondern ist zuerst und wegweisend behandelt worden in dem Aufsatz von C. Sachs: „Die Streichbogenfrage“, AfMW I, 1919.

Die äußeren Beanstandungen R.s bestehen zu Recht. Die Beschriftung der einzelnen Tabellenspalten verbot sich leider aus Platz- und finanziellen Gründen. Ein weiterer Druckfehler findet sich S. 17, Druckzeile 25; unter Ziffer 3 muß es hier heißen „Mechanisch beherrschte menschenäußere Kraft“ statt „Auslösung“. — Nach Fertigstellung der Erwiderung bekomme ich das Buch von C. Sachs: „The History of Musical Instruments“ New York, W. W. Norton, 1940, zu Gesicht. Im Anhang bringt Sachs darin unter der Überschrift „Terminology“ mit Hinweis auf Mahillon, v. Hornbostel und sich selbst eine Klassifikation mit einer gegenüber seiner Systematik von 1914 modifizierten Grundeinteilung. Am größten sind die Abweichungen bei den Membranophonen. Sachs unterteilt hier im Anschluß an die Feststellung einer schwingenden Mem-

bran: 1. Material des Fellträgers, 2. Form des Fellträgers, 3. Zahl der Felle, 4. Befestigung der Felle, 5. Spielhaltung, 6. Spielart. D. h. er stellt hier seine ursprüngliche Grundeinteilung einigermaßen auf den Kopf, er tut also gerade das, was nach Reinhard vermieden werden müßte. Sachs bringt dabei die gleichen Gesichtspunkte wie ich, wenn auch in anderer Reihenfolge. Die entscheidende Gemeinsamkeit in der Anordnung bei seinem und meinem Prinzip ist die Berücksichtigung der Spielart erst nach der genauen formalen Kennzeichnung. Hans Heinz Dräger

Walter Wiora, Das echte Volkslied, Musikalische Gegenwartsfragen, Heft 2, hrsg. von Heinrich Bessler. Müller-Thiergarten Verlag Heidelberg 1950, 83 S.

W. faßt die Frage der musikalischen Volkskunde nicht nur als ein spezielles Thema „gelehrter Diskussion“ auf, sondern als ein „Schlüsselproblem“, das für die „Wesenserkenntnis der Musik und Dichtung“ überhaupt von Wichtigkeit ist. Diese Eingangsbemerkung der Schrift bleibt zweifellos nicht ohne Anspruch, sie kann aber, recht verstanden, die Musikalische Volkskunde davor bewahren, sich im Thesenstreit zu erschöpfen oder in hausbackener Heimatpflege zu versimpeln. Von solcher Bemühung um Weite und Wirkung ist die ganze Abhandlung durchzogen; dazu fehlt es nicht an schönem Mut. Schon mit seinem Titel springt W. mitten in die kreisende Auseinandersetzung hinein, denn an der Frage der „Echtheit des Volksliedes“ haben sich die Geister entzündet und geschieden, seitdem Herder dieses zwiespältig glitzernde Traumwort den Menschen zuwarf. Und so muß denn W. das erste Kapitel seines Buches „Wirrnis und Klärung“ daran wenden, das dicht verschlungene Begriffsknäuel aufzulösen. Da schälen sich nun die

einander ausschließenden Eckpositionen heraus: Herder und der junge Goethe, für die „doch immer nur der Dichter Dichter gewesen“, die Schlegel und Grimm, bei denen das Volkslied „sich selbst dichtet“, Naumann und John Meier, die dagegen den Lehrsatz vom „Individuallied“ als „gesunkenes Kulturgut“ schleudern, und die mannigfachen Abwandlungen und Zwischenstufen. W. löst sich entschlossen aus diesem nahezu 200jährigen fruchtlos gewordenen Kreisgang: „Demgegenüber gilt es, die Fragen vom Gleis der Begriffserörterung auf das der Wesenserkenntnis zu lenken. Statt einen imaginären Begriff zu umkreisen, kommt es darauf an, die Wirklichkeit selbst zu analysieren. Statt zu bereden gilt es, aufzuzeigen.“ Und wir dürfen hinzufügen: Die Frage nach der Echtheit des Volksliedes sollte nicht von der Frage nach seiner Entstehung bestimmt werden, einfach darum, weil es das „Volkslied“ als eindeutigen historischen Gegenstand, mit dem man in der Art eines „historischen Materials“ arbeiten könnte, und seine klar fixierte Begrifflichkeit nicht gibt, nicht geben kann; schon Herder verstand darunter über das dichterisch-musikalisch Gemeinte hinaus eine künstlerische Verhaltensweise, ein menschliches Leitbild, auf das hin der Mensch durch das Lied zugeformt werden sollte; und noch Hans Breuer bekennt: „Volkslied ist der vollendete Ausdruck unserer Wandervogelideale“. Dieser Schritt kann entscheidend sein; wer ihn mitzuvollziehen vermag, hat ein weites Feld vor sich, in dem für das Volkslied, seine Erforschung und sein Erklingen, viel zu bestellen ist.

In den folgenden Abschnitten seiner Abhandlung unternimmt W. es nun, das „Wesen“ des Volksliedes „aufzuzeigen“. Volk im Sinne der Volkskunde faßt er als „Gesamtheit der

Grundschichten“ und grenzt diesen Begriff gegen Volk im Sinne von Nation, Gemeinschaft und Menge ab. Das Volkslied ist den Grundschichten zu eigen. Diese sieht W. jedoch nicht soziologisch begrenzt, es sind nicht einfach die „unteren“ Schichten des Volkes, sondern es ist eine anthropologische „Kategorie des Menschentums überhaupt“, die ganze Gruppen auch in den Oberschichten vielfach bewahren, „frische Studenten, gute Mütter, kindliche Genies“. Ja, von diesem allgemeinen Grundwesen des Menschlichen zehrt gar die Musik Beethovens. Durch solche Konzeption gelingt es W., den Wirklichkeitsbefund des Volksliedlebens tatsächlich zu fassen und zwar innerhalb der Grundschichten. aber auch in den geschichtlich wechselnden verschiedenen Bildungs- und Herrenschichten. Dabei wird es W. zugleich möglich, den Begriff Volkslied, den er für die historische und volkskundliche Einzeluntersuchung als wissenschaftliche Kategorie in wertneutralen Analysen klärt (Kap. II, III), andererseits (Kap. IV) als „funkelnden Leitstern“ und „bewegende Idee“ zu fassen, als „ein Bild vom Menschen, das seit Rousseau die Geister bewegt“. Hier entzündet sich eine Wissenschaftshaltung, die in bemerkenswerter Weise über die positivistischen Doktrinen der Letztzeit hinausgeht. W. wagt es, von der gegenwärtigen Existenz des Menschen her und auf das gegenwärtige Volk hin zu denken: „Auch für die Wissenschaft gilt das Gebot, den Nächsten wie sich selbst zu lieben; der Nächste der Volkskunde ist das heutige Volk“. Und so verschmäht er es nicht, in seinem Bereich zu sichten und zu werten, nicht alles „Volksläufige“ gleich wichtig zu nehmen, in der wissenschaftlichen Förderarbeit „Gold vom Schlamm“ zu unterscheiden. Wohltuend bleibt es für den Leser, daß nach Schillers Forderung in seiner historischen Antrittsvor-

lesung auch die stoffliche Kärnerarbeit von einem „philosophischen Kopf“ geschieht, daß ein „geistiges Band“ alle Gegenstände verbindet und daß weitere geistige Horizonte ständig mit anklingen. Diesen Dienst tun vor allem die 165 Fußnoten auf 83 Seiten.

Von solchem groß angelegten Rahmenentwurf aus können die Teilgebiete, die in den nächsten Kapiteln z. T. neu belichtet werden, hier nur eine Aufreihung erfahren: die verschiedenen „Volks“-Begriffe und das dazugehörige „Volks“-Lied, der Stil im Volkslied, die Aufzeichnung der Lieder, der Lebenszusammenhang, Verhältnis zur Kunstmusik, Typen des Volksliedes u. a. m.

Die letzten Abschnitte der Schrift ziehen Folgerungen für das Leben des Volksliedes in der Gegenwart und fassen griffsicher die Problematik heutigen Volksliedbetriebes an: das „organisierte“ Liedersingen, die „beflissene Volksliedpflege“, das volkstümliche Konzert, den Schlager, die Lied-„Bewegungen“ u.s.f. W. schließt mit einer Mahnung Goethes aus dem Todesjahr Beethovens: „Man muß an die Einfalt, an das Einfache, an das urständig Produktive glauben, wenn man den rechten Weg gewinnen will.“

Als Anwalt des „freien“ Volksliedes und seiner Lebensformen bleibt es verständlich, wenn W. das gesteuerte Volksliedersingen verdächtig ist. Es wäre freilich abwegig, alles Liedmusizieren in Verein, Schule, Jugendpflege, Staat, Kirche einfach als sachfremd abzulehnen. Man wird z.B. einer pädagogischen Erziehungs-idee oder der Kirche nicht das Recht absprechen können, das Liedmusizieren in ihrem Sinne zur Anwendung zu bringen. Müßte es nicht vielmehr darauf ankommen, die besondere und eigene Art volksliedhaften Seins beim gelenkten Singen zu er- und begründen, zu erläutern

und zu vertiefen und sie zu anderen Seinsformen in ein rechtes Verhältnis zu bringen? So würde man z. B. folgenden Satz gern etwas geschützter formuliert sehen: „Wie die fluktuierenden und organisierten Massen das alte Volk, so verdrängen Schlager und organisierter Gesang das freie Volkslied. Die erste Phase dieser Entwicklung ist die Beseitigung des geistlichen Volksliedes zugunsten des Kirchenliedes im Protestantismus . . .“

Auch die Kapitelüberschrift „Das gute Volkslied als Ausdruck heiler Menschen“ scheint einer Überprüfung wert. Später folgt als Definition: „Gute Volkslieder sind ein Ausdruck heiler Menschen. Heil ist ein Mensch, in dem sich das Wesen der Gattung Menschheit unbeschädigt und kräftig ausprägt.“ Der Begriff „Ausdruck“ setzt einen Befund voraus. Und dieser muß nach der zitierten Formulierung „heil“ sein im Sinne der „Gattung Menschheit“. Gewiß gibt es diesen Vorgang. Aber ist der Boden der Kunst nicht vielfach gerade umgekehrt die Sehnsucht, der schöpferische Traum; ist das Kunstwerk nicht ebenso oft erschautes Leitbild und menschliches Fernziel? Und verdankt nicht gerade die Liebe zum Volkslied ihre eigentlichen Antriebe eben diesen Kräften? War etwa Rousseau ein „heiler“ Mensch im angedeuteten Sinne? Und wo gibt es heute „heile“ Menschen und „heile“ Menschengemeinschaften? Ist ihnen der Umgang mit dem Volkslied oder das Hervorbringen eines Liedes, das wir nach W. „ein gutes Volkslied“ zu nennen geneigt wären, verwehrt?

W. setzt sich in dem Kapitel „Die beflissene Volksliedpflege“ auch mit der Singbewegung auseinander: Den bedeutungsvollsten Anstoß zur neueren Volksliedpflege gab der „Zupf“. „Infolge der verhängnisvoll schiefen Kritik Wynekens, des Einflusses von August Halm, des ersten

Weltkrieges und anderer Ursachen, hat jedoch die deutsche Singbewegung fortan nicht mehr die Eigenwerte der Grundschichten verstärkt und vertieft, sondern sich größtenteils entweder über das Volkslied hinaus zur Geistigkeit der Polyphonie und anderer Kunstmusik erhoben, oder aber eine Erziehungsarbeit, die normalerweise zur Kunstmusik führen müßte, auf das Volkslied angewandt... Den Idealen sittiger Sprödeheit und magerer Klänge folgend, singt der Singkreis mittelalterliche Lieder, die einst saftigen Lebens voll waren, mit sachten Schweberhythmen ohne Mark und Charme. Schwärmerisches Sektierertum und musikalischer Purismus... führen vom wirklichen Volk und Volksliede weg. An Vitalität dem Jazz unterlegen, vermag die Singbewegung den Kampf mit ihm außerhalb ihres Kreises nicht zu bestehen.“ Gerade die Leser dieser Zeitschrift sollten diese Abschnitte aufmerksam durchgehen und dabei sich und die Sätze überprüfen. Zweifellos liegt darin ein Verhängnis, daß es zwischen der Singbewegung und den berufenen Vertretern der musikalischen Volkskunde nicht frühzeitig zu einer solchen engen Verbindung gekommen ist, wie sie zwischen der Singbewegung und der allgemeinen Musikwissenschaft unmittelbar geschlossen wurde und heute noch besteht. Das erscheint um so seltsamer und widersinniger, als die Entdeckung des Volksliedes ja gerade der Ausgang der Singbewegung gewesen ist, noch ehe der Choral und seine kunstvolle Bearbeitung hinzukamen. Vielleicht kann für diese Begegnung noch einiges nachgeholt werden. Denn nicht nur die Singbewegung muß sich fachlich beraten lassen, sondern auch der musikalische Volkskundler, dem es um eine Verlebendigung seines Themas geht, ist in seiner Arbeit auf eine Trägerschicht angewiesen, und wo sollte er wil-

ligere Hände und Herzen finden als hier?

Der eigentliche Wert der Arbeit W.s liegt in ihrem wissenschaftlichen Grundentwurf, im blicksicheren Aufweisen der Arbeitsrichtungen, im klaren Hinstellen der Probleme. Man wünscht dem Buch, daß es als Strahlungspunkt wirken möge und nun viele Einzeluntersuchungen von ihm ausgehen, die seine Anregungen auswerten und seine Bedeutung erst recht bestätigen werden. „Um aus dem Gestern in das uns aufgegebene Morgen zu finden, tut es not, den Horizont zu öffnen und zu reinigen. Hier liegt der Beruf der Volkskunde.“

Wilhelm Ehmann

Heinrich Bessler, Zum Problem der Tenorgeige. Musikalische Gegenwartsfragen, Heft 1. Heidelberg 1949. Müller-Thiergarten-Verlag. 15. S., 9 Abb.

Besslers Schrift eröffnet eine sehr begrüßenswerte Reihe. Die weiter geplanten Hefte (Walter Wiora: „Echtheit im Volkslied“, Hans Engel: „Klassiker historisch getreu?“, Heinrich Husmann: „Das Wesen der Konsonanz“ und Walther Gerstenberg: „Das Tempo der Barockmusik“) lassen schon aus der Themenstellung erkennen, wie sehr Wissenschaftler und Praktiker interessiert sein werden.

Bessler faßt mit der Schlußfrage des einleitenden Kapitels das Thema richtig an: War der Untergang der Tenorbratsche gewollt und notwendig oder nur ein Zufall? Bessler bringt dann sehr überzeugend mit dem Verschwinden der Tenorbratsche verschiedene Kriterien in Zusammenhang: zunächst die Ablösung des fünfstimmigen Streichersatzes durch den vierstimmigen in Italien um 1700, weiter den Übergang von der Amateigeige zum Stradivariotyp. Die Bemühungen Bachs dagegen um

die Viola pomposa bzw. das Violoncello piccolo entsprechen Bachs Verbundenheit mit der alten fünfstimmigen Polyphonie-Praxis. Neu aufgenommen wird das Problem im 19. Jh. bezeichnender Weise nicht von musikalischer Seite, sondern von akustischer (Felix Savart), um der Altbratsche einen Luftraum zu verschaffen, der ihrem Tonumfang in der Tiefe entsprach. Die Musiker nutzten vielmehr den aus dem Mißverhältnis von Größe und Tonumfang entstehenden eigentümlichen Klangcharakter, besonders seit Berlioz. Immerhin blieb der Wunsch, die Tiefe zu verstärken, stets vorhanden und zeitigte Versuche wie den Contralto von Vuillaume, den Violon-Tenor von Dubois und die Viola alta von Hermann Ritter. Daneben liegen Versuche von Dessauer, Stelzner und Reiter, die Griffweite der Bratsche an die der Violine anzugleichen. Als neuartige und wohl einzig gangbare Lösung erscheint dann die Bratsche von Sprenger, bei der Körperlänge und Stimmung unverändert bleiben, das Luftvolumen aber durch eine Verbreiterung des Körpers und durch eine besondere Zargenkonstruktion um ein Drittel gesteigert wird. — Das Problem der cellomäßig gespielten Tenorgeige behandelt Bessler an Hand der Viola tenore von Ritter, des Contraviolino von de Zorzi und des Violoncello tenore von Sprenger. Auf die Konsequenzen, die sich aus den verschiedenen Bemühungen um die Bratsche für ein neuartig zusammengesetztes Streicherensemble ergeben, wird am Beispiel des Ritter-Quartetts und des Real-Quartetts von Blobel hingewiesen. Neun Abbildungen und die ausgezeichnete Literaturzusammenstellung machen Besslers Schrift zu einem Musterbeispiel für die weiteren geplanten Hefte.

Hans Heinz Dräger

Jahrbuch der Musikwelt. The Yearbook of the musical world. Annuaire du monde musical. Hrsg. von Herbert Barth. Wissenschaftliche Redaktion: Richard Schaal. Jg. 1, 1949/50. Bayreuth, Steeger 1949. XVI, 696 Seiten.

Dieses mit seinem ersten Jahrgang vorliegende Jahrbuch stellt sich — damit läßt sich seine Aufgabe am treffendsten umschreiben — „in den Dienst der Dokumentation der Musik“ (S. VI). An seinem internationalen Charakter und an der fast verwirrenden Fülle seines Inhalts läßt sich leicht erkennen, daß alle ähnlich gerichteten bisherigen Versuche einem so weitgesteckten Ziel immer nur mit Teillösungen sich nähern konnten, denken wir an ein nächstliegendes Beispiel wie das 1931 erschienene, von Leo Kestenberg herausgegebene „Jahrbuch der Deutschen Musikorganisation“, das über einen einzigen Jahrgang nicht hinausgelangte, an den als reines Adressennachschlagewerk gedachten, 1944 erloschenen Hesseschen Musikerkalender (ähnlich das nun schon im 55. Jahrgang vorliegende Pariser „Annuaire des artistes“) oder an das für den angelsächsischen Bereich so nützliche „Musical Yearbook“, das Hinrichsen in London herausgibt. Das alles wird nun durch das neue Bayreuther Jahrbuch überholt, und es darf gerade an dieser Stelle betont werden, daß Kestenbergs wohl-erwogene Absicht, mit einer derartigen Materialsammlung „der Musiksoziologie endlich eine Basis zu schaffen“, nun auf neuen und wesentlich verbreiterten Grundlagen in einer Weise verwirklicht zu werden verspricht, für die unser Fach angesichts so vieler noch zu bearbeitender musiksoziologischer Aufgaben nur dankbar sein kann. Zum statistischen kommt dann der bibliographische Ertrag des Jahrbuchs, um den sich mit zähem Fleiß und einem

in erfreulichem Umfang auf das Praktische gerichteten Blick, wenn auch, wie noch im einzelnen zu zeigen sein wird, nicht immer mit vollem Gelingen, der wissenschaftliche Bearbeiter Richard Schaal bemüht hat.

Wie Planung und Ausführung des Jahrbuchs unter den gegenwärtig immer noch schwierigen Verhältnissen zunächst noch zueinander stehen (Materialgewinnung aus dem Ausland, in Deutschland aus der Ostzone, ungleichmäßiger Eingang unmittelbar eingeholter Informationen), wird jeder Benutzer gerechterweise zu würdigen wissen. Nicht umsonst werden Musikschaffende und -freunde eindringlich um Mitarbeit an der weiteren Ausgestaltung gebeten, und hier hat sich dann auch im Sinne einer helfenden, aufbauenden Kritik der Besprechungsteil einer Fachzeitschrift einzuschalten.

Das Jahrbuch zerfällt in einen Text- und einen Nachschlageteil. Der Aufsatzteil zeigt jetzt schon mit wertvollen Beiträgen über Pfitzner und Schweitzer, über französisches und amerikanisches Musikleben, über Wien, Salzburg, Kopenhagen und Bayreuth (dieses vielleicht etwas überdimensioniert gleich mit drei Beiträgen bedacht), sowie über einige Verlage, die Wiener Philharmoniker und die Detmolder Musikakademie, wohin er auch in Zukunft im Sinne einer Orientierung über allgemeine Fragen des Musiklebens der Welt steuern wird. Auf Abdruck von Abschriften aus erschienenen Büchern (diesmal aus Bruno Walters „Thema und Variationen“) wird man aber demnächst wohl zugunsten von Originalbeiträgen verzichten können. Die fesselnde Studie H. J. Mosers über den leider allzu sehr vergessenen deutsch-amerikanischen Musiktheoretiker Bernhard Ziehn, schon in der Polemik Ziehns gegen Riemann ein „höchst lehrreiches Kapitel aus der Geschichte

der Musikwissenschaft“, mag im Rahmen des Aufsatzteils vielleicht zu spezialistisch wirken, zuletzt wird man aber dem Jahrbuch doch dankbar sein, daß es dem Verf. für eine solche Untersuchung fast 100 Seiten Raum zur Verfügung stellen konnte. Dankbar wird man auch die dem Buch beigefügte „Tabelle zeitgenössischer Komponisten seit 1880“ nach Geburtsjahren von R. Schaal begrüßen, eine brauchbare Grundlage für jede Erörterung des Generationenproblems in der neuen Musik des In- und Auslandes. In der einleitenden Liste der Todesfälle 1945—1948 wird allerdings der Musikwissenschaftler Namen wie Kroyer, Schünemann, Seiffert, Vatielli oder Norlind vermissen.

Ich darf, den anschließenden bibliographischen Beiträgen vorgehend, mich gleich dem Nachschlageteil des Jahrbuchs zuwenden. Hier kommen Vielseitigkeit und Weitblick der Planung besonders eindringlich zur Geltung, ebenso aber auch die vorläufig nicht zu vermeidende Lückenhaftigkeit des aus aller Welt zusammengebrachten Materials. Dabei ist der Anteil des Auslands schon jetzt überraschend groß, aber es wird ohne Zweifel gewaltiger Anstrengungen bedürfen, um hier mit noch größerer Vollständigkeit jenen Ausgleich mit den Nachrichten aus Deutschland zu erreichen, den ein „Jahrbuch der Musikwelt“ auf die Dauer nicht wird entbehren können. Der Abschnitt über Theater- und Konzertsäle wird nach einer beigefügten Notiz „im nächsten Jahrgang vervollständigt“, dem über die Bühnen ist bereits ein kleiner stichwortartiger Nachtrag angeschlossen („Nähere Angaben im nächsten Jahrgang“). Das Vorwort stellt ausdrücklich fest (S. VI), daß jetzt schon in vielem ein weit umfassenderes Material zur Verfügung stand, „als bereits in dem vorliegenden Jahrgang berücksichtigt werden konnte“,

aber auch — es wurde schon angedeutet —, daß viele unmittelbar eingeholte Informationen erst nach Drucklegung des 1. Jahrgangs eintrafen. Hier haben anscheinend mehrfach die um Material angegangenen Behörden empfindlich versagt. So fehlen jegliche Nachrichten aus Köln in den Abschnitten „Volkshochschulen“, „Kirchenmusikpflege“, „Chöre“ und „Bühnen“. Sehr von Zufallsmeldungen abhängig erscheint der Abschnitt „Sammlungen, Museen, Gedenkstätten“. Wo bleibt der Wiener Zentralfriedhof mit seinen Musikergräbern, wo der Pariser Friedhof „Père Lachaise“? Ein besonderes Wort wäre über die musikwissenschaftlichen Institute der Hochschulen zu sagen. Es ist schon für die deutschen kaum möglich, aus dem Jahrbuch ein klares Bild über die an ihnen tätigen Kräfte zu gewinnen. Assistenten werden in einigen Fällen genannt, in anderen nicht, Kiel ist nur mit seinem Ordinarius vertreten, für Köln werden H. Lemacher (Lektor) und der Referent (apl. a. o. Prof.) neben dem Ordinarius als „weitere Lehrbeauftragte“ bezeichnet, was für keinen zutrifft. Hat man schon hier den Eindruck, daß Rückfragen bei nicht rechtzeitig eingetroffenen Informationen manche Lücken hätten ergänzen können, so ist für die im Adressenverzeichnis der Musikschaffenden unter „Musikwissenschaftler, -schriftsteller, -kritiker“ getroffene Auswahl ein leitender Grundsatz schon gar nicht zu ersehen. Es wäre ein Leichtes gewesen, aus dem Abschnitt „Institute und Gesellschaften“ in den Adressenteil wenigstens die führenden Persönlichkeiten der deutschen und außerdeutschen Musikwissenschaft systematisch zu übernehmen, wo eine Privatanschrift nicht zu erlangen war, mit Angabe des jeweiligen Instituts oder der Gesellschaft. Das Landesinstitut für Musikforschung in Kiel, das immerhin seit

1947 besteht, fehlt ganz. Was jetzt an der genannten Stelle des Adressenteils erscheint, läßt in vielen Fällen um so mehr die Frage nach einer wirklichen Bewährung als Musikwissenschaftler, -schriftsteller oder -kritiker vor einer breiteren Öffentlichkeit auftauchen, als z. B. nur ein Teil von Lehrstuhlinhabern an deutschen und ausländischen Universitäten in diesem Abschnitt vertreten ist, von manchen anderen Forschern von Namen und Rang ganz zu schweigen. Der nächste Jahrgang wird sich seiner Verpflichtung gegenüber diesem Kreis von „Musikschaffenden“ besonders bewußt werden müssen. Er wird sich auch zu bemühen haben, die mit einem Sternchen bezeichneten Namen, die an mehr als einer Stelle des Adressenteils vorkommen, durch genaueren Hinweis auf die jeweiligen Rubriken eindeutig und rasch auffindbar zu machen. Zum gesamten Nachschlageteil noch ein Wort des Lobes für die den einzelnen Spezialabteilungen, z. B. „Kirchenmusikpflege“, „Chöre“, „Orchester“ vorangestellten bibliographischen Hinweise zum betreffenden Gegenstand, d. h. auf Nachschlagewerke und Handbücher über das jeweilige Fachgebiet. Hier kann, vor allem in bezug auf die ausländische Literatur, auch der Kenner manche Anregung finden. Es bleibt noch eine Besprechung der bibliographischen Beiträge des Jahrbuchs. Da gibt es ein von R. Schaal nach Erscheinungsjahren geordnetes Verzeichnis der Musiklexika von Tinctoris bis zur Gegenwart, in dieser Form bei weitem übersichtlicher als der Artikel „Lexika“ im Riemannschen Musiklexikon, durch Register der Verfasser, der Spezialgebiete und der Erscheinungsländer nach vielen Seiten hin nutzbringend erschlossen. Einem dringenden Bedürfnis kommt eine die Jahre 1945—48 umfassende Liste der europäischen Musikzeitschriften entgegen, für die Ergänzungen im nächsten Jahrgang bereits vorgesehen sind.

Verzeichnet werden weiterhin, von der Leipziger Deutschen Bücherei bearbeitet, die deutschen Musikalien 1945—48 sowie in einer Bearbeitung der Redaktion das deutschsprachige Schrifttum dieses Zeitraums (hier zwei Druckfehler: es muß heißen S. 182 Greeff statt Greef, S. 184 Meynell statt Mynell). Einige Besprechungen neuer ausländischer Musiklexika schließen sich an. Endlich sind hier Notizen über Musikfeste, Wettbewerbe und Tagungen sowie europäische Ur- und Erstaufführungen in den genannten Jahren zusammengestellt, letztere natürlich nur in einer charakteristischen Auswahl des Wesentlichen.

Und nun endlich der bibliographische Teil des Jahrbuchs, den eingehend zu würdigen eine der Musikforschung im prägnantesten Sinne dienende Zeitschrift ganz besonderen Anlaß haben muß. Es handelt sich hier um ein wesentliches Stück Organisation wissenschaftlichen Arbeitens in unserem Fache, um einen erstmaligen Versuch R. Schaals, die Titel aller in Deutschland zwischen 1885 und 1948 erschienenen musikwissenschaftlichen Dissertationen, einschließlich der nur handschriftlich vorgelegten, nach ihren Themen schlagwortmäßig geordnet, zusammenzufassen. Ein überaus verdienstvoller, weitestgehenden Bedürfnissen entgegenkommender Gedanke also, wenn man sich vergegenwärtigt, daß mit einem solchen einmaligen, in sich abgeschlossenen Verzeichnis der Suchende künftig aller Mühe vielfachen Nachschlagens enthoben sein wird, die ihm bisher der Nachweis von Dissertationen innerhalb periodisch erscheinender Musikbibliographien in Zeitschriften verursachen mußte, sieht man von dem ab, was in A. Abers „Handbuch der Musikliteratur“ im Rahmen einer einmalig in Buchform erschienenen Bibliographie

des Musikschrifttums an Dissertationen schlecht und recht zu finden ist. Aber dies Schrifttumsverzeichnis von 1922 ist inzwischen längst veraltet. Insgesamt umfaßt übrigens von den für den Dissertationennachweis in Frage kommenden periodischen und also nur mühsam zu benutzenden Bibliographien unseres Faches keine einen so weiten Zeitraum an Berichtsjahren wie das seit 1887 erscheinende „Jahresverzeichnis der an deutschen Universitäten (29 ff.: und Technischen Hochschulen) erschienenen Schriften“. Es verzeichnet, vom 6. Jahrgang 1890/91 jeweils auch durch Sachregister erschlossen, die Dissertationen von 1885 an und reicht vorläufig bis 1942. Auf dieses Verzeichnis war man also bisher immer wieder, wo die Fachbibliographien versagten, angewiesen, nicht zuletzt auch wegen der aus seinem amtlichen Charakter sich ergebenden unbedingten Zuverlässigkeit.

Es lag für Schaal nahe, nachdem in diesem amtlichen Verzeichnis der Hochschulschriften eine so zuverlässige Grundlage gegeben war, für seine Aufgabe die Beschränkung auf das Deutsche Reich beizubehalten. Die von ihm ausgeschlossenen österreichischen Dissertationen sind mit Ausnahme der Wiener nicht aus einer amtlichen Verzeichnung zu erfassen, wohl aber die der Schweiz im „Jahresverzeichnis der Schweizerischen Hochschulschriften“ seit 1898. So hätte sich die Materialgrundlage wenigstens nach dieser Seite hin noch erweitern lassen. Die rückwärtige Grenze mit 1885 hat Schaal nur mit dem Nachweis weniger Dissertationen bedeutender Forscher wie Riemann, Kretschmar, Fleischer und Chrysander überschritten, vielleicht hätte sich aber doch noch eine systematische Durchforschung einiger Sonderverzeichnisse der Dissertationen von Berlin (1810-85), Bonn (1818-85),

Breslau (1811-85) und Straßburg (1872-84) gelohnt.

Was solche amtlichen Verzeichnisse melden, ist — das wird leider immer wieder übersehen — grundsätzlich zu scheiden vom Nachweis der Dissertationentitel in unseren Musikbibliographien. Dieser Nachweis ist nur dann unbedingt vertrauenswürdig, wenn er von den Fakultäten angenommene Doktorarbeiten enthält, wie sie die amtlichen Verzeichnisse auch auführen, er kann aber zu einer verhängnisvollen Fehlerquelle werden, wo er laufende, z. Z. noch nicht abgeschlossene Dissertationen anzeigt. Die Kriegs- und Nachkriegsjahre haben aus verständlichen Gründen die Möglichkeiten einer von hier ausgehenden Irreführung nur noch vermehrt. Ein Verzeichnis wie das vorliegende hätte, da es doch der Organisation musikwissenschaftlicher Arbeit dienen will, für alle als „eingereicht“ gemeldeten oder noch nicht als erschienen nachzuweisenden Dissertationen durch Rückfrage daraufhin überprüft werden müssen, ob das betreffende Thema noch in Bearbeitung ist. Gleich die erste Nummer der Schaalschen Bibliographie, Br. H ü t t e n , „Beiträge zur Musikgeschichte Aachens“, eingereicht Köln 1941, ist zu streichen. Die Arbeit ist im Entstehen durch Kriegseinwirkung vernichtet worden, der Verf. hat bereits ein anderes Thema übernommen. Die angebliche Kölner Dissertation von G. Wolters, „J. Vanhall als Sinfoniker“ hat sich seit ihrer Meldung 1933 in beiden Auflagen von Mosers Musiklexikon festgesetzt und fehlt auch bei Schaal nicht. Dasselbe gilt für K. Kurth, „Anselm Hüttenbrenner als Liederkomponist“, Köln 1932. Diese drei Arbeiten, von denen Schaal übrigens nur die erste vorsichtig als „eingereicht“ bezeichnet, sind ebenso wenig abgeschlossen worden wie die in der 11. Auflage des Riemannschen und

den beiden Auflagen des Moserschen Musiklexikons unter ihrem vermeintlichen Verf. aufgeführte Kölner Diss. von W. B e r t e n , „Zum Ausdrucksstil M. Regers“. Hier ist Schaal allerdings den früheren irreführenden Anzeigen nicht gefolgt, es sind ihm aber noch sonstige Falschmeldungen unterlaufen. Als nicht erschienen konnte ich weiterhin feststellen: Fr. M a y e r , „Die romantische Klavier-sonate“, Greifswald 1929, unter „Klaviermusik“ sowie unter „Suite“ L. B r a v , „Die Entwicklung der Tanzfolgen für Orchester bis zur Mitte des Dreißigjährigen Krieges“, Berlin 1921 (Ms.). Hierzu wird zudem ein jedenfalls dort nicht festzustellender Abdruck im Arch. f. Mkwiss. 4, 1922 zitiert. Es kann der Forschung kaum förderlich sein, wenn solche Phantome von Dissertationen noch länger in den Bibliographien herumgeistern. Die Ordnung der Titel im vorliegenden Verzeichnis unter Schlagworten mag sich als noch so übersichtlich und sinnfällig bewähren, sie kommt ohne Verweisungen namentlich da nicht aus, wo Titel sich gleichzeitig auf verschiedene Gegenstände beziehen. Leider ist hier nicht genug geschehen, so daß ein großer Teil der Titel für ein wirklich fruchtbares Nachschlagen unerschlossen bleibt. In einem einzigen Falle bedient sich Schaal einer Eintragung des vollen Titels an zwei Stellen, versäumt aber den notwendigen Nachweis an der dritten. Unter „Musikerziehung“ findet man K. M o l l o w i t z , „Über die Musikerziehung bei Ann Glover und John Curwen“, unter „Curwen“ denselben Titel noch einmal, aber nicht mehr unter „Glover“. Wo der Verf. — aber dies geschieht eben viel zu wenig — im übrigen mit Verweisungen arbeitet, verfährt er unsystematisch. Auf A. K r a u ß , „Das große weltliche Chorwerk von H. Zilcher, H. Pfitzner und J. Haas“

unter „Chor“ wird man zwar von Haas und Zilcher, nicht aber von Pfitzner aus geführt, von „Rheinland“ dagegen auf „Choral“, was sich auf eine darunter aufgeführte Arbeit zur oberrheinischen Choralgeschichte bezieht, also nicht auf „Rheinland“ im engeren Sinne. Dagegen fehlt die Verweisung von „Rheinland“ auf J. E s s e r , „F. Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande“, ebenso von „Köln“ auf eine Arbeit über das Kölner Karnevalslied.

Die manche Bibliotheken besonders stark belastenden Verluste unter ihren Dissertationen zwingen heute mehr als je dazu, jede Möglichkeit ihres Vorkommens außerhalb der ursprünglichen Gestalt, in der sie eingereicht wurden, sei es ihr Erscheinen im Buchhandel, sei es ihren vollständigen oder teilweisen Abdruck in Form eines Zeitschriftenaufsatzes, peinlichst genau nachzuweisen. Selbst die in den zwanziger Jahren nicht seltenen knappen Auszüge aus Dissertationen in den Fakultätsjahrbüchern einzelner Universitäten, die das amtliche „Jahresverzeichnis“ nachweist, können gelegentlich von Nutzen sein. Auch in dieser Beziehung bietet die vorliegende Bibliographie nicht immer die Arbeitshilfe, die von ihr zu erwarten wäre, eine Hilfe, die schon dem Signierpersonal der Bibliotheken und somit wiederum dem Bibliotheksbenutzer, also jeglicher wissenschaftlichen Arbeit zustatten kommen müßte. Auf diese besonderen Mängel des Schaalschen Verzeichnisses und einige andere sei im Folgenden an Hand von Stichproben, also ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber immer im Sinne einer helfenden Kritik, hingewiesen. S. 59: Zum Teildruck der Arbeit von Q u a s t e n gehört noch die vollständige Buchausgabe, Münster, Aschendorff 1930 (Liturgiegesch. Quellen u. Forschungen. 25).

S. 61: Zur Ms.-Diss. von Biehle fehlt die Buchausgabe, Leipzig, Kistner & Siegel 1924 (Veröffentl. d. Fürstl. Inst. f. mkwiss. Forschg. 4, 3). Ein Auszug im Jahrbuch der Diss. d. Philos. Fak. Berlin 1922/23, I, S. 229—33. Die Arbeit von Herbst liegt nur als Teildruck vor.

S. 62: Zur Ms.-Diss. von Weidle ist die Buchausgabe zu ergänzen, Stuttgart, Schultheiß 1925 (Veröff. d. Mkwiss. Inst. d. Univ. Tübingen. 3).

S. 69: Die Buchausgabe der Arbeit von M. Schneider 1918 (nicht 1917) hat den abweichenden Titel „Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung“.

S. 72: Der Verf. der Arbeit über E. T. A. Hoffmann heißt Greeff.

S. 76: Der zweite Teildruck meiner Diss. steht nur in Bd. 3, nicht auch 4 der Zeitschr. f. Musikwiss. Hinzu kommt ein dritter Teildruck: Zeitschr. f. Musik Jg. 89, S. 177 ff., 201 ff. Die Arbeit von Schauerte unter „Klaviermusik“ ist zweimal aufgeführt. Die Hab.-Schrift von A. Schmitz ist in ihrem Hauptteil zugänglich u. d. T. „Archiv-Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert“, Arch. f. Mkwiss. 3, 1921. Weitere Teile unter verschiedenen Titeln: Zeitschr. f. Mkwiss. 4 und Gregoriusbl. 46.

S. 82: Der als Diss.-Teildruck vorgelegte Abschnitt der Arbeit von Neyses ist als Zeitschriftenaufsatz genau zu zitieren: Gregoriusbl. 50, 1926, S. 171 ff., 51, 1927, S. 15 ff.

S. 83: Schiedermairs Diss. ist eine Erlanger.

S. 84: Die Arbeit von Alf ist nur aufzufinden, wenn sie als Beitrag im Düsseldorfer Jahrbuch, 42, 43, 1940/1941 nachgewiesen wird.

S. 85: Zur Arbeit von Leux gehört noch die Buchausgabe, Leipzig, Kistner & Siegel 1925 (Veröff. d. Fürstl. Inst. f. mkwiss. Forschg. 5, 2.).

S. 86: Die Diss. von Henseler ist gegenüber der vollständigen Buchform („Jakob Offenbach“) als Teildruck zu kennzeichnen. Bückens Hab.-Schrift ist als Buch erschienen: Leipzig, Kistner & Siegel 1924 (Veröff. d. Fürstl. Inst. f. mkwiss. Forschg. 5, 1.), ebenso die von Schiedermaier, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907. Der Fakultät lagen nur Einleitung und Abschnitt 1 vor. Zu der Diss. von Soltys noch Arch. f. Musikwiss. 4, 1922.

S. 90: Gatschers Arbeit erschien als Buch, Stuttgart. Engelhorn 1925. Ein Auszug im Jahrbuch d. Phil. Fak. Bonn, Jg. 3, 1924/25, S. 247—49.

S. 92: Ein Auszug der Arbeit von Mahrenholz: Jahrbuch d. Phil. Fak. Göttingen 1923, S. 76. Buchausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel 1924 (Samml. musikwiss. Einzeldarstellungen. 2.).

S. 95: Die Arbeit von Druener ist Ms.

S. 100: Zu S. Anheissers Diss. muß noch der Abdruck Zeitschr. f. Mkwiss. 3, 1921 genannt werden.

Alles sind, wie gesagt, nur gelegentliche Stichproben, denen noch zwei störende Druckfehler angeschlossen seien: S. 72: Herbarth st. Herbart und S. 80 Mayrhofen st. Mayrhofer. Will das Jahrbuch der Musikwelt diesen seiner Idee nach so überaus fruchtbaren bibliographischen Beitrag von den heute noch anhaftenden Mängeln befreien und mit diesem systematischen Dissertationenverzeichnis der Forschung ein wirklich zuverlässiges und in jeder Weise brauchbares Hilfsmittel an die Hand geben, so wird es allerdings auf die Dauer mit laufenden Nachträgen nicht geschehen sein. Eine zweite vermehrte und verbesserte Auflage des Ganzen wird einmal nötig werden. Dann müßte aber auch die Technik der Titelaufnahmen unterein-

ander mehr ausgeglichen werden. Es sind nicht nur äußere Schönheitsfehler, wenn z. B. bei Buchausgaben die übergeordneten Serientitel gelegentlich aufgeführt werden, meist aber nicht. Dem Verf. dieses Dissertationenverzeichnisses bleibt das unbestrittene Verdienst, eine dringende Forderung des Tages für die Organisation jedweder Arbeit in unserem Fache scharf erkannt und seine Aufgabe, so gut es ihm fürs erste gelingen wollte, mit Mut und Eifer angepackt zu haben. Aber das allein genügt von den Ansprüchen aus gesehen, die an ein solches Unternehmen gestellt werden müssen, keineswegs. Es gehört eben zum Entsagungsreichen jeder bibliographischen Arbeit, daß dem, der sich ihr einmal unterzieht, nur selten die reifen Früchte gleich in den Schoß fallen.

Willi Kahl

Eleonore Deggeler-Engelke, Richard Barth 1850—1923. Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Brahmsfolge. Elwert Gräfe und Unzer Verlag Marburg 1949. Als Gegenstück zu der Marburger Dissertation von W. Kohleick über Gustav Jenner erschien die hier angezeigte — gleichfalls Marburger — Dissertation über Richard Barth. Beide Künstler verbindet nicht nur das gemeinsame Amt des akademischen Musikdirektors an der Marburger Universität — Barth wirkte dort von 1887—1894, Jenner als sein unmittelbarer Nachfolger von 1895—1920 —, sondern vor allem ihr Bekenntnis zu Brahms, ihr enges freundschaftliches Verhältnis zu ihm und ihre Zugehörigkeit zur Brahmsgefolgschaft. In ihrer Abhandlung veranschaulicht die Verfasserin Barths persönlich-menschliche und künstlerisch-kompositorische Beziehungen zu Brahms in anregender Weise. Unter Zugrundelegung der

handschriftlichen Selbstbiographie Barths erfährt man bemerkenswerte Einzelheiten über den Werdegang des begeisterten „Brahminen“, den ein Mißgeschick in früher Kindheit zum „Linksgeiger“ gemacht hat, über seine Studien bei Joachim in Hannover, seine Freundschaft mit dem Brahms-Freund J. O. Grimm, seine Konzertmeistertätigkeit in Münster, seine erregende Begegnung mit Brahms und schließlich sein frühes Eintreten für das Brahms'sche Konzert, für dessen Vortrag ihn Brahms sogar als Solisten bei seinen holländischen Konzertreisen ausersah. Über Krefeld führte ihn alsdann sein Weg nach Marburg und schließlich nach Hamburg. Auf diesen beiden letzten Stationen seines Lebens vertauschte er die Geige mit dem Dirigentenstab, und besonders in Hamburg wirkte er als Musikerzieher im weitesten Sinne. Hier entfaltete er nicht nur eine systematische Brahmspflege, wie sie die Geburtsstatt des Komponisten bis dahin noch nicht gekannt hatte, sondern widmete sich in breitem Umfang der musikalischen Volksbildung. In aufschlußreicher und verständnisvoller Weise entwirft die Verfasserin sodann ein Bild des Künstlers, des Lehrers und Dirigenten, dem es nicht um eine glänzende Außenseite, sondern, wo immer er auch stand, um einen verantwortungsbewußten Dienst am Kunstwerk zu tun war. Eine ausführliche Einzelbetrachtung, die methodisch sicher zu Werke geht, faßt Barths kompositorisches Schaffen ins Auge. Es handelt sich um Chor- und Sololieder, um Klavier- und Violinmusik und einige Kammermusikwerke größeren Stils. Im Ganzen ist es ein kleines Oeuvre, aber doch (namentlich die instrumentalen Werke, unter denen als wohl bedeutendstes die Partita für Violine allein hervorragt) charaktervoll geprägt, und auch da noch eine eigene

Note besitzend, wo die großen Vorbilder Brahms und Bach den Griffel führen. Eine etwas weit ausholende Einleitung („Schaffenspsychologisch-geschichtliche Grundlagen“) empfindet man als aufgestülpt, da aus der Allgemeinheit ihrer Darlegungen keine Brücke zu den sehr speziellen Ausführungen des Hauptteils führt, der, ganz in sich gegründet, „Leben, Wirken und Werke“ des verdienten Brahms-Herolds behandelt.

Rudolf Gerber

MITTEILUNGEN

An die Mitglieder!

Wie Ihnen schon früher mitgeteilt worden ist, wäre eigentlich schon im Jahre 1949 als Ausgleich für die Leistungen der Gesellschaft eine Erhöhung des Mitgliedsbeitrages notwendig gewesen. Bei der Mitgliederversammlung 1949 wurde wegen des geringen Besuches diese schwerwiegende Frage zurückgestellt bis zur Mitgliederversammlung 1950.

In der Mitgliederversammlung in Lüneburg am 19. 7. 1950 wurde einstimmig beschlossen, mit Rücksicht auf die bedrängte wirtschaftliche Lage eines Teiles unserer Mitglieder für das Jahr 1950 nochmals von einer zwangsweisen Erhöhung des Mitgliedsbeitrages abzusehen. Die Möglichkeit dazu war gegeben durch die Tatsache, daß das Jahr 1950 für die Finanzlage der Gesellschaft verhältnismäßig günstig ist, weil das Konto der Gesellschaft durch verschiedene Einnahmequellen einen kleinen Zuwachs zu verzeichnen hat. Durch die Folgen der Währungsreform und der doppelten deutschen Währung (Ostzone—Westzone) ist die Gesellschaft für Musikforschung jedoch zur Abdeckung ihres immer noch vorhandenen großen Defizits nach wie vor auf pünktlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge und auf freiwillige

Mehrzahlung durch alle diejenigen Mitglieder, die finanziell dazu in der Lage sind, angewiesen. Die Mitgliederversammlung hat daher beschlossen, an alle Mitglieder die folgende Aufforderung zu richten:

Die Gesellschaft bittet, als Jahresbeitrag für 1950 mindestens DM 15.- unverzüglich zu bezahlen, soweit dies nicht schon geschehen ist. Alle Mitglieder, die dazu in der Lage sind, werden gebeten, freiwillig einen Mehrbetrag nach Selbsteinschätzung zu bezahlen. Dankenswerter Weise sind von einzelnen Mitgliedern schon in der ersten Jahreshälfte DM 20.— und mehr eingezahlt worden. Falls keine gegenteilige Nachricht erfolgt, bitten wir annehmen zu dürfen, daß diese Mehrzahlungen also ohne Übertrag auf das Jahr 1951 als Jahresbeitrag für 1950 gebucht werden dürfen.

Die Gesellschaft ist nicht mehr in der Lage, denjenigen Mitgliedern, die mit ihren Zahlungen im Rückstand sind, die Publikationen der Gesellschaft zuzusenden. Es ist jedoch beschlossen worden, daß die Publikationen für 1950 vollständig zugesandt werden, wenn wenigstens der Jahresbeitrag für 1950 bezahlt worden ist, auch wenn noch weiter zurückliegende Beitragsschulden vorliegen; für diese wird dann Ratenzahlung vorgeschlagen, wenn die sofortige vollständige Begleichung der Schuld schwer fällt. In diesen Fällen bitten wir um einen Vorschlag des Mitgliedes an den Schatzmeister der Gesellschaft (Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Alle 35).

Wir bitten nach dem Beschluß der Mitgliederversammlung also hiermit um baldige Einzahlung einer etwa noch bestehenden Beitragsschuld auf unser Postscheckkonto Hannover 289 20.

Wir danken bei dieser Gelegenheit verbindlich allen Mitgliedern, die die Bestrebungen und Leistungen der Gesellschaft durch freiwillige Mehr-