

Rostock. Prof. Dr. H. H. Dräger: Kammermusik der Wiener Klassik II (2) — Ü zur Beethoven-Ästhetik (2) — Das gleichschwebend temperierte zwölfstufige Tonsystem (2) — Ü zu Hindemiths „Unterweisung im Ton-satz“ (2).

Tübingen. Prof. C. Leonhardt: Richard Wagner (mit Prof. Dr. H. Schneider) (2) — S: Heinrich Schütz (mit Prof. Dr. G. Reichert) (2) — Kontrapunkt (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die Entwicklung der Musikinstrumente (1) — Harmonielehre II (2) — Singkreis für alte Musik (2).

Würzburg. Dr. P. Seitenberg: Goethe und die Musik (1) — Beethoven (2) — Aufführung und Erläuterung von Meisterwerken der Tonkunst (mit Schallplattenvorführungen) (1) — S (1) — CM (1).

BESPRECHUNGEN

Georg Forster, Frische Teutsche Liedlein (1539-1556). Erster Teil: Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539). Reichsdenkmale Deutscher Musik. Bd. 20. Hrsg. von Kurt Gude will. Textrevision von Wilhelm Heiske. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel u. Berlin 1942.

Die Bedeutung von Georg Forsters fünfteiliger Anthologie als einer überragend wichtigen Quelle für das altdeutsche polyphone Lied steht seit langem fest. Zwar ist im Laufe der Zeiten sehr viel daraus durch Neudrucke bekannt geworden, aber nur für den zweiten Teil von 1540 gab es die vollständige Ausgabe Robert Eitners in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (1905). Abgesehen von dieser Veröffentlichung war jeder, der diese Quelle benutzen wollte — und sie ist bei allen Forschungen zum älteren deutschen Liede unumgänglich —, auf eigene oder fremde Sparten angewiesen. Ein kritischer Neudruck des ersten und weitaus umfangreichsten Teils entsprach daher einem dringenden Bedürfnis, und man kann nur wünschen, daß die einstmalige Planung der Reichsdenkmale, welche eine Gesamtausgabe aller fünf Teile des Forsterschen Werkes vorsah, auf

neuen Grundlagen fortgeführt werden möchte.

Forster I 1539 erhält seine Note durch das absolute Vorherrschen des höfisch-bürgerlichen Tenor-Kernweisenliedes und den starken Anteil frühen Liedgutes, das Forster abweichend von den ursprünglichen Fassungen mit wortlosem Diskant, Alt und Baß in allen Stimmen textierte und singbar machte. Forster I ist die Hauptquelle für den bedeutenden Erasmus Lapidica († 1519), ist wichtig aber auch durch die Überlieferung von Sätzen eines Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer, Thomas Stoltzer, des Heidelberger Kreises (Lemlin, Forster) sowie zahlreicher Kleinmeister. Für einen erheblichen Teil der Lieder (z. B. Senfls), die schon in älteren Drucken usw. vorliegen, besitzt Forster I dagegen nur den Wert einer Sekundärquelle.

Die Richtlinien und Methoden, für die sich Kurt Gude will und Wilhelm Heiske im Hinblick auf ihre Aufgabe entschieden haben, sind wissenschaftlich gut begründet. Das Vorwort, gestützt auf die neueste Literatur, unterrichtet sachlich und treffend über Inhalt, Eigenart und geschichtlichen Standort des Werkes. Das Verhältnis von Forster I zu den anderen Teilen der Anthologie, Forsters Vorgehen als Herausgeber und

Bearbeiter, die tonartliche Gliederung des Werkes — die auch in zahlreichen anderen Liederdrucken des 16. Jahrhunderts begegnet — und weitere Punkte werden deutlich gekennzeichnet, und mit dem Exkurs über die metrische Behandlung der Tenores führt Gudewill sogar an die Stilproblematik heran, die aber naturgemäß auf so schmaler Basis keine abschließenden Lösungen erlaubt. Bei den Darlegungen über das Ausklingen des Kernweisenliedes um die Mitte des 16. Jahrhunderts hätten die deutschen Gesänge des Mattheus Le Maistre von 1566 als spätes Denkmal Erwähnung verdient. Das sogen. zweite Schöffersche Liederbuch halte ich mit der Angabe „zwischen 1513—18“ für erheblich zu früh angesetzt. Diese offenbar auf Emil Bohn (Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes. In: Fünfzig historische Konzerte in Breslau, 1893) zurückgehende Schätzung hält einer kritischen Prüfung nicht stand. Die einzige erhaltene Diskantstimme (Staatsbibliothek München) zeigt ein von Schöffler I 1513 ganz abweichendes Druckbild; sie gehört zu einem in allen Stimmen textierten Liederbuch und damit zu der um 1535 einsetzenden Gruppe, die sich scharf abhebt von den älteren Liedersammlungen einschließlich Ott 1534, die bis auf ganz wenige Lieder nur den Tenor mit Text versehen. Die Wiedergabe des Textes und der Musik — unter Berücksichtigung aller Auflagen von Forster I — zeugt von sorgfältiger Arbeit. Nur selten begegnen Druckfehler, wie etwa bei Nr. 96 (Lapicida), Alt, Takt 45, wo die erste Note nicht *f'*, sondern *e'* oder *g'* heißen muß, und bei Nr. 104 (Senfl), Alt, Schlußnote, wo *c'* statt *d'* zu lesen ist. Dagegen kann das inkonsequente Vorgehen bei der Ergänzung von Akzidentien nicht gutgeheißen werden. Dieser Punkt ist von Bedeu-

tung, weil der Band ja nicht nur wissenschaftlichen, sondern auch praktischen Zwecken dienen, d. h. die Musik in einer möglichst authentischen und ohne weiteres benutzbaren Fassung bieten will. Gudewill stattet Binnenvollkadenzen teils mit Leitton aus (z. B. Nr. 3, Takt 4), teils unterläßt er die ergänzende Alterierung (z. B. Nr. 2, Takt 35). In anderen Fällen verstößt G. gegen den von ihm selbst S. 188 festgelegten — und gutzuheißenden — Grundsatz, daß von Akzidentien bei Trugschlüssen kein Gebrauch gemacht werden soll (z. B. Nr. 107, Takt 4/5). Bei Isaacs Innsbrucklied (Nr. 36) bleiben wieder alle zur Dominante führenden Binnenvollkadenzen ohne Akzidentien, obwohl hier doch die Struktur der entsprechenden F-Kadenzen in Takt 3, 11 und am Schluß keinen Zweifel an den Absichten des Komponisten bestehen läßt. So ergibt sich für die Kadenzen ein stark schwankendes Bild, das den mit dieser Musik weniger Vertrauten verwirren muß.

Sehr zu bedauern bleibt, daß die textlichen und musikalischen Konkordanzennachweise für einen besonderen Band der Reichsdenkmale zurückgestellt wurden. Infolgedessen bleibt der im Kritischen Bericht gegebene Apparat für wissenschaftliche Zwecke unzureichend. Forster ist bekanntlich so frei mit seinen Vorlagen umgegangen, daß viele Sätze — z. B. von Isaac und Hofhaimer — nur als Bearbeitungen, ja Umstilisierungen und nicht als authentische Fassungen gewertet werden können. Schon deshalb hätte anhand der frühen Drucke, Handschriften und Tabulaturen der Quellenbestand für jedes Stück unter Berücksichtigung der wesentlichen Varianten genau verzeichnet werden müssen. Auch die Zuschreibung der Sätze an einzelne Autoren kann erst auf solcher Grundlage mit einiger Sicherheit entschie-

den werden. So fehlt dem kritischen Apparat die für wissenschaftliche Zwecke unabdingbare geschichtliche Perspektive, und der Forscher sieht sich weiterhin angewiesen auf die bibliographischen Vorarbeiten von Robert Eitner (es fehlt vor allem der Hinweis auf dessen wichtiges Verzeichnis in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. 37, 1905), Emil Bohn, M. Elizabeth Marriage, die verstreuten Neudrucke und die ganze übrige Spezialliteratur.

In diesem Zusammenhang erscheint mir der abschätzige Ton, in dem Heiske über die Textausgabe von E. Marriage spricht, indem er deren Variantenhinweise als „außerordentlich nachlässig und flüchtig . . . irreführend, ja falsch“ bezeichnet, als durchaus fehl am Platze. Es ist selbstverständlich, daß bei dem heutigen Stand der Germanistik sich ältere Publikationen vielfach als verbesserungs- und ergänzungsbedürftig herausstellen. Das berechtigt aber nicht dazu, die Bemühungen älterer Forscher, welche den Grund für alle folgenden Arbeiten gelegt haben, in der Weise abzukanzeln, wie es hier geschieht. Ich habe mich durch Stichproben davon überzeugt, daß Heiske weit über die Grenze einer sachlich berechtigten Kritik hinausgeht. Die Textausgabe von M. Elizabeth Marriage (1903) bleibt uns mit ihrem Reichtum an Hinweisen nach wie vor sehr viel wichtiger als das, was H. an neuen Einzelheiten beigetragen hat.

Heiske rechnet übrigens Lieder wie „Innsbruck, ich muß dich lassen“ und „Entlaubet ist der Walde“ zu den „Hofliedern“, nicht zu den echten Volksliedern. Als solche läßt er nur „in bäuerlicher Tradition gepflegte und bewahrte Dichtung samt ihren Melodien“ gelten. Das ist die alte, von der Romantik übernommene Volksliedtheorie, derzufolge das Volk nur auf dem Lande zu suchen ist. Ich

lehne die Begrenzung des Volksliedes auf die bäuerlichen Schichten für das 15. und 16. Jahrhundert als viel zu eng ab und bin überzeugt, daß gerade die spätmittelalterliche Stadt ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Lebensraum des altdeutschen Volksliedes war, und zwar im Hinblick auf alles: Entstehung, Pflege, Verbreitung und Überlieferung. Der Beweis, daß das reiche in den Städten gesungene, aufgezeichnete, gedruckte und zitierte Volksliedgut (das gewiß typologisch scharf gegen Hoflieder, Humanistenlieder und andere Gattungen abgegrenzt werden muß) samt und sonders aus bäuerlichen Schichten stammt, müßte jedenfalls noch geführt werden.

Von diesen kritischen Erwägungen abgesehen, gebührt den Bearbeitern Dank und Anerkennung für eine Publikation, aus der Liedforschung und Musikpflege gleichermaßen Nutzen ziehen werden. Besonders vermerkt sei die treffliche Ausstattung des Bandes mit Bildbeigaben und Druckproben nach dem Original.

Helmuth Osthoff

Herr Dr. Gudewill gibt zu der vorstehenden Besprechung folgende Erklärung:

Da zur Zeit der Herausgabe nur ein Teil der für einen Vergleich sämtlicher Konkordanzen notwendigen Quellen erreichbar war, mußte der Kritische Bericht sich mit einem Vergleich der fünf Ausgaben des ersten Teils der Forsterschen Sammlung begnügen. Diese Beschränkung ist also nur aus einer zeitbedingten Zwangslage erfolgt, und zwar nach eingehenden Erörterungen mit der damaligen Leitung des „Erbes deutscher Musik“.

Gustav Reese, Music in the Middle Ages, with an Introduction on the Music of Ancient Times. New York: W. W. Norton and Company

(1940. Fifth printing) XVII, 502 S. Es ist ein auffallendes Zeichen der immer stärkeren Hinwendung zur in vielem so lichtvollen Welt des Mittelalters — *La clairté du moyen-âge* nennt der Literaturhistoriker der Pariser Sorbonne, Gustave Cohen, sein neuestes Werk — und zwar einer Hinwendung in breiter Front (bis zum russischen, seit Spengler bedeutendsten Kulturphilosophen Berdjajew, der voriges Jahr in Paris starb), daß innerhalb eines knappen Jahrzehnts sich auf dem Gebiete der Musik drei Völker um eine zusammenhängende Darstellung bemühten. Nach Besslers bekanntem Buch (1931) und den beiden „*La musique au moyen âge*“ (1932) und „*Historie de la musique des origines à la fin du XIV^e siècle*“ (1936) des Franzosen Théodore Gérold folgt 1940 in englischer Sprache die „*Music in the Middle Ages*“, nun bereits in 5. Auflage. Der Verfasser ist Professor of Music der Graduate School der Universität New York. Aus seinen Vorlesungen dort und am Washington Square College, vor allem denen über Renaissancemusik, für die eine intensivere Grundlegung durch das Mittelalter sich nötig erwies, ist sein Buch herausgewachsen, ein Umstand, den man nicht aus dem Auge verlieren darf, will man der Eigenart des Werkes voll gerecht werden. Der Autor hat es selbst (XII) als in erster Linie bestimmt gekennzeichnet für amerikanische Studenten, vor denen ein möglichst breites Bild der mittelalterlichen Musik der alten Welt entrollt werden soll. Es ist so weniger eine neuartige, vom Feuer einer originalen Schau durchglühte Darstellung geworden als vielmehr eine rastlos-fleißige, umsichtig-behutsame, vom Eros des Erziehers beschwingte Ausbreitung einer möglichsten Fülle von Material. Diese mehr kompilatorische Methode hat

den Vorteil, daß die momentane Lage für den Leser in möglichster Breite und Objektivität sichtbar wird. Bewußt und bescheiden tritt der Verfasser in strittigen Fragen, und nicht nur da, gern hinter seine authorities und überläßt ihnen, referierend, auf ganze Strecken die Führung. Die gefährlichen Klippen eines solchen Handbuchs zu umschiffen, hat sich der viel belesene und gewandte Verfasser nach Kräften bemüht, wenn es auch nicht immer restlos gelungen ist. Es ist eine Aufgabe allerersten Ranges, den ungeheuren Stoff eines tausendjährigen Geschehens einheitlich zu verarbeiten, aus einem Nebeneinander ein möglichstes Ineinander zu machen, die einzelnen Mitteilungen in das rechte Verhältnis, auch räumlich, zueinander zu setzen usw. Zu den Vorzügen des Buches gehören das weise Maßhalten und das kluge Urteil in heiklen Fragen, besonders bei solchen umstrittenen Problemen, die gern extremen Überspitzungen ausgesetzt sind. Ich denke hier z. B. an Reeses Standpunkt in der Frage der Rhythmik des Chorals oder der Monodik des 12. und 13. Jahrhunderts. Die geistesgeschichtlichen Hintergründe, die bei Bessler die Gesamtdarstellung tragen und durchziehen, treten bewußt zurück. Reese beruft sich (XI) auf das bekannte Buch seines amerikanischen Kollegen Láng, das inzwischen bei uns zu einem der meist gekauften und gelesenen Bücher geworden ist. Der Autor beschäftigt sich dafür eingehend und fast ausschließlich mit den rein musikalischen Gegebenheiten. Man kann es nur begrüßen, besonders im Interesse der Studierenden und all derer, die nicht ex professo mit den einzelnen Problemen vertraut sind, alle auch rein „technischen“ Dinge, wie Notation, Akzidentien, Instrumente etc. dargelegt zu bekommen, wenn auch nicht in dem tieferen und

engeren Zusammenhang mit der Musikanschauung der betreffenden Epoche. Wenn man dabei etwas bedauern muß, dann, daß es auf Kosten stilistischer Beurteilung geht. Von so naheliegenden Charakterisierungen wie des Verhältnisses ambrosianisch-gregorianisch (worauf ich an anderer Stelle näher eingehen möchte) oder von eigentlicher Gregorianik zur späteren Monodie oder von Trouvères zu Trobadores u. a. erfahren wir zu wenig. Der Verfasser hält nicht, ganz das Versprechen der Vorrede (XI), daß seine Darstellung in der Hauptsache auf Stilanalyse beruhe. Von den vielen so erfreulichen und positiven Seiten des Buches kann eine Besprechung bei beschränktem Raum naturgemäß nicht in derselben ausführlichen Weise handeln wie über die einzelnen Partien, die zu einer Diskussion Anlaß geben und auf die ich im Folgenden zu sprechen komme.

Die etwa 425 Seiten reiner Darstellung zerfallen in zwei Teile. Nachdem in einem einleitenden Abschnitt neben Einigem über die östlichen Mittelmeerländer (3—10) die antike Musik besprochen ist (11—53), werden hintereinander zuerst die abendländische Monodie bis etwa 1300 (57—248) und dann die mehrstimmige Kunst bis zum Tode Dunstables 1453 behandelt (249—424). D. h. nur bei der englischen Musik stößt die Besprechung so weit vor, in der französischen reicht die Darstellung bis etwa 1400 (Codex von Chantilly), in Italien schließt sie mit der Trecentomusik, die deutsche endet mit Wolkenstein († 1445). Über diese Abgrenzungen erübrigt sich insofern eine Diskussion, als Reese eine direkte Fortsetzung in Arbeit hat, „Die Musik der Renaissance“, als nächsten Band der Gesamtreihe, von der bisher nur Bukofzers Buch über die Barockmusik und Einsteins Beitrag zur Romantischen Musik vorliegen.

Der Abschnitt über die mittelalterliche Monodie zerfällt wiederum in drei Teile: Zwei Kapitel sind der christlichen Musik im Morgenland und deren Anfängen in Europa gewidmet, die nächsten zwei (5. und 6.) beschäftigen sich mit der Gregorianik und die beiden letzten (7. und 8.) mit der weltlichen Monodie. Seite 104 wird das erstmal europäischer Boden betreten. Hier steht mit Recht der Mailänder Gesang an erster Stelle. Wie schon angedeutet, ist bei der Vergleichung von Mailändisch mit Gregorianisch-stadtrömisch über das Wesentliche des Unterschiedes, die stilistische Haltung, zu wenig gesagt. Auch scheint es bedenklich, den Hymnus in die Gegenüberstellung ambrosianisch - gregorianisch hineinzuziehen. Kann die berühmte Veni creator-Melodie, die möglicherweise später für das ambrosianische „Hic est dies verus (nicht „versus“) dei“ gedient haben soll, gregorianisch genannt werden? Zur Frage Ambrosianischer Gesang in Monte Cassino (108): Bei dem bekannten Verbot Papst Stephans IX. sagt Leo von Ostia in seiner Chronik wohl „ambrosianum cantum“. Doch handelt es sich, wie schon Peter Wagner (Einführung I, 213 und 221) genau formuliert hat und nach ihm Andoyer (Rev. du chant grég. XX, 1912, 111, 180/1) und die Paléographie Musicale XIV, 233 und 455, um einen vor- oder mindestens außergregorianischen, aber nicht ambrosianischen Gesang. Wie die Hymnen lange Zeit einfach Ambrosiani genannt wurden, so scheint für die außergregorianischen Gesänge zumindest auf der Apenninenhalbinsel ebenfalls der autoritative und schnell greifbare Begriff ambrosianisch als bequemer Sammelname beliebt gewesen zu sein. Die noch erhaltenen alt-beneventanischen Melodien, die höchstwahrscheinlich die vom Stephanischen Verbot betroffenen Cassinenser Weisen sind, werde ich üb-

rigens in Bälde vorlegen. Sie sind glücklicherweise in nicht unwesentlichen Resten als geschlossene liturgische Einheiten noch erhalten, während für den gallikanischen Gesang nur aus den in die franko-römischen Bücher versprengten und hinübergeretteten Stücken sich Rückschlüsse gestatten, deren Charakterisierung uns Reese vorenthält, obwohl bei Gastoué schon Ansätze vorhanden sind (Rev. du Chant Grég. 41—43). Wir würden dafür lieber die in dem Zusammenhang belanglose Angelegenheit des Credo von 877 aus Fleury eintauschen (109). Die beiden folgenden Kapitel sind der Gregorianik gewidmet, das 5. ihrer Geschichte und ihrer Notation, das 6. ihrem Tonsystem und ihren Formen. Schon bei der Abgrenzung taucht eine Schwierigkeit auf. Man unterscheidet mit Recht den Mailänder, gallikanischen, mozarabischen, gregorianischen Gesang, zu denen ich als selbständige und dokumentarisch belegte noch den beneventanischen und (stadtrömisch-)außergregorianischen hinzufüge. Man hat sich daran gewöhnt, alles, was nach der gregorianischen Reform an liturgischer oder halbliturgischer lateinischsprachiger Musik geschaffen wurde, mit dem Ausdruck Gregorianik zu bezeichnen. Dabei handelt es sich um eine Produktion von einem knappen Jahrtausend, die weder liturgisch noch stilistisch mit Gregorianik viel zu tun hat. Reese folgt der überlieferten Einteilung, übernimmt im Kontext, um den ganzen Komplex unterzubringen, die wenig glücklichen Benennungen „golden age“ und „silver age“ (u. a. 116, 124/5, 129, 193). Daß er mit einer solchen Wertung vom Standpunkt des „classic Gregorian Age“ (173) zu schiefen Urteilen kommen muß, ist natürlich. Auch bei Reese segelt das Wenige, was von dieser durchaus nicht unbedeutenden Monodik außerhalb des

gregorianischen Corpus erwähnt wird, im Kielwasser der Gregorianik von etwa 600; die Sequenzen und Prosen (so irrtümlich 166/7 formuliert), die Tropen, die Ordinariumlieder und das liturgische Drama sind schmale Anhängsel des Gregorianik-Abschnittes. Das reiche Alleluja-Schaffen das ganze Mittelalter hindurch ist dankenswerter Weise wenigstens erwähnt (181), die Cantiones- und Offizienkomposition, beide teilweise so erfreulich, sind übergangen, bzw. sind im Begriff der „productions of the Silver Age“ (129) mitenthalten. So kommt es, daß von Herimann dem Lahmen (127) sein Salve regina und Alma redemptoris mater angeführt sind (über deren Zuweisung an den Reichenauer übrigen auch noch nicht das letzte Wort gesagt ist), nicht aber das Afra-Offizium, das Brambach veröffentlicht hat. Auch die sonstigen, allerdings recht verstreuten Neudrucke alter Offizien vom 10. Jahrhundert an hat Reese nicht mit einbezogen. Freilich ist zu berücksichtigen, daß es sich größtenteils noch um unerschlossene Gebiete handelt. Auch gegen die zeitliche Benennung läßt sich manches sagen. Setzt Reese den Zeitraum Mittelalter spätestens von der Völkerwanderung an, und das geht aus der Anlage des Buches hervor, dann ist die Bezeichnung „Early medieval“ (143) für das 9./10. Jahrhundert, die Zeit der ersten Handschriften, nicht folgerichtig. Etwas mehr Berücksichtigung hat der Standpunkt gefunden, der für die Erforschung der mittelalterlichen Monodie von vielleicht ausschlaggebender Bedeutung sein wird: der Zusammenhang mit der Volksmusikforschung und der vergleichenden Musikwissenschaft. Wenn auch Reese die ihm bestimmt nicht leicht erreichbaren Hinweise Hubers, Wioras, Blumes, Dankerts u. a. oder die neue Wege versuchenden Arbeiten Bruno Märkers

(im Jahrbuch für Volksliedforschung VII, 1941) und Schneiders (im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 30, 1935) nicht verwertet hat, so sind doch verschiedene Hinweise auf diese neue Perspektive zu finden, z. B. 57, 63, 66/7, 71, 114, 146, 171 Anm. 18, 191, 218, 225, 249. Das erste gregorianische Kapitel beginnt mit einem historischen Abriss. Die Person Gregors steht im Mittelpunkt. Reese hat immerhin recht, daß innerhalb der frühmittelalterlichen Musik ein allmählicher Übergang vom Zustand des Fluktuiierens zur Stabilität (120) zu beobachten ist. Und obwohl die Tatsachen der Gründung bzw. Reorganisation einer Schola Cantorum, die Legende von der Inspiration durch den hl. Geist in Gestalt einer Taube, die ununterbrochene Tradition, (nicht aber die Ausdehnung des Alleluja-Singens auf das ganze Jahr und die Beschneidung seiner Melismen!) geschichtliche Tatsachen sind, hat der Verfasser zweifellos recht mit der Behauptung: „Nevertheless the exact nature of Gregory's role is uncertain“. Es geben indes Vergleiche gregorianischer Fassungen mit anderen, wie sie die *Paléographie musicale* II, Bessler (S. 58) und Ursprung (*Geschichte* ... S. 20) vorgenommen haben, allerdings ohne die stilistischen Folgerungen zu ziehen, weit mehr, als man glaubt, von der Tätigkeit Gregors, bzw. der genialen Meister seiner Schola. Inwiefern der Aufenthalt Gregors in Byzanz ein Beweis für die gregorianische Tradition sein soll (121), ist schwer ersichtlich. Schwer zu belegen wird die Behauptung sein von einer „old German tradition“, die ihre Entwicklung in dem Zentrum Mainz erlebt haben und durch die Tätigkeit des Bonifaz und seines Nachfolgers auf dem dortigen Bischofssitz, Rhaban, zum Erliegen gekommen sein soll (122; was Reese mit dem vorausgehenden Satz meint, daß auf dem Kontinent der

gregorianische Gesang im Norden und in der Schweiz „by oral tradition“ verbreitet worden sei, ist mir nicht verständlich). Bei der Benennung der drei außergregorianischen stadtrömischen Handschriften (119²³) ist noch die vierte zu ergänzen: London Brit. Mus. Add. 29988, von der in „The Musical Notation of the Middle Ages“, herausgegeben von der Plainsong and Mediaeval Society, ein Facsimile vorliegt (dieses Quellenwerk wäre in der Bibliographie S. 441 noch einzufügen). Bei der folgenden Anmerkung 119²⁴ ist die Veröffentlichung von außergregorianischen stadtrömischen Gesängen durch Andoyer in *Revue du chant grég.* XX (1911) S. 69, 70, 107 und 108 zu ergänzen. Nachzutragen sind in der Liste der seit Gastoués Aufstellung neu eingeführten Feste (117¹¹) als die wichtigsten: Christkönig und Therese vom Kinde Jesu (3. Oktober). Nach dem historischen Abriss (114—120) ist die zweite Hälfte des gregorianischen Kapitels der Schrift gewidmet. Daß die ja auch heute noch gebräuchliche Quadratnotation an den Anfang gesetzt ist, ist eine geschickte Maßnahme, die durch den klaren Hinweis noch gewänne, daß die Ausführungsbestimmungen sich auf moderne Theorien beziehen, da sonst das Historische und das Systematische zu leicht ineinander laufen (dieselbe Gefahr auch bei der rhythmischen Auseinandersetzung). Bei den liqueszierenden Neumen (den späteren *Plicae*, von denen der Epiphonus und der *Porrectus liquescens* in der Tabelle S. 131 falsch gestochen sind), ist das Wesentliche übersehen, daß es sich nämlich (in der Hauptsache) um ein Zusammenreffen von zwei Konsonanten handelt, von denen der erste ein Klinger ist (Freistedt, *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals*, Freiburg/Schweiz 1929). Dafür könnte die (überflüssige) Ausführungsanweisung, die wenig praktischen Wert

hat, ruhig wegbleiben. Auch im Notenbeispiel 50, der Alba des Guiraut de Bornhel, sind die beiden Liqueszenzen auf Al- und pas- übersehen, wie man sich durch einen Blick auf das Facsimile in Tafel V (S. 222) überzeugen kann. Das Fehlen von modernen Übertragungswerten bei der Gruppe der liqueszierenden Neumen rächt sich bei der Darstellung des hier angeschlossenen Quilismas, das S. 128 in der Übertragung einer Viertelnote mit dem Pralltrillerzeichen darüber falsche Vorstellungen erwecken muß. S. 137 sähe man bei der Darstellung der Daseia-Notation gern eine Tabelle, wie überhaupt weniger Sparsamkeit an Notenbeispielen den Verfasser in seinem Bestreben, blutvoll und anschaulich zu schildern, mehr unterstützt hätte. Die gewiß unvergleichliche Victimae-Sequenz, um nur ein Beispiel zu nennen, kann für das Fehlen einer klassischen und einer „viktorianischen“ Sequenz nicht entschädigen. Die Notenbeispiele in Quadratschrift kranken an dem bekannten Übel, daß die Stecher, [wie auch bei den Bänden Besslers, Ursprungs und Haas' (Aufführungspraxis) in Bückens Handbuch,] die grundlegenden Notationsgesetze der Quadratschrift, wie sie die guten internationalen Choraldrucke unserer Zeit kennen, nicht beachten. Abgesehen von der teilweise unexakten Gestalt und Lage der Quadrate wird immer wieder übersehen, daß Neumengruppen über einer Silbe eng zusammenzuschließen sind und Zwischenräume nur beim Übergang zu einer neuen Silbe am Platze sind. Erschwerend ist bei der Verweisung auf Notenbeispiele, die vorher oder nachher gesucht werden müssen, daß nicht die Seite, sondern nur die Nummer des Beispiels angegeben ist. Die endgültige Durchsetzung des Verfahrens im musikalischen Schrifttum, auch die Seite zu benennen, besonders bei wenig Beispielen, würde dem

Leser Mühe, Zeit und Aufwand an Geduld ersparen. Der Satz, mit dem der kurze Abriss der Neumenentwicklung beginnt (138 oben), verunklart mehr die tatsächliche Situation, statt dem Leser anschaulich zu vermitteln, daß die Tendenz, bei horizontal nebeneinander gereihten Neumen durch Höher- und Tiefergehen das melodische Auf und Ab auch räumlich anzudeuten, weit verbreitet war, während, wie bekannt, die südfranzösischen und süditalienischen Handschriften am weitesten zur bewußten und schließlich genau abgemessenen Diastematik durchdrangen. Dankenswert ist die klare Sonderung der Tätigkeit Guidos von Arezzo: die pädagogische (vielleicht sogar ein wenig propagandistische) Tat seiner Lehrmethode gehört mit vollem Recht zu seinem Ruhm. Dagegen ist er natürlich nicht der Erfinder der Notenlinie, eine Anschauung, von der sich auch noch Paul Henry Láng nicht gänzlich hat frei machen wollen. Der Solmisationshymnus „Ut queant laxis“ ist später (150) mitgeteilt; ich füge bei, daß es sich um eine reine Schmelodie handelt, die nur in Lehrbüchern, nie dagegen in einem praktischen Kirchengesangbuch zu finden ist. Daraus folgt, daß sie zu Solmisationszwecken konstruiert wurde. Mit dem Überblick über die moderne Theorie zur Choralrhythmik schließt das erste gregorianische Kapitel. Zur Dreiteilung in Akzentualisten, Schule von Solesmes und Mensuralisten läßt sich mehr dagegen als dafür sagen. Die beiden ersten verbindet trotz der Gegnerschaft mehr, als sie trennt; beide befolgen den „freien Rhythmus“ (es ist natürlich kein „freier Rhythmus“!). Hier ist die sonst übliche Bezeichnung Äquivalisten und Mensuralisten, so un schön diese Ausdrücke sind, zutreffender. Bei den Mensuralisten (144²⁴) wäre noch Lipphardt, wenn auch nur auf dem Gebiete des Hymnus, nachzutragen. Ein

Irrtum ist, daß die rhythmischen Theorien von Solesmes in den offiziellen Ausgaben verwendet sind (143). Die vatikanischen Bücher wie die Nachdrucke der einzelnen Verleger, soweit sie nicht dem Einfluß von Solesmes unterliegen, sind frei und unberührt von allen Zutaten. Didaktisch geschickt steht wie bei der Notenschrift so auch bei der Behandlung der verzwickten Tonleiter- und Tonartenlehre das letzte geschichtliche Ergebnis an erster Stelle. Bei den Formen, denen der zweite Teil des Kapitels gewidmet ist (164—185) und mit denen die Behandlung der Gregorianik zum Abschluß gelangt, stellt Reese die grundlegende Stilunterscheidung an den Anfang: die bekannte Einteilung in syllabisch und melismatisch. Dazu übernimmt er für das gemischte Zwischenglied Ferrettis wenig glückliche Benennung „neumatisch“, deren Berechtigung man schwer einsehen kann (164). Die Behauptung, daß die Finalisbedeutung am Ende eines Gesanges sich häufig durch eine melodische Ausweitung auf der letzten Silbe Geltung verschafft, trifft in dieser Verallgemeinerung nicht zu. Sonst sehr selten, ist sie nur bei den melismatischen Gesängen par excellence, den Gradualien und Allelujas die Regel (bei diesen gerade als Ausdruck der Jubilatio auf der letzten Silbe als Selbstverständlichkeit); hier müßte man erst wieder die Fälle aussondern, bei denen Reeses Behauptung zutrifft. Eine Ungenauigkeit Ferrettis, die Hymnenkomposition betreffend, hat Reese stillschweigend richtiggestellt (167/8). Es trifft zu — und es kann diese Tatsache methodisch zur Erzielung bestimmter Einsichten ausgenützt werden —, daß die erste Strophe (was allerdings nicht durchaus die Regel zu sein braucht) die Verteilung der Akzente auf die Melodie gibt. Dieselbe Sache von den Sequenzen zu behaupten (Ferretti S. 37), ist nur be-

dingt richtig (A somewhat analogous situation), d. h. man muß die bekannte Tatsache in Rechnung stellen, daß in der Notkerischen Epoche der zweite Versikel mit dem ersten bei gleicher Melodie sich nicht einmal mit den Wort- oder den Versakzenten deckt, was doch im Hymnus wie in der späteren Sequenzendichtung nicht zutrifft (zur Textfrage der klassischen Sequenz hat sich zuletzt Lucas Kunz in Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 79, 1942, 1—20 geäußert). Das formanalytische Prinzip (169) der Ein- und Unterteilung in Perioden, Phrasen, Glieder, Einschnitte (inciso, incise) geht ebenfalls auf Ferretti zurück, der Begriffe aus der Formenlehre, wie sie der klassischen und romantischen Musik des 19. Jahrhunderts zustehen, auf die ganz anders geartete gregorianische Melodik übernimmt. Das mag passen für den Hymnus und ähnliche Gesänge, die nun aber wieder Außen-seiter der Gregorianik sind, sowie für einige Antiphontentypen, von späteren Kompositionen nicht zu reden. Natürlich müssen Ferretti-Reese zugeben, daß Anordnungen wie „ab“ und „abc“ die meistgebrauchten Formen sind, allenfalls noch, wie Reese richtig annimmt, die Bar-Bildung „aab“. Im Grunde kommt man mit solcher Methode nicht weiter. Die stilistische Betrachtung über Peter Wagner hinaus muß, um zu realistischeren Erkenntnissen zu gelangen, andere Wege gehen, als sie Ferretti eingeschlagen hat. Dabei soll der Systematisierungskunst eines Mannes, der so vertraut im engeren Bezirk der Gregorianik war, ja, und das ist wichtig hinzuzufügen, im allzu engen Bezirk, nichts weggenommen werden (ein analoger Fall ist Mocquereau). Nicht recht glücklich ist die Einteilung in strophische, psalmodische, commatische (free compositions) und Monolog-Dialog-Gesänge (169 ff.). Ob die Psalmodie den alten Griechen un-

bekannt war (170), ist nicht ohne weiteres ausgemacht. Wenn wir wissen, wie die Franzosen und Spanier ihre Heldenepen gesungen haben und ebenso noch bis in die jüngste Zeit baltische und finnische Stämme, scheint es sich um eine allgemein verbreitete Gesangsart zu handeln, der auch die griechischen Heldenlieder untertan gewesen sein können und nicht nur die Synagoge und die ersten Christen. Bei der vierten Gruppe wechselt plötzlich das Einteilungsprinzip; die Präfation z. B. gehört somit mit gleichem Recht der Gruppe 2 und 4 an. Die Behauptung, daß in einigen Handschriften die Gradualien in der Tritustonart überwiegen (179), stimmt nicht. Es kann sich immer nur um Handschriften wie Gradualien, Vollmissalien oder Kantatorien handeln, und hier sind die Gradualgesänge nicht ihrer Tonart, sondern ihrer liturgischen Stellung wegen aufgenommen, und der genannte Fall kann nicht eintreten. Die Tritustonart überwiegt bei allen. Bei den Offertorien sind die Verse, deren Zahl sogar vier betragen kann und hinter denen nur ein Teil des Refrains wiederholt wird, etwas zu kurz gekommen. Reese hat die Sammlung Otts nicht berücksichtigt (Offertoriale sive Versus Offertorium Cantus Gregoriani. Desclée-Tournai 1935). Noch in die Besprechung der Formen ragt der, wie schon gesagt, ganze Komplex der nachgregorianischen mittelalterlichen Monodik hinein: Ordinariumslieder (183), Hymnen (184), Tropen und Sequenzen (185), Liturgisches Drama (193). Unerschrocken ist, wie Reese bei den Sequenzen behaupten kann „By the 15th century some had actually made their way into the Mass“. Man fragt sich: Wo sollten sie denn sonst gesungen worden sein? Und die anderen? An ihrer Stellung (in der Hauptsache) vor dem Evangelium ist nach dem Befund der Quellen kein Zweifel möglich. Zu Seite 192 ist zu be-

richtigen bzw. zu ergänzen, daß auch das Gradualresponsorium und der Tractus, wie auch die Offiziumsresponsorien vereinzelt sich der Trobrierung unterwarfen. Kapitel 7 und 8 sind der „Secular Monody“ gewidmet, davon das erste nach einleitenden Absätzen über den ganzen Komplex der außerkirchlichen Dichtung und Musik der Besprechung der Trobador- und Trouvères-Kunst (205-230), das folgende der deutschen, italienischen, englischen (dieser reichhaltige Abschnitt von Willis Wager) und spanischen weltlichen Monodik, wo Anglès glänzend vorgearbeitet hat.

Mit neuer und gesteigerter Wärme geht der Verfasser an die mehrstimmige Musik des Mittelalters heran. In sinngemäßer Gliederung wird in 6 Kapiteln der Stoff behandelt. Die erfassbaren Praktiken mehrstimmiger Musik nach den neuen Erkenntnissen bis zur Entwicklung in Saint-Martial sind der Gegenstand des 9. Kapitels. Das folgende gibt die notationskundliche Grundlage für das 11., in dem die große Zeit von Notre-Dame im Mittelpunkt steht (294-330; Reese vermeidet bewußt den allzu exponierten Gebrauch von Ausdrücken wie *Ars antiqua* oder *nova*, Gotische Musik u. a.), während die folgenden der Zeit von etwa 1300 an gewidmet sind: Kap. 12 der französischen Mehrstimmigkeit dieser Zeit (Vitry, Machaut), Kap. 13 der italienischen Trecentomusik zusammen mit der spanischen und einem Exkurs über die *Musica falsa* und schließlich das 14. Kapitel der Polyphonie Englands bis zum Tode Dunstables, dessen Periode am weitesten der kommenden Zeit entgegenragt.

Sehr dankbar wird dem Verfasser nicht zuletzt der deutsche Leser sein für die 39 Seiten umfassende Bibliographie. Es ist besonders aus den letzten 10-15 Jahren eine schöne Anzahl neuer begrüßenswerter Beiträge

aufgeführt, die in solcher Vollständigkeit anderswo nicht zu finden sind. Daß manche Siglen etwas wenig gemeinverständlich sind, wie z. B. MocqL für die französische Ausgabe von Mocquereaus „Le nombre musical Grégorien“ und MocqN für die englische Übersetzung, und daß wieder andere die Beziehung zum Titel vermissen lassen, z. B. AngF = Anglès, Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert, in Beethoven-Zentenarfeier Kongreßbericht 1927, solche Nachteile lassen sich vielleicht bei einer weiteren Auflage abstellen. Auch der folgende Umstand gehört zu den umstrittenen Punkten bibliographischer Technik: Es ist zweifellos vorteilhaft für den Benützer, der sich über einen geschlossenen Komplex informieren will, daß er die einschlägige Literatur kapitelweise beisammen hat und nicht erst aus einer Generalliteraturangabe sich das Erforderliche herausziehen muß, wobei er immer riskiert, das eine oder andere zu übersehen, falls die Titelangabe nicht schon direkt hinweist; dagegen ist es für andere Leser und Benützer wieder nachteilig, wenn sie so und so oft, nachdem sie die Literaturangabe des betreffenden Kapitels rückwärts aufgeschlagen haben, nun wieder auf die genauen Angaben bei anderen Kapiteln verwiesen werden. Aber freilich, es jedermann recht zu machen . . . ! Vielleicht läßt sich bei den Verweisen auf den Solesmer Liber usualis die Editionsnummer ergänzen, da sonst die Seitenzahlen der einzelnen Ausgaben nicht übereinstimmen. Ebenso sind wir dem Verfasser einen Extradank schuldig für das höchst begrüßenswerte Schallplatten-Verzeichnis, das manchen Leser ebenso überraschen wird, wie es bei mir der Fall war. Von den wenigen Druckfehlern, die mir auffielen, seien folgende, weil sie zu Irrtümern Anlaß geben könnten, für eine Neuauflage vorgemerkt:

83¹⁸: Welle D statt T; 116 oben: 9. bis 17. Jahrhundert (statt 11.), im Übrigen bezieht sich die geschilderte unanimity der Handschriften erst auf die spätere Zeit der uns erhaltenen Quellen. Für die Zeit vorher sind die ständigen Klagen über das Auseinander-Klaffen der römischen und fränkischen Singart nicht zu übersehen (Fellerer hat sie neuerdings in seiner „Deutschen Gregorianik im Frankenreich“ zusammengestellt); 132⁴: GasC gibt es nicht, was ist gemeint? 138: F- und C-Schlüssel statt F- und G-; 150⁰: γ statt T. Wenn der Rezensent viel Zeit und Raum beansprucht hat, so mögen der geschätzte Herr Verfasser und der gütige Leser dies nur als der Wichtigkeit des Werkes entsprechend verstehen — und wenn stellenweise das Eingehen auf Einzelheiten sich ungebührlich breit gemacht haben sollte, mögen wiederum beide überzeugt sein, daß rein sachlicher Ernst die Feder geführt hat und die gemeinschaftliche Sorge um klare Erkenntnisse auf einem Gebiet, das ohne Irrtum zu beherrschen für einen auch noch so unterrichteten und verdienstvollen Musiker und Gelehrten der neuen Welt besonders schwierig sein muß.

Bruno Stäblein

Ernst Rohloff: *Media Latinitas Musica II*. Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht. Leipzig, Gebr. Reinecke 1943. 151 S. 8°.

44 Jahre nach der Erstausgabe des Traktats Joh. de Grocheos in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft“ durch den Referenten auf Grund der einzigen ihm damals bekannten Quelle Darmstadt 2663 tritt Rohloff unter Mitbenutzung der besseren Quelle London Harley 281, auf die Hermann Müller (Paderborn) in seiner Bespre-

chung der ersten Ausgabe hingewiesen hatte, mit einer Neuauflage hervor. Diese kreuzt sich mit einer seit Jahrzehnten vorgesehenen Edition nach beiden Quellen innerhalb des seit langem geplanten „Corpus scriptorum de musica medii aevi“. Die Ausgabe R.s verlegt dem Abdruck in einem kommenden „Corpus“ keinesfalls den Weg. R. bestimmt seine Ausgabe für den „reiferen Studierenden der Musikwissenschaft und angrenzender Gebiete historischer wie systematischer Forschung“. Aber gerade von diesem Blickpunkt aus gesehen, hätte die Publikation anders gestaltet werden müssen. Die ältere und bessere Quelle London hätte in den Vordergrund gerückt und, abgesehen von offensichtlichen Versehen des Schreibers, unverändert in Diktion und Schreibung mit Angabe der Abweichungen der zweiten Quelle zum Abdruck gebracht werden müssen, falls es nicht gelang, den Urtext herzustellen. Aus Schreibungen wie *quar*, *quarre*, *karol*, *karitas*, *kadragesima* lernt der Studierende Schlüsse auf die Heimat der Hs. ziehen, aus den mittelalterlichen Wortformen den sprachlichen Charakter und Klang des Mittellateinischen erkennen. Für das Mittellateinische typische Wortformen wie z. B. *sigillatim*, *vulgalis*, *aliquociens*, *multitociens* dürfen nicht klassisch umgebogen, ein *quod* nicht ohne weiteres durch *ut* ersetzt werden. Es ist ja nicht die Forderung einer Neuauflage, dem mittelalterlichen Texte eine glatte klassische Form zu geben. Eine Einfügung von Worten sollte nur dann vorgenommen werden, wenn ohne diese der Text durchaus nicht verständlich ist. Schreitet man aber zu solchen Einschüben oder Ausschließungen, so sollten diese innerhalb des Textes deutlich erkennbar gemacht werden. Das hat R. unterlassen. Gewiß hat

er jede kleinste Änderung mit Hilfe von Zahlen, die auf Anmerkungen im Revisionsbericht hinweisen, festgelegt. Aber wer ermüdet nicht, wenn es sich bei dem doch nicht übermäßig langen Text um 1160 solcher Anmerkungen handelt? Es sei festgestellt, daß der Herausgeber paläographisch geschult ist, unendlich fleißig gearbeitet hat und daß ihm so manche Konjekturen gelungen ist, aber auch nicht verhehlt, daß er durch falsche Lesung und irreführende Interpunktion manches verschüttet hat. Gewiß ist es ihm im Kriege nicht möglich gewesen, aus London sichere Nachrichten über die Beschaffenheit des Codex zu erlangen. Immerhin hätte er aber aus dem 1808 erschienenen ersten Bande des „Catalogue of the Manuscripts in the British Museum“ einige Kenntnisse gewinnen können; in Berlin wäre er ihm z. B. leicht zugänglich gewesen. Es ist eine Sammelhs. auf Pergament mit Traktaten *Guidonis Monachi* (1—4), *B. Bernardi* (5), *Jo. de Grocheo* (anonym) (6), *P. de Cruce Ambianensis* (7) und *Frat. Guidonis Monachi Monasterii S. Dionysii in Francia* (8). Die Größenverhältnisse hätte er aus der Fotokopie des British Museum erschließen können, der ein Maßstab beigelegt zu werden pflegt.

Die sich eng an das Wort klammernde Übersetzung ist reichlich ungeschickt und schreitet, wie der Herausgeber selbst gesteht, auf Krücken einher, ist jedenfalls nicht geeignet, Klarheit zu schaffen. Die Rücksicht auf den Papiermangel verbietet hier, Ungeschicklichkeiten und Dunkelheiten, ja Fehlerhaftigkeiten der Übersetzung durch Beispiele zu belegen. Die Nachprüfung wird dadurch wesentlich erschwert, daß Hinweise auf die Seitenzahlen des Originaltextes fehlen.

Eine Interpretation des Textes steht

noch aus. Vielleicht sollte sie im 3. Teile der „Media Latinitas Musica“, der im wesentlichen die Faksimilierungen beider Quellen vertreten will, Platz finden.

Als Fazit der Ausgabe ist bei voller Anerkennung großen Fleißes festzustellen, daß weder eine einwandfreie Textausgabe noch eine ausreichende Übersetzung dargeboten worden ist, daß aber der Herausgeber immerhin versteht, einer schwierigen Handschrift paläographisch Herr zu werden. Als Mitarbeiter an dem zu schaffenden „Corpus scriptorum de musica medii aevi“ wäre er heranzuziehen. Johannes Wolf †

Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch. Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch, Bd. 4. Erstausgaben, Chorwerke in Partitur, Gesamtausgaben, Nachschlagewerke etc. Ergänzungen zu Bd. 1—3. Cambridge 1947. XXIII, 695 S. 4°. (Publications of the Paul Hirsch Music Library. Ser. 2, 4.)

Der gedruckte Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, der mit dem vorliegenden Bd. 4 zum Abschluß gekommen ist, enthält nur die Abteilungen der Bibliothek, deren Veröffentlichung aus bibliophilen und wiss. Gründen tunlich erschien. Es fehlt der größere Teil des Bestandes mit neueren theoretischen und historischen Werken (Theorie nach 1800, MG mit den Gruppen Biographie, Gesch. einzelner Länder und Städte, Gesch. der Formen, Instrumentenkunde), Neuausgaben, modernen Orchesterpartituren, Bibliographien und Periodicis nach 1850; darunter befinden sich auch Rara und Zimelien. Für den Benutzer der Bibliothek wird der Gesamtbestand in einem Zettelkatalog erschlossen, der später durch eine „short-list“, die in den anglo-amerikanischen Ländern beliebte Katalogform, ersetzt werden soll.

Der 4. Bd. verzeichnet zunächst Frühdrucke und Erstausgaben von Mozart, Beethoven und Schubert. Neu sind hier die Erläuterungen und bibliographischen Nachweise zu einzelnen Stücken, in die die internationale quellenkundliche und bibliographische Literatur der letzten Jahre mit staunenswerter Vollständigkeit eingearbeitet worden ist. Wie in den früheren Bänden werden die Titel diplomatisch genau verzeichnet und nach den in Deutschland üblichen Regeln für die Aufnahme wiss. Literatur in Bibliothekskataloge behandelt. Dem Titel folgen gewöhnlich Preisangabe, Verlag, Umfang und Format. Besondere Sorgfalt wird auf die Ermittlung des Erscheinungsjahres und die Bestimmung der Zeitfolge der einzelnen Werke gelegt. Mit Hilfe der Verlagsnummern, die man erst in den letzten Jahren für die Chronologie auswertet, der neuesten Erkenntnisse auf dem Gebiete der Wasserzeichenuntersuchung und des Notenplattenvergleichs gelingt es den Hrsgbn., den „genetischen Zusammenhang“ herzustellen. Der Katalog bringt über Einstein hinaus 30 bisher unbekannte Frühdrucke Mozarts. Dabei blieb noch die Mehrzahl der seit 1940 erworbenen englischen Frühdrucke unberücksichtigt. Das Moment der Autopsie kann hier kaum hoch genug veranschlagt werden. Wo Einstein beispielsweise im KV 161 auf Härtels hss. Verzeichnis angewiesen ist, hält sich Hirsch an die Vorlage. Eine künftige GA Mozarts darf an diesen Ergebnissen nicht vorübergehen. Während die Musikbibl. Hirsch früher in erster Linie die zu Lebzeiten Mozarts erschienenen Drucke sammelte, hat sie ihr Sammelgebiet gegenwärtig auch auf später erschienene Werke ausgedehnt. Aus diesem Grunde sind die Andréschen Drucke mit herangezogen worden. Ganz folgerichtig

wird darum von „Frühdrukken“ und nicht von „Erstausgaben“ gesprochen. Die alten Köchel-Nummern bestimmen die Reihenfolge der Stücke; Einsteins Zählung ist in eckigen Klammern beigelegt.

Die nächste Abtlg. enthält fast ausschließlich Erstdrucke Beethovens und richtet sich in ihrer Anlage nach Nottebohms „Themat. Verz.“ vom Jahre 1868. Hier gelingen gegenüber Nottebohm, dem in den betr. Fällen Autopsie versagt blieb, wichtige Korrekturen an Hand der Vorlagen. 9 der verzeichneten Drucke sind ihm gänzlich unbekannt. Für die Erstdrucke Schuberts liegen die Verhältnisse ganz ähnlich.*

Während die besprochenen Abtlgn. nahezu lückenlos sind, bringen die „geistl. u. weltl. Chorwerke in Partitur“ eine Auslese von 279 Partituren mit annähernd 100 durch Illustrationen, hss. Widmungen und besonderen Typendruck ausgezeichneten Stücken, 35 Erstausgaben (allein 16 von Händel!) und einigen Autographen. Der bibliophile Gesichtspunkt tritt hier stark in den Vordergrund. Inhaltlich gesehen umfaßt die Gruppe Werke von A. Rauch bis hin zu Helmut Walcha. Das Ganze ist nach dem Alphabet der Komponisten und innerhalb eines Autors nach dem der Werktitel geordnet. Von den Bearbeitern und Herausgebern wird auf die Komponisten verwiesen.

Die stattliche Reihe der „Sammelwerke und Gesamtausgaben“, im ganzen 90, enthält ausführliche Inhaltsangaben, die den bibliogr. Wert dieser Abtlg. wesentlich erhöhen. Hier vermißt man bei einer sonst benei-

denwerten Vollständigkeit die GAN von Adam de la Halle, Chambonnières, Chopin, J. K. Fischer, Mendelssohn und etwa das Fitzwilliam-Virginal-Book. Immer wieder fallen die Sorgfalt und die Akribie in der Aufnahmetechnik auf. Einige Bedenken bestehen lediglich hinsichtlich der Ordnung der Sammelwerke. Wenn die Herausgeber Expert, Fellowes, Pedrell etc. im Hinblick auf ihre selbständige wissenschaftliche Leistung wie Verfasser behandelt werden, sollten die „Coll. op. mus. Bat.“, die „Monumenti vaticani“ usw. ebenfalls unter Commer, Bannister etc. stehen. Diese kleine Inkonsequenz fällt aber praktisch gar nicht ins Gewicht, weil in jedem Falle verwiesen wird.

Die anschließende Abtlg. „Nachschlagewerke und Zss. bis etwa 1850“ ist mit ihren allgem. Bibliographien, Lexika, Katalogen, Zss. und Almanachen eine wahre Fundgrube für den Musikbibliographen. Seltene Klavierauszüge bis 1830, historisch wichtige Textbücher u. Curiosa vereinigt die letzte Gruppe „Varia“. Viel Neues bringen die Nachträge zu Bd. 1—3. Ein Namenregister, das auf Komponisten, Verf. u. Hrsg. verweist, und ein Sachregister in Form eines Schlagwortrepertoriums beschließen den Band. Als gedruckter Bibliothekskatalog überragt er alle ähnlichen Unternehmungen durch die diplomatisch getreue Aufnahme der Titel und die ausführlichen Erscheinungsvermerke; sein bibliographischer Apparat und die umfangreichen Personen- und Sachregister erheben ihn zu einem bedeutsamen Nachschlagewerk der Musikgeschichte. In der Anlage und Ausstattung stellt er eine typographische Meisterleistung der University Press dar. W. M. Luther

* Wegen des sehr begrenzten Raumes muß im Folgenden summarisch verfahren werden. Eine ausführl. Bespr. bietet Blume in *Musica*, Heft 5, 1948. Vf. ist bemüht, hier mehr die bibliographische Bedeutung des Katalogwerkes herauszustellen.

Clair Hayden Bell, Georg Hager, *A Meistersinger of Nürnberg, 1552—1634, Part I*, University of Ca-

lifornia Publications in Modern Philology, Vol. 29, Berkeley and Los Angeles, 1947, XIX und 431 S. Als Teil I erscheint hier der Einleitungsband einer auf 4 Bände berechneten Gesamtausgabe des neben Puschman bedeutendsten Hans-Sachs-Schülers Georg Hager. Inspiriert von dem bereits um den Meistersang sehr verdienten Archer Taylor von der Kalifornischen Universität hat Bell in bemerkenswerter Zähigkeit noch während des Krieges alle Handschriften auf Leicafilm aufnehmen lassen und so ein einzigartiges Material zusammengetragen. Die erste Frucht bildet der vorliegende Band; wir möchten hoffen, daß das Material die Anregung auch zu weiteren Arbeiten unserer amerikanischen Kollegen gibt. Wir erhalten zunächst eine eingehende Biographie Hagers einschl. seiner Vor- und Nachfahren. Die peinlich genaue Benutzung der eigenen Handschriften Hagers erlaubt dem Verf. auf Schritt und Tritt Richtigstellungen, so daß in den bis jetzt ziemlich verworrenen Vorstellungen über Hagers Leben nunmehr wohl endgültige Klarheit erzielt ist. Die Gründlichkeit des Verf. in philologisch-historischen Dingen ist mustergültig und verpflichtet uns zu besonderer Anerkennung. Es folgt eine kurze Behandlung der Hagerschen Liederbücher. Eine eingehende Behandlung ihres ganzen Inhalts gehört natürlich nicht in eine sich auf Hager beschränkende Studie, doch möchte man wünschen, daß diese Aufgabe an ähnlicher Stelle vielleicht auch einmal erledigt werden möchte. In der nun folgenden Erörterung von Hagers Meisterliedern (Themen, benutzte Quellen, Originalität, Metrik und Kongruenz von Text und Melodie) bewährt sich die überlegene Objektivität des Verf. aufs beste, — wir erhalten hier überhaupt eine eingehende Darstellung der Haupt-

probleme des Meistersangs. Lediglich in metrischen Dingen erscheinen mir, der ich auf dem entgegengesetzten Standpunkt eines choralähnlichen Vortrags stehe, die Darlegungen B.s doch nicht überzeugend. Alle Äußerungen alter Quellen ergeben immer wieder, daß eben doch nur Silben gezählt werden. Verf. hätte für seine rhythmisch-taktische Auffassung noch weitere Parallelen beibringen können, das zeitgenössische Kirchenlied, das häufig die natürliche Betonung vermeidet, aus früherer Zeit die mittellateinische Dichtung, in der W. Meyer und Streckler für die zahlreichen Verletzungen des natürlichen Rhythmus sogar die eigene Bezeichnung „Taktwechsel“ benutzen, — Streckler hätte merkwürdigerweise am liebsten alle Taktwechsel durch Wortumstellungen u. ä. hinwegkonjiziert, — überall dasselbe Problem. Aber die gregorianischen Hymnen mit ihrem uniformen Vortrag bilden auch ein gewichtiges Gegenbeispiel. Endlich: Parallelen sind noch keine Beweise. Die Quellen selbst ergeben ein anderes Bild. B.s Hauptargument, die Grundregel der Meistersingerdichtung, daß Verse mit männlichem Reim eine gerade Anzahl von Versfüßen erfordern, solche mit weiblichem eine ungerade, setze eine jambische Gliederung des ganzen Verses, nicht nur seines Endes voraus, zielt zwar auf etwas Richtiges, ist meiner Ansicht nach aber so zu erklären, daß die konservative Meistersingerrhythmik sich nur aus einer solchen zu erwartenden Rhythmik, wie sie ja tatsächlich im Minnesang vorliegt, herleitet und diese Äußerlichkeit bewahrt, selbst aber nur zählt und nicht gliedert. Auch die von B. herangezogenen Puschmanschen Erklärungen ergeben m. E. nichts Gegenteiliges, was näher auseinanderzusetzen hier zu weit führen würde. Die beiden nächsten Kapitel bringen

nach sehr schönen Bemerkungen vor allem über die Entstehung der Bezeichnungen der Weisen eine Übertragung der 17 Meisterweisen und 4 gemeinen Töne Hagers aus der Hand von Prof. Edward B. Lawton jr., — Verf. ist ja reiner Germanist —. Die Hauptnoten erscheinen B.s Auffassung entsprechend als Viertel im auftaktigen $\frac{4}{4}$ -Takt (mit punktierten Taktstrichen und ergänzten Viertelpausen), bei den Koloraturen sind die Verzierungsnoten klein gestochen und mit der normal großen Anfangsnote im gemeinsamen Achtelbalken verbunden, wohl um anzuzeigen, daß die Anfangsnote in den Handschriften durch hinzugefügten Punkt (der freilich auch am Ende der Koloratur erscheint), manchmal auch durch normalen Wert (semibrevis im Gegensatz zu den minimae der Koloraturen) hervorgehoben ist. Als Beispiel die 2. Zeile seines ersten Tones:



Aber Hager selbst läßt die Punkte weg und erzielt so ein wesentlich einfacheres Bild, das gerade in einer Ausgabe Hagers doch wohl hätte maßgeblich sein sollen. Bei Verkürzung auf ein Viertel sähe Hagers Notation also ganz einfach so aus:



Dieses Notenbild erscheint mir so schlagend, daß ich es für alle zukünftigen Meistersingerübertragungen empfehlen möchte. Die zweite Hälfte des Buches bringt sodann die Indices, der erste alle von Hager benutzten Töne, nach Komponisten geordnet, der zweite bis vierte Hagers Texte, chronologisch, alphabetisch und nach dem Titel angeordnet, auch dieser Teil mustergültig bearbeitet.

So dürfen wir der Arbeit B.s volle Anerkennung zollen und die folgenden Bände mit Befriedigung erwarten, alles in allem eine Arbeit, die geeignet ist, der so sehr vernachlässigten Beschäftigung mit der Kunst der Meistersinger wieder neuen Auftrieb zu geben.

Heinrich Husmann

Walter Kwasnik, Die Orgel der Neuzeit. Staufen - Verlag, Köln und Krefeld 1948. 196 S.

Das knapp gehaltene Büchlein ist für den Orgelfreund bestimmt, für alle diejenigen, die sich mit dem Orgelspiel befassen oder an Fragen des Orgelbaues und der Orgelmusik Anteil nehmen. Es hat darin die gleiche Zielsetzung wie Riemanns vor genau 60 Jahren erschienenes „Handbuch der Orgel“. Wie dieses bietet es eine kurz gefaßte Übersicht über die Orgel, wie sie dem Musiker und Musikfreund begegnet. Während sich Riemanns Darstellung aber im wesentlichen auf die zu seiner Zeit vorherrschenden Typen der mechanischen Schleifladen- und pneumatischen Kegelladenorgel beschränken konnte, hat sich Kwasnik mit allen Neuerungen des Orgelbaues, wie sie sich aus der Erfindung der elektrischen Traktur entwickelten, auseinanderzusetzen. Sein Büchlein umfaßt daher nach einem sehr kurzen geschichtlichen Abriss den gesamten Mechanismus der heute verbreiteten Orgeltypen: Gebläse, Windladen-System, Traktur, Spieltisch, Pfeifen und Register mit einer knapp, aber klar gefaßten Darlegung ihrer physikalischen Besonderheiten (die Partialtonreihe ist fehlerhaft!). Es ist das Bestreben des Verfassers, dabei alle vorhandenen Typen von den historischen Instrumenten bis zu den Werken der Orgelbewegung und den Orgeln der mehr technisch-physikalisch gerichteten Orgelexperten, der Unitorgel, Multiplexorgel und der

pfeifenlosen Elektroorgel zu charakterisieren und ihre Vor- und Nachteile von seinem Blickfeld aus „möglichst sachlich gegeneinander abzuwägen“. Daß in diesem Zusammenhang neben der chronologischen Gliederung, die sich auf die historische Barockorgel, die Orgel der Hochromantik, die Kompromißorgel, d. h. die unter dem Einfluß der Orgelbewegung erneuerte romantische Orgel, die Neo-Barockorgel und schließlich die angeblich allen Stilen gerecht werdende Universalorgel erstreckt, auch die verschiedenen Orgeltypen der europäischen Nationen gewürdigt werden, entschädigt für die geringe Tiefe des Überblicks. Es wäre aufschlußreich gewesen, den Beziehungen zwischen den deutschen Orgelbaubestrebungen und denen der Nachbarvölker weiter nachzugehen und beispielsweise die auffallende Ähnlichkeit zwischen holländischen und deutschen neuzeitlichen Dispositionen zu begründen. Der Verfasser beschränkt sich jedoch hier wie im größten Teil seiner Schrift auf reines Registrieren. Einzig in der Beurteilung der im deutschen gegenwärtigen Orgelbau vorherrschenden Richtungen, die er nicht ganz glücklich die „historisierende“ und die „fortschrittliche“ nennt, ergreift er deutlicher Partei für die Seite, die seiner eigenen Einstellung entspricht. Während er der historischen Richtung, die sich nach dem Vorbild „politischer Parteien oder Glaubensbewegungen“ in der „Deutschen Orgelbewegung“ organisiert habe, einseitige Problemstellung, Übertreibungen, planlose Arbeitsweise und Mangel an gesundem Sinn für die Wirklichkeit nachsagt, schreibt er alle technischen Feinheiten der modernen Orgel der „fortschrittlichen Richtung“ zu, insbesondere die Erfindung des Unit-systems, des Diaphons, der automatischen Pedalumschaltung (!), des Multiplexsystems usw. Es geht ihm,

daß diese Neuerungen von sehr relativem Wert sind, daß die Barockorgel ihrer nicht bedurfte und die „Neo-Barockorgel“ auf sie verzichten kann, weil der beiden innewohnende natürliche Klangreichtum die Wirkungen dieser Neuerungen übertrifft. Hier werden die Grenzen einer Beurteilung der Orgel nach rein empirisch-physikalischen Gesichtspunkten sichtbar, und es zeigt sich, daß man zur Erkenntnis des Phänomens Orgel erst dann gelangen kann, wenn man die Wissenschaft von der Orgel auf dem Boden der Geisteswissenschaft betreibt mit dem Ziel, das Wesen der Orgel aus der Tiefe ihrer geschichtlichen Verankerung zu deuten und ihre innere Gesetzmäßigkeit auch für die neuzeitliche Orgel geltend zu machen. Denn die Orgel ist einer höheren Ordnung verbunden, und sie wird um so mehr echte Orgel sein, je stärker sie in ihrem klanglichen Aufbau dieser höheren Ordnung unterworfen wird. Das muß auch in einem Buch zum Ausdruck kommen, „in welchem alle existierenden Orgelarten und Orgeltypen mit gleicher Ausführlichkeit unter Hervorhebung ihrer Vorzüge und Schattenseiten behandelt werden“, wenn „die Würde“ und „der feierliche Ernst, der von dem Instrument ausgeht“, gebührend gewertet werden sollen. In dieser Hinsicht haben die „Schriftgelehrten“ und „Scholastiker“ der Orgelbewegung erheblich mehr für die Orgel der Neuzeit geleistet, als der Verfasser zugestehen kann. Damit sieht aber seine Schrift an den wesentlichen Klangproblemen der Orgel, die die Wissenschaft seit Gurlitts Rekonstruktion der Praetorius-Orgel bewegen, vorbei. Sie sinkt zwangsläufig zu einer bloßen Übersicht über alle orgelmäßigen und orgelähnlichen Instrumente bis zum Harmonium herab, weil zwischen zentralen Orgeltypen und peripheren Erscheinungen wertmäßig nicht unterschieden und

versäumt wird, die Orgel als geschichtlich gewordenes Kunstwerk zu verstehen.

Willi Schulze

Albert Protz, Mechanische Musikinstrumente. Kassel o. J., Bärenreiter-Verlag. 8°, 106 S., 40 Taf., 20 S. Notenbeil.

Der eigentümliche Zauber, der von automatischen Musik-Instrumenten, wie von „Automaten“ überhaupt, ausgeht und der seinen Reiz nicht nur auf kindliche oder besonders romantische Gemüter ausübt, hat bisher mehr den Kulturhistoriker als den Musikforscher veranlaßt, sich mit den letzten noch erhaltenen Zeugnissen einer automatenfreudigeren Zeit zu beschäftigen. Die Schrift von Protz füllt also eine Lücke, indem sie mit musikwissenschaftlichen Methoden eine Untersuchung der „Grundlagen, der Geschichte und der Musik mechanischer Musikinstrumente des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts“ anstellt. Gerade heute, da, um mit dem Verfasser zu reden, das „Zeitalter der automatischen Musikinstrumente“ zu Ende geht und dem der elektrischen Klangwiedergabe weicht, lohnt sich eine Rückschau auf ein ehemals so beliebtes Gebiet, besonders wenn man sich, wie Protz, mit allem notwendigen methodischen Rüstzeug versehen, ganz in die Materie vertieft.

Die Beschränkung auf das ausgehende 16. und beginnende 17. Jahrhundert verhindert eine Verzettlung der Arbeit und erweist sich insofern als durchaus fruchtbar. Sie ist indessen nicht so engherzig gehandhabt, daß sie einer grundsätzlichen Ausweitung des Blickfeldes im Wege stünde. Mit gründlicher Sachkenntnis geht Protz an seine Aufgabe heran. Ihm eignet offenbar auch der unerläßliche technische Verstand, der allein den so wesentlichen handwerklichen Seiten des Stoffes gerecht werden kann. Man begrüßt daher

die Ausführungen über das Handwerklich-Konstruktive ebenso sehr, wie man den mit viel Sorgfalt durchgeführten Entzifferungen der auf den Walzen abgelesenen Musikstücke aufmerksam folgt. Das Verfahren, diese Stücke nicht nach dem Gehör aufzuzeichnen, sondern eben von den Stifftwalzen „abzunehmen“, ist gerade deshalb so bedeutsam, weil es einerseits Übertragungsfehler ausschaltet und andererseits — was noch wichtiger ist — auch solche Musik rekonstruieren läßt, die auf heute nicht mehr spielfähigen Instrumenten einst erklungen ist. Es ergeben sich dabei interessante Aufschlüsse über Eigenheiten der mechanischen Musikwiedergabe, die in der Natur der alten Musikautomaten begründet sind, wie z. B. die Verkürzung der Dauer einzelner Töne durch Einschaltung von Pausen, durch die man die Klarheit des Spiels heben wollte.

Das Kapitel über die wesentlichen „astronomischen Monumental-Uhren und die Turmglockenspiele“ sowie über die „mechanischen Musikinstrumente aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ ist ebenso instruktiv wie das über die theoretischen Abhandlungen aus dem 17. Jahrhundert. Beide befassen sich eingehend mit den erhaltenen Instrumenten wie auch mit den Schriften über mechanische Musikinstrumente, aus denen die des Robertus de Fluctibus, des Athanasius Kircher und des Caspar Schott hervorragen. Ein zusammenfassender Überblick über mechanische Instrumente des 18. und 19. Jahrhunderts ergänzt die Darstellung. Er geht bis zum Grammophon und streift zum Schluß schon die elektrischen Schallwiedergabegeräte, wie z. B. das Magnetophon.

Die intensive Durchforschung der einschlägigen alten und neuen Literatur, das schon erwähnte technische Einfühlungsvermögen des Verfassers und die durchaus klare Darstellungs-

weise tragen dazu bei, die Schrift zur grundlegenden Veröffentlichung auf ihrem Gebiet zu machen. Man erfährt aus ihr alles Wissenswerte, wird mit dem Wesen der behandelten Instrumente vertraut gemacht und erhält durch die zahlreichen, gut ausgewählten und ebenso gut erläuterten Abbildungen ein lebendiges Bild vom ganzen Stoffgebiet.

Wenn auch der Wert der gewonnenen Erkenntnisse in erster Linie der Instrumentenkunde zugute kommt, so zieht doch auch die rein musikhistorische Forschung aus diesen Erkenntnissen ihren Nutzen. Die Wiedergabe einer verhältnismäßig großen Zahl von Stücken in moderner Notenschrift vermittelt einen interessanten und lehrreichen Eindruck vom allgemeinen musikalischen Geschmack zur Zeit der Entstehung der einzelnen Instrumente. Wenn man unter den Komponisten Meister wie Paul Hofhaimer und Christian Erbach findet, so wird die Parallele zu den auch von Protz erwähnten Kompositionen Haydns, Mozarts oder Beethovens für Flötenuhren deutlich. Die klangliche Wiedergabe der Stücke auf den mechanischen Instrumenten kann uns nur bedingt ein Bild von der Aufführungspraxis ihrer Zeit geben; ein Automat ist eben auch damals kein lebendiger Interpret gewesen. Immerhin ist es doch sehr beachtenswert, daß der „Pommersche Kunstschrank“ von 1617, eines der bedeutendsten mechanischen Musikinstrumente seiner Zeit, ein ausgeführtes Ritardando und eine genau meßbare Fermate wiedergibt. Natürlich wird man in dieser Wiedergabe keine allgemeingültigen, absoluten Zeitmaße suchen wollen, aber die Tatsache, daß, verglichen mit unserer Praxis, „sowohl das Ritardando als auch die Fermate kürzer, fast auffallend kurz“ sind, gibt doch zu denken, zumal Protz nachweist, daß diese Kürze nicht etwa durch

die Maße der Walze bedingt ist, auf der man ohne Schwierigkeit gedehntere Schlüsse hätte unterbringen können. Allein diese kleine Bereicherung unserer Kenntnis der Aufführungspraxis um 1600 rechtfertigt des Verfassers intensive Forschungstätigkeit auf einem sonst wenig beachteten Gebiet.

Man liest also die Schrift mit Interesse und Gewinn. Die gute Ausstattung ist besonders lobend zu erwähnen. Sicherlich ist das eine oder andere der von Protz genauestens untersuchten und geschilderten Instrumente inzwischen durch den Krieg und seine Folgen in Mitleidenschaft gezogen worden. Umso erfreulicher ist es, daß sein Buch uns dann wenigstens die wichtigsten Einzelheiten und vor allem die Musik bewahrt hat.

Hans Albrecht

R. Aloys Mooser, Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Avec l'indication des oeuvres de compositeurs russes parues en Occident, à la même époque. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. Genève, Imprimerie A. Kundig, 1945. XI und 173 Seiten.

Die Erforschung der russischen Musik im 18. Jahrhundert ist in doppelter Hinsicht lohnend: sie vermittelt Erkenntnisse sowohl über die Anfänge der russischen Eigenproduktion an höherer weltlicher Kunstmusik wie auch über die innerhalb des ausgesprochen internationalen Musiklebens im Rußland dieser Zeit zur Aufführung gelangten Werke nichtrussischer Komponisten.

Der Verf. des neuen Buches teilt im Vorwort mit, daß seine Angaben über die zur Aufführung gekommenen Tonschöpfungen auf der Einsichtnahme in zeitgenössische Dokumente beruhen. Archivalien, Memoiren, Periodica und besonders

Original-Libretti russischer Bibliotheken wurden zur Auswertung herangezogen. Arbeiten älterer russ. Historiker hat der Verf. absichtlich nicht benutzt, da sie ohne Ausnahme grobe Unkorrektheiten enthalten. Die bibliographischen Angaben vermitteln neben dem Originaltitel (bei russ. Titeln erfolgte jeweils Übers.) die Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Textbuch-Verf., ggf. Übersetzer, und Komponisten. Außerdem sind Datum, Ort und Sprache der Erstaufführung, sowie Erscheinungsjahr, -ort und Sprache des Librettos vermerkt. Den Beschluß jedes Artikels bilden die in Klammern abgekürzten Quellenhinweise. In Fußnoten sind außerdem gelegentlich noch wichtige Anmerkungen untergebracht.

Unter den zur Aufführung gelangten Werken stehen die italienischen an der Spitze. Paisiello rangiert mit 34 Werken vor Sarti mit 32. Es folgen Cimarosa (21), Araja (19), Galuppi (18), Angiolini (15), Manfredini (14), Martini y Soler (12), Piccini (10), Sacchini (7), Pergolesi (4) usf. Von den Franzosen steht Grétry mit 17 Werken an der Spitze. In weitem Abstand nachgeordnet sind ihm u. a. Dalayrac, Philidor, Dezède, Gossec. Auffallend, daß Lesueur, Méhul und Monsigny nur mit je einem Werk vertreten sind. Aus der nicht geringen Anzahl deutscher Komponisten ragt der 1756—78 als Kapellmeister der Petersburger Hofoper bekanntgewordene H. Fr. Raupach mit 20 Tonschöpfungen hervor. Verhältnismäßig günstig steht die Gluckpflege da (Alceste, Orpheus, Armide, Echo et Narcisse, Le Cinesi, Ipermestra, L'arbre enchanté, Alessandro). J. Starzer und J. A. Hiller vervollständigen mit mehreren Werken die Reihe der am häufigsten aufgeführten Meister. Mozarts „Zauberflöte“ fand ihre Erstdarbietung 1794 in Petersburg (in russ. Sprache), während die Auffüh-

rung der „Clemenza di Tito“ noch nicht eindeutig bezeugt werden kann. Haydns „Sieben Worte“, Händels „Samson“, Telemanns Passionen kennzeichnen den Umfang des russischen Bedarfs im 18. Jahrhundert. Auch englische Komponisten wie Dibdin und T. A. Arne haben Beiträge geliefert. Aufschlußreich sind die Angaben über die russ. Eigenproduktion, deren Vertretung in Persönlichkeiten wie Beresoffskij, Bortnjanskij, Fomine, Pachkewitsch, Titow gesichert ist. Von diesen Meistern sind auch die während ihres Aufenthaltes in Westeuropa zur Aufführung gelangten Werke mitgeteilt. Sehr bemerkenswert ist die jetzt mögliche Vervollständigung der Werkverzeichnisse von mehreren Künstlern (so Astaritta, Manfredini, Starzer, Paisiello, Raupach, Sarti u. a.), da die Angaben über eine Anzahl von bisher in keinem Nachschlagewerk genannten Kompositionen merklichen Materialzuwachs verursachen. — Das Buch stellt einen sehr nützlichen, nicht nur für die Erforschung der russischen Musik unentbehrlichen Beitrag zur Musikbibliographie dar.

Richard Schaal

The Library of Congress, Publications 1936—46. Washington 1947, U.S. Government printing office.

Als Sonderabdruck aus dem Annual Report of the Librarian of Congress legt die Kongreßbibliothek in Washington eine Liste ihrer Veröffentlichungen aus den Jahren 1936—1946 vor. Die Publikationen sind für jedes Jahr zusammengefaßt und nach Bibliotheksabteilungen geordnet. Neben den Neuerscheinungen werden auch in dem betreffenden Jahre herausgegebene Neuauflagen angezeigt. Die bibliographischen Angaben sind ausführlich. Innerhalb der „Division of Music“ finden sich bis zum Jahre 1941 alljährliche, für den Zeitraum vom

1. Juli bis 30. Juni geltende Berichte der Musikabteilung. Die übrigen Veröffentlichungen befassen sich mit der Beschreibung von Besitzstücken der Bibliothek oder vermitteln Bibliographien. Nachstehend gebe ich sämtliche Titel bekannt:

Song texts, Saturday morning, April 10, 1937. Printed for distribution at the morning concert, April 10, 1937, of the Eighth Festival of Chamber Music, Elizabeth Sprague Coolidge Foundation. 8 p.

The Stradivari quartet of stringed instruments in the Library of Congress [by Dr. H. Blakiston Wilkins]. 1936. 5 p.

The Stradivari quintet of stringed instruments in the Library of Congress [by Dr. H. Blakiston Wilkins] 1937. 6 p. 2/1937.

[Stradivari bicentennial festival] Gertrude Clarke Whittall Foundation. Division of Music. Chamber Music Auditorium. Nine programs of chamber music (November 10, 12, 17, 19 and December 14, 15, 16, 17, 18) given in commemoration of the second centenary of Antonio Stradivari's death, in Cremona, December 18, 1737. 1937. 15 p.

The Stradivari memorial at Washington, the national capital, by William Dana Orcutt. 1938. 4 p., 1., 7—49 p.

An exhibit of music, including manuscripts and rare imprints prepared for the sixtieth annual convention of the Music Teachers National Association held in Washington, D. C., on December 28, 29, and 30, 1938. Main exhibition hall, second floor. 1939. 2p., 1., 61 p.

Early Books on Music (Published before 1800 Acquired by the Library of Congress, 1913—42. Compiled by Hazel Bartlett. 1945. 143 p. A supplement to the Division's Catalogue of Early Books on Music (1913).

The Recording Laboratory in the Library of Congress. By Jerome B.

Wiesner. 1942. p. 288—293. Reprinted from the *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 13, no. 3 (January 1942).

Bibliography of Latin American Folk Music. Compiled by Gilbert Chase. 1942. 141 p.

Checklist of Recorded Songs in the English Language in the Archive of American Folk Song to July 1940. Alphabetical list with geographical index. 1942. 3 v.

Bibliography of Early Secular American Music. By O. S. Sonneck. Revised by William Treat Upton. In press.

A Guide to Latin-American Music. By Gilbert Chase. 1945. 274 p.

A las Radiodifusoras de las Repúblicas de América: 1944. 4 p. As Estações Rádio-Difusoras do Brasil: 1944. 4 p.

A Bibliography of Early Secular American Music (18th Century). By O. G. Sonneck . . . Revised and Enlarged by W. Tr. Upton. 1947. 617 p. Folk Music of the United States: Catalog (sic!) of Phonograph Records No. 2. 1945. 12 fr.

Folk Music of the United States Issued from the Collections of the Archive of American Folk Song. Nos. 31—55. 1945. 25 leaflets.

Paganiniana. 1945. 19 p. Reprinted from the *Quarterly Journal of Current Acquisitions* (February 1945).

Catalog (!) of Phonograph Records: Selected Titles from the Archive of American Folk Song, Issued to January 1943. Reissued 1944. 18 p. 3/1945, 4/1946.

Folk Music of the United States. Catalog (!) of Phonograph Records No. 2. 2d. issue. 1945. 12 p.

The Music of India. 1945. 8 p.

Bulletin. The Friends of Music in the Library of Congress. Record Supplement No. 1. Reissue, 1946. 18 p.

Richard Schaal

Karl Geiringer, Brahms. His life and work. Second Edition New York Oxford University Press, 1947, XV und 383 Seiten.

Das neuere Brahms-Schrifttum ist durch eine Anzahl eingehender Einzeluntersuchungen gekennzeichnet, die die wissenschaftliche Erkenntnis des Brahms'schen Schaffens in bemerkenswerter Weise gefördert haben. Gestützt auf die in den 20er Jahren erschienene Gesamtausgabe, ergaben sich verschiedene Ansatzpunkte für die Werkbetrachtung, deren methodische Bearbeitung eine tiefergehende Deutung des Brahms'schen Werkstils ermöglichte. Probleme der Variationstechnik, der Sonatenform, des Kammermusikstils, der Liedgestaltung standen dabei im Vordergrund. Doch ist daneben die biographische Seite nicht vernachlässigt worden. Die Auswertung der zahlreichen Brahms-Briefe und der in ihrer Qualität allerdings uneinheitlichen Memoirenliteratur ließ manche Wesenszüge hervortreten, die das Brahms-Bild, wie es Kalbeck gezeichnet hatte, nicht unerheblich vertieften und auch korrigierten. Eine besondere Bedeutung dürfen dabei die Familienbriefe, insbesondere der Briefwechsel zwischen Brahms und seiner Mutter, beanspruchen. Zahlreiche weitere Briefe treten hinzu, die lange Zeit unzugänglich und größtenteils in der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde verwahrt wurden, wo sie K. Geiringer, der langjährige Kustos der Bibliothek, einsehen konnte. Neben kleineren Schriften hat Geiringer diesen Schatz vornehmlich in seiner Brahms-Biographie ausgewertet, die 1934 in deutscher Sprache erschien, damals jedoch nicht mehr zu ihrer rechten Anerkennung und Auswirkung kommen konnte. Das Buch wurde alsdann 1936 ins Englische übersetzt; eine durchgesehene und erweiterte Neuauflage er-

schien nunmehr in den USA. Der Hauptwert des Buches liegt auch jetzt noch, wie in der ursprünglichen deutschen Fassung, auf dem biographisch-persönlichen Teil, der den größten Raum beansprucht. Mit ebenso großer Sachlichkeit, Gründlichkeit und Unbestechlichkeit wie teilnahmvoller Wärme wird der Lebensgang des Meisters geschildert, wobei zahlreiche ausführliche Briefauszüge einen unmittelbaren Einblick in die Persönlichkeitsstruktur und in die Atmosphäre gewähren.

Weniger eindrucksvoll und auch in den Ergebnissen minder ertragreich ist die Werkbesprechung. Schon die Absonderung dieses Teils von der Darstellung des Lebenswegs betont mehr das Nebeneinander von Leben und Werk als die organische Verbundenheit beider. Wenn auch die gattungsgeschichtliche Betrachtung (Klavierwerke, Orgelwerke, Kammermusik usw.) gewisse Einblicke in das Heranreifen der einzelnen Gattungen ermöglicht, so wiegen doch die Ergebnisse die Vorteile einer Betrachtung, die Leben und Werk in enger Verflochtenheit unter Berücksichtigung der aufeinanderfolgenden Schaffensphasen sieht, nicht auf. Auch liegt der Akzent in Geiringers Werkdarstellung mehr auf einer das Vielheitliche beschreibenden „Nacheinander“-Schilderung als auf einer die Werkgesetzlichkeit enthüllenden Betrachtung, was besonders im Kapitel über das Lied (trotz der einleitenden, aber recht kurzen und nicht über Bekanntes hinausreichenden grundsätzlichen Erwägungen) zutage tritt. Man möchte gerade hier in breiterer Ausführlichkeit erfahren, in welchen Einzelzügen der Gegensatz Brahms—Wolf zu suchen ist, wie andererseits im Symphonie-Kapitel die künstlerische und geschichtliche Eigenart des Brahms'schen Symphoniestils im Vergleich mit dem Brucknerschen Symphonietyp eindringlicher hätte her-

ausgearbeitet werden können. Ein besonders heikles Problem bei Brahms ist die Periodisierung seines Schaffens, auf das Geiringer im biographischen Teil wiederholt zurückkommt und dem er im Eingang zur Werkbesprechung einen selbständigen (leider auch hier wiederum recht knappen) Abschnitt widmet. Schwierig ist dieses Problem deshalb, weil die stetige Entwicklung bei Brahms offenkundiger zutage tritt als die Entfaltung in Gegensätzen, Stilzusammenhänge sichtbarer sind als Stilbrüche. Dies kommt auch in Brahms' eigenem Hinweis zum Ausdruck (zu Spitta), er habe sich „wenig und selten gehäutet.“ Man wird es trotzdem wagen müssen, Entwicklungsperioden seines Stils deutlich zu machen. Ob jedoch die von Geiringer gegebene Einteilung (Frühzeit: bis 1855, 2. Periode: bis 1867/68, 3. Periode: bis 1890, 4. Periode: 1890—96) eine Grundlage für künftige Erörterungen bilden kann, bleibt zu bezweifeln. Der Wert vieler treffender Einzelbemerkungen soll darum nicht verkannt werden. Doch verlangen wir in wissenschaftlichem Erkenntnisdrang nach einer das „viele Einzelne“ zusammenschließenden Sicht und sinnvollen Einordnung in einen geistigen Zusammenhang. Dankbar sei schließlich noch hervorgehoben, daß Geiringer als erster zahlreiche Skizzen aufschlußreich mit der endgültigen Werkfassung vergleicht und damit das Augenmerk auf einen Punkt lenkt, der noch manche Aufschlüsse verspricht. Rudolf Gerber

Lothar Cremer, Geometrische Raumakustik. S. Hirzel, Stuttgart 1948, 170 S., 70 Abb.

Von dem in Vorbereitung befindlichen dreibändigen Werk „Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik“ ist der erste Band erschienen. Der Verf. hat sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, das gesamte vielgestaltige Gebiet der Raumakustik

im Zusammenhang darzustellen und damit eine seit Anbeginn der modernen akustischen Forschung in der deutschen Fachliteratur bestehende Lücke endlich zu schließen. Abweichend von dem bisherigen Gebrauch, die Stoffeinteilung im Hinblick auf die praktischen Anwendungen vorzunehmen, trifft Cremer eine neuartige Gliederung nach den wissenschaftlichen Behandlungsmethoden und unterscheidet demgemäß zwischen der geometrischen, der statistischen und der wellentheoretischen Raumakustik. Der geometrische Teil beschäftigt sich mit der Untersuchung der Formeinflüsse (strahlenförmige Schallausbreitung, Spiegelung, Echos), der statistische Teil mit der Erforschung der Materialeinflüsse an den Begrenzungsflächen (Absorption, Nachhall). Beide Teile werden vorwiegend den Architekten als den Erbauer und die Musiker und Konzertbesucher als die Benutzer der Säle interessieren. Der wellentheoretische Teil sucht die Probleme der räumlichen Schallvorgänge als Ganzes mathematisch und meßtechnisch exakt zu behandeln und ist deshalb in erster Linie für den Physiker bestimmt.

Der vorliegende 1. Band bespricht — nach einer kurzen Einführung in die allgemeinen physikalischen Eigenschaften des Schalles — zunächst die „klassische“ Betrachtungsweise raumakustischer Vorgänge, d. h. alle durch den analog zur Optik gebildeten Begriff der Schallstrahlen und mit Hilfe der entsprechenden geometrischen Gesetze erklärbaren Erscheinungen (Reflexion an ebenen und gekrümmten Flächen, Flüstergalerie, Echo, geometrische Fortleitung des Schalles, Reflektoren). Maßgebendes Kriterium für den Geltungsbereich der geometrischen Raumakustik ist die Wellenlänge des Schalles, die stets kleiner sein muß als die Dimen-

sionen der reflektierenden Flächen. Die große Verschiedenheit der vorkommenden Wellenlängen (rd. 2 cm bis 20 m) hat jedoch zur Folge, daß die Anwendungsbereiche der geometrischen und der statistischen Untersuchungsmethoden einander vielfach überschneiden, was für die Behandlung der raumakustischen Phänomene sehr reizvoll, allerdings oft auch recht erschwerend ist. Für den Musiker besonders interessant sind die Kapitel über die psychologische Bewertung des reflektierten Schalles (Verwischung, Lautstärke, Trägheit des Hörvorganges) und über die Wirkungsweise des Ohres. Abschließend werden die verschiedenen Möglichkeiten raumakustischer Modellversuche erörtert (Lichtstrahlen, Wasserwellen, Modellschall bzw. Ultraschall). Ein Kapitel über die Schallabsorption endlich, das die Grenzen der geometrischen Betrachtungsweise aufzeigt, leitet über zu dem 2. Teil des Gesamtwerkes, zur „statistischen Raumakustik“.

Der Verf., der unter seinen Fachkollegen als ein virtuoser Beherrscher mathematischer Theorien bekannt ist, hat eine pädagogische Meisterleistung insofern vollbracht, als er es verstanden hat, seinen Stoff didaktisch geschickt, außerordentlich anschaulich und mit sehr geringen mathematischen Voraussetzungen darzulegen, so daß das ausgezeichnete Buch auch für den interessierten Laien in seinen wesentlichen Teilen nicht nur leicht verständlich, sondern sogar sehr fesselnd zu lesen sein dürfte. Dem Erscheinen der weiteren beiden Bände kann man mit großer Erwartung entgegensehen.

Der Verlag würde sich die Leser zu Dank verpflichten, wenn er sich dazu entschliesse, ein Buch, das der Fachmann so häufig bei der Lösung seiner praktischen Aufgaben zur Hand nehmen wird wie dieses, nicht bro-

schert, sondern gebunden herauszugeben, und darüber hinaus dem Formelsatz und der Reproduktionstechnik der Abbildungen eine noch größere Sorgfalt angedeihen lassen würde, um damit auch in Bezug auf die Aufmachung wieder an die gute alte Tradition unserer physikalisch-technischen Fachliteratur anzuknüpfen.
Erich Thienhaus

Jacques-Gabriel Prod'homme, Die Klaviersonaten Beethovens 1782—1823, Geschichte und Kritik. Übersetzt von Dr. Wilhelm Kuhlmann. Breitkopf & Härtel G. m. b. H. Wiesbaden 1948.

Der Untertitel gibt die beiden Gesichtspunkte an, nach denen Prod'homme's Buch über Beethovens Klaviersonaten vorgeht. Nach einer kurzen Einleitung über „die Sonate vor Beethoven“ behandelt es jede einzelne Sonate, zunächst nach dem Zusammenhang mit den Beethovenschen Lebensschicksalen, den Wegen der Veröffentlichung und dergleichen. Sympathisch berührt dabei, daß nicht versucht wird, „in jedem seiner Werke eine Reflexerscheinung irgend eines Vorkommnisses in seinem Leben zu sehen.“ Zu dieser äußeren Geschichte tritt ein Teil der inneren hinzu, indem der Verf. einen großen Teil der Skizzen zu den Sonaten abdruckt; meist nach den Veröffentlichungen von Nottebohm, aber auch aus anderen Quellen. Das ist dankenswert, vermag aber in der gewählten Form nicht durchaus zu befriedigen. Schon die Auswahl Nottebohms ist vielfach zufällig, seiner Problemstellung entsprechend, gewählt. Prod'homme gibt nirgends an, weshalb er gerade die vorgelegten Beispiele aussucht. Versuche, von den Skizzen zu dem fertigen Werk zu führen, Beethovens Wege und Gedanken zu verfolgen, werden kaum unternommen. Dann scheinen die

Skizzen zu sehr aus der Vereinzelnung des Falles gesehen. S. 239 hält der Verf. es für möglich, daß die beiden später im Adagio des Op. 106 hinzugefügten Anfangsnoten einen Anklang an die ersten Noten des Scherzos bedeuten. Ich habe gezeigt („Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles“ S. 4ff.), daß Beethoven vielfach solche auftaktigen Bildungen und Vorhänge erst später zufügt, daß sie ein gewisses Aufatmen, Anspannen der Kräfte, Anheben bedeuten. Und in ähnlicher Weise hätten die Skizzen zur Erhellung der „inneren Geschichte“ der Sonaten, wie R. Schumann einmal schreibt, dienen können. So ist ihre Auswahl notwendigerweise lückenhaft und nicht ohne weiteres motiviert.

Als Zweites bringt Prod'homme unter der Bezeichnung „Kritik“ eine große Zahl von Berichten und Auszügen aus der Literatur, wobei er vor allem auch ältere französische heranzieht. Mit eigenem Urteil ist er sparsam, läßt sich auf ästhetische und formale Betrachtungen kaum ein; die gelegentlichen Beschreibungen, besonders bei den letzten Sonaten, sind als solche kaum zu werten. Nur bei Gelegenheit des Op. 31 III wird ausführlich auf einen Zusammenhang mit dem Liede „Der Wachtelschlag“ eingegangen. Das Buch vermittelt so in anregender Form mancherlei aus der Geschichte der Beethovenschen Klaviersonate und ihrer Beurteilung. Manche Kritiken über Beethoven und Angaben, wie z. B. S. 115 über die Instrumentation des Op. 26, sind weniger bekannt und aufschlußreich.

Ich entnehme einem Referat von Sandberger (Neues Beethoven-Jahrbuch, Bd. VIII, S. 185), daß die französische Fassung des Buches 1937 erschien. Die deutsche Übertragung ist also heute mehr als 10 Jahre überfällig. Das wirkt sich dahin aus, daß

manche Angaben durch neuere Literatur ergänzt oder ersetzt werden können, die zum Teil vor 1937 erschienen war. Es wäre zweckmäßig gewesen, wenn der Herausgeber in Anmerkungen auf solche Fälle aufmerksam gemacht hätte. Einige solcher Ergänzungen seien hier angemerkt. Nicht oft kommt der Verf. auf die innere Triebkraft der Sonatenform, den Themenkontrast, zu sprechen. S. 53/54 oder S. 90 hätte die Schrift von A. Schmitz „Beethovens zwei Prinzipie“ Erwähnung finden müssen. Der S. 95 und 202 zitierte briefliche Ausdruck Beethovens „Leipziger O(chsen)“ ist mehrfach von M. Unger als Mißdeutung von „Leipziger R(ezensenten)“ nachgewiesen worden (z. B. „Beethovens Handschrift“, Veröffentlichungen des Beethovenhauses, Bonn, Bd. IV, S. 17). Eine größere Anzahl von Skizzen zum Op. 26 enthält das von K. L. Mikulicz 1927 vollständig herausgegebene „Notierungsbuch“. Zu S. 120 ist die 1921 erschienene Faksimileausgabe der „Mondscheinsonate“ (Universaledition, Wien) zu nennen, die auch die erhaltenen Skizzen bringt. Über den Grafen Waldstein (zu S. 164) liegt eine neuere Arbeit von J. Heer vor (Veröffentlichungen des Beethovenhauses, Bonn, Bd. IX, 1933).

Paul Mies

Kurt Stephenson, Hamburgische Oper zwischen Barock und Romantik. Hamburger Theaterbücherei, hrsg. von Dr. Paul Th. Hoffmann, Band 6. J. P. Toth Verlag Hamburg, 1948. 182 S.

Die deutsche Musikforschung wird sich noch auf lange Zeit hinaus mit kleinen Veröffentlichungen begnügen müssen, einmal, weil das Material für größere weitgehend fehlt, zum anderen, weil auch die finanziellen Mittel dafür nicht vorhanden sind. Sie muß wohl oder übel versuchen, aus dieser Not eine Tugend zu ma-

chen, und sich mit soliden kleineren Arbeiten an einen möglichst großen Leserkreis wenden. Ihre Hauptaufgabe dabei besteht darin, die Ergebnisse der Forschung, bekannte wie unbekannt, so auszuwerten, daß sie dem Laien etwas geben und doch zugleich auch den Fachmann befriedigen. — Das Buch von Kurt Stephenson genügt diesen Anforderungen vollauf. Seine Schilderung der Geschichte der hamburgischen Oper — umfassender ausgedrückt: der Oper in Hamburg — in den Jahrzehnten zwischen 1740 und 1827, dem Jahr, als das alte Ackermannsche Theater am Gänsemarkt seine Pforten für immer schloß, ist flüssig, ja, man möchte sagen gefällig, geschrieben, ohne doch populär zu wirken. Vielmehr wahrt sie überall ein hohes wissenschaftliches Niveau, und lediglich die Kapitel-Zusammenfassungen im Inhaltsverzeichnis weisen deutlicher auf die Bestimmung für einen größeren Leserkreis hin.

Der Verfasser motiviert die Wahl des Titels seiner Schrift im Vorwort mit dem Hinweis, Hamburgs Oper habe sich stilistisch von jeher „zwischen Barock und Romantik“ bewegt, — eine sehr treffende Feststellung, die aber mit Vorbehalt fast auf die gesamte Oper jener Zeit ausgedehnt werden kann. Eben darum stimmt sie auch aufs feinste mit jener anderen überein, auf der Ackermannschen Bühne habe sich „die gesamte Entwicklung der europäischen Opernkunst jener Epoche“ klar abgezeichnet. Tatsächlich läßt der Verfasser in einer bunten Folge von sechzehn kurzen Kapiteln im Grunde die ganze Geschichte der Oper Revue passieren, so wie sie eben die Bühne Hamburgs widerspiegelte: die opera buffa von ihrem ersten Höhepunkt, Pergolesis „Serva Padrona“, bis zu ihrem letzten, Rossinis „Barbier von Sevilla“, das deutsche Singspiel von

Standfuß und Hiller bis zur „Zauberflöte“ und ihren Abkömmlingen, die opéra comique von Grétry bis Boieldieu und Auber, die opera seria in allen ihren Spielarten, das Werk Glucks, die Revolutions- und Schreckensoper, die große französische Oper der Gluck-Schule und die langersehnte und viel umstrittene deutsche Oper von Schweitzer bis zu Weber. Eine besonders eingehende Behandlung erfahren dabei die Opern Mozarts, die in Hamburg dank dem Weitblick des genialen Friedrich Ludwig Schröder überraschend bald eine erstaunlich intensive Pflege fanden. Die unendliche Vielgestaltigkeit des Opernlebens jener Zeit könnte nicht plastischer wiedergegeben werden als durch einen solchen Querschnitt durch den Betrieb eines privaten Theaters, das nicht, wie die Hoftheater, gestützt auf fürstliche Finanzierung eine einheitliche künstlerische Linie verfolgen konnte, sondern das in allen Sätteln gerecht sein mußte, um sich über Wasser zu halten. In Hamburg aber trat diesem Zwang der Verhältnisse in der Gestalt des hochbedeutenden Prinzipals Fr. L. Schröder eine Persönlichkeit gegenüber, die Geist und Energie genug besaß, um das künstlerische und aufführungspraktische Chaos, dem viele ähnliche Unternehmungen anheimfielen, zu bannen und dem Ganzen eine gewisse eigene Note zu verleihen. Wie weit ihm und seinen verschiedenen Nachfolgern dies gelang, zeigt Stephenson instruktiv und lebendig zugleich an Hand von Zitaten aus der zeitgenössischen Hamburger Theaterkritik auf. Diese Urteile, die gleichermaßen zeitgebundene Engstirnigkeit wie fortschrittlichen Weitblick offenbaren, tragen nicht wenig zur Erweiterung des theatergeschichtlichen Bildes bei.

So knapp nämlich die einzelnen Kapitel gehalten sind, so gelingt es dem

Verfasser doch stets, ihren opernhistorischen Inhalt in einen allgemein kulturgeschichtlichen Rahmen einzuspannen. Nicht die hamburgische Oper als solche, sondern das ganze hamburgische Theaterleben, wie es sich innerhalb der wechselnden wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse der Stadt entwickelte, bildet den Inhalt der Schrift; auch die Pflege des Schauspiels ist darin eingeschlossen, ebenso die des Balletts, für das Schröder ganz besonderes Geschick bewies, und die des Melodrams. Der bunte, durch die jeweilige äußere Lage bedingte Wechsel zwischen diesen Gattungen ist nicht nur für den Laien fesselnd dargestellt, — nicht zuletzt auch durch die starke Heimatliebe des Verfassers, die daraus spricht —, auch innerhalb der Fachliteratur wird das Bändchen mit mancherlei neuem, geschickt und souverän behandeltem Material einen ehrenvollen Platz behaupten.

Anna Amalie Abert

Paul Greeff, E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Staufien-Verlag, Köln und Krefeld 1948, 261 S.

Eine Schrift über E. T. A. Hoffmann als Musiker ist ein überaus reizvolles und noch immer sehr gewagtes Unterfangen. Eine in allen Farben des Überganges von der Klassik zur Romantik schillernde, dämonische Persönlichkeit in eine künstlerische Umgebung einzuordnen, deren ungeheure Problematik noch nicht annähernd erforscht ist, kann restlos befriedigend nur dem gelingen, der jene Zeit der Wandlung nicht nur an Hand der unerreichten großen Geister durchschritten hat, sondern der mit dem musikalischen Durchschnittsniveau der Zeit, wie es sich etwa aus den Kritiken Hoffmanns und Webers herauskristallisiert, vertraut ist. Hier pulst das eigentliche musikalische Leben, hier zeigt sich

der Zeitgeschmack, hier tobt der Kampf um Alt und Neu, und von dieser Plattform aus urteilt das Publikum und ringen die Künstler.

Man kann es Paul Greeff nicht verübeln, wenn er diese umfassenden Kenntnisse der Durchschnittsproduktion jener musikalisch so problematischen Zeit nicht hat; sind doch die dazu nötigen Quellen erst ganz sporadisch und zu einem verschwindend kleinen Teil zugänglich. Es wäre dann nur besser gewesen, wenn er seine höchst verdienstvollen Analysen der erhaltenen Hoffmannschen Werke, besonders der dramatischen, an Hand der sehr begrüßenswerten großen Zahl von Beispielen mehr um ihrer selbst willen in den Vordergrund gestellt und nicht auf Schritt und Tritt zwischen den Gipfelpunkten Mozart, Beethoven und Gluck einerseits und Weber und Wagner andererseits gleichsam im luftleeren Raum aufgehängt hätte. Selbstverständlich hat der Musiker Hoffmann, wie der Dichter Hoffmann zeigt, von den älteren Meistern entscheidende Eindrücke empfangen, und es ist ein Beweis für die Universalität seines Geistes, daß er gleichzeitig für sie alle Verständnis aufbrachte; ebenso bekannt ist es, daß der junge Wagner mit Hoffmann, dem Dichter und dem Musikästhetiker, vertraut war. Aber es setzt sowohl Hoffmann als auch die Zeit in ein schiefes Licht, wenn man sie nur unter dem Aspekt der Ausnahmerecheinungen betrachtet; z. B. ist die Behauptung, der erste Spielplan der damaligen Opernbühnen sei von den Namen Gluck und Mozart beherrscht worden, nicht zutreffend. Auch schätzte Hoffmann die „Schweizerfamilie“ und die „Schwestern von Prag“ (die erstere übrigens von Weigl und die letzteren von Wenzel Müller, nicht umgekehrt, wie der Verfasser angibt) nicht, weil in ihnen der Geist

Glucks weiterlebte, sondern weil sie seiner Meinung nach zu den Operngattungen hinneigten, die er neben dem — romantisierten — Gluck noch gelten ließ: zur romantischen Oper und zur opera buffa. Selbstverständlich knüpfte er in seinen musikalischen Werken häufig auch an Gluck selbst an, wofür der Verfasser besonders bei der Besprechung der „Arlequin“-Partitur treffende Beispiele anführt (der Ballo di Furie in Glucks „Orfeo“ bezieht sich, nebenbei bemerkt, nicht nur auf eine Furie!). Auch den Schritt zum pausenlosen Übergang von der Ouvertüre zum ersten Akt hat vor Hoffmann bereits Gluck in der aulischen Iphigenie getan. — Wenn aber der Verfasser jene ganze Zeit sehr richtig „eine Welt voller stilistischer Gegensätze“ nennt, so darf er dann neben der „großen italienischen Oper“ (die er als „das wahre Drama“ bezeichnet, was sie bestimmt gerade gar nicht, und vor allem nach Hoffmanns Ansicht nicht, war) und dem deutschen Singspiel auf keinen Fall die französische Oper der Gluck-Nachfolge vergessen, die damals zweifellos an Lebenskraft ihre beiden Schwestern bei weitem übertraf. Hier liegt beispielsweise auch der Anknüpfungspunkt für die Verwendung des Erinnerungsmotivs, dessen vom Verfasser angeführtes Auftreten bei Claudio Monteverdi auf einer völlig anderen Ebene erscheint. Für das deutsche Singspiel ist wohl die stilistische Uneinheitlichkeit als solche bezeichnend; sie in den Dienst der Personencharakteristik gestellt zu haben, aber ist eben die große, einmalige Tat Mozarts in der „Zauberflöte“, die nicht, wie es hier geschieht, als Prototyp der Gattung angesprochen werden kann.

Es würde zu weit führen, auf die verschiedenen schiefen Urteile einzugehen, die sich aus der etwas pri-

mitiven Einordnung Hoffmanns in seine Zeit — etwa auch aus seiner Vorausdeutung auf Wagner — ergeben. Die Darstellung des Hoffmannschen Werkes selbst befriedigt dagegen mehr, obwohl man, gerade weil der Verfasser mit Recht das Übergewicht des Opernhaften in allen Gattungen betont, hier künstlerisch und entwicklungsgeschichtlich so hochbedeutende Werke wie „Aurora“ und „Undine“ gern etwas eingehender behandelt gesehen hätte. Treffend und gut herausgearbeitet ist der Gedanke, auf den es dem Verfasser besonders ankam, die „Entwicklung der romantischen Dichterpersönlichkeit aus der klassisch gebundenen Musikerpersönlichkeit“. Auf den Teilen, die sich damit beschäftigen — etwa in der Behandlung von Hoffmann dem Kritiker und im Vergleich zwischen dem Musiker und dem Musikschriftsteller in ihm —, sowie auf den reinen, an Beispiele gebundenen Analysen beruht der Wert des Buches.

Anna Amalie Abert

Paul Nettl: The Book of musical documents. New York: Philosophical Library 1948. XIV, 381 S.

Der überraschende Aufschwung der Musikforschung in den Vereinigten Staaten seit Kriegsende hat, worauf hier bereits hingewiesen werden konnte (Fr. Blume, Bilanz der Musikforschung, Die Musikforschung, I, 1, 1948, S. 16), auch einen erhöhten Bedarf an Lehr- und Lesebüchern zur Folge gehabt. Man muß einmal ein solches Lesebuch wie „The Bach Reader“ (New York 1945) von H. Th. David und A. Mendel mit dem erstaunlichen Reichtum seines Inhalts und der beneidenswerten äußeren Ausstattung in der Hand gehabt haben, um ermessen zu können, welcher Leistungen man auch in diesem Bereich des Musikschritttums drüben fähig ist.

Technisch nicht auf gleicher Höhe ist die Bebilderung der vorliegenden Anthologie, doch ist die geschickte und gut durchdachte Auswahl der Bilder zu loben. Der Verlag nennt diese Dokumentensammlung („a survey of music history by presentation of original documents“) die erste ihrer Art in englischer Sprache. Man versteht unter solchen Umständen, daß sie noch nicht ganz auf eigenen Füßen stehen konnte. Indes erscheint doch das Anlehnungsbedürfnis des Herausgebers an eine bestimmte deutsche Vorlage stärker, als wohl nötig gewesen wäre. Nettl nennt als diese seine Vorlage, der er sich sehr verpflichtet fühlt, Hermann Ungers zuerst 1928 erschienene „Musikgeschichte in Selbstzeugnissen“, die dann 1940 als „Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden“ einige zeitentsprechende Veränderungen erfuhr. Dieser Sammlung ist ein beträchtlicher Teil der von N. zusammengetragenen Dokumente entnommen. für Schubert sogar alle. Es sind dies übrigens in einem gewissen Mißverhältnis zu anderen Abschnitten des Buches nur drei, und gerade für Schubert hätte sich die Auswahl doch noch reichlich abwandeln lassen.

Der Benutzer einer solchen Anthologie sollte — ich denke, doch auch unter amerikanischen Verhältnissen — Anspruch auf Quellennachweise zu den einzelnen Dokumenten haben, die mehr sind als nur eine dekorative Beigabe, die ihm wirklich nützen, ihn zuverlässig an die betreffenden Quellen heranzuführen vermögen. Diese können für ihn ja jederzeit über das jeweilig dargebotene Zitat hinaus noch ein weiteres Interesse gewinnen. Es ist kaum anzunehmen, daß die derzeitige Lage der amerikanischen Bibliotheken dem Herausgeber nicht bessere Gelegenheiten hätte bieten sollen, dieser Gelegenheit größere Aufmerksamkeit

zu widmen. Was helfen dem Leser, wenn er den Originalen nachgehen will, Nachweise wie „Arnauld, 1774“ (S. 90), „From Franz Liszt „Gesammelte Schriften“ (S. 227), „Bayreuther Blätter“, nicht einmal mit Angabe des Jahrgangs (S. 245)? Für andere Dokumente, wie den Brief Bruckners S. 263, fehlt überhaupt ein Nachweis. Ist es auch nicht immer leicht, den ursprünglichen den Vorzug vor den abgeleiteten Quellen zu geben, so war doch für die Anekdote über den Schoßhund der Frau Quantz (S. 78 f.) der benutzten Vorlage (Deutsche Musikkultur, 1, 1936, S. 173) ohne weiteres zu entnehmen, daß die Worte Zelters Königsberger Rede auf den preußischen König vom 17. August 1809 entstammen.

Eine neue Auflage dieses Lesebuchs wird in dieser Hinsicht manches nachzuprüfen, zu vervollständigen und zu verbessern haben, u. a. auch Kuhnaus satirischem Roman S. 72 den richtigen Titel geben müssen. Das für ein solches musikgeschichtliches Lesebuch Unentbehrliche, Dokumente erster Ordnung also gegenüber weniger bedeutsamen in die rechte Gleichgewichtslage zu bringen, wird bei einem so überreichen Stoff eine unerfüllbare Forderung bleiben, da ja doch immer auch gewisse berechtigte Ansprüche gerade der amerikanischen Benutzer in Anspruch gebracht werden müssen. Immerhin hätte vielleicht der griechischen Antike ein breiterer Raum gegönnt werden können. Im ganzen jedoch ist mit der Vielseitigkeit und der Lebensfülle aller herangezogenen Dokumente für dieses, wie es heißt, erste musikgeschichtliche Lesebuch in englischer Sprache für seinen engeren Benutzerkreis das erreicht, was sich auch die deutsche Vorlage des Buches zum Ziel gesetzt hatte, dem Leser ein Stück „Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden“ darzubieten. Die zweite Auf-

lage der Ungerschen Sammlung von 1940 eben unter diesem Titel ist Netfl wohl nicht mehr zugänglich gewesen. Sie hätte ihm in ihrem Schlußkapitel „Der Nationalsozialismus und die Musik“ für seinen entsprechenden, abschließenden Abschnitt „Music in a degenerate world“, vom dokumentarischen Standpunkt aus gesehen, ein vielseitigeres Material, vor allem programmatischer Natur, an die Hand geben können, als ihm offenbar zur Verfügung stand, wo er sich auf einige Auszüge aus der „Musikkultur“ (soll heißen: „Deutsche Musikkultur“) und der zweiten Auflage des Moserschen Musiklexikons von 1943 beschränkt.

Verdienstvoll ist die Berücksichtigung auch mancher entlegener und noch zu wenig ausgewerteter Quellen für die Dokumentensammlung, der Hinweis etwa auf die Bologneser Komponistin Laura Bovio (S. 39), dann (S. 162 ff., 178 ff.) die Beethoven betreffenden Auszüge aus W. J. Tomascheks Selbstbiographie im Jahrbuch „Libussa“ 1845—50 nach dem Original, dem A. W. Thayer nicht immer wortgetreu gefolgt ist. Als besonderer Kenner der tschechischen Musik wäre N. übrigens wie kein anderer berufen, einmal einen Neudruck dieser Autobiographie vorzulegen, die hinter den bekannteren Selbstdarstellungen von Musikern des 19. Jahrhunderts nicht zurückzustehen braucht. Schließlich gibt es in dieser Sammlung auch noch, und das verleiht ihr einen besonderen Reiz, einige sozusagen persönliche Dokumente. Da berichtet J. J. Kovarik, ein amerikanischer Schüler Dvoraks, in einem Brief an den Herausgeber über die Geschichte der Sinfonie „Aus der Neuen Welt“. „Music in the Theresienstadt Ghetto“ ist der Inhalt eines anderen Briefes an N. Und „last not least“ ein Namen- und ein Sachregister, beide erfreulich zuverlässig und erschöpfend.

Willi Kahl

MITTEILUNGEN

Gustav Beckmann † (28. Februar 1883 — 14. November 1948). Gustav Beckmann stand als Bibliothekar 42 Jahre in seinem Beruf. Von 1906 bis 1911 war er an der Berliner Staatsbibliothek tätig; seitdem gehörte er 37 Jahre der Universitäts-Bibliothek Berlin an, von 1934 als Bibliotheksrat. Beckmann war Berliner und hat die Zugehörigkeit zu dieser Stadt, die ihn im besten Sinne geprägt hat, nie verleugnet. Nicht langes Grübeln, sondern tätiger Zugriff und wirkendes Handeln, stete Hilfsbereitschaft, gütiger Rat und ein Scherzwort zur rechten Zeit waren die Kennzeichen des Mannes. Die ihn kannten, verehrten in ihm eine eigengeformte Persönlichkeit von stiller Bescheidenheit und heiterer Ausgeglichenheit. Er wollte nicht mehr sein, als er war, aber das ganz.

Beckmann kam von der klassischen Philologie her. Aber er war zu sehr Musikant, als daß dieser elementare Trieb nicht schließlich ganz von seinem Wesen Besitz ergriff. Eine gute Kenntnis der vorklassischen Musik bildete für ihn die sichere Grundlage, auf der sein Schaffen beruhte. Er promovierte 1918 mit einer gediegenen Arbeit über „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700“ und gab unter demselben Titel fünf Hefte in Simrocks Volksausgaben heraus. Georg Neumark, Glucks Triosonaten und seine Vertonungen Klopstockscher Oden, Haydn, Mozart, Hans Sommer folgten in weiteren Editionen. Den begnadeten Violinisten Johann Jakob Walther aus dem 17. Jahrhundert hat er erst wieder zugänglich gemacht, indem er in der Monumentalausgabe „Erbe deutscher Musik“ 1941 dessen „Scherzi da Violino solo“ veröffentlichte; Walthers für die Entwicklung des deutschen Violinspiels höchst charakteristischen „Hor-