

## BESPREDHUNGEN

Karl Gustav Fellerer, Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Düsseldorf: Musikverl. Schwann 1949. 199 S. (mit 100 Notenbeispielen). Hlw. DM 8.50.

In seiner Geschichte der katholischen Kirchenmusik, deren 1. Auflage vor einem Jahrzehnt erschienen ist, sucht der Kölner Ordinarius für Musikwissenschaft „die Hauptlinien der Entwicklung in der Fülle der Erscheinungsformen“ herauszustellen, wobei er sich auf die abendländische Kirchenmusik der römisch-katholischen Kirche beschränkt. Es kommt dem Verf. nicht auf die Darstellung der Lebensschicksale und der künstlerischen Entwicklung einzelner Komponisten und die Aufzählung und Würdigung ihrer Werke an. So hat sein Buch, das aus Vorlesungen und Übungen an der Universität Freiburg (Schweiz) hervorgegangen ist, durchaus nicht den Charakter eines musikgeschichtlichen Lehrbuches, das als erste Einführung in die Geschichte der katholischen Kirchenmusik geeignet wäre. Die stellenweise sehr konzentrierte Darstellung setzt vielmehr bei dem Leser einige Vertrautheit mit den musikgeschichtlichen Tatsachen und Denkmälern voraus, die Fellerer mit scharfem Blick für das Wesentliche zu einer klaren Übersicht über die geistigen und stilistischen Grundlagen und Probleme der einzelnen Epochen zusammenzufassen versteht; da er in früheren Einzeluntersuchungen weite Strecken des umfangreichen Stoffgebietes selbst erforscht und behandelt hat, ist er in hervorragender Weise dazu befähigt, hier eine sehr selbständige Darstellung der katholischen Kirchenmusik zu geben.

Zu den besonderen Vorzügen des neuen Buches gehört es, daß der Verf. stets bemüht bleibt, das Neben-

einander der verschiedenen Strömungen im kirchenmusikalischen Leben der einzelnen Stilepochen aufzuspüren. Er entgeht auf diese Weise der gefährlichen Verlockung, die bei allen entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen gegeben ist und die gerade bei der Behandlung der kirchenmusikalischen Geschichte leicht zu gänzlich schiefen Bildern von der tatsächlichen Musikpflege einer Zeit führt, nämlich: das jeweils Neue und Grundlegende zu einseitig zu betonen. So weist F. darauf hin, wie in der frühen Mehrstimmigkeit die Ausdruckssteigerung der Melodie durch Klangverbreiterung in möglichster Parallelbewegung für einzelne kirchenmusikalische Formen einen Gebrauchsstil schafft, „der sich in der späteren Entwicklung forterhielt und hier zur Ausbildung typisch-homophoner Sätze, unabhängig von der satztechnischen Entwicklung der Kirchenmusik, führte“ (S. 53). Ein anderes Beispiel ist das Nebeneinander von *stile moderno* und *stile antico* in der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch das oft übersehene Nebeneinander von hoher Kunstmusik, wie sie nur von den leistungsfähigen Chören der Kathedralen und anderer Pflegestätten der Kirchenmusik ausgeführt werden konnte, und schlichter Gebrauchsmusik für einfache kirchenmusikalische Verhältnisse ist wiederholt hervorgehoben. So wird z. B. von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert gesagt, daß die gewöhnliche Gebrauchsmusik in erster Linie von anderen Komponisten als den Wiener Klassikern geschaffen worden sei.

F. läßt in allen Teilen seiner Entwicklungsgeschichte die Spannung deutlich werden, die sich aus dem Verhältnis von Liturgie und Musik ergibt; ja, er gliedert den historischen Stoff ausdrücklich nach der Stellung der Musik zu der von der kirchlichen

Autorität gegebenen gottesdienstlichen Aufgabe, die verschiedenartige (volklich und zeitlich bedingte) Auffassungen und Wertungen zuläßt. So ergeben sich die Hauptkapitel des Buches mit den programmatischen Überschriften „Musik des Gottesdienstes“, „Musik im Gottesdienst“ und „Musik zum Gottesdienst“. In den ersten christlichen Jahrhunderten, als zwischen dem gottesdienstlichen und musikalischen Ausdruck noch vollkommene Einheit bestand, war die Kirchenmusik „als liturgischer Gesang die Musik des Gottesdienstes in vollster Bedeutung des Wortes“ (choralische Monodie und frühe Mehrstimmigkeit). Erst die Steigerung des gottesdienstlichen Ausdrucks mit künstlerischen Mitteln und aus künstlerischen Gesichtspunkten läßt die „Musik im Gottesdienst“ entstehen (von der *Ars nova* bis zum Palestrinastil). Als dann seit der Renaissance die Führung von der kirchlichen auf die weltliche Musik überging, drang die subjektive Ausdruckskunst und Affektgestaltung in die Kirchenmusik ein „und schuf eine auf außerkirchlicher künstlerischer Grundlage gewordene Musik zum Gottesdienst“.

Mit der 2. und 3. Periode, der Musik im Gottesdienst und zum Gottesdienst wird das Verhältnis der Kirchenmusik zur weltlichen Musik problematisch. Seit dem berühmten Dekret von Papst Johann XXII. ist die Stellungnahme der Kirche zur Mehrstimmigkeit für Jahrhunderte festgelegt; das bedeutet nach F.: „Zulassung neuer Stilmittel nur, wenn sie erprobt sind und ihre Kraft in zeitgenössischer weltlicher Musikübung verloren hatten, um eine allgemeine, nicht in Extremen sich entwickelnde Kirchenmusik frei von Anklängen an die weltliche Musik zu schaffen“ (S. 49). Doch auch die kirchliche Autorität zeigte sich im Laufe der Jahrhunderte

zeitbedingten Anschauungen zugänglich und verharrte nicht immer in mittelalterlicher Starrheit, wie von F. an dem päpstlichen Dekret Benedikts XIV. aufgezeigt wird, der mit dem neuen Zeitstil auch die Instrumentalmusik in der Kirche zuläßt: „Nicht das Interesse der Liturgie, sondern die Stimmungshaltung der Gläubigen wurde zur Richtschnur der kirchenmusikalischen Grundlegung von 1749“ (S. 117). Unter ständiger Berücksichtigung des Verhältnisses von Musik und Liturgie, Tradition und Fortschritt, kirchlicher und weltlicher Musik ist es Fellerer vortrefflich gelungen, eine stilkritisch und geistesgeschichtlich gut begründete Entwicklungsgeschichte der kirchenmusikalischen Mehrstimmigkeit zu geben und sie durch zahlreiche Notenbeispiele zu erläutern.

Der gregorianische Choral, dem F. schon früher neben einigen Spezialuntersuchungen eine zusammenfassende Darstellung gewidmet hat<sup>1</sup>, ist verhältnismäßig knapp behandelt. Doch ist dieses Kapitel als Ergebnis eigener Forschungen und persönlicher Schau besonders wertvoll, zumal hier auch wichtige Erkenntnisse der vergleichenden Musikwissenschaft berücksichtigt sind. Über die musikalische Festlegung der Melodien durch Gregor den Großen schreibt F. (S. 16): „Damit trat liturgische Erstarrung an Stelle kultischen Lebens und musikalische Tradition an Stelle modellgebundener Improvisation, d. h. der Sieg abendländischer Ordnung über orientalisches ekstatisches Sichauswirken.“ In der von Isidor von Sevilla geäußerten Sorge um die Tradition und gedächtnismäßige Überlieferung der liturgischen Melodien sieht F. einen Beweis für die Neu-

<sup>1</sup> Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte. Regensburg: Friedrich Pustet 1936.

orientierung der Musik und Musikpflege jener Zeit. Auch die Gründung der Schola cantorum führt er auf diese neue Wertung der Tradition zurück, die noch nicht durch schriftliche Fixierung gesichert war. Die aus der orientalischen Cheironomie entwickelte Neumenaufzeichnung wird als visuelle Stütze in Verbindung mit der lebendigen Tradition der christlichen Gesangkunst, deren eigentliches Wesen nicht durch den musikalischen Einzelton, sondern durch die kultisch gebundene Melodieform bestimmt wird, besser gerecht, als es die von der antiken Musik ausgebildete stufenmäßige Aufzeichnung vermocht haben würde. Diese positive Wertung der Neumenschrift dürfte durchaus zu Recht bestehen; denn nach Überwindung einer überheblichen und einseitigen Fortschrittsgläubigkeit, die in der Neumen-Notation nur ein primitives und unzulängliches Entwicklungsstadium der Notenschrift sehen wollte, neigen wir heute zu der Annahme, daß im allgemeinen jede Musikepoche die ihr gemäße ideale Form ihrer Überlieferung auszubilden gewußt hat.

Die Neuauflage des Buches ist durch eine ausgezeichnete Übersicht über die kirchenmusikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts bereichert. Hier zeigt der Verf. nicht nur eine überlegene Kenntnis des neuen kirchenmusikalischen Schaffens in Deutschland und in den außerdeutschen Ländern, sondern er nimmt auch zu den mannigfaltigen Bestrebungen innerhalb der kirchenmusikalischen Praxis der Gegenwart mit freimütiger Kritik klärend und wegweisend Stellung. So wendet er sich beispielsweise entschieden gegen romantisierende Choralvorstellungen, die er „in der Einzwängung der reinen Melodie der Gregorianik in eine harmonische Deutung durch die Orgelbegleitung“ erblickt, und gegen die

Versuche, „unter die gregorianische Melodie deutsche Übersetzungen zu legen, die die wesenhafte Einheit des Textes und der gregorianischen Melodie zerstören“. Ebenso verurteilt er unter Berufung auf die in der Liturgie-Enzyklika von 1947 bekundete Weite katholischer Liturgie- und Kunstauffassung die Bestrebungen extremer Kreise (besonders der Jugend), die nur Choralgottesdienst und Volksgesang als alleingültig anerkannt wissen möchten und dabei den liturgischen Sinn der Mehrstimmigkeit verkennen. In dem Kapitel über die neue Orgelbewegung wird auf die Entwicklungsmöglichkeit einer kirchlichen Orgelgebrauchsmusik hingewiesen und die Wiederbelebung der Versettenkunst in Verbindung mit dem unbegleiteten Choralgesang empfohlen.

Als Anhang ist dem Buch außer einem sehr umfangreichen Register ein Verzeichnis ausgewählter Literatur beigegeben, das nicht weniger als 266 Titel umfaßt und bei einer etwaigen Neuauflage leicht zu einer übersichtlich geordneten und kurz gefaßten Bibliographie der katholischen Kirchenmusik ausgebaut werden könnte; hierbei wäre übrigens grundsätzlich zu erwägen, ob sich bei dem heutigen Mangel an bibliographischen Behelfen nicht empfehlen würde, die Titel künftig mit größtmöglicher bibliographischer Vollständigkeit anzuführen anstatt in der gekürzten Form, wie sie bisher im wissenschaftlichen Schrifttum üblich und ausreichend war. Ferner möchte man sich bei den Notenbeispielen die genauen Quellenangaben wünschen, damit der Leser angeregt wird und in der Lage ist, jeweils die ganze Komposition kennenzulernen und zu studieren; wenn der musikwissenschaftlich geschulte Leser auch unschwer zu den betreffenden Quellen hinfinden wird, so dürfte doch ein großer Teil der

Leser, an die sich das Buch wendet, vor allem die studierenden und ausübenden Kirchenmusiker, für solche Hinweise dankbar sein.

Karl Dreimüller

Hans Schnoor, Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper. Herausgeber Erhard Bunkowsky. Dresdner Verlagsgesellschaft K. G. o. J. 294 S.

Die der sächsischen Staatskapelle zugeeignete, glänzend ausgestattete Jubiläumsschrift hält bis in letzte Einzelheiten, was der geschickt gewählte Titel verspricht. Sie stellt ein Bild des versunkenen, unvergessenen Dresden im Zeitraum von 1548 bis 1945 dar, seiner Lage, seiner darauf abgestimmten Baulichkeiten und seines harmonisch aus diesem Rahmen erwachsenden Lebens, sie betrachtet das Dresdner Musikleben trotz seiner großen Eigenbedeutung stets als Bestandteil — als einen der glänzendsten Pfeiler — deutscher Musikkultur, und sie bietet bei alledem eine lückenlose Darstellung der Entwicklung von Oper und Kapelle.

Der Hauptreiz des Buches beruht auf dem im Einleitungskapitel, „Musikgeschichte als künstlerisches Erlebnis“, programmatisch ausgesprochenen Bekenntnis des Verf. zum Primat der großen künstlerischen Persönlichkeit innerhalb einer jeden kunstgeschichtlichen Entwicklung. Äußerlich betrachtet, mag daher die Darstellung vielfach als „Geniegeschichte“ erscheinen, die die Schicksale der Dresdener Kapelle gleichsam zwischen den Namen Johann Walter, Schütz, Hasse, Weber, Wagner und Schuch-Strauß verankert. Doch neben der anfeuernden Wirkung dieser großen Geister auf das ihnen künstlerisch anvertraute Institut wird mit gleicher Eindringlichkeit der Einfluß aufgezeigt, den die Bindung an eben die-

ses Institut ihrerseits auf die künstlerische und menschliche Entwicklung der Kapellmeister ausübte. Dies gilt vor allem für die zweite Hälfte des Buches, die die Kapell- und Operngeschichte seit Weber behandelt, das 19. Jahrhundert, das des Verf. ganz besondere Domäne bildet. Hat er das farbenprächtige Bild der Kapelle in der vorangegangenen Zeit im wesentlichen auf Grund weitestgehender, gründlichster Kompilationen gezeichnet und es dank seiner umfassenden Kenntnisse sowohl der allgemeinen Musikgeschichte als auch der Dresdner Lokalgeschichte in das Gemeinwesen und in die deutsche Musikkultur eingegliedert, so sprudeln nun deutlich erkennbar die Quellen eigener Forschung. Das Kapitel „Carl Maria v. Weber — Versuch eines geistigen Porträts“ verfolgt die Bahn des Genius weit über seinen Dresdner Wirkungskreis hinaus, und in noch stärkerem Maße ist dies in den Wagner-Kapiteln der Fall. Meisterhaft aber wird die schicksalhafte Bedeutung des Dresdner Kapellmeisteramtes für beide Künstler und, im Fall Wagner, die Rückwirkung seines die Zeit beherrschenden Schaffens auf seinen alten Dresdner Wirkungskreis dargestellt. Hier weitet sich die Schrift zu einer umfassenden Schau von der zwingenden Wirkung des Wagnerschen Kunstwerkes. Unter diesem Gesichtspunkt werden auch die Anfänge der Ära Schuch dargestellt, die dann als letztes großes Gestirn Richard Strauß über dem Dresdner Opernleben aufgehen läßt. Es ist unmöglich, alle wertvollen Einzelheiten hervorzuheben, die der Verf. in diesem großen Rahmen zusammengetragen hat, die Mitteilungen über Kapellmeister und Musikdirektoren, Konzertmeister und Orchestermusiker, Intendanten, Regisseure und Bühnenbildner und das ganze große Sängersonal sowie, als wert-

volle Ergänzung, über die Kritik. Von höchstem Interesse sind auch die Übersichten über den Spielplan zu verschiedenen Zeiten, die immer wieder die Einordnung in das große Ganze der deutschen Musikkultur gewährleisten. All dies aber erscheint nicht nur als geschickt zusammengestellte Materialsammlung, sondern wird von einem tiefen Wissen um die großen Zusammenhänge, von einem warmen menschlich-künstlerischen Verständnis für die Charaktere und Schicksale aller Beteiligten getragen. Man spürt, daß dieses Buch gleichsam mit Herzblut geschrieben ist. Die außerordentlich flüssige Darstellung und die zahlreichen, geschickt ausgewählten Abbildungen, die alle Zeiten und Gebiete der Dresdner Musikgeschichte umfassen, machen die Schrift, ohne ihren wissenschaftlichen Wert herabzumindern, zu einer für weiteste Kreise von Musikliebhabern geradezu ideal geeigneten Musikgeschichte. Erhöht wird der rein instruktive Wert noch durch die am Schluß angefügte vergleichende Zeittafel und die eingehenden literarischen Hinweise. Schade ist nur, daß die Benutzung des umfangreichen, 28 Kapitel umfassenden Werkes durch das Fehlen eines Inhaltsverzeichnis erschwert wird.

Anna Amalie Abert

Aaron Copland, Musik von heute. Führende Komponisten Europas und Amerikas. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Dr. Gottfried Ippisch. 1947. Humboldt-Verlag, Wien. 224 Seiten. Halbleinen DM 6.80.

Aaron Copland, 1900 in Brooklyn geboren, in Europa bekannt vor allem als Komponist von Orchesterwerken und durch seine literarische Agitation für die Sache neuer Musik besonders in Amerika, der Verfasser zahlreicher Aufsätze und mehrerer Bücher, erscheint mit der Übersetzung seines

1941 bei der McGraw-Hill Book Company in New York veröffentlichten Buches *Our New Music* fast gleichzeitig in Deutschland (1947 bei der Edition Kasperek in München) und 1948 in Österreich (Humboldt-Verlag in Wien). Die zur Besprechung vorliegende österreichische Ausgabe sei zum Anlaß einiger prinzipieller Gedanken über die Stellungnahme Coplands zu den Fragen neuer Musik und den Verhältnissen in Deutschland genommen.

Copland ist Komponist und darum, wie alle, die Größten unter den musikschriftstellerisch tätigen Komponisten nicht ausgenommen, kein im geschichtlichen Denken erzogener Kopf. Seine Stärke liegt im Journalistischen der Darstellung, die sich sowohl an Fachleute, wie an breitere Leserkreise wendet, und in der mutvollen Aggressivität, mit der er die Öffentlichkeit Amerikas auf die Sache neuer Musik hinlenkt. Daß es ihm dabei ebenso darum geht, sich über seinen eigenen Standort Klarheit zu verschaffen und er dabei immer die Rechtfertigung seiner Musik vor einem ihm kühl gegenüberstehenden Publikum vor Augen hat, versteht sich. Denn der amerikanische Konzertbesucher ist konservativ und fühlt sich besonders mit der Musik der großen Meister deutscher Vergangenheit verbunden. Coplands Rechtfertigung, weshalb er und die allermeisten „Modernen“ der USA die deutsche Traditionslinie verlassen haben, geht darum durch das ganze Buch. Copland meint sogar, „mit Fug und Recht behaupten“ zu können, „daß die ganze Geschichte der modernen Musik die des allmählichen Loslösens von der deutschen Musiküberlieferung des vergangenen Jahrhunderts ist“. Als das Jahrhundert sich neigte, sei es klar geworden, „daß die deutsche Musik, die die Welt über mehr als 150 Jahre geführt hatte, unfähig geworden war,

sich zu erneuern“. Es ist wohl eher richtig, daß sich Deutschlands zeitgenössisches Musikschaffen in den letzten dreißig Jahren mit Frankreich und Italien ebenbürtig in den Führungsanspruch teilt, daß also lediglich eine Schwergewichtsverteilung stattgefunden hat.

Wie sieht Copland die Lage in Deutschland selbst? Hindemith steht auch im Blick Coplands im Mittelpunkt Deutschlands nach 1920. Aber Hindemith erwarb „seine eigene, charakteristische künstlerische Prägung durch die neuklassische Richtung“, die Copland ganz summarisch mit dem „Ideal des 18. Jahrhunderts“ und dem Schlagwort „Zurück zu Bach“ umreißt. Als Vater dieser Bewegung gilt ihm Busoni, als der schulebildende Anreger seit 1923 Strawinsky. Regers Stil ist „anfänglich mit einer neuen Form des Klassizismus verwechselt“ worden, seine „mit schwerer Hand gebaute Schwülstigkeit ist der Zeit nach Brahms zuzuweisen“. Damit wird die Tatsache völlig übersehen, daß seit Mozart durch die deutsche Musik eine in die Bachzeit zurückschauende Tendenz geht, von der sich die Größten, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms und auch Reger, erfassen ließen. Hinde-

mith ist weder von Busoni, noch von Strawinsky primär befruchtet, sondern er ist seiner ganzen Eigenart nach ein Glied dieser deutschen Traditionskette.

Coplands Buch ist wenig geeignet, dem deutschen Leser, der eine fachliche Information sucht, ein Wegweiser zu sein. Auch den Gestalten, die bereits in geschichtlicher Ferne stehen, wird Copland nur bedingt gerecht. Als Komponist muß er sich von der älteren Generation distanzieren, und so verschleiert er sich den Blick für das kritische Abwägen und den Sinn für das einführende Verstehen. Es genügt nicht, über Don Quixote und die Alpensinfonie nur zu sagen, daß sie „einem ein Gefühl des unangenehm Belasteten geben, wie man es nach dem Genuß von Unverdaulichem bekommt“. Was von Coplands Buch an Positivem haften bleibt, ist der freimütige, kritische Ton, mit dem er im zweiten Teil amerikanische Komponisten in einzelnen Essays (Ives, Harris, Sessions, Piston, Thomson, Blitzstein, Chavez, Copland) beurteilt. Damit beschreibt er ein Stück amerikanischen zeitgenössischen Musiklebens, dessen Kenntnis wertvoll und anregend ist.

Karl H. Wörner

## MITTEILUNGEN

### EINLADUNG ZUR ORDENTLICHEN MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Hierdurch lade ich zu der satzungsmäßigen Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung ein, die am Mittwoch, dem 19. Juli 1950, 9.15 Uhr, im Alten Rathaus zu Lüneburg stattfindet.

#### T a g e s o r d n u n g

1. Tätigkeitsbericht über die Jahre 1947—50;
2. Bericht des Schatzmeisters und Neufestsetzung des Mitgliederbeitrags;
3. Mitteilungen, Anträge, Kommissionsberichte, Verschiedenes;
4. Neuwahl des Vorstandes.

gez. Blume