

BESPRECHUNGEN

Rudolf Malsch, Geschichte der deutschen Musik. Ihre Formen, ihr Stil und ihre Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. (3. Aufl.). Berlin: de Gruyter 1949. VIII, 413 S. 8^o.

Unter den bisherigen Darstellungen der deutschen Musikgeschichte hat sich das vorliegende Buch von vornherein ganz bewußt in den Dienst musikerzieherischer Aufgaben gestellt. Man versteht, wenn beim Erscheinen der ersten Auflage (1926) die grundsätzliche Frage aufgeworfen werden konnte, ob es „einer gegenwartsgerichteten Musikerziehung“ überhaupt möglich sei, „einen musikgeschichtlichen Unterricht so vorwiegend auf die deutsche Musik zu stellen“ (S. Günther in seiner Besprechung, Zeitschr. f. Musikwiss., 10, 1928, S. 433). Gleichwohl, das Buch hat sich, so wie es war, in der Unterrichtspraxis und darüber hinaus bei allen, die es ansprechen wollte, anerkanntermaßen so bewährt, daß der Verf. mit der neuen Auflage keinerlei Veranlassung hatte, das ursprüngliche Ziel seiner Arbeit zu verschieben. Somit ist im feststehenden Rahmen einer Darstellung der deutschen Musik in ihrer Entwicklung lediglich „das äußere Blickfeld erweitert worden, und die Verflechtungen und gegenseitigen Befruchtungen der Nationalkünste sind deutlicher herausgearbeitet worden zur Erkenntnis der Tatsache, daß die deutsche Musik wie jede Nationalmusik zwar eine eigentümliche Sprache redet, daß aber die Kunstgebilde der Welt geschenkte Offenbarungen des großen allgemeinen und ewigen Geistes sind, der Nationen und Völker zu einer geistigen und menschlichen Gemeinschaft vereint“ (Vorwort S. VI). Es wird demgemäß an keiner Stelle mit den für diese Tatsache aufschlußreichen Ausblicken auf die außer-

deutsche Musik gespart. Dem Kapitel „Neue Musik“ fehlt z. B. nicht ein Hinweis auf die Jazzmusik in ihrem Ursprungsland. Die im Titel versprochene Begründung des Gegenstandes aus deutschem Kultur- und Geistesleben gibt über das rein Musikgeschichtliche hinaus viele Anregungen, für die gerade der Musikerzieher, der das Buch dem Unterricht zugrunde legen will, dankbar sein wird. Auch hier ist die neue Auflage durchaus mit der Zeit gegangen, wofür man etwa den Hinweis auf Th. Manns „Dr. Faustus“ und seine Bedeutung für das Problem „Neue Musik“ vergleichen möge (S. 381). Wertvolle geschichtliche Durchblicke beleben die Darstellung, etwa die Verbindung vom Schuldrama des 17. Jahrhunderts über die Schulooper zum „Lehrstück“ der jüngsten Zeit (S. 100) oder von der Mehrchörigkeit der Renaissance und des Barock zu den Wechselchören im letzten Akt von Wagners „Parsifal“. Man wird von einem solchen Buche Ergebnisse eigener Forschung kaum erwarten wollen und dürfen, wichtig aber bleibt die Feststellung, daß der Verf. sich seinem Stoff und der stark pädagogisch unterbauten Aufgabe seiner Darstellung im großen und ganzen bis in alle Einzelheiten hinein verantwortlich gefühlt hat. Gerade dadurch hebt sich sein Buch von manchen anderen ähnlicher Zielsetzung vorteilhaft ab. Auf Schritt und Tritt bewährt sich eine glückliche Gabe des Verfassers, mit wenigen, aber klaren Worten bei der gebotenen Beschränkung auf das Notwendigste möglichst viel zu sagen, bei aller Gemeinverständlichkeit nicht zu verflachen, insbesondere die bewußt aufgesuchte Methode einzuhalten, „jede wichtige Form-, Stil- und Inhaltserörterung an ein kennzeichnendes anschauliches Beispiel“ anzuknüpfen (Vorwort S. V). Die, was besonders

gesagt sein will, bibliographisch durchaus zuverlässigen Literaturhinweise durften in einem solchen Buch einen gewissen Rahmen nicht überschreiten, die Nachweise von Neuauflagen der Werke mußten sich möglichst an das praktisch allgemein Zugängliche halten. Wenn zu diesem erfreulich gut durchgearbeiteten Anmerkungsapparat nun doch noch einige ergänzende Vorschläge und zur Darstellung selbst einige kritische Anmerkungen gemacht werden, so mögen sie einer weiteren Vervollkommnung des Buches mit seiner nächsten Auflage dienen. Viele Namen und Werke konnten bei der Fülle des Stoffes leider nur kurz registriert werden. So behält die Anmerkung über das neuere und neueste Opernschaffen S. 391 nur vorläufigen Wert. Vielleicht ließe sich noch später zu den Ausführungen über das ältere geistliche Volkslied das Weihnachtslied der Aachener Schöffen („Sylwillekomen heirre kerst“) einschalten, zu den Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts (S. 46) das des Arnt von Aich, zum katholischen Kirchenlied (S. 96) der notwendige Hinweis auf Fr. v. Spee. Auch vermißt man unter den näher behandelten oder auch nur genannten Komponisten ungern Adam von Fulda sowie im Bereich der Frühromantik Prinz Louis Ferdinand. Nicht an Beethovens Bagatellen, sondern an Tomaschek und Wozzischek knüpfen Schuberts lyrische Klavierstücke an (S. 278). Irreführend ist die Einreihung der Schubertschen „Wandererphantasie“ in seine angeblichen „Phantasien für Klavier“ (S. 279). Der Vorklang in Liszts Lied „Ich möchte hingehen“ (S. 325¹) ist nur ein Fall unter anderen in der Vorgeschichte der Einleitungstakte des „Tristan“ (E. Istel, Wagners Tristanakkorde eine „Reminiscenz“, Die Musik 7, 1908, S. 328 ff.). An Ergänzungen zu den Literatur-

nachweisen wäre etwa vorzuschlagen: S. 17¹ die Ausgabe des „Ordo virtutum“ von der Abtei St. Hildegard, Eibingen 1927, S. 22³ J. Müller-Blattau, Die deutschen Geißlerlieder, Ztschr. f. Musikwiss. 17, 1935, S. 6 ff., S. 152¹ A. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, 1905, S. 252 A. W. Thayer, L. v. Beethovens Leben, 1—5, 1866—1908, W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten, 1. 2, 1903—05, S. 301¹ H. Kille, A. Lortzing, 1938, S. 350¹ W. Niemann, Brahms, 1920, P. Mies, J. Brahms, 1930. Schließlich noch einige Versehen: S. 135² und 140¹ muß es heißen Kretzschmar, S. 140¹ L. Schieder, S. 218¹ A. Scherich, S. 275¹ P. Greff. Willi Kahl

Hans Mersmann, Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit. Verlag Julius Steeger. Bayreuth 1949. 60 Seiten.

Nach langen Jahren des Schweigens meldet sich das deutsche Schrifttum über modernes Musikschaffen wieder eindringlich zu Worte. Zu den ersten bemerkenswerten Arbeiten auf diesem Gebiet (Strobel, Wörner, Adorno) gehört auch eine Schrift des verdienstvollen Vorkämpfers der neuen Musik aus den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen. Es handelt sich hierbei um eine Zusammenfassung von neun Aufsätzen, die Hans Mersmann während der letzten Jahre in verschiedenen deutschen Zeitschriften veröffentlichte. Wer die früheren einschlägigen Arbeiten des Verfassers (seine „Tonsprache der modernen Musik“, „Die moderne Musik seit der Romantik“ u. a. m.) kennt, wird in der vorliegenden Publikation manche bekannten Thesen und Deutungen wiederfinden, die sich auch heute noch, aus größerem zeitlichem Abstand gesehen, im wesentlichen als stichhaltig und tragbar erweisen. Ihre Formulierung erfolgt jetzt aus einer

geklärten Schau der Probleme in konzentrierter und allgemeinverständlicher Weise und erfüllt damit in hohem Maße die besondere Bestimmung dieser kleinen Schrift, Verständnis für die noch immer umstrittene Materie zu erwecken, vor allem aufklärend für einen jugendlichen Hörernachwuchs zu wirken.

„Das Erbe der neuen Musik“, der Eröffnungsartikel, überprüft die ehemals gesicherten Werte aus der Perspektive der Nachkriegsjahre. Sprache, Formen und Inhalte werden von neuem einer wägenden Beurteilung unterzogen. Der Verfasser beschränkt sich dabei ganz auf die Musik bis 1933. Diese Begrenzung des Fragenkreises möchte man bedauern, schließt sie doch die sehr wesentlichen Entwicklungszüge der letzten Jahre fast ganz aus. Zweifellos sehen wir heute, von einer neu erreichten Ebene aus, gerade auch die Zeit vor 1933 unter neuen Gesichtspunkten einer Relativierung der Werte. Wie gern hätten wir von diesem gut unterrichteten Protagonisten der modernen Musik Neues und Wesentliches zur Deutung der jüngsten Vergangenheit erfahren. Wir erwähnen hier nur die Bedeutung, die das Werk Bartoks in den letzten Jahren für uns gewonnen hat. Seit uns das Gesamtwerk des ungarischen Komponisten lückenlos zugänglich geworden ist, haben sich nicht nur für das besondere Verständnis seines Schaffens, sondern auch für die Erkenntnis der inneren Gesetzmäßigkeit der modernen Tonsprache schlechthin ganz neue Ausblicke ergeben. Gerade das Spätwerk Bartoks, das diesen Komponisten in die vorderste Reihe der „Klassiker der modernen Musik“ gerückt hat, führte zu reicheren Aufschlüssen. Die Beobachtung, daß durch alle Phasen von Bartoks Schaffen, auch seiner radikal-problematischen Entwicklungsperiode, ein unterirdischer Zusam-

menhang mit den echten Werten der klassisch-romantischen Tradition erhalten blieb, weiterhin die Erkenntnis der eigentümlich irrationalen, gleichsam surrealistischen Ausdruckswerte seiner Klangsprache, die hinter den „Expressionismen“ seiner Frühwerke nur verhüllt in Erscheinung traten, sind ganz wesentliche neue Beiträge zur Bartok-Deutung.

Der zweite Aufsatz, eine kleine Hindemith-Monographie, gehört zu den wertvollsten Teilen dieser Sammel-schrift. Der ehemalige tatkräftige Förderer von Paul Hindemiths Musik legitimiert sich in dieser konzentrierten Studie als einer ihrer besten Kenner. Ein Strawinsky-Beitrag knüpft an eine Wiederbegegnung mit der „Geschichte vom Soldaten“ an. Der besondere Wert dieses kleinen Essays liegt in dem persönlich erfüllten Ton der Werkbetrachtung, in der sich frühere und neugewonnene Eindrücke reizvoll miteinander verknüpfen. Auch hier wäre man für Ausblicke auf die jüngste Entwicklung Strawinskys dankbar gewesen — auf dessen neuerliche Verarbeitung romantischer Stilprinzipien, auf die bedeutungsvolle Eigenentwicklung der Rhythmik, die, anfangs aus ungebrochener Urkraft geboren, neuerdings in dem rationalen System seines „rhythmischen Kontrapunkts“ gleichsam kodifiziert wurde. In einem Schlußartikel „Musik und Bildkunst in unserer Zeit“ berührt der Autor das heiße Eisen der „wechselseitigen Erhellung der Künste“, ein Thema, das seit den ersten Versuchen dieser Art beim exakten Wissenschaftler in keinem guten Geruch steht. Mersmann ist sich der Gefahren bewußt, die sich durch Zurechtbiegen des Vergleichsstoffes oder durch Überbewertung von Äußerlichkeiten ergeben können. Er sichert sich, indem er bei der Feststellung von Gemeinsamkeiten mit äußerster Vorsicht vorgeht und

sich immer wieder bei seinen vergleichenden Betrachtungen unter das „übergeordnete Gesetz in der Entwicklung der Künste“ stellt. Mit wenigen Ausnahmen, die beim Leser Zweifel erwecken können (z. B. die Parallele von Pointillismus und Schönberg), gelangt der Verfasser zu interessanten und für das Verständnis der modernen Kunst fruchtbaren Ergebnissen. Zum Schluß sei noch auf den Aufsatz „Rainer Maria Rilke und die Musik“ hingewiesen, ein eindrucksvoller und in seinen Ergebnissen besonders ergiebiger Beitrag. Die Vertonung Rilkescher Texte ist, so oft sie auch unternommen wurde, bisher kaum befriedigend gelöst worden. Die an sich schon musikgesättigte Sprache des Dichters scheint kaum noch der klanglichen Umhüllung zu bedürfen. Rilkes Widerstand gegen eine Vertonung seiner Gedichte, wie gegen die Musik an sich, resultiert sicherlich aus ähnlicher eigener Erkenntnis. Hier ergibt sich eine verblüffende Parallele zur Goetheschen Einstellung gegenüber der Wortvertonung. Mersmann ist der Überzeugung, daß die Musik der ersten Fassung von Hindemiths „Marienleben“ ganz aus der Form und dem Wesen von Rilkes Dichtung herauswächst. Bei aller Würdigung der stilgeschichtlichen Bedeutung von Hindemiths vokalem Frühwerk glauben wir doch feststellen zu müssen, daß die Gleichung Rilke-Hindemith nicht restlos aufgeht. Die typische Fin-de-siècle-Atmosphäre der Rilkedichtung, ihr spezifischer Stimmungsgehalt, bleibt doch letztlich in der kühlen objektiven Klangsprache des Komponisten unerfüllt.

Alles in allem stellt Mersmanns Arbeit einen sehr anregenden Beitrag zu der neubelebten Diskussion um die brennenden Fragen der modernen Musik dar. Sicherlich würde sie ihren Zweck noch besser erfüllen, wenn

ihre Veröffentlichung, ergänzt um jüngste Ergebnisse, zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt wäre.

Herbert Hübner

Adam Krieger (1634—1666), An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten (Psalm 137), für Sopran, Tenor, Baß, zwei Violinen und Basso continuo (Orgel). Hrsg. v. Helmuth Osthoff. Bärenreiter - Ausgabe 448. Kassel (1948), DM 4.50.

Von den nur drei erhaltenen umfangreicheren geistlichen Kompositionen Adam Kriegers sind zwei in der Berliner Musikhandschrift 30 215 (der ehemaligen Preuß. Staatsbibliothek) überliefert, woraus jetzt Helmuth Osthoff diejenige des 137. Psalms, auf die A. Heuß, A. Schering und Osthoff selbst vor mehr als zwanzig Jahren bereits mit Nachdruck hingewiesen haben, in Form einer praktischen Neuausgabe zum erstenmal vollständig vorlegt. Hinsichtlich der Entstehungszeit des nicht datierten Werkes möchte der Hrsg. aus der „Reife und Selbständigkeit des Stils“ und der „Feinheit der Konzeption“ auf die letzten Lebensjahre des Komponisten schließen, die dieser 1658 bis 1666 im Bannkreis eines seiner Lehrer, des alternden Heinrich Schütz, am Dresdner Hofe verbracht hat. Die überliefernde Quelle bestimmt diese Psalmkomposition für den 10. Sonntag nach Trinitatis; möglicherweise erlaubt dieser de-tempore-Hinweis den Schluß, daß die wenigen überlieferten Kirchenmusikwerke des frühvollendeten Meisters auch wohl nur einen Bruchteil der tatsächlich von ihm geschaffenen darstellen.

Soweit dieses eine Werk über die „geistliche“ Gestaltungskraft eines so jungen Musikers, dessen Genialität auf dem Gebiete des Liedes ja seit langem außer Frage steht, ein Urteil überhaupt zuläßt, zeugt es in der Tat, wie Osthoff meint, „für Kriegers hohe

Meisterschaft, . . . wie er hier in einem intimen Rahmen und mit bescheidenen Mitteln, unter Verzicht auf monumentale Wirkung und äußere Dramatik, Töne fand, die den Worten und dem seelischen Gehalt des Psalms treffenden und ergreifenden Ausdruck verleihen“. Daß in dieser Ausdruckswelt die Neigung zu einer mehr liedhaft - ariosen Kantabilität spürbar wird, entspricht zwar der vorherrschenden Tendenz der Zeit, ist nicht zuletzt aber auch jener spezifisch lyrischen Begabung Kriegers zu danken, die, neben der klaren Formgliederung (Sonata-Concerto-Ritornello - Arioses Rezitativ - Ritornello-Concerto-Ritornello-Concerto), seine Komposition mit den entsprechenden Vokalschöpfungen Buxtehudes ebenso verbindet wie mit den späteren solistischen Konzertwerken von Heinrich Schütz.

Die rein solistische Bestimmung des der Gattung des „geistlichen Konzerts“ zugehörigen Stückes betont der Hrsg. mit guten Gründen, was um so verdienstlicher ist, als gerade praktische Ausgaben diesen auch für die meisten ähnlichen Schöpfungen Buxtehudes und anderer zeitgenössischer Meister vorliegenden Tatbestand gern zugunsten einer chorischen Ausführung zu verdunkeln pflegen. Für die geschichtliche Betrachtung der Entwicklung der kirchlichen Kantatenkomposition ist es von wesenhafter Bedeutung, daß man sich des solistischen Ausgangspunktes dieser „Concerto“-Entfaltung stets bewußt bleibt. Die Ausgabe vermittelt das von der Quelle überlieferte Original; das Vorwort macht deutlich, daß sämtliche Strichbezeichnungen, Phrasierungsbögen, dynamische Zeichen und die in Klammern stehenden Akzidentien Zutaten des Hrsg. sind. Damit erfüllt diese der Praxis gewidmete Veröffentlichung auch die Anforderungen an eine wissenschaftliche Ausgabe

des wertvollen und das Bild des Komponisten von einer neuen Seite her bereichernden Werkes. Adam Adrio

Giacomo Puccini, Briefe des Meisters herausgegeben von Giuseppe Adami. Werk-Verlag KG Frisch & Perneder, Lindau. 260 S., 16 Abb., DM 10.50.

Briefe sind immer wertvolle Quellen für Persönlichkeit und Schaffen eines Meisters. Die deutsche Ausgabe der Briefe Puccinis nach der Ordnung und Sammlung seines Freundes und Textdichters Adami gibt einen bedeutsamen Einblick in Leben und Werk des Meisters. Die rastlose Suche nach Operntexten, seine Auseinandersetzung mit dem Libretto, seine Naturliebe und Freude an Geselligkeit und Humor, sein warmes menschliches Fühlen wie der Einsatz für seine Kunst sprechen aus diesen Briefen, die der Herausgeber sinnvoll nach den in den einzelnen Epochen entstandenen Werken ordnet. Immer wieder drängt Puccini nach einem neuen Libretto: „Hätte ich doch ein reiner Sinfoniker werden können . . . doch Gott berührte mich mit dem kleinen Finger und sprach: Schreibe fürs Theater; hüte dich: nur fürs Theater — und ich habe den höchsten Rat befolgt“. Die Libretto-Not spricht aus vielen seiner Briefe. Rührend sind die Schreiben an die Mutter aus seiner Studienzeit und ihren Nöten, von seinen ersten künstlerischen Eindrücken und seiner ersten Oper „Die Willis“. Die Schreiben an seinen Verleger Ricordi sind voll von ersten künstlerischen Überlegungen, die die Leichtigkeit der Auffassung seines Werks, wie sie Frank Thieß u. a. zeichnen, in manchen Zügen in anderem Licht erscheinen läßt. Mit trefflichem verbindendem Text versehen, lassen die ausgewählten Briefe Puccinis rastloses Schaffen erstehen, bis zu den letzten Briefen aus der Brüsseler Klinik, in der Puc-

cini am 29. November 1924 sein Leben vollendete. Die Vollendung der „Turandot“ ist auf dem Sterbelager seine quälende Sorge. Die Briefe geben einen Blick in die Werkstatt und die Tiefe der Persönlichkeit des Meisters, der manches anders erscheinen läßt, als flüchtige Betrachtungen seines Werks und Lebens es glauben machen möchten. — Genauere Datierungen und Anmerkungen zu den einzelnen Briefen, wie Angaben der Fundorte wären in der Ausgabe wünschenswert gewesen.

Karl Gustav Fellerer

Wilibald Gurlitt, Johann Sebastian Bach, der Meister und sein Werk. 3. Aufl., Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1949), 8°, 116 S., DM 3.20.

Aus dem Schwarm der Bach-Vorträge des Jubiläumsjahres 1935 hat sich einzig Wilibald Gurlitts „J. S. Bach, der Meister und sein Werk“ nicht nur gehalten, sondern weiter entfaltet schon in der zweiten Auflage 1947 und nun, in der dritten, noch insbesondere in den Ausführungen zum Orgelwesen (Mühlhäuser und Weimarer Orgeldispositionen). Was diesem Bach-Buch eigenen Charakter und Wert gibt, dazu besondere Einprägbarkeit für den Kenner wie den Laien, das ist die geglückte, Bachisch gesagt die glücklich „regulierte“ Zusammenschau des gewaltigen Stoffes in dem Dreiklang Heimatwelt. Glaubenswelt, Berufswelt. Wobei die Glaubenswelt der recht verstandenen lutherischen Orthodoxie gleichsam als Tonika, die Heimatwelt der „musicalisch-Bachischen Familie“ als Unterdominante, die Berufswelt als Oberdominante erscheint. Die tiefgegründete Vertrautheit des Verf. mit den musikalisch-kulturellen und musiksoziologischen Verhältnissen, auch des 17. Jahrhunderts und zumal im mitteldeutschen Raum, gibt seiner Darstellung das feste Fundament und

bringt manche neue Erhellung, so durch den fruchtbaren Hinweis auf das „neubürgerliche Ideal des glückseligen Musicus“, eine Formulierung Kuhnaus, die auch das Verständnis für die „Musici“ der Bach-Generation erleichtert; so auch durch des Weimarer Hofdichters Lorber „Lob der Musik“, das besonders geeignet ist, die Vorstellung der zahlenmäßigen Ordnung der Welt und der Musik deutlich zu machen, in der Bach aufwuchs und die etwas wesentlich anderes ist als das mysteriöse Zahlenspiel, das er nach mancher neueren Meinung mit Vorliebe getrieben haben soll. Nur in wenigen Einzelheiten vermag der Referent dem Verf. nicht beizustimmen, so zum Beispiel was das „abstandhaltende Umgehen mit der Taste“ betrifft und die Bezeichnung des Dritten Teils der Klavierübung als Orgelmesse mit der daraus abgeleiteten Bestimmung der vier Duette als Abendmahlsmusik — während der Charakter dieser Stücke selbst keinerlei solche Beziehung erkennen läßt. Die Darstellung ist zu alledem ausgezeichnet durch die präzise Knappheit, die eine Fülle von Erkenntnis in sich faßt, und die straffe Gliederung des Ganzen, die den Lebensabschnitten je eine charakterisierende Übersicht über die Werke folgen läßt — eingehendere Werkanalysen konnten auf so engem Raum natürlich nicht gegeben werden.

Das charaktervolle und inhaltreiche Buch ist für einen weiteren Leserkreis geschrieben — der ihm zugrunde liegende Vortrag wurde 1935 bei der Bach-Feier des Evangelischen Studentenpfarramtes der Universität Freiburg i. Br. gehalten. Doch hat es auch dem Fachmann Wesentliches zu sagen.

Rudolf Steglich

Kurt von Fischer: Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken. 1948,

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten, Bd. 30. Verlag P. H. Heitz, Straßburg-Zürich.

In den durch von Fischer behandelten Motiven geht es um die von K u r t h in die musikwissenschaftliche Betrachtung eingeführten Entwicklungsmotive. Bei der Wichtigkeit des Begriffes für die Untersuchung halte ich es für notwendig, hier einige der in dem Buche Fischers auftretenden Begriffsbestimmungen anzuführen. „Doch kommt nun gerade den nicht- oder nur entfernt-thematischen Motiven stilbildende Bedeutung zu. In ihnen spielen sich wichtige Entwicklungen ab“ (S. XV). „Die Entwicklungsmotive sind aber nicht willkürlich erdacht, sondern organische Teilelemente . . . Sie beruhen auf einer Rückspiegelung des Gesamtformkomplexes auf den einzelnen Bewegungszug“ (S. XVI). „Das Entwicklungsmotiv beginnt also dort, wo das Thema aufhört, es selbst hört auf, wo färbende oder verstärkende Tonfolgen auftreten“ (S. XVII). „Entwicklungsmotive sind Motive, die im Drange der Entwicklung entstehen“ (S. 61). „Sie können überall dort auftreten, wo eine Entwicklung stattfindet“ (S. 79). Es „bilden Thema und Entwicklungsmotiv in ihren ausgeprägten Formen Gegensätze“ (S. 107). „Entwicklungsmotive können natürlich auch innerhalb eines Themas vorkommen, überhaupt kann auch ein Hauptmotiv, das selbst der Verarbeitung zugrunde liegt, also thematische Bedeutung hat, die Züge eines Entwicklungsmotivs aufweisen“ (S. 109).

Die Untersuchung selbst verläuft in vier Kapiteln. Im ersten werden die Entwicklungsmotive bei Beethoven aufgestellt, ihre Grundtypen (Seufzermotiv, Tonleitern, Arpeggien, Raketensformen usw.), ihr Auftreten als Ornament, wobei bedeutsame Lichter fallen auf die Wandlungen, welche

das Ornament bei Beethoven und in Beethovens Entwicklung durchmacht; die Bedeutung der Rhythmik und deren Abhängigkeit von der Funktion des Motivs, was an der Synkopierung, den komplementären Rhythmen, dem Dreischlagmotiv u. a. m. aufgezeigt wird; die spezifisch instrumentalen Entwicklungsmotive, wie sie aus dem Charakter des Klaviers, der Holz- und Blechbläser entstehen; schließlich die Bedeutung der Außendynamik als Entwicklungsmotiv. Das zweite Kapitel befaßt sich mit der Begleitung, ihren Typen, ihrer Bedeutung als obligates Akkompagnement und der Entwicklung der Begleitungsformen bei Beethoven. Bei dem großen Umfang des untersuchten Gebietes ist verständlich, daß manches nur kurz behandelt ist; über das Unisono wäre zweifellos mehr zu sagen als die Bemerkung auf S. 103. Das dritte Kapitel befaßt sich mit den Beziehungen von Thema und Entwicklungsmotiv, der schwierigste Teil der Überlegungen, über den im weiteren noch zu sprechen sein wird. S. 113 werden die Möglichkeiten solcher Beziehungen gruppiert, es werden die Beziehungen von Schluß- und Entwicklungsmotiven untersucht, die Themenverarbeitung wird betrachtet und schließlich die Bedeutung des Seitenthemas beleuchtet. Notwendigerweise kommt hier der Kontrast zwischen I. und II. Thema zur Sprache. Es macht mir den Eindruck, daß Fischer diese Kontraste zu sehr lediglich in der motivischen Verschiedenheit sieht; auch bei motivischer Gleichheit oder beim Entstehen des II. Themas durch Ableitung können stärkste Kontraste entstehen. Das war ja gerade der Sinn der „kontrastierenden Ableitung“ in der Terminologie von A. S c h m i t z. Das letzte Kapitel untersucht die Beziehungen von Entwicklungsmotiv und Form. Es werden dabei die Anfänge, die

Überleitungen, die Höhepunktbildungen, Schlüsse, Exposition und Reprise, Durchführung und Coda, Variation und „freie“ Formen getrennt untersucht. Eine Fülle feiner Einzelanalysen und Beobachtungen wird hier geboten. Was man vielleicht erwartet hätte, daß sich gewisse Entwicklungsmotive zu bestimmten Funktionen und Formteilen gruppieren würden, tritt nicht ein; das ist nur für die Schlüsse bis zu einem gewissen Grade der Fall, was erklärlich ist. Vielleicht hätte schärfer unterschieden werden können z. B. zwischen den Überleitungsarten (solchen zwischen I. und II. Thema, zwischen Durchführung und Reprise usw.), um noch tiefer liegende Resultate zu gewinnen. Der Gedanke, daß „Form und Motiv bei Beethoven zu einer psychologischen Einheit werden“ (S. 264), erscheint in von Fischers Arbeit eingehend durchgeführt und belegt.

Bei der Bedeutung, die das Entwicklungsmotiv bei Fischer und überhaupt einnimmt, scheint mir eine nähere Betrachtung dieses Begriffes einmal geboten. In den zu Anfang dieser Besprechung gegebenen Definitionen sind zwei Dinge von Wichtigkeit: einmal der Gegensatz von thematischem und Entwicklungsmotiv, das andere Mal das Ineinanderfließen der gleichen Motivarten. Das ist zweifellos eine terminologische Schwäche, die nach meiner Auffassung zu manchen Unklarheiten führen muß und führt. Ich bin mit Fischer gleicher Ansicht, wenn er manchen Untersuchungen vorwirft, in der Ableitung vom thematischen Material zu weit zu gehen (z. B. S. XXIII/IV). Aber er selbst scheint mir manche Zusammenhänge zu übersehen. Daß die Verhältnisse bei Beethoven besonders verwickelt liegen, ist sicher. Ein einfaches Beispiel möge hier Klarheit geben. In meiner Arbeit „Die Kraft des Themas dargestellt an BACH“ (Bachjahrbuch

1922) spielt der Gegensatz zwischen Themenkopf und Entwicklungsmotiv eine bedeutsame Rolle. Der Eigenart des gewählten Materials zufolge stellt das thematische Motiv B-A-C-H aber einen deutlichen Gegensatz dar zu den übrigen Entwicklungsmotiven, deren Werdegang verfolgt werden kann. Daß durch Sequenzierung des B-A-C-H eines der von Fischer gekennzeichneten Treppennotive entstehen kann, ist richtig. Wesentlich bleibt dabei die Tatsache, daß es vom thematischen Motiv abstammt und vom Hörer ohne weiteres darauf bezogen wird. Während für diesen Fall nie ein Mißverständnis auftreten kann, ist das bei Fischer anders, gibt aber dadurch vielfach ein anderes Bild. Das Anfangsarpeggio des vierten Satzes der Sonate op. 2 II (S. 18 Nb. 29) ist kein Entwicklungsmotiv zur thematischen Melodie, sondern ist der Beginn des Themas; auch in der 7. Sinfonie unter den Entwicklungsmotiven einen „thematischen Kopf“ aufzuführen (S. 58 Nb. 116), scheint mir nicht richtig. Daß in einem Falle ein Motiv „nicht primär thematisch zu verstehen ist“, weil es in anderen Werken als Entwicklungsmotiv vorkommt (S. 23/24), halte ich für einen nicht zulässigen Schluß. Immer wieder weist Fischer auf die Bedeutung des Entwicklungsmotivs hin, so S. 80, wo er als Problem aufstellt, „das Durchsetzen des Klangorganismus mit Entwicklungsmotiven im Sinne einzelner neu hinzutretender Kraftlinien zu betrachten“. Dabei geht er meines Erachtens, im Gegensatz zu der von ihm gerügten Betrachtung der rein thematischen Ableitung, zu weit, sieht thematische Beziehungen nicht oder wertet sie nicht, wo sie ohne weiteres vorliegen. Dafür einige Beispiele: Der Dreischlagauftakt im Durchführungsende des dritten Satzes der Sonate op. 10 I entspringt dem Thema (S. 56). Die

Begleitung in op. 18 IV ist durchaus nicht eine entwicklungsmäßige Selbstständigkeit eines Albertibasses, sondern ist eine Parallelführung und Verstärkung zum Thema durch Umformung eines Albertibasses (S. 81). Ich bringe hier das Notenbeispiel



Fischers; man braucht nur die Linienführung von Thema und Begleitung miteinander zu vergleichen. Auch die Behauptung (S. 217), daß in den Durchführungen der Klaviersonaten op. 53 und 75 „das alte Prinzip der unthematischen Durchführung in neuer dynamischer Form ersteht“, vermag ich nicht zu bejahen. Gerade in diesen Werken ist die Ableitung aller Figuren und Motive von den Hauptthemen nicht schwierig und naheliegend. Daß der Schluß des ersten Satzes in op. 18 „zunächst zwar an das thematische Hauptmotiv anknüpft, gegen den Schluß zu sich aber immer mehr von der individuellen Form des Themas entfernt, um zuletzt in Figuren allgemeinsten Art überzugehen“ (S. 178), ist mir ebenfalls nicht einsichtig; das thematische Motiv beherrscht den Satz bis zum letzten Ton.

Diese und noch weitere Beispiele, die ich nicht anführe, rühren nur insofern an Fischers Untersuchungen, als meines Erachtens in diesen den thematischen Motiven ein viel größerer Raum zukommt, als es nach Fischers Darstellung scheint. Zugleich wird noch ein Weiteres übersehen. Es gibt neben dem thematischen Verfahren noch einen anderen Weg vom thematischen zum Entwicklungsmotiv. Das hatten meine zitierten Untersuchungen über B-A-C-H gezeigt; er führt über die Harmonisierung und kontrapunktische Typen; besonders bei Beethoven führt er auch gelegentlich über später eliminierte Zwi-

schenglieder (vgl. mein Buch „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens“ z. B. S. 104/5). Es wäre vielleicht ertragreich, einmal den Untersuchungsweg umzukehren, von gleichen Typen deutlicher und sicherer Entwicklungsmotive auszugehen und sie mit ihren Ausgangsthemen in Beziehung zu bringen und zu vergleichen. In meiner Arbeit „B-A-C-H, Zufall oder Zitat?“ (Deutsche Musikkultur, Jahrgang V) erwies sich ja, wie motivische Bildungen verschiedener Art eng miteinander zusammenhängen und zueinander führen. Dafür bietet auch von Fischer zwei interessante Beispiele. Einmal im Zusammenhang eines „Nachbebungsmotivs“ mit der Tonart d-moll (S. 253) und noch verblüffender der des „Dreischlagauftaktes“ mit einzelnen Tonarten, vor allem c-moll (S. 55/6). Fischer stellt fest, daß das Motiv nach der V. Sinfonie fast völlig verschwindet; das gilt, wie ich in meinem Buche „Der Charakter der Tonarten“ gezeigt habe, ebenso für die Tonart c-moll bei Beethoven. Es liegen hier Zusammenhänge zwischen Motiv, Tonart, stimmungsmäßigem Inhalt im Geiste des Schöpfers vor, die thematische und Entwicklungsmotive in gleichem Maße umfassen. Denn daß das Dreischlagauftaktmotiv in beiden Bedeutungen vorkommt, stellt auch Fischer fest.

Diese Einwände gegen einzelne der Betrachtungen von Fischers möchten vor allem dazu anregen, solchen Fragen der Terminologie erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen. Es wirkt sich immer ungünstig aus, wenn ein Begriff der nötigen Bestimmtheit ermangelt, so daß etwa S. 160 ein Ineinander von Fortspinnung, thematischem Willen, Willen zur Entwicklung, dynamischer Entfaltung, Überleitungstypen und entwicklungsmotivischen Bildungen entsteht, das nicht einfach zu durchschauen ist.

Am bedeutsamsten wirken sich Fi-

schers Untersuchungen aus, wenn man alle die Bemerkungen im Zusammenhang überblickt, welche die Entwicklung Beethovens von seinen Frühwerken an betreffen. Für einzelne Abschnitte hat er das selbst gemacht (Kap. II,3 Begleitung und Satztechnik, III,2 Beziehung von Thema und Entwicklungsmotiv), aber auch an anderen Stellen finden sich wichtige Bemerkungen (z. B. S. 24, 65, 102 über Figuration, 40/1, 51 Wandel in Bedeutung und Auftreten des Trillers, S. 60 punktierte Rhythmen im Spätstil, S. 68 Entwicklung des Fanfarenmotivs, S. 137 Einschmelzung des Seitenthemas, S. 151 Wandlung der langsamen Einleitung, S. 215 Bedeutung selbständiger Motive, S. 239 Wandel der Fugearbeit u. a. m.). Ihre Zusammenstellung ergibt ein deutliches Bild von der motivischen Entwicklung und Konzentration in Beethovens Werden. In dessen Kenntnis führt die Arbeit von Fischers ein gut Stück weiter. Sie beweist aufs neue, zu welcher subtilen Untersuchung gegriffen werden muß, um in der Analyse und Begründung solcher tief liegender Probleme weitere Fortschritte zu machen. Paul Mies

Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Georg Friedrich Händel, Biographie von John Mainwaring, Briefe und Schriften. Herausgegeben im Auftrage des Internationalen Musiker-Brief-Archivs. Lindau im Bodensee (1949), 8^o, 219 S., 14 Tafeln.

Bereits 1935 hat Erich H. Müller die Briefe und Schriften Händels in einer englischen Ausgabe veröffentlicht (*The Letters and Writings of G. F. Handel*, Cassell and Co., Ltd. London). Nunmehr bietet er sie in einer deutschen Ausgabe: den englischen und französischen Dokumenten ist eine deutsche Übersetzung beigegeben, Vorwort und Anmerkungen sind aus der englischen Ausgabe im allge-

meinen rückübersetzt und hier und da ergänzt.

Ein Irrtum jener Ausgabe, die doppelte Mitteilung des Briefes Nr. XVI, ist beseitigt. Zugefügt sind als Nr. XXVIII—XXXI vier Mitteilungen Händels an seine Subskribenten im *Daily Advertiser* vom Oktober 1744 bis Februar 1746. Nicht aufgenommen ist auch hier das der Leichenpredigt auf Händels Vater beige druckte Trauergedicht, das mit den Worten schließt: „Also bethrante den zwart seeligen / doch ihm allzu frühen Hintritt / seines herzlich-geliebten Herrn Vaters / George Friedrich Händel / Der freyen Künste ergebener“. Wird auch der Zwölfjährige dieses Gedicht kaum völlig selbständig verfaßt haben, so ist doch unwahrscheinlich, daß er gar keinen Anteil daran hatte, zumal angesichts des Zusatzes „der freyen Künste Ergebener“, der übrigens auch die dauernde Abneigung des Vaters gegen die künstlerischen Neigungen des Sohnes unwahrscheinlich macht. (Das Gedicht wurde von Th. W. Werner in der *ZfMW* XVII (1935), 102 f. und im selben Jahr von Rolf Hünicken in der *Halleschen Festschrift* „G. F. Händel, Abstammung und Jugendzeit“ S. 54 mitgeteilt.)

Die Herausg. haben den Wert ihres Buches erhöht durch die Aufnahme der von John Mainwaring im Jahre nach Händels Tod herausgegebenen „*Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel*“ in der deutschen Übersetzung, die Mattheson wiederum ein Jahr später, 1761, mit eigenen Anmerkungen veröffentlichte. Man mag bedauern, daß nicht auch der zweite Teil des Mainwaring'schen Buches, die „*Observations of the Works*“ mitübersetzt und aufgenommen wurden, die wertvolle Einblicke in das Musikleben der Händelzeit und die Bewertung Händelscher Musik geben. Noch notwendiger wäre freilich gewesen, die ohne jede An-

merkung abgedruckte Matthesonsche Übersetzung gründlich zu kommentieren.

Schon Burney beanstandete Matthesons Anmerkungen und Zusätze als „weder sehr unpartheyisch noch sehr rühmlich für seine Denkungsart“. Zudem macht Matthesons „sonderbare, ganz eigentümliche und oft sehr launige Schreibart“ (Eschenburgs Urteil!) die Übersetzung überhaupt weder besonders getreu noch leichtverständlich. So reizvoll es für den bewanderten Historiker ist, diese Übersetzung als Doppelspiegelung zu sehen, so schwer ist doch das rechte Verständnis für andere Leser; ihnen wäre mit einer sachlichen neuen Übersetzung besser gedient. Performer — Ausrichter, amazing fullness — entsetzliche Vollstimmigkeit, manager — Vorsteher des Werkes, arguments — Schlußreden, subscription — Unterschreibung, these Italian humours — solche italienische Feuchtigkeiten, in consequence of this resort — durch solche Springfelder: das sind einige Beispiele für Matthesons dem heutigen Leser nicht ohne weiteres eingehende Übersetzung. Dazu kommen Irrtümer Matthesons, zum Beispiel, daß Händel noch 1709 in Hamburg gewesen, daß er 1684 geboren sei, ferner hämische Bemerkungen wie die zum Messias, das Weglassen mancher Stellen, zum Beispiel S. 32 nach Zeile 9 eines achtzeiligen, für Mattheson nicht sehr schmeichelhaften Absatzes, S. 48 die ihn wohlgenierenden Adverbien much and often zu Händels Besuchen in den römischen Kardinalspalästen. Von Druckfehlern sei als sinnstörend nur der S. 23, 22 erwähnt: statt viermal muß es vielmal heißen.

Auch in den Briefübersetzungen stören manche Druckfehler und Irrtümer. Zum Beispiel S. 95: „a collection of Psalms“ ist nicht nur „eine Komposition von Psalmen“; 163: „great

Delight“ ist noch etwas anderes als „große Begeisterung“; „engages me warmly“ ist nicht ganz „beschäftigt mich heftig“; 166: „The Anthems come in very properly“ — „kommen gut heraus“?, und: „Tell it out among the Heathen“ — „Sprich es aus im Himmel“?? (Gervinus-Chrysaander: „Kündet überall den Heiden“); 182ff.: eine wesentlich bessere Übersetzung der Briefe an Telemann hat Georg Kinsky gegeben in ZfMW XV, 32ff.; 198, 4ff. muß es heißen: „... seine Aufforderung nicht bekräftigt, hätte durch die Ehre einer Empfehlung...“; 198, 11: „Sie“ statt „sie“; 199, 4 v. u.: „niemand“ statt „niemals“; 206: „reconciling reason and dignity with musick and fine machinery“ ist durch „in Vereinbarung von Musik und feiner Instrumentierung“ sehr unzulänglich wiedergegeben; 207: „at once“ nicht „sofort“, sondern „zugleich“. 163 ist in der Übersetzung der bezeichnende Satz übersehen: „it has furnished me with Expression“. Die Anmerkungen bringen vor allem Familiennachrichten, kaum Literaturhinweise. So wäre S. 125 Anmerkung 2 nachzutragen, daß die Leichenrede auf Händels Mutter zum Hallischen Händeltag 1939 von der Bartholomäusgemeinde und dem Giebichensteiner Heimatbund herausgegeben wurde.

16 Abbildungen bereichern den Band — zu den im Verzeichnis genannten 14 Tafeln kommen noch Faksimiles des Titels des Klaviersuiten-Nachdrucks von 1734 und des Briefes an Jennens vom 29. 12. 1741. Die Unterschrift zu dem Operszenenbilde S. 120 ist nach J. Eisenschmidt, Die szenische Darstellung der Opern G. Fr. Händels, 2. Teil, Halle 1941, S. 132 zu berichtigen. In der Beschriftung des Bildes von Paolo Rolli ist zu ergänzen, daß er auch die Texte zu Muzio Scevola, Scipione und Alessandro geschrieben hat.

Wünschen wir der an sich verdienstlichen Dokumentensammlung eine gründlich durchgesehene, ergänzte und verbesserte zweite Auflage!

Rudolf Steglich

Leo Schrade, *Beethoven in France, The Growth of an Idea*, New Haven, Yale University Press, 1942. Schrade hat in der Festschrift für Ludwig Schiedermair eine aufschlußreiche Studie über das französische Beethovenbild der Gegenwart veröffentlicht (1937). In seinem 5 Jahre später erschienenen Buch „Beethoven in France“ stellt er dar, wie von Anfang bis zur Gegenwart das geistige und literarische Frankreich Beethoven begegnete. Keineswegs nur darauf kam es dem Verf. an, zu registrieren, wann und von welchen französischen Kreisen Beethoven entschlossen abgelehnt oder begeistert aufgenommen wurde; auch nicht darauf, festzustellen, wie sich die Beethoven-Auffassungen in Frankreich zur geschichtlichen Wirklichkeit verhalten. Vielmehr fragt Schr. nach den Ideen, die hinter der Begegnung erkennbar werden.

Die erste Bekanntschaft der Pariser Musikfreunde und Musiker mit Beethoven wurde durch Aufführungen Habenecks wie auch durch den Vertrieb Beethovenscher Werke vermittelt, den Heinrich Simrock, der Bruder des Bonner Musikverlegers, besorgte. Die Spuren lassen sich bis 1802 zurückverfolgen. Die Reaktion in den ersten zwei Jahrzehnten war Befremden und Ablehnung. Cambini (1811), mit Momigny einer der Wortführer der damaligen französischen Beethoven-Kritiker, begründete diese Ablehnung mit dem Hinweis auf die „Germanismen“ Beethovens, die „Unschönheiten“ seiner Form, die Heftigkeit seines Ausdrucks. Noch wirkte damals in Frankreich Beethoven gegenüber der italienische Geschmack, noch wurde weitgehend überhört,

wieviel näher die Heftigkeit Beethovens dem Elan der eigenen nationalen Musik stand als die Musik Haydns und Mozarts.

Begeisterte Aufnahme fand Beethoven in den geistigen Kreisen Frankreichs nicht aus rein musikalischen Beweggründen, sondern durch die Anziehungskraft von Ideen, die auf ihn projiziert wurden, so daß er selbst schließlich als die Personifikation einer wachsenden und werbenden Idee erschien.

Mit dem Durchbruch der Romantik in Frankreich begann diese Begeisterung, zunächst allerdings noch nicht überall hell aufflammend, sondern gedämpft durch die alten kritischen Stimmen. V. Hugo, Balzac, E. Deschamps, Gautier und G. Sand interpretierten Beethoven poetisch, aber Berlioz tat viel mehr: er schuf in Frankreich das Bild vom Poeten Beethoven. Dieser Poet ist Wohltäter und Freund der Menschheit, er ist aber vor allem der Kündler und Beherrscher des „Unendlichen“. Er ist erhaben wie ein gottähnlicher Schöpfer. Nicht jeder kann sich ihm nähern, sondern nur wer selbst von inspirierten Visionen erfüllt ist. Zu diesen Inspirierten gehört in erster Linie Berlioz selbst. Weder ein Musiker noch ein Dichter verfügte in Frankreich bei der Beschreibung musikalischer Kunstwerke über eine so reiche Vorstellungskraft und über eine solche Fülle von poetischen Bildern wie Berlioz. Sorgfältig und mit großer Geduld untersucht Schrade die Fäden, die diese Beethoven-Auffassung mit der Literatur der französischen Romantik, ja auch mit dem St. Simonismus verbinden. Und ebenso aufmerksam verfolgt er auch die Nachwirkung in der französischen Musikliteratur (Sabbattier, Barbedette, E. de Pompéry). Wenn auch die „Idee vom Unendlichen“ in der Musikliteratur der 60er Jahre langsam verblaßt, noch

bis in unser Jahrhundert hinein gibt es in Frankreich Beethoven-Interpretationen, die auf Berlioz zurückzuführen sind.

Wir kennen die Rede vom „Unendlichen“, das in der Musik erahnbar wird, sattsam auch aus der deutschen Romantik. Interessant ist, daß es damals Franzosen gab, die gegenüber dieser Rede wachsam blieben, und die aus ihr mehr Mangel an Glauben als wahren Glauben heraushörten (J. Aynard). Gab es zur gleichen Zeit solche Wachsamkeit auch in den Kreisen deutscher Literaten? Im übrigen dürfen wir sagen, daß die Romantisierung Beethovens in Frankreich durchaus ein analoger Vorgang zu der Romantisierung Beethovens in Deutschland war. Es mag reizvoll erscheinen, die feineren Unterschiede zu ergründen, das Ergebnis ist hier wie dort zunächst das gleiche: eine Apotheose Beethovens.

Aber die Beethoven-Apotheose in Deutschland, in ihrer Vollendung von Richard Wagner herbeigeführt, ist eine Apotheose der Kunst und des Künstlers. In Frankreich, wo sie sich langsamer durchsetzte und erst nach geistigen Krisen, zeigt sie sich in ihrer Vollendung bei Romain Rolland als eine Apotheose des Menschen und seiner moralischen Kräfte. Das ist ein bedeutsamer Unterschied.

In Frankreich wurde seit Rolland trotz zahlreicher Darstellungen kein neues Beethovenbild mehr geprägt. Es gelang hier wie in Deutschland auch der wissenschaftlichen Forschung (z. B. de Wyzewa und Rolland selbst) nicht, mit ihren eigenen Mitteln ein einheitliches Bild zu gestalten. Aber der geschichtliche Vorgang der Aufnahme Beethovens in Frankreich enthüllt ein wichtiges Stück französischer Geistesgeschichte im Laufe eines vollen Jahrhunderts. Schr. hat dies klar und überzeugend dargestellt, und das ist ein großes

Verdienst. Seinem Buch sind gute deutsche und französische Übersetzungen zu wünschen. Arnold Schmitz

Guglielmi Dufay, Opera omnia, edidit Guglielmus de Van. I. Motetti qui et cantiones vocantur. Rome 1947. XXIV u. 30 p. II. Motetti isorhithmici dicti. Rome 1948, XXXII u. 96 p. American Institute of Musicology in Rome.

Das American Institute of Musicology in Rom hätte sein Corpus Mensurabilis Musicae, in dem die Publikation der musikalischen Hauptwerke des Spätmittelalters und der Renaissance geplant ist, nicht gewichtiger eröffnen können als mit der Gesamtausgabe der Werke Dufays, des Musikers, der den Gang der europäischen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts gewiß am entscheidendsten und folgeschwersten bestimmt hat. Die Arbeit der deutschen Musikwissenschaft an der Erkenntnis der Kunst Dufays ist bekannt: Haberls grundlegende Monographie (1858) und die Veröffentlichungen aus den Trienter Codices in den DTÖ seit 1900 stellen, um nur diese zu nennen, die bedeutendsten Beiträge dar. Als nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland unter dem Eindruck einer mächtigen Stilkrise die Musik des Mittelalters ein verstärktes Interesse gewann, geriet auch die Dufay-Forschung, im Jahre 1926 durch Ch. van den Borrens Monographie wesentlich bereichert, von neuem in Fluß und sollte durch eine Gesamtausgabe im Rahmen von Theodor Kroyers PÄM einen gewissen Abschluß finden. Die Ungunst der Zeit, unter der das Fach schon so oft zu leiden hatte, ließ den schon weit geförderten Plan damals nicht zur Ausführung kommen, und nach dem zweiten Weltkrieg schienen die Schwierigkeiten in der Tat unüberwindlich. In diese Lücke treten jetzt die beiden ersten Bände (der 3. Band ist eben erschienen), die der im Som-

mer 1949 verstorbene französische Forscher Baron G. de Van herausgegeben hat, der durch seine Arbeiten über die Musik des Spätmittelalters sowie durch deren eindrucksvolle praktische Aufführung bekannt geworden ist.

Mit wenigen energischen Strichen umreißt der Herausgeber im ersten Band die Stellung Dufays innerhalb der mittelalterlichen Polyphonie, indem er ihn — ohne auf den künstlerischen Anteil Englands, der Niederlande und Italiens einzugehen — als einen signifikanten Vertreter jenes *esprit français* charakterisiert, der die 300-jährige musikgeschichtliche Entwicklung Frankreichs von Leonin und Perotin über Petrus de Cruce, Philippe de Vitry, Machaut, Ockeghem bis zu Josquin und Lassus durchwaltet, und Frankreich eine führende Rolle in der älteren abendländischen Musik sichert. Die Gesamtausgabe sieht 20 handliche Bände vor, in denen das Schaffen Dufays in folgender Weise gruppiert wird: I. Motetten (Band 1 und 2), II. Messen (3—10), III. Einzelne Teile des Ordinarium Missae (11—15), IV. Verschiedene liturgische Werke (16—18), V. Weltliche Werke (19—20). Die Gliederung, die die Motetten von den eigentlichen liturgischen Werken abtrennt, ist sachlich begründet und auch praktisch gerechtfertigt, indem nun jeder Band ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellt und mit seinem kritischen Apparat alles enthält, was zu seiner unmittelbaren Benutzung erforderlich ist; ein ausführlicher Kommentar-Band mit Quellenbeschreibungen soll nach Abschluß der Ausgabe erscheinen.

Ausführlich setzt sich der Herausgeber im I. Band (p. IV—VIII) mit der Übertragungsmethode auseinander, die in jedem einzelnen Fall neu geklärt und bewußt gemacht werden muß; in der Tat: each work is a pro-

blem in itself. Indessen scheint heute eine Polemik gegen die Verdienste von Heinrich Bellermanns Schrift (1858) kaum mehr angebracht, da die evolutionistische Betrachtungsweise der Geschichte der Notenschrift längst aufgegeben ist. Daß die originale Notation in ihrer Weise wirklich unersetzlich ist, daß sie nicht allein einem technischen Zwecke dient, sondern einen bestimmten Ausdrucks- und Symbolwert besitzt, daß — vor allem in früheren, nicht-technisierten Zeitaltern — die Notation den adäquaten schriftlichen Niederschlag einer bestimmt gearteten Musik darstellt und insofern nicht „verbesserungsbedürftig“ sein kann, ist seit der eingehenden Diskussion, die in den zwanziger Jahren geführt wurde, bekannt genug. (Hier darf etwa an H. Birtners aufschlußreichen Beitrag in der *ZfMW* XI, 534 erinnert werden oder an meinen Versuch von 1928, an Stelle der Taktstriche die zeitmessenden Mensurstriche zwischen die Notensysteme zu setzen.) Jede Art von Übertragung ist schon als solche ein Kompromiß, und dieser Kompromiß steht notwendigerweise selbst wieder sowohl in geschichtlichen Zusammenhängen wie in Gegenwartsbezügen, die durch die jeweilige „moderne“ Musik nicht unwesentlich beeinflußt werden. Die graphische Wiedergabe einer historischen Notation sagt immer auch etwas aus über die Art und Weise, wie der Editor eben diese Musik verstanden, d. h. musiziert und gehört hat, und es ist kein Zweifel, daß sich der Herausgeber der tiefen Kluft, die unsere moderne Notation von der mensuralen des 15. Jahrhunderts trennt, bewußt ist. Er schließt sich in seiner Edition im wesentlichen an die Ergebnisse von Fr. Ludwigs Machaut-Ausgabe und an das Verfahren H. Besslers (*AMW* VII u. VIII sowie *ZfMW* XI) an, wobei er bestrebt ist, die anschaulichen Qualitäten der

Handschriften und den mensuralen Grundcharakter der Musik möglichst zu bewahren, um auch die moderne Partitur, so „unhistorisch“ sie ist, der Sinnerfassung der alten Musik dienstbar zu machen.

Das Schriftbild der Neuausgabe wird bestimmt durch die Verkürzung der Brevis auf die Halbe, also perfekte Brevis = punktierte Halbe (diminuierte perfekte Brevis = punktiertes Viertel), so daß stets die Viertelnote als Bewegungseinheit hervortritt und zusammen mit der Achtelnote, bei diminuiertem Tempus mit den Sechzehnteln das Schriftbild beherrscht. Damit ist der notationsgeschichtliche Zusammenhang der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit dem 14. Jahrhundert, d. h. das anfängliche Weiterbestehen der französischen schwarzen Ars-nova-Notation auch im Druckbild zum Ausdruck gebracht. (Temp. perf. = $3/4$, Temp. imperf. = $2/4$, ev. zu Großtakten zusammengefaßt; Temp. imperf. c. prol. maj. = $6/8$; die diminuierten Tempora erscheinen als $6/8$ bzw. $4/8$). Die Folgerichtigkeit dieser Verkürzung ist unbestritten; aber wird diese Konsequenz den musikalischen Vorgängen, die sich im rhythmischen und harmonischen Felde während Dufays Schaffenszeit abgespielt haben und deren geistiger Urheber wohl Dufay selbst war, ganz gerecht? Denn wenn in der komplizierten Rhythmik um die Jahrhundertwende noch die Minima als Bewegungseinheit galt, so vollzog sich doch schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Verlangsamung des Tempos, in der sich die Semibrevis als Bewegungseinheit maßgebend durchsetzte, und dies offenbar gerade im Werke Dufays. (Eine noch weitergehende rhythmische Verbreiterung erfolgte dann in der Gombert-Willaert-Generation und führte bekanntlich zu der fast völligen Alleinherrschaft der Semibrevis im Temp. imp.

dim.) Der bekannte „Umschwung“ in die weiß-schwarze Notation in der Generation Ockeghems, das Verschwinden der zwischen $3/4$ und $6/8$ schwankenden Prolatio-Notierung und deren „Ersatz“ durch das Temp. perf. dim., d. h. durch ein breiteres und strafferes Tempo weisen ebenfalls auf eine gewisse kraftvolle Verfestigung des Tempos hin. Der musikalische Vorgang einer rhythmischen Abklärung und Vereinfachung, der in der dominantischen Harmonik seine Parallele findet, müßte doch auch in der rhythmischen Wiedergabe anschaulich gemacht werden. Diese Überlegungen offenbaren zugleich die Schwierigkeiten, die sich einer überzeugenden Umschrift alter Musik in unsere heutigen Notenformen entgegenstellen. So führt die eigentümliche Variabilität und die vor allem so bezeichnende Relativität der spätmittelalterlichen Mensuralnotation auch dazu, dieselben rhythmischen Vorgänge mit verschiedenen Mitteln in der Partitur darzustellen. Im 2. Band wird z. B. kein Unterschied gemacht zwischen Prolatio-Notierung und diminuiertem Temp. perf., die beide — je nach der Tenormensur — gleichsam als $6/8$ Takte auftreten (vgl. Nr. 2 „Balsamus“, Takt 79 und 98 gegenüber Takt 92 und 111; in Nr. 4 „O Sancte Sebastiane“ erscheinen Prolatio und Temp. perf. dim. als Achtel-Triolen, in Nr. 6 und 7 wiederum als $6/8$ Takte). Und wenn wir an Dufays Spätwerke, etwa an seine Sterbemotette „Ave Regina coelorum“ denken, so müßte in logischer Konsequenz der 1. Teil als $3/4$, der 2. diminuierte Teil als $2/4$ übertragen werden! Nach Besselers Ausführungen in ZfMW XI, 9 wäre dieses eine notwendige Folge, von der er sich aber in Acta musicologica XX, 35 und MF I, 109 mit der Übertragung von Temp. perf. dim. als $6/4$ mit einleuchtenden Gründen distanziert. Allerdings ver-

wendet der Herausgeber die eben genannten modernen Taktbezeichnungen nicht, sondern ersetzt sie durch die Zahl 3 bzw. 2, mit denen er eine 3- oder 2-schlägige Bewegung kennzeichnen will, die allerdings eher für die echte Prolatio-Notierung als für das Temp. perf. dim. berechtigt erscheint. Aber sollten nicht doch gerade unsere heutigen Takt- und Notenzeichen in einer besonderen Anwendung dem Bewegungsablauf der alten Musik dienstbar gemacht werden?

Jede Umschrift der originalen Einzelstimmen-Notierung, die den schichtenhaften Aufbau und den linear-polyphonen Charakter der mensuralen Musik unzweideutig ausdrückt, in das moderne System der Partitur, die alle Stimmen gleichzeitig überschaubar macht, stellt den Herausgeber vor die Frage der Taktstriche, die eine besondere Crux der rhythmischen Interpretation alter Musik darstellen. Die etwa vor 1435 liegenden Werke Dufays, die noch Prolatio-Notierung aufweisen, gibt der Herausgeber mit durch das Linien-System gezogenen Taktstrichen wieder; vgl. Bd. I, Nr. 3, 4, 5 und 6; in Bd. II. die Nr. 1—7 und Nr. 13 (trotz Temp. perf. dim.-Schluß). Die Nr. 8—12 dagegen, die wohl alle nach 1435 entstanden sind, stellen die Mensurstriche zwischen die Systeme. Dadurch werden die Werke mit fester rhythmischer Gruppenbildung auch in der Wiedergabe unterschieden von den späteren durch italienischen (oder englischen) Einfluß verwandelten Stücken, die eine konstante Gruppenbildung geradezu vermeiden. So führt auch die Taktstrich-Frage wiederum auf das bei der Verkürzung der Notenwerte schon berührte Problem, das der Stilwandel im Schaffen Dufays selbst für eine adäquate Übertragung stellt. In der Wahl der Schlüssel folgt der Herausgeber der Machaut-Ausgabe Lud-

wigs, die die originalen Schlüssel beibehält. Aber die Ablehnung der modernen Schlüssel (Violinschlüssel, oktavierter Violinschlüssel und Baßschlüssel) ist doch wohl nur zum Teil berechtigt. Die Anschaulichkeit und die graphische Schönheit, mit denen sich die melodischen Linien in ihren originalen Schlüsseln darstellen, sollen gewiß nicht bestritten werden, und jedes Facsimile macht diese Qualitäten sofort deutlich. Aber ohne Zweifel wird die Partitur, zumal für die praktischen Musiker, an die sich die Neuausgabe doch auch wendet, leichter benutzbar mit den uns geläufigen Schlüsseln. Dabei können unschöne Hilfslinien weitgehend vermieden werden durch den oktavierten Violinschlüssel, der in seiner Lage als Contratenor altus, d. h. als hohe Männerstimme ebenso anschaulich wie zweckmäßig ist. Ist man sich des kompromißhaften Charakters jeder Übertragung bewußt, so kann der Anwendung der uns geläufigen Schlüssel mit einer neuen Sinngebung und der Verwendung moderner Taktzeichen, die in Klammern vorausgesetzt werden können, kein ernsthafter Einwand begegnen. Dagegen scheint mir der gänzliche Verzicht auf die Kennzeichnung der Ligaturen nicht berechtigt. Sie müßten mindestens in den gesungenen Stimmen vermerkt sein, da sie für die Melodik doch charakteristisch sein können (vgl. Bd. I, Nr. 1 mit Besslers Ausgabe im Chorwerk 19, Nr. 1), wie auch Ludwig in der Einleitung der Machaut-Ausgabe ausdrücklich betont. Die originalen Mensurzeichen, b quadratum und rotundum, rote, schwarze und hohle Noten sind jeweils im kritischen Apparat aufgeführt; Akzidentien des Herausgebers, die diskutabile Vorschläge bringen, hier aber nicht erörtert werden sollen, stehen wie üblich über den Noten.

Der I. Band enthält unter dem Titel

„Motetti qui et C antiones vocantur“ sechs Werke Dufays und zwei Opera dubia (Nr. 7 „Qui latuit“ und Nr. 8 „Veni dilecte mi“, letzteres von Johannes de Limburgia), die in weniger zuverlässigen Quellen irrig Dufay zugeschrieben werden. Mit Recht trennt der Herausgeber die im engeren Sinne liturgischen Kompositionen (Antiphonen, Hymnen, Magnificat, Responsorien, Propriumstücke der Messe u. ä.), die einen festen Ort im Gottesdienst haben, von den Motetten ab und verweist sie in die Gruppe der Opera liturgica. So verbleibensechs motettische Werke: C antiones, d. h. frei erfundene, ohne Cantus prius factus gearbeitete Werke, die wegen ihrer stilistischen Verschiedenheit und in Ermanglung exakter Entstehungsdaten of a purely musical order, based upon an ideal stylistic development, in 2 Gruppen erscheinen: als works resembling isorhythmic motets (mit motettischer Klangstruktur) figurieren Nr. 1 „Mirandas parit“, ein Lobpreis auf Florenz bzw. auf eine Florentiner Dame, den der Herausgeber in die Jahre 1435/36 verlegt (in Tr 88 zum Marienlied „Imperatrix angelorum“ vergeistlicht), für 2 Singstimmen mit instrumentalem Tenor und in zweiteiligem Aufriß (temp. perf. und temp imp. dim.), und Nr. 2 „Inclita stella maris“, eine Marienmotette für 2 kanonisch entwickelte Oberstimmen im perfekten und imperfekten Tempus mit 2 freien instrumentalen Contratenores. Als eigentliche Liedmotetten, die der Herausgeber nach Handschins Vorschlag als Cantilena-Motetten bezeichnet, um mit einem zeitgenössischen Terminus auf das Vorbild des volkssprachlichen weltlichen Liedes (chanson) hinzuweisen, figurieren die works composed in cantilena style: Nr. 5 „Ave virgo que in celis“ (in „F-dur“ mit tiefgelegtem Stütz-Baß), Nr. 6 „O beate

Sebastiane“ (ähnlich in „C-dur“), beide Stücke im temp. perf. dim. für 1 Singstimme und instrumentalen Tenor und Contratenor, ferner Nr. 3 „Flos florum“, ebenfalls im temp. perf. dim. mit 2 bzw. 3 textierten Stimmen. Eine Sonderstellung nimmt offensichtlich Nr. 4 ein: „O Proles Yspanie — O Sidus Yspanie“, das in Dufays Testament genannte Werk mit 4 textierten Stimmen (Cantus-Tenor-Gerüst mit 2 Contratenores) und ausdrücklich für vokalen Vortrag bestimmt; es steht ebenfalls im temp. perf. dim., hat einen kontrastierenden Mittelteil im temp. perf. und fällt durch kurze (ausgeschriebene) fauxbourdonartige Zwischensätze (57, 66), einzelne Imitationen und chansonhafte Wendungen auf. Gerade durch ihre Verschiedenheit lassen die genannten Stücke die mannigfaltigen Einflüsse erkennen, die von den weltlichen Formen auf die geistlichen übergriffen und von Dufay zu eigenartigen Gebilden religiöser Devotion (vgl. die durch Coronae gedehnten Vokative) und frei-lyrischen Aussingens geformt wurden. Über die Edition der Musik wurde oben berichtet; die Texte sind in mittelalterlicher Schreibweise wiedergegeben. Mit großer Akribie verzeichnen die Anmerkungen alles für den historischen Anlaß, den Text und die Datierung der Motette Wesentliche, nebst einer ausführlichen Bibliographie (einschließlich der Schallplatten). Die rhythmischen Signa, Kanonvorschriften, Verkürzungen, Besonderheiten der Notation sowie die musikalischen Varianten sind für jede einzelne Handschrift übersichtlich aufgeführt. Dreizehn große isorhythmische Motetten, Gelegenheitswerke im Sinne des Mittelalters und aufschlußreiche Dokumente des politischen und kirchlichen Lebens der Epoche, sind nebst einem Opus dubium (Nr. 14 „O gloriose tyro“ — „Divine pastus“ —

„Iste sanctus“, auf St. Theodor, nach Handschrift Mod B, vielleicht von Dunstable?) im II. Band vereinigt, wovon neun Werke hier zum ersten Male veröffentlicht werden. Im Vorwort charakterisiert der Herausgeber diese spätmittelalterlichen Musikformen als Ausdruck eines rationalen und scholastischen Geistes, als Probestücke höchster Meisterschaft des Komponisten, als Arcana musikalischer Komposition, die, zwischen mens und anima beheimatet, weit abliegen von unserer heutigen Musik (was angesichts etwa der Bemerkungen Hindemiths zur isorhythmischen Motette nicht unbedingt zuzutreffen scheint). Dem Niedergang und der unfruchtbareren Erstarrung dieser traditionsbelasteten französischen Kunstform wirkte vor allem der melodisch-harmonische Geist Italiens entgegen, den Dufay schon in jungen Jahren kennen lernte, und gerade die isorhythmischen Motetten geben ein schönes Beispiel dieser neuartigen Synthese des nördlichen und südlichen Ingeniums, rhythmisch-zahlhafter und melodisch-harmonischer Gestaltung. Außerdem weist der Herausgeber auf den entscheidenden Einfluß der in Zypern entstandenen Handschrift Turin, die durch die Vermählung der Anna von Lusignan mit Louis von Savoyen (1434) nach Europa kam und dem damals am Savoyer Hof arbeitenden Dufay vermutlich bekannt war. Von den mitgeteilten Motetten sind bisher sieben genau datiert: Nr. 1 „Vasilissa — Concupivit rex“, 1421 (zur Vermählung der Cleophe de' Malatesta mit Theodor von Morea), Nr. 3 „Apostolo glorioso — Cum tua doctrina — Andreas Christi famulus“, 1426 (für Patras, cf. Bessler in *Acta musicologica* XX, 29), Nr. 13 „Ecelesie militantis — Sanctorum arbitrio — Bella canunt gentes“ — *Ecce nomen Domini — Gabriel*“, 1431 (Papstwahl Eugens IV.), Nr. 2 „Balsamus — Isti

sunt agni novelli“, 1431 (Verteilung der „Agnus dei“ durch Eugen IV.), Nr. 5 „Supremum est mortalibus bonum“, 1433 (Friede von Viterbo), Nr. 11 „Nuper rosarum flores — Terribilis“, 1436 (Florentiner Domweihe), Nr. 12 „Magnam me gentes — Nexus amicie — Haec est vera fraternitas“, 1443 (Allianz zwischen Bern und Freiburg); für die übrigen Stücke gibt der Herausgeber nur annähernde Daten zwischen 1426 und 1446. Aus diesen Gründen ist auch in diesem Band auf eine chronologische Folge verzichtet und statt dessen eine systematische Ordnung gewählt, die von der rhythmischen Zubereitung des Tenors, der Zahl der Durchführungen und deren zahlenmäßigen Proportionen ausgeht (according to an ideally chronological order, forming a series based upon progressive complexity, and the evolution of isorhythmic technique). Sie entspricht allerdings der historischen Folge nur annähernd, da z. B. Nr. 13 mit seiner besonders kunstvollen Tenor-Arbeit ganz an den Schluß rückt. Als wichtiges Merkmal in der Datierung legt der Herausgeber wiederum das Auftreten des temp. imp. c. prol. maj. zu Grunde in den Nummern 1—7, deren Oberstimmen mit durchgezogenen Taktstrichen versehen sind; die Nummern 8—12, die temp. perf. dim. aufweisen, setzen Mensurstriche; allerdings bringt schon Nr. 13 vom Jahr 1431 am Schluß temp. perf. dim. Nur in vier Motetten sind die Oberstimmen-Komplexe frei gestaltet, in allen übrigen Stücken sind auch die Tripla und Moteti isorhythmisch gebaut. Die Wiedergabe folgt, wie schon erwähnt, den Grundsätzen, die Fr. Ludwig und Bessler entwickelt haben, so daß der Leser durch die anschauliche graphische Darstellung der isorhythmischen Perioden und ihrer proportionalen Mensur einen klaren Einblick in den Aufbau der Werke gewinnt. Der Heraus-

geber hat dieses System in allen Nummern durchgeführt und außerdem für jede Motette gewissermaßen eine Bauformel (Isorhythmic Analysis) im kritischen Bericht gegeben, die die Konstruktion von Tenor- und Oberstimmen-Bau übersichtlich darstellt. Alle in diesen Zusammenhang gehörigen historischen und paläographischen Einzelheiten, die Kanons und rhythmischen Signa sind, soweit ich sehe, mit erschöpfender Genauigkeit im kritischen Apparat vermerkt, die Quellen der Texte und liturgischen Cantus firmi so weit als möglich nachgewiesen, alles in allem eine gründliche kritisch-philologische Leistung des Herausgebers.

Endlich darf die erlesene und auch bibliophilen Wünschen entgegenkommende Ausstattung hervorgehoben werden. Kleine äußere Mängel wie die Verwechslung des langen s und f in der Textunterlage, die ohne allzu strenge Konservierung gewisser paläographischer Eigenheiten hätte vermieden werden können, einzelne Stichversehen im Notentext, die Vertauschung der Systeme in Bd. II, 23, die Verwechslung des Titels im II. Band können leicht beseitigt werden. Vor allem aber wünschte sich der Benutzer einer so repräsentativen Ausgabe ausgewählte Facsimiles der wichtigsten Dufay-Handschriften. Die Anordnung des Satzes im Text- und Musikteil ist großzügig und klar, und das von allen kleinlichen kritischen Zeichen entlastete Notenbild wirkt auf den Beschauer oft mit geradezu faszinierender Eindringlichkeit — im Ganzen ein würdiges Gewand der künstlerischen Hinterlassenschaft Dufays.

Hermann Zenck

MITTEILUNGEN

Bekanntmachung des Präsidenten

Nachdem die Verhandlungen mit den beteiligten deutschen und ausländischen Stellen über die Veranstat-

tung eines musikwissenschaftlichen Kongresses im Bachjahr zum Abschluß gekommen sind, hat der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung beschlossen, die beiden folgenden Tagungen abzuhalten:

1. einen „Allgemeinen musikwissenschaftlichen Kongreß“ vom 16. bis 20. Juli 1950 in Lüneburg und 2. eine „Wissenschaftliche Bachtagung“ vom 23. bis 26. Juli 1950 in Leipzig.

Zu beiden Tagungen werden die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung hierdurch eingeladen. Besondere Einladungen sind im Laufe des Monats März verschickt worden. Anmeldungen baldmöglichst erbeten (Anmeldeformulare sind mit den Einladungen versandt worden).

Außer den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung werden alle musikwissenschaftlichen Gesellschaften des Auslands, sowie die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die erreichbaren Musikwissenschaftler aller Länder einzeln eingeladen.

Außer den beiden genannten Tagungen findet vom 20. bis 22. Juli 1950 in Lüneburg der „Zweite Weltkongreß der Musikbibliotheken“ (in Fortsetzung des ersten im Oktober 1949 in Florenz abgehaltenen Kongresses) statt. Auch zu dieser Tagung, die von der Gesellschaft für Musikforschung nicht veranstaltet, sondern nur organisiert wird, sind besondere Einladungen im Laufe des Monats März ergangen.

Alle etwaigen Anfragen hinsichtlich dieser Tagungen sind an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung Kiel, Neue Universität, Haus 11 zu richten.

Es wird gleichzeitig darauf aufmerksam gemacht, daß diese von der Gesellschaft für Musikforschung zu veranstaltenden, bzw. zu organisierenden Tagungen in enger Verbindung mit den Bachfestwochen stehen, die vom 23. bis 30. Juli 1950 in Göttingen