

## DER TONALE LOGOS

ZU J. HANDSCHINS BUCH „DER TONCHARAKTER“

VON WALTER WIORA

Inhalt: I. Ton und Tonhöhe. II. Die logisch-harmonische Verfassung des Tonreiches. III. Die geschichtliche Mannigfaltigkeit. IV. Die tonal-harmonische Seite der Musik in übergeordneten Zusammenhängen. V. Tonlehre als Zweig der Musikwissenschaft.

Historische und systematische Forschung verbindend, hat der Basler Ordinarius zugleich mit seiner „Musikgeschichte im Überblick“ ein Werk systematischer Musikwissenschaft herausgebracht, das trotz seinen problematischen Zügen zu den bedeutendsten Leistungen dieser Disziplin gehört.<sup>1</sup> Wer nicht kurzweilige Lektüre sucht, sondern in Grundfragen der Musikwissenschaft ernstlich eindringen will, wird die Mühe nicht scheuen, die das Buch vom Leser fordert, und wird sie reich belohnt finden. Denn es gibt mehr, als Titel und Untertitel versprechen: keine Einführung im lehrhaft-kompilatorischen Sinn, sondern das eigenwüchsige Werk eines Charakterkopfs und Meisters an der Front des Erkennens, und keine Tonpsychologie am Rande der Musikwissenschaft, sondern eine Untersuchung von Kernfragen unseres Faches. Einem musikalischen Weltbild nahe, bietet es eine grüblerisch-eigenwillige Besinnung auf die tonal-harmonische Seite der Musik und eine tiefeschürfende Auseinandersetzung mit den entsprechenden Wissensformen, von den Pythagoreern bis zur Tonpsychologie seit Stumpf und Hornbostel. Das Werk bietet Grundlegendes auch für Musikgeschichte und Musiktheorie. Es wirft neues Licht auf umstrittene Probleme, wie den Charakter der Tonarten, die Geltungsweite der Riemannschen Funktionslehre, die Bedeutung der außereuropäischen Skalen, und auf Gegenwartsfragen, wie: Naturgegebenheit oder freie Setzung der harmonischen Grundlagen, Legitimität oder Abwegigkeit der Zwölftönemusik? Mit alledem aber dient es der in der neuklassizistischen Situation besonders wesentlichen Aufgabe, das Tonreich, das der Tonkunst vorgegeben ist, sowohl gegen selbstherrlich gesetzte Axiome wie andererseits gegen die Verabsolutierung verganglicher Zeitstile zu unterscheiden.

Ich möchte dem Leser dabei helfen, das Buch zu verstehen und fruchtbar auszuwerten. Diesem Zweck glaube ich mehr als durch förmliche Interpretation dadurch dienen zu können, daß ich versuche, Hauptgedanken des Verfassers, die mir für die Musikwissenschaft und damit für unsere Zeitschrift besonders wesentlich erscheinen, herauszustellen, in einer systematischen Ordnung zu überblicken und teilweise weiterzuführen.

<sup>1</sup> „Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie“ (XVI, 436 S.), Atlantis Verlag Zürich, 1948. Zu einzelnen Fragen siehe ferner: „Musikgeschichte im Überblick“, Luzern 1948, und „The «Timaeus» Scale“ (Musica disciplina IV/1, 1950).

Die Eigenart der Schrift macht ein solches Vorgehen ratsam. Denn erstens ist ihre Gliederung nicht ausgeprägt architektonisch und nicht leicht überschaubar; auch erschwert die Überfülle der Nebenthemen das Verständnis. Die Bedeutung des Werkes wird klarer werden, wenn wir uns auf Kernfragen konzentrieren und ihr systematisches Gerüst herausarbeiten. Und zweitens stellt sie kein abgeklärtes opus perfectum et absolutum dar, sondern eine Station auf dem Wege, den Niederschlag einer weitergehenden Gedankenbewegung. Ihre erste Fassung war ein Vortrag in Barcelona 1936. „Weitere Versionen folgten . . . Die vorliegende zähle ich als die elfte, doch erfuhr sie in der Fahnenkorrektur noch eine Überarbeitung“. Aber auch damit gibt der Verf. sich nicht zufrieden; in dem inhaltsschweren Mittelstück des Vorwortes weist er die Richtung des weiteren Weges. „Ich möchte von meinem jetzigen Standpunkt aus andeuten, was ich anders machen würde, wenn ich es von neuem zu schreiben hätte.“ Und was ist das, was er also ändern möchte? Nicht weniger als den Grundriß samt dem Titel.

Nicht als abgeschlossenes Ergebnis tritt so das Werk vor uns hin, sondern als Durchgangsstadium. Wesenhafter als die vorübergehende Fassung erscheint darum die weitergehende Forschung und angemessener als die Kritik der vorliegenden Version ist der Mitvollzug dieser Bewegung der systematischen Musikforschung. Wenn irgendwo, so dürfte diesem Werke gegenüber der Versuch einer produktiv-kritischen Auseinandersetzung am Platze sein.

## I. Ton und Tonhöhe

### 1. Die psychologische Diskussion um die musikalische Tonqualität

Dem Titel „Toncharakter“ entspricht es, wie das Buch beginnt. „Wir fragen zuerst nach dem Ton und seinen Eigenschaften“ (S. 1). Diese Frage ist für H. insofern zugleich Grundfrage nach einem konstituierenden Wesenszug der Musik, als er den Ton „den ersten, den logisch einfachsten Repräsentanten der Musik“ (1) nennt. Nun ist dieser Ausgangspunkt nur einer der möglichen auf dem Wege zur Erkenntnis der tonal-harmonischen Verfassung der Musik; es ist der Ansatz der klassischen „Tonpsychologie“. H. schließt sich in Anfang und äußerem Thema diesem Ansatz und damit der psychologischen „Diskussion um die Tonqualität“ an.

Auf diese Diskussion hat sich ungünstig ausgewirkt, daß die Musikerkenntnis seit dem Altertum mit den Bestimmtheiten des Tones zwar implicite vertraut war, begrifflich jedoch wesentliche Unterschiede nicht scharf herausgestellt hat. Allbekannt erscheint z. B. angesichts unserer Tonbuchstaben das zwiefältige Verhältnis von  $c$  zu  $c'$ : der Unterschied zwischen der stetig ansteigenden Reihe absoluter Tonhöhen, in welcher  $c'$  viel höher ist als  $c$ , und der periodischen Ordnung der Tonverwandtschaften, in welcher  $c$ ,  $c'$ ,  $c''$  usf. „identisch“ sind. Aber die begriffliche

Klärung ist nicht weit getrieben worden; den undifferenzierten Ausdruck „Tonhöhe“ gebraucht man meist im doppelten Sinn.<sup>2</sup> Die klassische Tonpsychologie hat in ihrem neuen Anfang ohnehin an die Traditionen des Musikwissens weniger angeknüpft als an die Gesichtspunkte der Psychologie, zu der sie als ein Forschungs Zweig gehört, und erst recht nicht das musikalische Kenner- und Handwerkswissen, das unter der Decke der ausgeprägten Begriffe lebt, methodisch ausgewertet und in die Denkformen der Psychologie übertragen. Zudem war sie mehr elementare Gehör- als spezielle Musikpsychologie; sie untersuchte den Ton als Element der Schallwelt, nicht nur der Musik. So kam es, daß sie Sachverhalte, die vom „einfachen Musikerstandpunkt“ (246) aus geläufig sind, zunächst übersehen oder schief gesehen hat. Dergleichen „Rückschritte“ ergeben sich leicht, wenn eine neue Wissenschaft auf ein Gebiet sich ausdehnt, das unter anderen Gesichtspunkten längst vertraut ist. Wir möchten die Situation der Tonpsychologie lieber in solcher Weise aus Wesen und Geschichte der Wissensformen zu verstehen suchen, als mit H. jene Diskussion seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als „Tiefpunkt“ in der Behandlung des Problems der Tonqualität brandmarken (235 ff.).

Es fördert nicht das Verständnis des wenig verstandenen Carl Stumpf, wenn ihn H. so charakterisiert, daß „Erkenntnisse, die von jeher als dem musikalischen Menschen gegenwärtig gegolten hatten“, jetzt gerade bei ihm, diesem hochmusikalischen Gelehrten ersten Ranges, „plötzlich ausfielen“ (235). Daß sie ihm als implizites Wissen nicht weniger vertraut waren als anderen, geht aus vielen Stellen hervor<sup>3</sup>. Aber etwas anderes als die übliche Vertrautheit mit Prinzipien der Musik ist das Unternehmen, sie in Grundbegriffe zu fassen und mit den Kategorien der Psychologie auszusagen. Bekanntlich hat zudem Stumpf, dessen Redlichkeit und hohes wissenschaftliches Niveau H. mit Recht rühmt, verschiedene anfängliche Irrtümer später aufgegeben, wengleich er manches Phänomen anders deutete, z. B. statt als „Urqualitäten“ als „historische Qualitäten unseres heutigen oder irgend eines Musiksystems“<sup>4</sup>. Doch hat er freilich zunächst, in elementenpsychologischen und sensualistischen Zeitanschauungen befangen, an Hauptstellen seiner frühen „Tonpsychologie“ die Mehrseitigkeit der Tonhöhe und sogar die Ursprünglichkeit der Oktavähnlichkeit gelegnet (II 196 ff., I 134 ff. u. a.).

Demgegenüber war es ein Verdienst, daß Brentano und namentlich Révész ungemein nachdrücklich auf jene zweite Seite im Wesen der Tonhöhe hinwiesen, die mit der „Identität“ der Oktave zusammenhängt. Die „Zweikomponententheorie“ hat schwierige Grenzfragen von Gehörpsychologie und Musikwissenschaft in Angriff genommen; inwieweit ihre Irrtümer negativ bleiben oder sich fruchtbar auswirken, hängt nicht zuletzt von der Fortentwicklung der systematischen Musikforschung ab.

<sup>2</sup> s. 393, ferner 251 über das Vorkommen begrifflicher Unterscheidung.

<sup>3</sup> Vergl. z. B. folgenden Satz aus den „Anfängen der Musik“ (S. 51) mit einer ähnlichen Stelle im „Toncharakter“ (7). Stumpf: „Sobald wir einen Ton auf eine andere Tonika beziehen, verändert er seinen musikalischen Charakter“. Handschin: „Der musikalische Charakter des Tons ist durch die Stellung in der Gesellschaft der Töne bestimmt“.

<sup>4</sup> Beitr. z. Akustik u. Musikw. VIII 35 u. 8. Siehe ebenda die Nachweise zur Vorgeschichte der „Zweikomponententheorie“ (21 ff.).

H.s Begriff „Toncharakter“ kommt, wie er vermeint und ausdrücklich sagt, der „Tonigkeit“ bei Hornbostel etwa gleich (29, 114). Wie dieser die Tonigkeit als „die spezifisch musikalische Eigenschaft akustischer Erscheinungen“ bezeichnet<sup>5</sup>, so H. den Toncharakter als „das eigentlich musikalische Element“ (420). Erheblicher aber als die Übereinstimmungen sind die Abweichungen. H. übt an der „Zweikomponententheorie“ und ihren verschiedenen Fassungen scharfe Kritik<sup>6</sup>. Man stelle den Sachverhalt auf den Kopf, wenn man die Tonverwandtschaft aus der Tonigkeit erkläre und voraussetze, es könne keine „Verwandtschaft“ von Tönen geben ohne eine handfeste Eigenschaft, in der sie übereinstimmen (201, gegen Hornbostel).

In der Tat erklärt Hornbostel wiederholt, daß die Tonigkeit der Konsonanz „zugrundeliege“<sup>7</sup>, und Wellek, daß die Tonigkeit die Intervall- und Akkordfarben „konstituieren“<sup>8</sup>. Andererseits aber sind bei Hornbostel wesentlicher als Überlebsel aus der Elementenpsychologie sein Zusammenhang mit der Gestalttheorie und speziell seine Lehre von den Tonstrukturen (a. a. O. 713 ff.). Konsonanz und Tonverwandtschaft wurzeln nach ihm „in demselben Mutterboden: den Strukturen, denen die Tonigkeit, die Eigentümlichkeiten von Tonfolgen und Mehrklängen, kurzum alle „musikalischen“ Erscheinungen des Gehörsinns ihr Dasein verdanken“ (728). Desgleichen hat Wellek mehrfach die Priorität der Gestalt vor dem Element hervorgehoben.

H. kritisiert an Révész und anderen, daß sie die Tonqualitäten bestimmten absoluten Tonhöhen zuordnen, z. B. der „akustischen Tonhöhe d ein für allemal d-Qualität — wie wenn wir nur in c-dur, bzw. im untransponierten System, hören würden, das heißt, wie wenn die musikalische Qualität nicht auf dem Zusammenhang beruhte, in dem ein Ton steht“ (236). Verwirrend seien hier die Hereinziehung des „absoluten Gehörs“ und die Befangtheit in der durch die allgemeine Konvention des Kammertones standardisierten Stimmung. Auch wäre, wenn wir Révész folgen, „nicht einzusehen, warum wir innerhalb der Oktave nicht ebenso gut 18, 24, 53 oder 5 Töne als „Qualitäten“ hinnehmen sollten“ (236).

Offenbar läßt sich dies nur im Hinblick auf das Tonreich im Ganzen klären, denn „diese Qualität besteht in der Zugehörigkeit des Tons zum System“ (24); der Toncharakter ist „das tonsystemliche Sein des Tons“ (202). „A single tone is nothing without a «community» in which it takes its place“<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> „Psych. der Gehörserscheinungen“ (Handb. d. norm. u. path. Physiol., herg. v. E. Bethé usw., Band XI (1926), S. 732.

<sup>6</sup> Besonders 235 ff. Vor H. hat sich zumal G. Albersheim mit der Theorie auseinandergesetzt („Zur Psychol. der Ton- und Klangeigenschaften“, 1939). Sie sei ein Rückfall in eine atomistische Betrachtungsweise von Ganzheiten, da sie zur Erklärung gestalthafter Bezugseigenschaften von Komplexen die Hypothese besonderer Eigenschaften ihrer Komponenten aufstellt (189). Sie bleibe „jede Phänomenologie dieser angeblichen Toneigenschaft“ schuldig (127, 137); diese werde nicht als Phänomen aufgezeigt, sondern um des Theorems willen untergeschoben. Was A. statt dessen positiv bietet, ist allerdings wenig überzeugend, besonders der rein räumliche Begriff der Tonhöhe, von dem die „Tonfarbe“ abgespalten wird.

<sup>7</sup> a. a. O. 730 u. 6.

Den Charakter des Tones aus der Ordnung des Tonreiches zu verstehen, ist das äußere Hauptthema des Buches. Durch diese Untersuchung und die damit verbundene Auseinandersetzung mit der Tonpsychologie trägt H. zur Erfüllung einer Aufgabe bei, welche die Musikwissenschaft bisher nicht hinreichend in Angriff genommen hat. Denn zwar vertritt Hugo Riemann den Standpunkt der Musikwissenschaft gegenüber der Psychologie elementarer Tonempfindungen samt den Bemühungen, „die Brücke von der Untersuchung der Einzeltöne hinüber zur Musik zu finden“<sup>10</sup>; aber seine Kritik an Stumpf ist wenig verständnisvoll, und sein positiver Beitrag zur Aufgabe, die „logische“ Ordnung im Tonreich zu begreifen und seine Elemente aus ihr abzuleiten, bringt zwar viele neue Ansichten und Ansätze, aber im Vordergrund steht seine Dogmatik eines Zeitstiles; er stellt den Bemühungen Stumpfs um „Urqualitäten“ nicht eine ähnlich ursprüngliche Besinnung auf die Verfassung des Tonreiches gegenüber, sondern einen zeitbeschränkten, viel zu engen, doktrinären Aspekt. Ernst Kurth aber hat zwar viele Phänomene durch ausgezeichnete Einfühlung aufgespürt, doch er war in der durchaus einseitigen Auffassung der Musik als Drang (oder „Wille“ im Sinne Schopenhauers) befangen und im Dualismus, daß seelisch-dynamisch sei, was nicht sensuell-akustisch ist; er hat den strukturlogischen Kernbereich der Musik nicht in ursprünglicher Hinwendung erkannt und gewürdigt.

H. beginnt zwar äußerlich mit der Frage nach den Eigenschaften des Tones, aber er entwickelt sie nicht. In erstaunlich wenigen Sätzen geht die Darstellung dazu über, was er „das eigentlich Musikalische“ am Tone nennt (417 u. ö.): zum „Toncharakter“ und damit zu jener Ordnung im Tonreich, aus der in erster Linie er den Toncharakter zu verstehen sucht: zum Quintenzirkel (S. 1—2). Das Buch behandelt nicht den Ton überhaupt, sondern jenes spezifisch Musikalische an ihm. Andererseits beschränkt er sich nicht darauf, den Ton aus der Musik, den Toncharakter aus dem Tonreich zu verstehen, sondern behandelt auch andere Gebiete des Tonreiches, teilweise ohne ihren Zusammenhang mit den Problemen „Ton“ und „Toncharakter“ thematisch herauszuarbeiten. Das Vorwort sagt, wie er hier weiterzukommen gedenkt. „In erster Linie würde ich suchen, den Begriff des „Tonsystemlichen“ . . . besser in Beziehung zu setzen mit dem des „Toncharakters“ und der „Konsonanz“ . . . Es wäre vielleicht logischer gewesen, vom Grundfaktum, eben der Konsonanz, auszugehen, als von dem mich zunächst so beeindruckenden konkreten Ton- und Intervallcharakter . . . Allerdings hätte in diesem Fall wohl auch der Titel des Werkes abgeändert werden müssen“. Aber schon in der vorliegenden Fassung deckt der äußere Titel nicht das innere Thema.

<sup>10</sup> ZfMw XVI, 493.

<sup>11</sup> The Timaeus Scale, S. 40.

<sup>12</sup> Grundr. d. Mw. 2, 52 u. ö.

Dieses ist nicht nur der Toncharakter, sondern die strukturlogische Verfassung des Tonreiches. Sein inneres Thema ist der tonale Logos und dessen geschichtliche Verwirklichung.

## 2. Über das volle Wesen des Tones

Dem entspricht es, daß H. den Ton fast nur als Glied tonaler Zusammenhänge behandelt und kein Bild von seinem vollen Wesen entwirft<sup>11</sup>. Die eingangs gestellte Frage „nach dem Ton und seinen Eigenschaften“ (1) wird nur zum Teil durchgeführt; dafür ist bezeichnend, wie H., obwohl er darauf besteht, „den Ton von seinen Eigenschaften zu unterscheiden“, den Satz wiederholt: „Wir fragen also nach den Eigenschaften, die ein Ton haben kann“ — also nicht mehr nach dem Ton selbst? Aber der Ton ist doch nicht nur ein Bündel von Eigenschaften oder gar nur jener Eigenschaften, die H. ausdrücklich behandelt<sup>12</sup>. Meines Wissens liegt auch im sonstigen Schrifttum eine grundsätzliche Besinnung auf sein volles Wesen als methodische Abhandlung nicht vor. Einige Gedanken dazu mögen folgen; die verstreuten einschlägigen Bemerkungen H.s ziehen wir jeweils heran.

a) Über die Geschichte des Wortes unterrichten u. a. die ausführlichen Artikel „Ton“ und „Ton-“ im Grimmschen Wörterbuch. „Tonus multipliciter dicitur velut nix in montibus“; dieser Satz des Joh. de Grocheo gilt noch mehr als für das Mittelalter für die Menge der Bedeutungen im Laufe der Zeiten: Schall, Melodie, Modus und Modell, Sekund-Intervall, Wortakzent, Gefühlston, Farbstimmung, Art und Weise und andere, angefangen vom griechischen Tonos, „das eigentlich eine Spannung oder Gespanntheit bedeutet“ (375). Erst um 1700 setzt sich die heutige Grundbedeutung durch. Wortbildner, wie Campe, verwenden den bequemen Einsilber für bildungsdeutsche Zusammensetzungen, wie Tonkunst, -dichtung, -lehre, -reich, -welt.

Mit Recht läßt H. „die terminologische Unterscheidung zwischen Ton = Ton ohne Obertöne und Klang = Ton mit Obertönen“ in unserem Zusammenhang fallen (130). In der Akustik ist diese mißliche Abweichung vom Sprachgebrauch eingeführt und manchmal praktisch, aber die Musikwissenschaft sollte die Einengung des Grundwortes nicht mitmachen, sondern diejenigen Töne, die den einfachsten Schwingungsformen entsprechen, Sinustöne nennen. Sinnreich unterscheidet die lebendige Sprache Ton und Klang, Tönen und Klingen<sup>13</sup>. Die Sonne tönt, nicht klingt nach alter Weise.

b) An einer beliebigen Mannigfaltigkeit einzelner Töne (einem Sopraneinsatz, einem Orgelpunkt, einem strebigen Leitton usw.) mache man sich lauschend und denkend das Wesen des Tones und seiner Arten bewußt. In seinem nachgelassenen Werk „Erfahrung und Urteil“ (1948) wählt Husserl gerade den Ton als Beispiel für die „Methode der Phänomenologie“; die Stelle kann dem Verständnis der eigentlichen „Phänomenologie“ im originalen Sinne ihres

<sup>11</sup> Ton-„Charakter“ bedeutet bei H. nicht das volle Wesen, sondern ein Teilmoment, bei Hornbostel dagegen „die Gesamteigenschaft der Erscheinung“ (a. a. O. 730).

<sup>12</sup> Daß es H. naheliegt, dies anzunehmen, zeigt der Satz: „Die Tonhöhe ist die zentrale Toneigenschaft: man könnte sogar sagen, sie sei der Ton selbst“ (375).

<sup>13</sup> Bei H. heißt es z. B., daß in der Musik des Fernen Ostens „eine üppig belebte Klanglichkeit“ „vom rein tonlichen Geschehen“ ablenke (82).

Begründers dienen. Dasselbe allgemeine Wesen „Ton überhaupt“ müsse sich immer wieder an den verschiedensten Exempeln ergeben, die wir in beliebiger Mannigfaltigkeit befragen und aneinanderhalten; es ist das ihnen notwendig Gemeinsame, die Invariante, ohne die ein solches Exempel undenkbar wäre; es ist „das Eidos, die *idea* im platonischen Sinne, aber rein gefaßt und frei von allen metaphysischen Interpretationen“ (410—12)<sup>14</sup>.

In „hochgezüchteten Laboratoriumsversuchen“ tritt das Wesen des Tones nicht reiner zutage als in solcher Wesensanschauung und „im praktisch-musikalischen Zusammenhang“ (110), sondern es werden nur Teilmomente freigelegt. Man isoliert die zu ermittelnden Tatsachen aus der Situation des Musizierens, den strukturellen Bindungen des Tonreichs und dem Konkretum des vollmusikalischen Einzeltons mit seiner Klangfarbe. Dieses abstrahierende Herausschälen ist als eine Methode aufschlußreich und unentbehrlich; als der Weg zur Erkenntnis aber ist es die Verwechslung des Pfirsichs mit seinem Stein. W. Metzger tadelt „die verderbliche Gewohnheit, zu wissenschaftlicher Erfahrung zunächst den verarmten Zustand auffassungsmäßig herzustellen, wobei die psychologisch wichtigsten Eigenschaften der untersuchten Ganzen und Teilgebilde vor Beginn der Untersuchung weggeräumt wurden“ (Psychologie, 1941, S. 114).

In anderem Sinne abstrahiert die Musiktheorie vom klingenden vollmusikalischen Ton und handelt von Stufen, d. h. ideellen Größen des naturgegebenen Tonreichs und objektiv-geistigen Gliedern der geschichtlichen Tonsysteme und Tonarten. Von den Stufen des Quintenzirkels bei H. führt ein Weg zunehmender Lebensfülle über die Stufen der Modi und die auszuführenden Töne bestimmter Werke bis zum vollwirklichen, hier und jetzt erklingenden Ton in der Ausführung des Werks.

c) Stumpf wendet gegen Hornbostel ein, mit seinem Ausdruck Tonigkeit „dürfte passender das bezeichnet werden, was Töne von Geräuschen unterscheidet“<sup>15</sup>. Dagegen bemerkt H., daß die Bezeichnung bei Hornbostel tatsächlich „zwei verschiedene Dinge“ deckt: 1. „Was den Ton vom Geräusch unterscheidet“, 2. „etwas, das unserem Toncharakter sehr nahe kommt, insofern als es auf die ‚Struktur‘ der Schwingungszahl zurückgeführt wird“ (247). Doch sind es nicht ganz verschiedene Dinge; die Einheit liegt bei Hornbostel in den von ihm angenommenen „Strukturen“, denn nach seiner Hypothese kommt bereits die Tonigkeit und Tonhöhe des Einzeltones durch gestaltende Gliederung zustande; wie wir eine gleichmäßige Klopfreihe unbewußt gliedern (meist in Gruppen von je 2 und höhere Gruppen von 2<sup>n</sup>), so gruppieren wir unbewußt die an sich gleichmäßigen zentral-physiologischen Vorgänge, welche den Frequenzen der Schwingungsvorgänge entsprechen (a. a. O. 713 f.). Nehmen wir Hornbostels Strukturlehre als Idee, die der Weiterentwicklung bedarf, so erscheint sie und mit ihr sein Begriff der Tonigkeit trotz H.s Ab-

<sup>14</sup> Soweit das allgemeine Eidos nicht unmittelbar „anschaulich“ ist, gilt ein Satz Lotzes, dieses für die Musik so bedeutenden Denkers: „Wer das Allgemeine des Tones zu fassen sucht, wird sich stets dabei antreffen, daß er entweder einen bestimmten Ton wirklich vor seiner Anschauung hat, nur begleitet von dem Nebengedanken, jeder andere Ton habe das gleiche Recht, als anschauliches Beispiel des selbst unanschaulich bleibenden Allgemeinen zu dienen; oder seine Erinnerung wird viele Töne nach einander ihm mit demselben Nebengedanken vorführen, daß nicht diese einzelnen selbst gemeint sind, sondern das ihnen Gemeinsame, das in keiner Anschauung für sich zu fassen ist“ (Logik § 15, Philos. Bibl. 141<sup>a</sup>, 30 f.)

<sup>15</sup> Die Sprachlaute, S. 91.

lehnung als besonders gewichtiger Beitrag zur Wesenserkenntnis des Tones und seiner Bedeutung als Element der Harmonie.

Das Verhältnis der immanenten Harmonie im Ton zu der zwischen den Tönen berührt H. beim Vergleich zwischen Klangfarbe und Akkord (386 f.). Die Einheit des Tones ist von anderer Art als die des Akkordes. Die Teile sind in ihm verschmolzen („der ideale Fall der Stumpfschen ‚Verschmelzung‘“), dort dagegen als verschiedene, selbständigere Glieder verbunden.

Ähnlich den entsprechenden Schwingungsverläufen, erscheinen Töne einfacher, klarer, blanker, ebenmäßiger als Geräusche. In archaischen Kulturen gelten sie als erhabener, reiner, solenn, hieratisch. Die „Punktualität“ der Töne (29) ist wie die pünktlich-präzise Intonation vom Wesen der Musik gefordert. Sie bildet eine Voraussetzung der Harmonie und Melodie. Töne sind die festen Größen, mit denen das unbewußte Rechnen in der Musik geschieht. Als Tonfolgen sind Melodien nicht durchgezogene Linien und insoweit niemals rein „linear“. Es gilt jener „Grundsatz der alten Musiklehre“ (z. B. Boethius, I, 12f.): „Musik ist erst da, wo deutlich unterscheidbare, ‚diskrete‘ Stufen der Tonhöhe gegeben sind, im Gegensatz zur ‚kontinuierlichen‘ Veränderung der Tonhöhe beim Sprechen“ (30).

d) Das Vermögen der Musik zu affektiver Eindringlichkeit gründet in der Weise, wie Schall sich uns gibt und geben kann: eindringend, durchdringend, aufdringlich, hallend, einen Raum erfüllend, uns umfangend. Schälle werden weniger genau als „dort, an dieser Stelle“ und weniger gegenständlich wahrgenommen als sichtbare Dinge. H. führt Porphyrius an (das Gehör empfangt die einströmende Stimme gleich einem Gefäß) und Lotze (die Farbe ruhe an einem Ort, der Ton komme von einem Ort).

Entsprechend gründet die Bedeutung der Musik als Ausdruck bereits in der Eigenart des Schalls als Äußerung<sup>16</sup>. Man hört im Schall meistens mit, wer und was ihn erzeugt, etwa den Schall der Schritte. Das Lautwerden meldet ein Geschehnis oder einen Zustand. Nicht erst die Stimme kommt „aus dem Inneren“; H. zitiert Lotze: „Der Klang . . . eine tätige Offenbarung des gestaltlosen Inneren der Dinge, die Farbe . . . die ruhige Erscheinung der Realität“ (405).

Auch der Ton hat diese Wesenszüge des Schalles, aber er modifiziert sie. In mehrfacher Hinsicht ist er eigenständiger und „absoluter“ als Geräusche. Er ist nicht zufällig, sondern sinngemäß Gegenstand ästhetischer Kontemplation. Im Bezug zu Note, Zahl und Tonsystem erhält er begriffliche Objektivität; ich höre die eben jetzt erklingenden Töne „als“ den Dreiklang c e g. Durch die Verbindung mit Taste und Saite hat der Ton an deren Anschaulichkeit und Handgreiflichkeit teil. Er ist kein bloßes „Attribut eines Gegenstandes“ (1) und kein Nebeneffekt einer Handlung, wie etwa das Geräusch der Eisen-

<sup>16</sup> Diese hat neben Herder (Kalligone, I, 100 ff.) besonders H. Conrad-Martius in ihrer „Realontologie“ gut beschrieben (Jb. f. Phil. u. phänom. Forschung IV, 283 ff.). „Das Tönende stellt sich als sich ‚Äußerndes‘, als sich Verlautbarendes dar — nicht als totaliter Aufgetanes, wie in visueller Gegebenheit, oder als stofflich Affizierendes, wie bei der Geruchs- und Geschmacksgegebenheit . . . Der verschiedenartige Zusammenhang der Glieder, die materiale Verfassung ist es, die im Geräusch zur unmittelbaren Äußerung ihrer selbst gelangt und sich also sinnlich manifestiert zeigt“ (z. B. hölzern, metallisch usw.), aber „nicht die ruhende materiale Verfassung in ihrem bloßen Sein, sondern in Funktion: das ‚sich Wehren‘ des Dinges, die in seinen Gliedern sich vollziehende innere Reaktionsbewegung wird laut“.



der Unterschied sicherlich nicht nur im verschiedenen Grade der Deutlichkeit, sondern eine allgemeine Schalleigenschaft ist verschieden modifiziert: hier zu einer spezifischen Toneigenschaft, dort zu einer Eigentümlichkeit des betreffenden Geräusches.

Manche Psychologen sind der Gefahr nicht entgangen, Kategorien der allgemeinen Gehörpsychologie ohne solche Modifikation auf Ton und Musik zu übertragen. Doch hat Hornbostel keineswegs etwa die absolute Tonhöhe durch den Begriff „Helligkeit“ ersetzen wollen: Helligkeit gilt ihm als eine Eigenschaft jeglichen Schalles (und nicht nur des Schalles), Tonhöhe dagegen als eine Eigentümlichkeit des Tones; sie setzt also Tonigkeit, die konstitutive Eigenschaft von Tönen, voraus. Den Unterschied zeigt z. B. sein Hinweis auf die Tatsache, daß die absolute Tonhöhe (z. B. ob c' oder c'') von der dem tiefsten Teilton entsprechenden „Grundperiode der Welle abhängt, während die Helligkeit mit der Farbe — der Klangstruktur — wechselt . . . Ein gepiffenes c' klingt dunkler als ein auf dem Klavier angegebenes c''“ (a. a. O. 711)<sup>17</sup>.

b) „Die Tonhöhe ist etwas, für das die Sprache keinen e i g e n t l i c h e n Ausdruck hat; sowohl ‚hoch — tief‘ als ‚hell — dunkel‘ sind übertragene Ausdrücke“<sup>18</sup> und ebenso die Bezeichnungen in anderen Sprachen, die verschiedene Aspekte der gleichen Erscheinung mehr oder weniger treffend benennen. Manche Autoren möchten die quasi-räumliche Seite der Tonhöhe abspalten, sie allein Höhe und das übrige Tonfarbe nennen<sup>19</sup>, doch sieht H. es mit Recht als Irrweg an, „die Tonhöhe nicht als das konkret Sinnliche zu nehmen, als das sie immer gegolten hat, sondern sie zu einer Art ‚Raumpunkt‘ zu entlebendigen“ (373). Die Tiefe eines Tones läßt sich der qualitativen „Tiefe“ einer dunklen Farbe vergleichen, andererseits räumlicher Tiefe und drittens der „Tiefe“ einer graduellen Skala. In eigentümlicher Weise sind im Phänomen der Tonhöhe drei Momente miteinander verschmolzen.

c) Anschauungsfroh haben Psychologen seit Stumpf die Schall- und Tonhöhen charakterisiert: tiefe Schälle erscheinen voluminös, schwer, dickflüssig, bauchig usw., hohe dagegen klein, dicht, leicht, spitz, schlank usw. H. gewinnt dieser Charakteristik gar zu wenig Geschmack ab. Ausdehnung, Gewicht und Dichte: „ich kann hier keine wahrnehmbaren Eigenschaften sehen . . . es sind Gefühle, die wir mit der Tonhöhe verbinden“ (248), „mehr einem Phantom als einem Phänomen ähnlich“ (251). Dagegen ist erstens zu bedenken, daß diese Erscheinungen von Hornbostel und anderen im Rahmen einer allgemeinen Gehörpsychologie, nicht einer speziellen Tonlehre behandelt werden und auch an Geräuschen zu beobachten sind (z. B. Gegensätze, wie brummen, murren, rauschen — gellen, knistern, zischen). Sodann eignen diese Momente mehr

<sup>17</sup> Nach dieser Stelle ist Hornbostels „Tonigkeit“ kein Gegensatz zur absoluten Tonhöhe, sondern fundiert diese. — Über Tonhöhe und Klangfarbe s. auch Stumpf, Sprachlaute, 399. H. behandelt die Frage im Zusammenhang mit der „Konfusion zwischen Tonhöhe und Klangfarbe . . . , der vielberufenen Oktavverwechslung“ (39). Terminologisch nicht glücklich erscheint mir die Gegenüberstellung: ‚Logische‘ Höhe des Tones, die der Grundfrequenz entspricht — ‚Impressive‘, ein dem Bukett der Obertöne entsprechender ‚Tonhöhen-Inbegriff‘. Treffend sind dagegen andere Feststellungen über die Helligkeit (37 ff. u. a.), so über Unterschiede zum Optischen und über das Verhältnis von Helligkeit und Intensität. Als Mangel an Licht ähnelt das Dunkel mehr der Stille als der tiefen Tonlage.

<sup>18</sup> 37; vergl. auch 12, 374, 376, 417.

<sup>19</sup> z. B. Albertsheim a. a. O. 22 f., 40 ff., 57 f.

als einzelnen Tönen den Tonregionen, besonders den ausgeprägt hohen und tiefen; in der Mittellage treten sie an Bedeutung zurück. Auch fallen sie drastischer an Tonfolgen und Akkorden auf, z. B. an schnellen chromatischen Terzpassagen in hoher und sehr tiefer Lage (s. auch H. selbst 275 über die „Rauhigkeit“ der tiefen Lage).

Hornbostel und Wellek geben eine Charakteristik nicht von Gefühlen oder Phantomen, sondern von angetroffenen Sinnesqualitäten sowie physiognomischen und Charaktereigenschaften. Anschauliche und umschreibende Bezeichnungen sind hier unumgänglich und durchaus treffend, wenn sie verstanden werden, wie sie gemeint sind. Daß sie nicht reiner Phantasie entsprungen sind, zeigt schon ihre enge Verbundenheit mit objektiven Strukturgegebenheiten, z. B. der verschiedenen Eignung hoher und tiefer Stimmen als Figur und Grund in der Mehrstimmigkeit; „es erscheint natürlicher, dem tiefen Ton die Rolle eines Hintergrundes und den hohen eine aktive Rolle zuzuweisen (z. B. ‚Orgelpunkt‘)“ (96). Insonderheit aber ist daran zu erinnern, wie diese Züge im „magisch“-archaischen Gesang und in der neueren Musik ausgewertet werden (z. B. in der Oper für die Sphären Eifenreich, Nebelheim und dgl.). Systematische Untersuchungen der Charakterbedeutung der Tonlagen bei Weber, Wagner, Strauß usf. können die Charakteristik der Psychologen vertiefen und erweitern.

d) Die absoluten Tonhöhen bilden eine eindimensionale und, abgesehen von den Unterschiedsschwellen, stetige Reihe, eine 9—10 Oktaven lange „Linie“. Eine präzise Gliederung nach ausgezeichneten Punkten ergibt sich erst durch die harmonisch-rationalen Tonverwandtschaften; für sich genommen, gliedert sich die Dimension nur vage nach Regionen. Im Unterschiede zum Thermometer hat sie zwar eine Mittellage, aber keinen präzisen Mittelpunkt. Die in der neueren Musik einbezogenen Außenbezirke erscheinen bei seltener Verwendung zum Symbol des Ex-otischen und Außermenschlichen geeignet, und im Kontrast zu ihnen wirkt die Mittellage, der Bereich der Menschenstimmen, um so mehr als neutral und gewohnt. Wie hier die Unterschiedsempfindlichkeit am größten ist, so sind die rationalen Tonverhältnisse am klarsten, während in den extremen Lagen diese tonalen Erscheinungen verschwimmen. Mit der „Getrübtheit, Undurchsichtigkeit oder Unprägnanz“ (114) in den Außenregionen hängt zusammen, daß vormusikalische Schalleigenschaften dort um so auffälliger in den Vordergrund treten.

e) Die absoluten Tonhöhen und ihre Dimensionen sind nicht als rein graduell aufzufassen (etwa als Zunahme der Intensität aufwärts und der Extensität abwärts), sondern es waltet ein „enges Ineinander von Qualitativem und Quantitativem“ (373 ff.). H. billigt Lotzes Darstellung der Tonhöhenzunahme „als Zunahme einer qualitativen Intensität . . . So gleichen die höchsten Töne einer Bewegung von immer zunehmender Geschwindigkeit und immer abnehmender Größe der Bewegung, die tiefsten der stets verlangsamten Bewegung einer zugleich maßlos anwachsenden Masse“ (375).

#### 4. Das Problem der Räumlichkeit

H. stellt dem Toncharakter die Ton-Höhe als das „räumliche oder raumanaloge“ Moment“ gegenüber (26). Auch sonst verwendet er nicht selten Ausdrücke wie „Tonraum“, lehnt jedoch im Prinzip diesen Begriff ab (ohne auf die ein-

schlägigen Arbeiten von Wellek, Kurth, Albersheim u.a. näher einzugehen) und hält diejenigen für „vorsichtiger, die statt von der Räumlichkeit der Tonwelt von einer Raum-Analogie sprechen“ (407). Man wird bei dieser unbestimmten Analog-setzung nicht stehen bleiben, sondern positiv die Frage weiterführen, in welchem Sinn und Maß der Musik so etwas wie Räumlichkeit zukommt. Dabei sind vertiefte Einsichten in das Wesen und in andere Arten des Raumes heranzuziehen<sup>20</sup>.

Die Dimension der Tönhöhen ist, wie der Raum, „eine Bedingung möglicher Ausdehnung“, besitzt also die in Hartmanns Darstellung erste Eigenschaft des Raumes. Sie ermöglicht extensive Gebilde (z. B. „Intervalle“ von verschiedener Weite) sowie Lageverhältnisse, Lageveränderung, Bewegung (Transposition, Steigen, Schreiten, Springen, Übereinander, Parallelbewegung usf.). Dergleichen ist in reinen Qualitätsserien (z. B. Farben oder Vokale) und Intensitätsskalen (z. B. Grade der Lautstärke) nicht möglich<sup>21</sup>; in diesen gibt es nicht Räumliches, sondern nur Raumanaloges (z. B. kein Steigen, sondern nur Steigerung). Dagegen hat die Tönhöhendimension insoweit wirklich etwas Räumliches, denn „nur im Raum allein gibt es Ausdehnung“ (Hartmann, 65). Andererseits aber ist sie insofern nicht räumlich, als „die Räumlichkeit erst mit zwei Dimensionen beginnt“ (Hartmann, 75). Es gibt daher keinen in dem Maße selbständigen Raum in der Musik, wie in Bildkunst und Schauspiel, sondern nur eine „halb“-räumliche Komponente, die zusammen mit der Zeit eine eigentümliche Bahn als Spielfeld der Musik bildet. Die Musik ist somit nicht, wie Drama und Tanz, eine raumzeitliche Kunst, sondern noch stärker zeitbetont. Sogar die Gestalten oder Helden der symphonischen Handlung, die „Themen“, gehen ja nicht nur durch die Zeit, wie die Helden des Schauspiels, sondern sind selbst schon gestaltete Zeitstrecken.

Noch in zwei weiteren Hinsichten unterscheidet sich jenes halbräumliche Teilmoment, das weder im vollen Sinne räumlich ist noch andererseits „raum-analog“, vom Raum: Es ist nicht unendlich, sondern nach beiden Richtungen begrenzt; und es ist nur insoweit „stetig“, als wir von den Unterschiedsschwellen und von der strukturlogischen Ordnung im Tonreich abstrahieren. Mit dieser Ordnung dagegen ist es kein Kontinuum, sondern ein periodisches Stellen- oder Stufensystem. Seine Stufigkeit läßt sich durch eine Leiter, seine Periodizität durch eine Spirale und beides zusammen durch eine Wendeltreppe veranschaulichen, wenn auch nur in mancher Hinsicht.

## II. Die logisch-harmonische Verfassung des Tonreiches

### 1. Grundbegriffe

So ist nicht „das Tonreich als Ganzes unter dem Bilde einer fortlaufenden Reihe“<sup>22</sup> aufzufassen, sondern nur die Dimension der absoluten Tönhöhen. In diese aber ist eine eigentümliche periodische Ordnung wie die Zeichnung eines Teppichs eingewoben; „es ist wie ein in den Ton-

<sup>20</sup> Eine besonders klare Kategorialanalyse verdanken wir Nicolai Hartmanns „Philosophie der Natur“, 1950, dem letzten großen Werk, das vor seinem Tode erschien.

<sup>21</sup> Vgl. auch W. Metzger über den „Unterschied zwischen konkret entfaltenen Real-systemen (Zeit, Raum, Tonhöhe) und den Qualitätssystemen, die nur abstrakte Ordnungen, d. h. Systeme bloßer Möglichkeiten, sind (Farbssystem)“ (Psychologie, 1941, S. 126).

<sup>22</sup> Stumpf, Tonpsych. I 146.

raum hinausgeworfenes Netz von bestimmtem Muster“ (308) oder wie die periodische Gliederung des stetigen Zeitstromes in Tage und Wochen (wobei der Oktave eines Ruhetons die Wiederkehr des Sonntags entspricht). Es ist ein Gerüst aus „Stufen“ in rationalen Abständen, eine zyklische Ordnung von Oktave zu Oktave, ein Gewebe von „Tonverwandtschaften“.

a) „Wie ein Wunder“, sagt H., berührt uns die Entsprechung von Ton und Zahl: einmal zwischen den Reihen der absoluten Tonhöhen und Schwingungszahlen und dabei das „Prinzip der logarithmischen Entsprechung“ (113 ff.), erst recht aber zwischen den Ton- und Zahl-Verhältnissen und dabei insonderheit zwischen „den einfachsten Maßverhältnissen und den uns besonders einleuchtenden Tonverhältnissen, das heißt den Konsonanzen“ (112). Die manchem trivial gewordenen Urphänomene Oktave — 1:2, Quinte — 2:3 usw. sind in der Tat immer wieder erneuten pythagoreischen Erstaunens wert. Sie beruhen auf einer eigentümlichen und unvergleichlichen Struktur des Hörens. Nicht durch geschichtliche Setzung, sondern von „Natur“ den Schwingungszahlen und ihren Proportionen „angemessen“, erfaßt es diese mit mathematischer Genauigkeit, wie ein Präzisionsapparat, viel exakter „messend“ als das „Augenmaß“ (nach welchem man ja nur ungefähr abschätzen kann, ob z. B. ein Stab  $\frac{2}{3}$  so lang ist wie der nächste und  $\frac{5}{3}$  wie der übernächste). Es erfaßt aber die Zahlenverhältnisse nicht bewußt als solche, wie z. B. im Rhythmus eine Kombination von  $\frac{2}{4}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt, sondern unbewußt als hörbare Qualitäten, nämlich als Intervalle von verschiedenem Gepräge: als Quinte mit dem eigentümlichen Quintcharakter, als Terz usw. Die Proportionen werden demnach nicht unmittelbar als solche, sondern „indirekt anschaulich“; es entsprechen ihnen „spezifische Eindrücke“ (390 ff.).

Wir stehen hier vor einem fundamentalen Prinzip der Musik: Zu ihrem Wesen gehört unbewußte Umsetzung von Zahlenverhältnissen in spezifische Sinnesqualitäten (kurz: Qualifikation von Proportionen). Dabei ist „Qualität“ nicht nur das Wie im Unterschied zum Wieviel, sondern Charakter und Farbe. Ein für Irrationalisten sehr merkwürdiger Sachverhalt liegt also vor: Die Intervalle und Toncharaktere sind rationaler fundiert als die sinnlicheren Tonhöhen und bilden dennoch eine buntere Mannigfaltigkeit (vgl. 138). Ratio und Sinnlichkeit, Quantität und Qualität sind hier eng miteinander verwachsen (391). „Es ist das Eigene der Musik, daß sie in besonderem Maße auf rationalen Grundlagen beruht und dabei einen irrationalen Eindruck erweckt“ (404).

b) Wie die einzelnen Zahlen und Zahlenverhältnisse den Tönen und Tonverhältnissen entsprechen, so laufen ihre Ordnungen parallel. Diese **Z a h l - u n d T o n r e i h e n** bilden ein rationales Fundament des Tonreiches, wiewohl die Ton-Kunst sich im Laufe der Zeiten verschieden zu ihnen verhalten hat.

H.s Polemik gegen die „Oberton-Anbeter“ von Rameau bis Hindemith (129 ff., 179) trifft nur den, der geneigt ist, die Teiltonreihe unmittelbar zum Prinzip zu erheben oder gar aus ihr „die ganze Musik abzuleiten“ (172). Mittelbar wesentlich ist diese Reihe als sinnfällige Erscheinungsform einer allgemeineren Gesetzlichkeit. Einunddieselbe Grundreihe stellt sich in verschiedenen Formen dar: als die Reihe der ganzen Vielfachen jeder Schwingungszahl und der entsprechenden Töne; als Teiltonreihe; als Naturtonreihe auf Blasinstrumenten; als die Tonreihe, die sich aus der Teilung einer Saite ergibt; als Überteiligkeitsreihe (222 ff.); aber auch die in der Tat „eleganten Tabellen“, in denen H. die „harmonische Teilung“ systematisch durchführt (215 f.), sind Ausdrucksformen jener Grundordnung, indem sie andere Gesetzlichkeiten, die ihr innewohnen, hervorheben.

In verschiedener Formulierung zeigen sich dieselben Sachverhalte, z. B. die Entsprechung zwischen dem gleichen Abstand von Zahl zu Zahl (etwa 64 — 128 — 192 . . .) und dem sich wie in perspektivischer Verjüngung verengenden Abstände zwischen Ton und Ton; oder das Gesetz, daß den Zweierpotenzen der Zahlen „Oktav-Identität“ entspricht. H. weist selbst auf Gemeinsamkeiten dieser Reihen hin: „Da die Obertonreihe die physikalische Darstellung der Zahlenreihe ist“, sind „sämtliche Verhältnisse ganzer Zahlen in ihr vertreten“ (271). Alle Töne, die miteinander überteilige Verhältnisse bilden, sind gleichzeitig Vielfache des Ausgangstones (226). Vgl. auch S. 222.

Zum Prinzip dieser Reihen gehört die Vervielfältigung einer Schwingungszahl und demgemäß Gleichheit der Zahl-, aber nicht der Tonabstände. Demgegenüber ist das Prinzip einer zweiten Reihenbildung die Vervielfältigung der Konsonanzen, also Gleichheit der Tonabstände selbst. Voran steht hier der Quintenzirkel, die Folge der Potenzen von 3, wenn wir von der Zusammensetzung mit Oktaven und damit vom Faktor 2 in 2:3 abstrahieren (105 ff., 2 ff.). Die zwölf Tonstufen, die sich aus dem Quintenzirkel und bei Vernachlässigung der Oktaven als „chromatische“ Leiter ergeben, treffen beinahe mit den Stufen zusammen, die man durch Zerlegung der Oktave in 12 gleiche Teile herstellt, und ähnlich verhalten sich die „Zirkel“ der anderen Intervalle zu den entsprechenden Teilungen der Oktave. Damit ist das Verhältnis zwischen der Reihenbildung zweiter Art und einem dritten, weniger naturgegebenen Prinzip berührt, dem der geometrischen Teilung der Oktave in gleiche Teile. Die für Tonsysteme und Temperaturen so wesentliche Frage nach dem Verhältnis zwischen der ersten und zweiten Reihenbildung und ihren möglichen Kombinationen durchzieht zwar H.s Buch, bedarf aber einer ursprünglicheren Untersuchung. Weitere Gesetzlichkeiten eröffnen sich, wenn man den Ansatz H. Greinachers fortentwickelt, der „die diatonische Tonleiter als gesetzmäßiges Tonspektrum“ darstellt<sup>23</sup>.

c) H. nennt die Konsonanz ein einzigartiges „sinnlich-logisches Faktum“ (206) und die auf ihr beruhende Ordnung „die ‚logische‘ oder cha-

<sup>23</sup> *Helvetica Physica Acta*, VI, Basel 1933, S. 305; vgl. auch W. Kredler im Bericht über den Musikwiss. Kongreß zu Lüneburg 1950.

rakterliche Seite der Musik“ (21). So meidet er nicht den Begriff des Musikalisch-Logischen, den auch Riemann seit seiner Dissertation umkreist hat. Zwar meint Wellek: „Eine musikalische ‚Logik‘ gibt es nicht“<sup>24</sup>, aber das trifft nur für Logik im Sinne der verselbständigten Schuldisziplin zu und kann nicht heißen, daß es in der Musik das nicht gäbe, was die Griechen *Logos* nannten. Sie selbst, auch Aristoteles, bezeichneten als *Logos* das Zahlenverhältnis und die Konsonanz. Was H. aufzeigt, entspricht nicht einem übertragenen, sondern einem Ursinn des Wortes: gesetzhaft-naturgegebener Zusammenhang, Proportion, Rechnung, immanente Vernunft, sinnvolles Gefüge. Es deutet stärker als *Ratio* oder Geist auf die „verborgene Vernunft“, die, wie Oerstedt sagt, „in den Tönen liegt“. Es gibt der Tatsache Gewicht, daß das naturgegebene Tonreich sinnvolle Ordnung ist, nicht ein ungestalter Stoff, den erst die Zeitalter und Kulturkreise rationalisieren müßten. Das Tonreich ist nicht chaotisches Material der Tonkunst, die allererst Ordnung hereinbrächte. Musik ist nicht nur Ton-Kunst, sondern auch Ton-Reich<sup>25</sup>, nicht nur geschichtlicher Geist, sondern auch ideeller *Logos*. Überhistorisch-ideelles Sein eignet dem Tonreich wie dem Zahlenreich und der „logischen Sphäre“ im Sinne Nicolai Hartmanns, welche die Logik im engeren Sinne behandelt. Der tonale *Logos* ist Inbegriff rationaler Grundlagen der Musik, welche in ihrer Natur liegen, im Gegensatz zu konstruktiv gesetzten, wenn auch noch so rationalen Axiomen. Er ist *λόγος ἑνός* gegenüber der *ἰδία φρόνησις*<sup>26</sup> z. B. Schönbergs. Der „tonale“ *Logos* ist die dem Tonreich wesenseigene Ordnung im Unterschiede zu wesensfremden rationalen Normen, die in die Musik hineinkonstruiert werden.

Schließlich soll das Wort an Zusammenhänge gemahnen, die zwischen der immanenten Vernunft im Wesen der Musik und im Aufbau der Welt bestehen und die seit dem Altertum umschwärmt, aber bisher noch nicht in der Weise philosophischer Wissenschaft untersucht worden sind.

d) Dem *Logos* verwandt ist der Grundbegriff *Harmonie*. Auch er umfaßt bei den Griechen sowohl elementare Tonverhältnisse: Konsonanz (142), Tonart (135, 349), Melodie — wie ein allgemeines Weltprinzip, das sich an ihnen sinnfällig darstellt: das Zusammenpassen, die Einheit trotz und durch Verschiedenheit. Bei Heraklit und Empedokles ist sie sowohl der Gegenpol zum Widerstreit als auch die darüber hinaus waltende Spannungseinheit im Gegensatz.

Der mißliche Bedeutungswandel des Wortes *Harmonik* in der neueren Musiktheorie verengt das Gebiet auf das zugleich Erklingende und verwässert es andererseits auf *alle n* Mehrklang, so daß es nicht mehr das Leitbild des Zusammenstimmens bezeichnet, sondern ein Begriffsfach,

<sup>24</sup> D. Musikf. I, 167.

<sup>25</sup> Das Wort *Tonreich* ist von Campe geprägt und von Goethe, Heinse, E. T. A. Hoffmann angewandt worden.

<sup>26</sup> Heraklit, Diels, *Fragm. Vorsokr.*, B 2.

zu dem man auch unharmonische Gebilde rechnet, dagegen nicht das nach griechischem Wortgebrauch Harmonische in der Melodik.

Demgegenüber steht es der systematischen Musikwissenschaft an, das Wesen des Harmonischen in neuer Ursprünglichkeit und ohne Spekulationen zu erkennen und weiterzudenken. Harmonie, das Zusammenpassen und Zusammenstimmen, ist der Gegensatz zur Disharmonie, der Unstimmigkeit, aber auch zu Gleichartigkeit und Verschmelzung<sup>27</sup>. Sie setzt Verschiedenheit der Töne voraus, gemäß der Lehre des Johannes Scotus, daß in der Harmonie die Töne nicht verschmelzen, sondern sich vereinigen: *non confunduntur, sed solummodo adunantur* (160).

Die Harmonie waltet im Melos wie im Zusammenklang. In ihren einfachen Formen ist sie konfliktloses Idyll, reine Konsonanz oder glatte Folge wesensnaher Akkorde. Ihre höheren Formen sind Lösung der widerstreitenden Momente, aber auch verborgene Einheit im Gegeneinander<sup>28</sup>. Größerer Konflikt fordert größere Harmonie.

e) Die Dimension der absoluten Tonhöhen und die harmonisch-logische Ordnung sind die beiden Schichten des Tonreiches, sie verhalten sich wie Materie und Form. Um alle Erscheinungen innerhalb des Ordos mit einem gemeinsamen Kennwort zu bezeichnen, ist der Ausdruck „harmonisch“ nicht weit genug. Besser wäre „tonal“. Zwar definiert man diesen Begriff meist als Bezogenheit von Tönen auf ein gemeinsames Zentrum, doch zeigt schon der Gegenbegriff „atonal“, daß das Wort in seiner praktischen Verwendung weitere Bedeutung hat als Zentrierung; eine stark modulierende Improvisation im klassischen Stil ohne durchgehaltenen Zentralton wird man nicht atonal nennen. Der Bezug auf das Zentrum ist nur eine Seite im Aufbau aus Tonverwandtschaften; sie ist mit anderen Seiten verknüpft, z. B. den harmonischen Verhältnissen der übrigen Stufen, und kann viel schwächer ausgeprägt sein als in der Neuzeit. „Tonal“ im weiten Sinne meint über die Zentrierung hinaus Ordnung nach Tonverwandtschaften. Diese Bedeutung entspricht der Weite des Stammwortes Ton, von dem „tonal“ ohne einschränkenden Zusatz abgeleitet ist<sup>29</sup>. Sie umfaßt die elementaren Tonverwandtschaften und damit die fundamentale Ton- und Zahlenordnung, die wir unter 2 behandeln werden, sodann Systeme und Tonarten, das Thema des Abschnitts 3, und schließlich die tonalen Qualitäten, Funktionen und Charaktere, die der letzte Abschnitt dieses systematischen Kapitels darzustellen hat.

<sup>27</sup> „Die Klangfarbe ist nur Gesamtcharakter, der Akkord dagegen Gesamtcharakter und Verschiedenheit, das heißt eben ‚Harmonie‘. Sofern aber die neuere Zeit den Zusammenklang nicht nur theoretisch, sondern ästhetisch der Klangfarbe angenähert hat . . . , bedeutet dies einen Abfall von der Idee der ‚Harmonie‘“ (387). Darin treffen sich Verschmelzungstheorie und farbig-impressionistischer Stil.

<sup>28</sup> Heraklits *ἁρμονία παλίντροπος, ἀφανής, καλλίστη* sowie das *συνᾶδον διᾶδον* (Diels, *Fragm. Vorsokr.* B 51, 54, 8, 10).

<sup>29</sup> „Das tonale Moment, das einen musikalischen Ton als solchen charakterisiert“, nannte Hornbostel früher seine „Tonigkeit“ (ZIMG XII, 121).

## 2. Die elementaren Tonverwandtschaften

### A. Die Konsonanz

Das Grundfaktum nennt H. die Konsonanz (XVI, 428). Die einfachen Zahlenverhältnisse sind ihr „Urbild“ oder „mindestens Symbol“ (205, 146). Schwebungen gehören nicht zum Wesen der Sache (200), sondern fließen nur in das äußere Klangbild ein (184 f.).

a) Die Beschränkung auf die Primzahlen bis 5 erklärt H. mit Leibniz aus den Grenzen unseres Gehörs. „Wo das Gehör feiner ist“, sei die Voraussetzung dafür gegeben, daß die Skala der Konsonanzen sich ausdehnt, vorab auf die Siebener-Gruppe. Indessen werde von der Seite des Tonsystems stets ein Hindernis bestehen, daß dieser Komplex in den praktisch-musikalischen Bereich hineinwächst (225).

Für die „mikrorhythmische Konsonanztheorie“ bei Lipps und Hornbostel weist H. zahlreiche Vorstufen nach. „Der Hauptgedanke liegt schon bei den Pythagoreern vor: die Symmetrie (Kommensurabilität) der Bewegungen als ein sowohl das Melos wie den Rhythmus umfassendes Prinzip“ (198, 155 f., 194, 354). Einiges spreche gegen die Theorie, zumal gegen ihre massiven Formen; er möchte daher die ‚Mikrorhythmen‘, von deren Handgreiflichkeit Lipps selbst später abgerückt ist, nur als „ein ansprechendes Bild“ für jene Ordnung auffassen, als deren Symbol sich das Zahlenverhältnis darstellt (199). Aber man sollte das Problem lieber offen halten, zumal angesichts des Fortganges physiologischer Forschungen in dieser Richtung<sup>30</sup>.

b) Als Phänomen ist die Konsonanz „ein ausgezeichnetes, unmittelbar wahrgenommenes Zusammenpassen von Tönen“ (206). Schärfere wäre hier der Begriff „Zusammenstimmen“, wenn man ihn auf exakt richtige Verhältnisse beschränkt. Zusammen-„passen“ können ja auch Rock und Bluse; auch Farben bedingen und ergänzen sich, jedoch nicht mit derselben Notwendigkeit der inneren Beziehung und nicht mit jener Präzision wie konsonante Töne (402).

Der gestalttheoretische Grundbegriff „Prägnanz“ trifft zwar nicht das Eigentümliche, durch das sich die Konsonanz von anderen Fällen des Prägnanten unterscheidet (z. B. von geometrischen Figuren, wie dem Dreieck), aber er trifft generellere Züge, an denen sie teilhat: einleuchtend, hörbar, einprägsam, „ausgezeichnete Struktur“<sup>31</sup>. Damit hängt die von Aristoxenos hervorgehobene Tatsache zusammen, daß das Gehör bei Intonation und Intervallbestimmung Konsonanzen viel sicherer trifft als andere Intervalle (32, 148). Hier schließt sich ferner die „Wohlgefälligkeit“ der Konsonanzen an und das mit dieser nicht identische „Annehmlichkeitsgefühl“ (232)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Békésy, Galambos, Davis, Miller, Taylor u. a. Vergl. vorerst L. Cremer im Bericht über den Musikwiss. Kongr. zu Lüneburg 1950.

<sup>31</sup> Vergl. W. Metzger, a. a. O. 221 u. ö.

<sup>32</sup> Vergl. den Begriff *φύσει ἡδύ* (z. B. Pseudo-Arist. Probl. 58).

Daß „Verschmelzung nicht das eigentlich definierende Merkmal“ ist, „sondern ein ‚Proprium‘, ein die Konsonanz regelmäßig begleitendes, damit parallel laufendes Merkmal“, hat schon Stumpf ausdrücklich zugestanden<sup>33</sup>. H. nennt sie demgemäß eine Folgeerscheinung der Einheitlichkeit, des wirklichen Wesenszuges der Konsonanz; diese könne, aber müsse sich nicht in der Verschmelzung bekunden (206, 86).

Terminologisch freilich stellt auch das Wort Einheitlichkeit nicht das Eigentümliche der Konsonanz gegenüber anderen Formen heraus. Es wird im allgemeinen Sprachgebrauch ja oft als „uniform“ verstanden; das aber ist Konsonanz gerade nicht, wie H. zeigt. Das Wort Zusammenstimmen trifft hier schärfer als Einheitlichkeit.

c) So wie die Zahlenordnung nicht nur eine graduelle Reihe bildet, sondern andererseits ein „vielgestaltiges Milieu“, so die Ordnung der Konsonanzen und Intervalle nicht nur eine Reihe des Zusammenpassens, sondern ein System der abgestuften Paarbildung, einen Stammbaum von Verwandtschaftskreisen oder Charaktergruppen (207, 220, 232). Nach dem Prinzip der harmonischen Teilung, das H. systematisch durchführt (214 ff.), gliedert sich zunächst die Oktave in das Paar Quinte und Quarte, sodann die Quinte in die beiden Terzen, die mit den Sexten eine Familie bilden, und so fort. Die eine Familie ist durch die Zahl 3 bestimmt, die zweite durch 5; diese Zahlen sind Symbole des Intervallcharakters. Die Familien erscheinen fortlaufend „inhaltsreicher“: die Dreier-Intervalle rau, hohl, asketisch, die Terzen und Sexten demgegenüber gefüllter, impressiver, fleischlicher (218, 86). Die Oktave nennt H. „nichtssagend in der Aufeinanderfolge und leer, ohne Geschmack in der Gleichzeitigkeit“ (226). Indessen wird man, besonders angesichts Bruckners, betonen müssen, daß auch die Oktave etwas zu sagen hat, wenn sie nicht als bloße Verschiebung der Lage (35), sondern als Aufschwung oder Sturz „mit lebendigem Inhalt“ vollzogen wird. Dann zeigt sich die elementare Erhabenheit, die als substantielle Möglichkeit in ihr liegt. Auch das Leere als Grundbegriff im Numinosen und in der Mystik hat ja einen positiven Sinn und ebenso das Einfache und die Reinheit. Diese Urphänomene sind nicht nur negativ, vom Fehlen reicheren Inhaltes her zu verstehen. In der Bank ist die Eins allemal weniger als die Fünf, in der Philosophie und Musik nicht in jeder Hinsicht.

Innerhalb jedes Paares klingt das kleinere Intervall prägnanter, z. B. die Terz prägnanter als die Sexte; die räumliche Nähe trägt dazu bei, das tonale Verhältnis ins Licht zu setzen (207). Ferner erscheint in jedem Paar das untere Intervall eher als stehend, das obere als hängend; das unterscheidet die Quinte von der Quarte, die große von der kleinen Terz. In stabilen Intervallen liegt der „einfachere“ Ton, die einfachere Zahl

<sup>33</sup> Sprachlaute, 281. Mit Recht betont H., daß auch die frühere Ansicht Stumpfs über die Verschmelzung nicht zu äußerlich verstanden werden sollte (189, 209). Gleiches gilt für die antiken Begriffe Gegenseitiges Verdecken (*ἀφανίζων ἄλληλα*), und Mischung (*ῥαῖσις λόγων ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα*); vergl. Stumpf, Pseudo-Arist. Probl. S. 5 und Gesch. Cons. S. 35.

unten, z. B. 2:3, in labilen oben, z. B. 3:4 (wobei die gerade Zahl wegen der Oktavidentität durch 2 gekürzt werden kann)<sup>34</sup>.

Je ein stehendes und hängendes Intervall ergänzen sich zur Oktave, zur Quinte, zur großen Terz. Dabei erscheint die stehende als die gerade Form, die hängende als die „verkehrte“. Das wirkt sich, wie wir noch sehen werden, folgenswer auf Akkorde aus, z. B. den Dur-Dreiklang 4:5:6 im Verhältnis zu seinen Umkehrungen und zum Moll-Dreiklang. Fundierung und Stabilität sind für die Konsonanz wichtig, aber nicht konstitutiv. Dementsprechend ist labil nicht dasselbe wie dissonant. Die Quarte z. B. ist labil, aber nur in manchen Zusammenhängen „auffassungsdissonant“. Unter der Herrschaft des Dreiklangs hat sie einen „Anflug“ von Dissonanz erhalten (230). Schon im 15. Jahrhundert bezeichnet sie mancher als solche „und identifiziert so das Dissonante mit dem Unstabilen“ (425).

d) Zum Problem Konsonanz-Dissonanz glaubt H. grundsätzlich nicht mehr sagen zu können als dies: „Wo das dahinterstehende Verhältnis als ein einfaches (ein aus kleinen Zahlen bestehendes) zur Geltung kommt, da ist es Konsonanz, wo als ein kompliziertes (ein in den Bereich großer Zahlen übergehendes), Dissonanz“ (218). Es seien nicht rein korrespondierende Begriffe. „Nahe Verwandtschaft und entfernte Beziehung sind etwas Gegensätzliches, aber auch verschiedene Verwandtschaftsgrade“ (218). Im Bereich der Sekunden „können wir nach Belieben von Dissonanz sprechen oder von geschwächter Konsonanz, indem das stärkere Auseinander gleichzeitig ein schwächeres Ineinander ist“ (225). Das Dissonante sei Schärfe im Zusammenklang, intensives Anderssein und Auseinander im Nacheinander (219). Es sei „auflösungsbedürftig“ im Unterschied zu „labil“ (91).

Methodisch wäre hier Sinn- gegen Reizdissonanz herauszuarbeiten, ferner eigentliche Dissonanz gegen Mißklang und Gemenge. Schärfe kann Würze ohne Auflösungsbedürfnis sein. Alogischer Mißklang und logische Dissonanz sind beides Gegensätze der Konsonanz, aber in verschiedener Art. Sinn-Dissonanz setzt einen mindestens mittelbaren Bezug auf Konsonanzen voraus. Soweit dieser Bezug in anharmonischer Musik fehlt, sind deren Mehrklänge nur in uneigentlichem Sinne Dissonanzen; insoweit enthält gerade atonale Musik keine Dissonanzen. Zur Dissonanz gehört das Zusammenspannen gegensätzlicher „Tonoi“ oder Akkorde zu einer relativ unselbständigen Gestalt und ihre Beziehung auf eine selbständigere Gestalt. Die Auflösung in einen „ausgezeichneten Endzustand“ ist nur eine Art der Beziehung und die Strebigkeit als „energetische Spannung“ nur eine Seite.

e) Konsonanz ist ein elementares „unmittelbares Tonverhältnis“ (232). Sie steht an und für sich diesseits der Tonsysteme. Im vollmusikalischen

<sup>34</sup> Zum Folgenden beachte in den Übereinstimmungen wie Abweichungen Hornbostels Strukturlehre (a. a. O. 722 ff.).

Sinn aber ist sie ebenso wie der einzelne Ton Glied bald dieser, bald jener Zusammenhänge und gewinnt je nachdem andere Eigenschaften hinzu. Diese ergeben sich aus „äußeren Umständen“, z. B. verschiedener Klangfarbe der beteiligten Töne (206), und tonalen Strukturen, besonders aus dem Charakter dieser Töne. Im Zusammenklang treten die direkten Tonbeziehungen, im Nacheinander die Charaktere stärker hervor (206). So ist auch die Konsonanz geschichtet. Sie ist „eine Sache der direkten sinnlichen Wahrnehmung“, aber darüber hinaus auch „der Auffassung und des beziehenden Denkens“<sup>35</sup>. Ihre elementaren Eigenschaften werden durch die Eingliederung in Zusammenhänge nicht beseitigt, sondern überformt.

### B. Tonale Nähe und Fortschreitung

a) Wir müssen den Alten wohl recht geben, meint H.: die Konsonanz gelte ebenso für das Nacheinander, wie für den Zusammenklang und trete an diesem nur besonders einleuchtend in Erscheinung (85 f., 206 f.). Die sukzessive Konsonanz sei nicht von der simultanen abzuleiten, sondern beide gründen im selben sinnlich-logischen Tonverhältnis (197, 207). Indessen klingt es gar zu unbestimmt, daß der Unterschied nur „in der Erscheinungsweise“ liegen soll (206). Für gleichzeitige Töne im Übereinander hat das Konsonieren offenbar eine andere Bedeutung als für das zeitliche Fortschreiten. Dort ist es alleiniges Ordnungsprinzip, hier aber wird es durch das Prinzip der Raum- und Wesensnähe überragt. Melodische Verträglichkeit deckt sich bei weitem nicht mit Konsonanz<sup>36</sup>. Eine ruhige, glatte Melodie kann im griechischen Sinne harmonisch sein, ohne daß Konsonanzen als Sprünge vorkommen oder als Pfeiler eine wesentliche Rolle spielen. Wesensnotwendig im Zusammenklang, sind diese in der Tonfolge entbehrlich, und andererseits ist die im Zusammenklang als Reibung dissonierende Sekunde „das tägliche Brot der Melodie“ (230, 89).

Die Melodie ist weder nur als Linie zu verstehen, noch nur aus der Konsonanz (einschließlich der Fernkonsonanzen und -dissonanzen zwischen den vorkommenden Tönen); sie ergibt sich auch nicht nur aus Linie und Konsonanz zusammen, sondern dazu kommen (abgesehen von anderen Elementen, wie besonders dem Rhythmus) logisch-harmonische Zusammenhänge eigener Art.

b) Konsonanz ist nur die eine Art der Tonverwandtschaft und harmonischen Verträglichkeit; die zweite ist tonale Nähe. Das Wort Verwandtschaft auf die erste Art oder ihre sukzessive Form zu beschränken, wäre angesichts seiner Verwendung für Akkorde und Tonarten inkonsequent. Daß zwei Akkorde miteinander verwandt sind, heißt nicht, daß sie miteinander konsonieren, sondern daß sie einander tonal nahe-

<sup>35</sup> Stumpf, „Konsonanz und Konkordanz“, Beitr. z. Akustik u. Musikw. VI 136.

<sup>36</sup> Vergl. auch Wellek, Z. f. Mw. XVI, 537 ff., 550 f.

stehen. Demgemäß wollen wir Tonverwandtschaft als Oberbegriff verstehen, der die Wesensnähe mit umgreift.

Nähe ist ein Mittleres zwischen Zusammengehörigkeit und Ferne. Indem die Stimme nach dem Grundton c das d singt, schreitet sie zu diesem „fort“, sie verharret nicht im Ausgangston oder in seinem konsonantischen Hof, sondern geht in einen andern Hof über, aber einen räumlich und qualitativ nahen. Hier gründet der geläufige Unterschied zwischen gewichtigem melodischem Fortschreiten und Bewegung im Akkord (z. B.  $g | a g f g | c' d' c' - g | c' g e g | c' e' c'$ ). Nicht Linie und Harmonie stehen sich gegenüber, sondern Fortschreitung und Binnenbewegung.

In ähnlichem Sinne stellt Ptolemäus, von der Terminologie anderer abweichend, die „emmelischen“ Intervalle in der melodischen Bewegung zwei anderen Arten von Intervallen gegenüber: den symphonon oder gleichklingenden und andererseits den ekmelischen, den musikalisch nicht verwendeten (88, 152). Nur wird damit zugleich die Einfügung in die Melodie gemeint, nicht nur die elementare Tonbeziehung, die hier zur Rede steht.

c) Der melodische Sekundschritt vom c zum wesensnahen d, der den Ordnungszahlen 8 und 9 entspricht, enthält mehr als ein irrationaler Schritt von beispielsweise 180 Cents. Distanz, Abstand, Schritt — das ist nur ein Teilmoment im „diatonischen“ Ganztonschritt von einer Stufe zur anderen. Das der Verhältniszahl analoge Tonverhältnis muß hinzukommen. H. betont oft „die innere Beziehung“ gegenüber dem bloß Abstandsmäßigen (32 f.). Aber einmal distanziert auch er sich nicht genug vom Distanzprinzip. Die Melodie brauche ein Intervall von ungefähre Schrittgröße und finde ein solches in 8 : 9; von 9 an halten wir uns nicht mehr an die Folge der Konsonanten, sondern an Größentypen, wobei allerdings andererseits das „Tonsystemliche“ in den Vordergrund trete (230, 224). Ich möchte lieber sagen: hier wird die Konsonanz von der tonalen Nähe, dem anderen elementaren Tonverhältnis, abgelöst (das freilich, ebenso wie die Konsonanz, gewöhnlich von musikalischen Zusammenhängen überformt wird). Ungefähre Schrittgröße ist dabei nur eine Seite der Sache und wird nicht von der Melodie im vollmusikalischen Sinn, sondern von der Stimme für ihre Bewegung gebraucht.

d) „In diesem Bereich, wo wir nicht mehr die Konsonanzen unmittelbar einleuchtend nebeneinandersehen, tritt für uns die Zahlenstruktur in den Vordergrund, sie, die das Tonsystem bedingt“ (224). Doch daß sie das Tonsystem bedingt, schließt nicht aus, daß sie für die tonal nahen Intervalle auch dann gilt, wenn wir diese als elementare Tonverhältnisse für sich betrachten, d. h. so, wie H. die Konsonanzen. Dem konsonantischen Hof eines Tones ist der Umkreis der einfachsten Zahlenverhältnisse analog, der Nachbarschaft entsprechen zusammengesetzte Zahlen, wie 9 (3 . 3):8 oder 15 (3 . 5):16. Ist 3 die Ordnungszahl der Quinte, so 3 . 3 das Symbol für die Quinte der Quinte und damit für den Ganzton über dem Ausgangston (z. B. c-d). Ebenso symbolisiert 3 . 5 = 5 . 3 die Terz über der Quinte, die mit der Quinte über der Terz identisch ist (z. B. h in C-dur, aufgefaßt als G d h und e g h). Die Zahl zeigt somit weitgehend die

Struktur an (369). 15:16 symbolisiert nicht nur die Nähe der großen Septime zur Oktave, sondern auch etwas vom logisch-tonalen Sinn dieses Intervalls.

Dergleichen Beobachtungen sind ein Weg zum Verständnis dessen, was Leibniz das unbewußte Rechnen in der Musik genannt hat.

### 3. Das tonale Gefüge (System und Tonart)

a) Als Systeme möchten wir im Unterschied zu H. nicht spezielle Gefüge<sup>37</sup>, sondern nur allgemeine Gesamtordnungen bezeichnen. Oberbegriff des Tonsystems ist das tonale System, die Gesamtordnung auch der Intervalle, Akkorde und Tonarten.

Ein System ist mehr als die entsprechende Systemleiter: nicht nur Inventar, sondern Aufbau. Es ist nicht nur ein Bestand aus Bestandteilen, sondern auch der Inbegriff der Zusammenhänge zwischen und über den Teilen. Ebenso verstehen wir ja unter einem philosophischen System nicht nur die Summe der einzelnen Gedanken, sondern auch die geistigen Bänder, die aus dem Einzelnen das Ganze machen.

Vier große Zusammenhänge sind zu unterscheiden, die unter dem Worte System leicht vermengt werden. 1. Die Gesamtheit der Tonverwandtschaften als systemartiges Fundament der Musik. Sie umfaßt die unter 2 und 1b behandelten elementaren Ton- und Zahlenverhältnisse und die entsprechenden Ordnungen. Die logische Schicht in der Natur des Gehörs besteht vor allen geschichtlichen Tonsystemen und ist in ihrem ideellen Sein unabhängig davon, ob man sie anerkennt und praktiziert oder nicht. Man kann Urgegebenheiten, wie 1:2, 2:3, 4:5:6 = Oktave, Quinte, Dreiklang in einem Kompositionsstil vermeiden, man kann sie ignorieren oder sublimieren, aber als Naturelemente des Gehörs lassen sie sich nicht umbringen. 2. Die natürliche Systemleiter, die sich aus diesem Fundament ohne Änderung und Zutat ergibt. Sie setzt sich nur aus jenen elementaren Zahl- und Tonverhältnissen und den entsprechenden Stufen zusammen. 3. Das pythagoreische System, das H. in den Mittelpunkt stellt und als die „Tongesellschaft“<sup>38</sup>, die Leiter der 7 fundamentalen „Toncharaktere“ bezeichnet. Es beruht allein auf einer Reihe von Quinten oder Potenzen der 3, die über die nächsten Quintverwandtschaften, aber nicht über die Grenzen der Diatonik hinausgeht. Doch führt der vollständige Quinten-Zirkel mit Ausgleichung des pythagoreischen Kommas zur chromatischen Tonleiter und zu den entsprechenden Tonarten bis fis- und ges-dur. 4. Die als objektiver Geist geschichtlich geltenden und lebenden Systeme, z. B. des nahen und fernen Orients.

<sup>37</sup> Z. B. „Wechsel zweier fünftöniger Systeme“ in einer tscheremissischen Melodie (45); „Systemwechsel, das Analogon der neuzeitlichen Modulation“ (53); „ein System der Systeme“ (303).

<sup>38</sup> Das Wort ist schon früher verwendet worden, aber für Musikgesellschaft, z. B. Pestalozzi: „In den Kreisen großstädtischer guter Tongesellschaften...“ (vergl. das Grimmsche Wb.).

b) In der Frage nach den konstitutiven Faktoren stellt H. die pythagoreische Quintenreihe voran. Den übrigen Bereichen und Seiten der fundamentalen Ton- und Zahlenordnung gesteht er in Bezug auf den Toncharakter nur die Bedeutung des Einschlages zu. Aus der Quintenreihe leite sich die diatonische Skala ab und zwar nicht als Folge purer Intervalle, sondern als „eine Skala im Sinne der Bedeutungs-, Wert- oder Charakterunterschiede“ (8). Der musikalische Charakter jedes Tones (z. B. daß er gesetzter, affirmativer, männlicher erscheine als andere) sei durch die Stellung bestimmt, die er in dieser Leiter einnimmt, mittelbar also durch die Quintenreihe (7). Die Quinte sei „das Grundelement im Aufbau unserer Tongesellschaft“ (92). Denn im Unterschied zur Oktave, der ersten Konsonanz, sei sie „das normale Einheitsmaß von Ähnlichkeit und gleichzeitig Verschiedenheit“. Damit „haben wir implizite auch die Ableitung der weiteren Verschiedenheitsgrade, d. h. die reale Tongesellschaft und die realen Toncharaktere“ (113). Das System der Einzeltöne sei ebenso nach Quinten gegliedert, wie das der Tonarten, also  $c\ g\ d\ a\ .\ .\ .$  ebenso wie C-dur, G-dur usf. Aber während die Quintengliederung für die Tonarten in der Musiktheorie der Neuzeit ausdrücklich hervorgehoben wird, sei sie für die Einzeltöne in Vergessenheit geraten (298). Die diatonische Leiter komme dadurch zustande, daß wir aus der Reihe von Quinttönen sieben aussondern, die wir, „unserer Rechts-Links-Natur gemäß, so gliedern, daß an den Rändern die Extreme liegen und dazwischen eine Mitte“ (117). „Aber wie steht es mit unserem ‚natürlichen‘ Tonsystem?“ Komme nicht auch die Naturterz als Grundlage in Frage? „Was ich darauf antworten kann, ist nur dies: die Abstufung unserer Toncharaktere entspricht genau der Quintengradierung, und zu ihrer Erklärung bedarf es keines anderen Moments“ (84). Es sei eine Tatsache, daß wir die große Terz als ein Verhältnis von Charakteren nicht auf 4 : 5 vereinfachen, sondern als 64 : 81 nehmen (178).

Einwände liegen nahe. Wenn das Tonsystem auf der Grundlage der Konsonanz erwachsen ist (225), warum spielen dann die anderen Konsonanzen und elementaren Tonverwandtschaften eine so geringe Rolle, obwohl sie sich doch als Urphänomene viel stärker darbieten als die entfernteren unter den Graden der Quintenreihe? Warum wird der Grundstock jener Ton- und Zahlenordnung, die sich in der Obertonreihe als in einer ihrer Erscheinungsformen nur darstellt, so sehr außer Wirkung und Geltung gesetzt? Sind diese Grundlagen nicht vielmehr so fundamental, daß sie keineswegs ausfallen können, sondern sich wesensnotwendig auf die Konstitution jedes naturfundierten Tonsystems auswirken müssen? Im pythagoreischen System ist Wirklichem Doktrinäres verbunden, z. B. die Auffassung der Terz als 64 : 81. Wie soll man sich seine Wirklichkeit in den gewachsenen Systemen der Früh- bis Spätzeit, zumal im Volksgesange vorstellen? Überdies hat H., wie wir noch sehen werden, das Phänomen, zu dessen Erklärung er seine Theorie bildet, nämlich die 7 Toncharaktere, nicht überzeugend genug aufgewiesen. Eine Modifikation seiner Anschauung kündigt sich an, wenn er im Vorwort eine bessere Beziehung zwischen dem „Tonsystemlichen“ und der Konsonanz erstrebt (XV) und erklärt: „Im Verhältnis zu diesem Tonsystemlichen war die von mir zunächst ins Auge gefaßte Reihenbildung auf Grund der Elementarkonsonanz nur ein Sonderfall, wenn auch der ausgeprägteste und nächstliegende“ (XVI).

c) H.s „natürliche Sozietät“ ist die Systemleiter der diatonischen Modi. Man darf sie nicht etwa mit der Dur-Tonart verwechseln,

„welche eigentlich der c-Modus und ein Überbau über dem Tonsystem, aber (in der Neuzeit) praktisch geradezu zu einem Ersatz des Tonsystems geworden ist“ (298). „Indem man fast nur noch im c-Modus dachte, trat dieser beinahe an die Stelle der natürlichen Sozietät“ (283). „Jenes Tonika-, Dur- und Dreiklangssystem“, das Riemann verabsolutiert hat, „repräsentiert eine zugespitzte Entwicklung auf einer solchen allgemeinen Grundlage, die auch andere Entwicklungen zulassen würde“ (309).

„Um ein System grundsätzlich abzugrenzen, werden wir wohl fragen müssen, wieviel Töne als selbständige Charaktere vor uns stehen“ (47). Nicht aus sachfremder Zahlenspekulation, sondern aus dem Wesen der Sache selbst ergeben sich die Stufen, die Herder „die sieben uralten Töne“ nennt. Zwei Grenzen sind uns gestellt: Jenseits der äußeren vermag das Gehör keine selbständigen Tonstufen mehr zu unterscheiden, jenseits der inneren Grenze finden wir keine selbständigen Toncharaktere, sondern nur deren „chromatische“ Vertreter. „Déjà le fis, quoique bien déterminé comme caractère, apparaît dans une mesure comme représentant du f“.<sup>39</sup> Insofern geht nach H. die chromatische Tonleiter über unsere musikalische Wirklichkeit hinaus; wir seien heptatonisch—diatonisch veranlagt; andere waren vielleicht nur pentatonisch veranlagt (4).

d) Die diatonische Leiter ist durch den Wechsel von Ganz- und Halbtönen in höherem Maße Gestalt als die chromatische (6). Nun ist doch aber die chromatische Tonleiter, soweit sie als Erweiterung der diatonischen erlebt wird und diese insofern in sich schließt, in höherem Maße Gestalt als die Zwölftonleiter; sie gleicht dieser in der äußeren Zusammensetzung, nicht aber im eigentlichen Aufbau, d. h. in der Verteilung der tonalen Gewichte und Bedeutungen. Daß dieser eigentliche Aufbau von H. nur berührt, nicht behandelt wird, wirkt sich auf das Buch nachteilig aus, auch auf die Anschauungen über Funktion und Charakter. Hier liegt ein besonders wesentliches Feld der systematischen Forschung. Was Riemann in seiner Funktionslehre angerührt, aber viel zu eng und dogmatisch dargestellt hat, gilt es ursprünglicher und methodischer aufzuhellen. Zwar breitet sich gerade hier historische Vielfalt aus, aber sie kann sich ja nur im Rahmen dessen bewegen, was kraft des Wesens der Sache prinzipiell möglich ist.

In jedem tonalen Gefüge, z. B. dem diatonischen System oder dem dorischen Modus, walten zunächst dieselben allgemeinen Formprinzipien, wie in Gefügen überhaupt: 1. Gliederung (Kohaerenz oder loses Übereinander der Regionen mit Lagenwechsel; gleichmäßige Dichtigkeit oder Verdichtungsbereiche, wie das griechische Pyknon); 2. Ähnlichkeits- und Verwandtschaftsverhältnisse (Periodizität der Oktaven, Symmetrie innerhalb der Oktave, z. B. gleichgebaute Tetrachorde); 3. Rangordnung oder Gewichtsverteilung (Beständige und wechselnde Stufen, Haupt- und

<sup>39</sup> H. in der Festschrift für Kodály, 1943, S. 71.

Nebentöne, Kern und Ränder); 4. Spannungen und Richtungen (Ausgangs-, Leit- und Zielpunkte, Ruhe und Strebigkeit); 5. Gleichgewicht, Zusammenpassen, Zusammenhalt (Widerstreit, Auflösung und Ausgewogenheit, Nah- und Fernkonsonanzen, z. B.  $d a c'$  in einem dorischen Gerüst); 6. Gesamt- und Gestaltqualitäten (z. B. Armut und Reichtum der tonalen Struktur, wobei größere Stufenzahl mit Strukturarmut einhergehen kann, wie in 12- und 24tönigen Systemen); 7. Ein- und mehrräumige Ordnungen und ihre verschiedenen Formen (z. B. ein Modus, für sich betrachtet, und demgegenüber die voneinander sehr verschiedenen Ordnungen der antiken Transpositionsskalen, der Kirchentonarten und der modulierenden Dur- und Molltonarten des temperierten Systems; dazu vgl. 352 über „nicht-einfache Systeme“).

e) Im Rahmen solcher allgemeinen Formprinzipien walten nun Prinzipien, die den tonalen Gefügen eigentümlich sind. Wir können hier nur im Ansatz auf eines hinweisen, auf das Wesen des Grundtones. Auch H. beleuchtet es (s. S. 428), doch ohne die Untersuchung methodisch einzufädeln.

Zu aller Musik gehört tonale Fundierung und Zentrierung, wenn auch verschiedener Art. Für die Fundierung scheint es ein Gesetz zu sein, daß bei sonst gleichen Umständen von zwei Tönen derjenige den anderen fundiert, welcher der kleineren Zahl entspricht (vgl. 106). Das gilt einmal für das Verhältnis der absoluten Töne und Schwingungszahlen. Tiefere, voluminösere Töne fundieren die höheren und verhalten sich zu ihnen bei sonst gleichen Umständen wie Grund und Figur (vgl. 95 f., sowie 100 über den relativen Ruhecharakter des tieferen Tones und die Richtung der „Kadenz“). Es gilt zweitens für die Zahlenverhältnisse: Die kleinere Zahl und der insofern logisch einfachere Ton fundiert den anderen, z. B.  $1 : 2$  oder  $3 : 5$ . Beide Arten der Fundierung können in einem Intervall zusammenwirken, z. B.  $2 : 3 = c - g$ , oder im Gegensatz zueinander stehen, z. B.  $3 : 4 = g - c'$ . Intervalle der einen Art erscheinen stabil, die der anderen labil.

Komplexere Fundierung als in Intervallen waltet in Obertonsäulen und Akkorden sowie in Tonarten. Auch hier waltet das Gesetz der kleineren Zahl, soweit in einem Komplex mehrerer Ton- und Zahlenverhältnisse ein Ton als die Eins, seine Oktaven als 2, 4, 8 usw. und die anderen Töne als  $3 : 1$ ,  $9 : 8$  usw., also als seine Quinte, Terz, Sekunde usw. aufgefaßt werden. Die Eins in einem solchen Felde von Tonverwandtschaften ist das Bezugszentrum der logischen Fundierung, kurz: der Grundton. Der Grundton einer Obertonsäule, eines Akkordes, einer Tonart braucht nicht sinnfällig hervorzutreten. So kann der fundierende Sinuston ganz schwach sein oder sogar ausfallen, ohne daß davon die Höhe des Gesamttones betroffen wird.<sup>40</sup> Auch der Grundton einer Skala braucht keimale zu erklingen und vermag trotzdem das Bezugszentrum zu bilden. Das

<sup>40</sup> Vergl. Köhler, Akust. Unters. III, 123 ff., Hornbostel a. a. O. 713, 720.

kann man schon an Volksmelodien sehen, z. B. wenn man die Formel  $c | g g a g | e c i n e | g g a g | f e$  umsingt. Tonales Fußen und Schweben sind in dieser Hinsicht verschiedene Formen der Beziehung zum Grundton.

Der Grundton kann ferner zugleich als melodischer Zentralton, als Achse der melodischen Bewegung fungieren, sozusagen in Personalunion. Sonst übernimmt eine andere Stufe diese Funktion, so daß zwei Töne herrschen, aber jeder in anderer Weise, ähnlich wie im Schach König und Dame. Im Einzelnen unterliegt die Herrschaft und Bedeutung des Grundtons sowie die Ausführung der übrigen Funktionen dem geschichtlichen Wandel (z. B. Ruheton, Finalis und Tonika; Rufton, Reperkussion und Dominante; oder die Bedeutung des Basses bei Perotin, Ockeghem, Rameau). Doch bewegt sich auch hier die geschichtliche Wirklichkeit in dem Spielraum, der durch das Wesen der Sache gegeben ist. Das gilt z. B. für folgenden Satz. Im neuzeitlichen Dur, sagt H., wird „der Ton c, an sich nur einer der Töne innerhalb der ‚Gesellschaft‘ und einer der möglichen Modus-Grundtöne, gleichsam zum Grundton des Systems (das an sich keinen Grundton hat)“ (266 f.). Das System hat zwar keinen Grundton auf einer bestimmten Stufe, sondern jede Stufe kann diese Funktion erhalten. Aber daß es überhaupt die Funktion des Grundtones gibt, ist im Wesen des Systems und der Ordnung der Tonverwandtschaften angelegt.

f) Eine Stufe, ein Modus, ein System sind weniger schon selbst klingende Wirklichkeit, als zur Verwirklichung *a u f g e g e b e n*. Sie sind normale Gestalten, die der Musizierende meint und beachtet, aber nur mehr oder weniger genau „trifft“. Reinheit der Intonation ist ein Ideal. Trifft die Stimme das Gemeinte nicht genau, so steht es damit ähnlich, wie wenn man freihändig ein rechtwinkliges Dreieck zeichnet. Man meint das ideelle Dreieck, und die anderen verstehen, was man meint, falls die Zeichnung von der aufgegebenen Figur nicht gar zu sehr abweicht. Man zeichnet auf der Tafel einen Winkel von  $88^\circ$ , aber man sieht ihn als rechten Winkel. Sinngemäß gilt hier, was W. Metzger über das alte Rätsel sagt, „wieso man an grobfalschen Handskizzen die Eigenschaften der idealen geometrischen Gebilde ablesen und ableiten kann. Man kann das, weil diese Figuren als Wahrnehmungsgebilde den Hinweis und Drang zu dem, was sie eigentlich sein sollten, ohne unser Zutun in sich tragen . . . Die Inhalte unserer Wahrnehmung erscheinen uns unmittelbar mit einem ‚Ordnungsindex‘ behaftet . . . Das Verhältnis zwischen erfüllter und angenäherter Ordnung kann nicht umgekehrt werden . . . Eine ‚etwas scharfe‘ Quint klingt ‚nicht ganz rein‘, aber nicht umgekehrt eine reine ‚nicht ganz scharf‘“.<sup>41</sup>

Nicht auf mechanistischen Umwegen, sondern so ist die Tatsache zu erklären, daß ein Verhältnis wie 200 : 301 praktisch als Konsonanz erscheint. Es repräsentiert im Sinne der Annäherung den normalen Fall

<sup>41</sup> a. a. O. S. 217 f. Vergl. auch D. Katz, Gestaltpsychologie, S. 46.

2 : 3 (197). Die Stufen und Gestalten lassen eine I n t o n a t i o n s - oder Sch w a n k u n g s b r e i t e zu; kleine Abweichungen hören wir zurecht (229). Dabei ist sehr plausibel, daß die auch bei musikalischen Sängern beträchtlichen Abweichungen bei dissonanten Intervallen, zumal dem Halbton, größer sind als bei konsonanten, zumal der Oktav (109, im Anschluß an O. Abraham; vgl. auch 111, 181, 171, 32 f.).

Ohne Schwankungsbreite, Prägnanztendenz, Zurechthören wären weder die temperierte Stimmung und ihr praktischer Zusammenhang mit der natürlichen möglich, noch Unisono und Zusammenspiel, noch Musizieren auf verstimmten Instrumenten. In dem, was erklingt, kommt es vor allem darauf an, was gemeint ist (109). Im Sinnlichen hören wir den gemeinten Sinn, und derselbe Klang kann je nach dem Zusammenhang verschiedenen Sinn haben; er wird umgedeutet, z. B. enharmonisch wechselt. Darum bedarf die Notenschrift trotz Hindemiths Einwänden der Rechtschreibung. Man soll nicht einen prämusikalischen Klang registrieren, sondern Musik als strukturlogischen Sinnzusammenhang verstehen lehren.

Riemann war, wie so oft, auf der rechten Spur, besonders in seiner „Lehre von den Tonvorstellungen“. Aber er hat den Sachverhalt dadurch verwirrt, daß er mit der Schicht der intendierten und aufgegebenen Gestalten das Vorstellen als bloße Vergegenwärtigung im Unterschied zum Angetroffenen vermengte. Auch E. Kurth hat den Sachverhalt verfehlt, indem er es primär für eine Tat des Willens hielt, c oder his zu hören und so die Tonbeziehungen „herzustellen“.<sup>42</sup>

#### 4. Tonale Qualitäten. Funktion und Charakter

a) Von „Toncharakter“ hat schon mancher Autor vor H. gesprochen;<sup>43</sup> geläufiger aber ist ein verwandtes Wort und Problem: Musiker und Psychologen „haben den Toncharakter auf dem Umweg über den Tonartcharakter gesucht“ (299). Auch um die Ansichten H.s zu verstehen, wird man gut tun, bei der Charakterisierung der Töne vergleichend an den Charakter der Tonarten zu denken, besonders an die Ordnung der Kreuz- und B-Tonarten nach dem Quintenzirkel und das entsprechende Lichter- und Dunkler-werden in der Modulation.

H.s Titelbegriff ist der „eigentliche Toncharakter“, nicht der „Toncharakter im weiteren Sinne“, zu dem die Stellung des Tons im Dreiklang und Modus gehört (283, 16, 55, 251 ff.). Statt Charakter sagt er bisweilen „Qualität des Tons“ (55, 23 f. u. ö.), „Tonwert“ (26), „Bedeutung“ (8 u. ö.), „das Sein des Tones“ innerhalb

<sup>42</sup> Musikpsychologie, S. 14 u. ö.

<sup>43</sup> Z. B. Lotze: „Die Wiederkehr des gleichen Toncharakters mit der Verdoppelung der Schwingungszahl ist nie unbemerkt geblieben“ (Gesch. d. dt. Ästhetik, 1866, S. 465; zit. b. Stumpf, Beitr. VIII 22). Bei Albersheim a. a. O. trägt der § 56 den Titel „Individueller Ton- und Tonarten-Charakter“ (S. VIII). S. ebenda S. 176: „Definition der Toncharaktere als Gestaltqualitäten der Systemstufen“ und 167: „Der Toncharakter hängt mit der Organisation unseres abendländischen Tonartensystems zusammen“. Freilich erhält das Wort bei H. wesentlich anderen Sinn.

der Quintenreihe (90). Es kennzeichnet den Umfang seines Begriffs, daß er ihn sowohl der Tonigkeit bei Hornbostel als auch der Funktion bei Riemann nahestellt.

Ein Ton hat nach H. Charakter nicht an und für sich, sondern als Mitglied der „natürlichen Sozietät“ (22), d. h. kraft seiner Lage in jener diatonischen Leiter, die sich aus dem Quintenzirkel ergibt (7, 31). Ähnlich wie der Charakter von h-dur im Verhältnis zu g-dur darauf beruht, daß diese Tonart im Quintenzirkel vier Schritte höher liegt, so der Charakter des einzelnen Tones h im Verhältnis zu g. Zwar „werden nicht im handgreiflichen Sinne bei g und h 4 Quintenschritte vorgestellt; und doch liegen sie irgendwie dem Verhältnis zugrunde“ (8).

Die verschiedenen Toncharaktere gründen darin, daß im elementaren Quintschritt der tiefere Ton „gesetzter, positiver, affirmativer“ erscheint (7, 99, 262). Dieser „einem Quintschritt entsprechende Charakterunterschied“ ist nach H. „eine bestimmte Größe. Die Töne stehen im Charakter so weit voneinander ab, wie es der Zahl der Quintschritte entspricht, die zwischen ihnen liegen“ (10). Daher haben in der symmetrischen Reihe, die sich um d als Mittelpunkt nach „links und rechts“ erstreckt, f und c ausgeprägt männlichen Charakter (stabil, gravitatisch), e und h weiblichen (leicht, unfest), und g d a bilden eine Mittelgruppe. Doch erhalten die Töne einen verschiedenen „Beicharakter“ je nach ihrer Stelle in einem Modus, z. B. als zweite Stufe im c- oder als vierte im a-Modus (255).

b) Diese Lehre hat sicherlich starken Wahrheitsgehalt. H. weist auf Phänomene hin, die jeder Musikalische spürt und „wiedererkennen“ könnte, wenn sie ihm hinreichend aufgezeigt würden. Gerade die aufzeigende Darstellung und begrifflich-terminologische Fassung aber bedarf hier der Verbesserung und Weiterentwicklung.

Terminologisch zunächst gibt das Wort „Charakter“ nicht genug her, um klar zu bezeichnen, was H. meint. Im Sprachgebrauch sind wohl die drei geläufigsten Bedeutungen des Wortes 1. Merkmal schlechthin, 2. Eigenart im Ganzen. 3. erfühlbare Wesenseigenschaft<sup>44</sup>. Mit keiner dieser Bedeutungen aber deckt sich der Wortsinn in Handschins Ton-„Charakter“. Dieser ist nicht das spezifische Merkmal oder das Gesamtgepräge des Tones, so daß der Akzent auf Ton läge, nicht auf Charakter. Denn dann müßte sich ja gegen ihn ein ähnlicher Einwand richten wie der, den er selbst im Anschluß an Stumpf gegen Hornbostels Terminus „Tonigkeit“ vorbringt: „In der Tat ist es nicht glücklich, wenn e i n e der Toneigenschaften mit einem Wort bezeichnet wird, das zum Ausdruck bringt, es handele sich überhaupt um einen Ton“ (247). H. aber will ja gerade e i n e der Eigenschaften des Tones benennen und von den übrigen, zumal „Tonhöhe“, abheben. Der Akzent liegt bei ihm nicht auf Ton, sondern auf Charakter. Er versteht dieses Wort aber auch nicht in der dritten Bedeutung: im Sinne einer erfühlbaren Wesenseigenschaft, wenngleich diese

<sup>44</sup> Im ersteren Sinne spricht H. gelegentlich vom „Charakter menschlicher Setzung“ (251) oder „Charakter eines Qualitativen“ (374). Im zweiten Sinne faßt Hornbostel das Wort Toncharakter. Er denkt an das Gepräge im Ganzen, so wie man vom Charakter eines Menschen spricht: „Wünscht man noch die Gesamteigenschaft der Erscheinung zu benennen, so würde hierfür „Charakter“ gut passen, also Schallcharakter, Toncharakter usf.“ (a. a. O. 730). Zur dritten Bedeutung vergl. Kurt Huber, Der Ausdruck der mus. Elementarmotive, 1923, sowie Metzger, a. a. O. 61 ff. Auch bei H. kommt diese dritte Bedeutung vor, z. B. wenn er vom „verschrobenen, unheimlichen Charakter“ einer Pelog-Leiter spricht (S. 80).

als ein Teilmoment hineinspielt<sup>45</sup>. Im Unterschied dazu, was man den „Charakter“ der Tonarten nennt, ist Handschins Toncharakter nicht in erster Linie eine erfühlbare Wesenseigenschaft und kann es gar nicht sein, denn Charakter in dieser dritten Bedeutung haben ja auch Tonhöhen: tiefe Töne einen dumpfen, dunklen, hohe einen scharfen, hellen „Gefühlscharakter“, wie Stumpf es ausdrückt<sup>46</sup>. H. aber versteht unter Toncharakteren strukturbedingte Qualitäten, die auf einer logisch-geistigen Tätigkeit beruhen und in mancher Hinsicht (und mit den S. 26 f. betonten Einschränkungen) den Farben zu vergleichen seien. Er meint strukturlogische Eigenschaften, die der Ton als Glied des Systems und in Analogie zu einer Zahlenstruktur besitzt. Dafür aber ist das Wort „Charakter“ des Tones kein scharf bezeichnender Terminus. Mit der Schwierigkeit der begrifflich-terminologischen Fassung hängt auch die Schwierigkeit zusammen, die gemeinten Phänomene reich, präzise und theoriefrei zu beschreiben. H.s archaische Kennzeichnung der Töne als „Männlich und Weiblich“ entsprechend ihrer Stellung „Links und Rechts“ (beide sind pythagoreische Gegensatzpaare) ist für die Toncharaktere nicht charakteristisch genug. Manchmal überschattet die Theorie das Aufzeigen der Phänomene: wenn H. fordert, daß das f im Verhältnis zum c „unter Ausschaltung des neuzeitlichen Tonikagefühls“ als „gesetzter“ erscheinen „muß“ (S. 7); oder daß die pythagoreische Terz „als Verhältnis von Toncharakteren in die Erscheinung trete“, obwohl wir sie als direkte Beziehung niemals hören (228). Die natürliche Terz trete nur als „Beicharakter“ hinzu (84 ff.). Was H. historisch anführt, ist aufschlußreich, gibt aber für die Bestätigung der Lehre vom Toncharakter nicht viel her. S. 359 f. gesteht er: „Gaudentius ist der einzige griechische Musiktheoretiker, der direkt den Toncharakter als Eigenschaft der Tonhöhe gegenüberstellt und ihn nicht nur unter der ‚Bedeutung‘ des Tones (der Dynamis) erraten läßt“. Aber selbst dieser Beleg deckt nicht präzise, was H. unter Toncharakter versteht. Auch scheint die Theorie mit alten Vorstellungen vom Charakter der Tonarten nicht immer übereinzustimmen, z. B. wenn nach S. 99 der Charakter des Modus in hohem Maße durch den Charakter des Schlußtones bestimmt sein soll (vergl. auch S. 9), also der f-Modus durch den männlichsten Toncharakter und der e-Modus durch einen besonders weiblichen.

c) Indessen wäre es unproduktiv, aus solchen Bedenken heraus an der Theorie kopfschüttelnd vorüberzugehen, denn sie enthält fruchtbare Keime. Noch ergiebiger scheinen mir Ansätze zu sein, die sich in den später entstandenen Abschnitten über die Konsonanz finden und von H. für das Problem des Charakters wenig ausgewertet sind. Wir benutzen sie im folgenden systematischen Ansatz.

Die Eigentümlichkeiten, die H. Toncharaktere nennt, gehören zu den in unserem Sinne „tonalen Qualitäten“. Diese vielfältigen Eigenschaften der Systeme, Tonarten, Akkorde, Intervalle, Töne sind teils Struktureigenschaften, z. B. die Funktionen, teils Charaktere im Sinne gefühlhaltiger Wesensmomente (also in der dritten der obengenannten Bedeutungen).

<sup>45</sup> Z. B. kennzeichnet er den Charakter der „männlichen“ Töne als „das Gravitätische und Stabile, welches bis zum finster Drohenden gehen kann“ (13).

<sup>46</sup> Tonpsychologie I, 202 f.

Mehrere Struktureigenschaften sind in H.s Begriff des Toncharakters unausdrücklich einbegriffen, während sie dem tonalen Charakter in unserem Sinne zu Grunde liegen. Sie gliedern sich in elementare Eigenschaften (Abschn. d) und solche, welche die Töne als Glieder von Systemen und Tonarten besitzen (e).

d) Als tonales Fundament bezeichnen wir das Gewebe der elementaren Tonverhältnisse, welche das Gehör wie ein Muster über die Dimension der absoluten Tonhöhen legt, indem es dabei die einfachen Zahlenverhältnisse als präzise Qualitäten auffaßt. Bereits als Glied dieser fundamentalen Ton- und Zahlenordnung, noch diesseits der Systeme und Tonarten, hat jede Tonhöhe ein zweites Höhenmoment, das von Oktave zu Oktave wiederkehrt. Dieses wiederkehrende qualitative Höhenmoment ist es, was die „Zweikomponenten-Theorie“ herauszustellen suchte. Es hängt keineswegs davon ab, „daß wir im gleichen Zusammenhang stehen“. Wenn d im System mit zwei Kreuzen und d' im System mit zwei b gegeben seien, so falle die ausgesprochene Oktavähnlichkeit weg, sagt H. (42). Das dürfte nicht richtig sein. d und d' sind zwar als Glieder dieser Systeme oder Transpositionsskalen verschieden, aber in anderer Hinsicht durchaus oktav-identisch. Diese Identität ist ja die Voraussetzung für die Umdeutung, die sich ergibt, wenn wir von einer in die andere Tonart modulieren. Jede Tonhöhe beliebiger Frequenz ist mit denjenigen anderen Tonhöhen oktav-identisch, deren Schwingungszahlen zu jener Frequenz in einem Zweier-Verhältnis stehen, und zwar durchaus unabhängig von den verschiedenen musikalischen Zusammenhängen, in welche diese Töne zu stehen kommen. Unser Hören ist so eingerichtet, daß der „Verdoppelung“ einer Schwingungszahl ein Tonhöhenverhältnis entspricht, das beides in sich schließt: einen Unterschied der absoluten Höhe und eine Wiederkehr des Gleichen.

Zu dieser zweiten, strukturlogisch bedingten Höhenqualität jedes Tones gehören außer der Oktavverwandtschaft auch die Verhältnisse zu den übrigen Tönen, d. h. seine Stelle und Umgebung in der fundamentalen Ton- und Zahlenordnung. Ähnlich wie es in der Bestimmtheit eines beliebigen Gliedes der Zahlenordnung, z. B. 150, liegt, daß diese Zahl das  $2 \times 3$ -fache von 25 und  $\frac{2}{3}$  von 225 ist, so gehört es zum Ton mit der Schwingungszahl 150, die Quinte jenes einen und die Unterquinte des anderen Tones zu sein. Dergleichen Bestimmtheiten wohnen dem Tone gemäß seiner Stelle im Tonreich inne, auch wenn man sie nicht in Tonarten und Musikwerken realisiert. In der Ordnung des Tonreiches sind vielfältige Möglichkeiten angelegt, von denen bald diese, bald jene in den Systemen und Tonarten der Musik, soweit sich diese an die Natur der Tonverhältnisse halten, verwirklicht werden; die übrigen bleiben im Hintergrund.

e) In den verschiedenen „Leitern“ werden Töne von bestimmter Höhe zu Systemstufen, und zwar bald zu diesen, bald zu jenen, wenn das System nicht auf eine absolute Stimmung festgelegt ist. Sie werden darüber

hinaus zu Stufen der Modi und Transpositionsskalen. Von den Bestimmtheiten, die sie gemäß ihrer Stelle in der fundamentalen Ton- und Zahlenordnung besitzen, werden nun je einige realisiert. Je nachdem wird z. B. der besagte Ton mit 150 H Grundton oder Quarte oder was immer, und dementsprechend erhalten die mit ihm verwandten Töne diese oder jene Bedeutung, soweit sie überhaupt in das System aufgenommen werden.

Glieder von Systemen und Tonarten haben folgende Struktureigenschaften, die nicht in historischen Zeitstilen aufgehen, sondern als allgemeine Kategorien im Wesen der Sache liegen. Die erste ist die *t o n a l e P o s i t i o n* und der entsprechende tonale Umkreis. Einige Beispiele: Der Ton *g* und die Dreiklänge und Tonarten auf dem Grundton *g* haben die Position zwischen Stufennachbarn, wie *f* und *a*, und andererseits zwischen den Quintverwandten *c* und *d'* (bzw. *c-* und *d-dur*). Zu *e* gehört die Position als Terz im Dreiklang auf *c*, als Grundton im *e*-modus usw. Die Position von *f* in der diatonischen Skala unterscheidet sich von anderen darin, daß es einen Halbton unter sich und den Tritonus als Quart über sich hat.

Die zweite Eigenschaft ist die Bedeutung als Glied in den oben genannten Kategorien des tonalen Aufbaus, z. B. Pfeiler- oder Nebentöne, insbesondere die tonale *F u n k t i o n*. Ein Musiker, dem H. den Toncharakter erklären wollte, meinte sofort: „Aber dies sind ja die Funktionen unserer Harmonielehre!“ „In der Tat“, sagt H., „besteht zwischen dem einen und dem anderen Analogie, sogar Verwandtschaft“. Doch scheint ihm der Name „Funktion“ so sehr „an die Welt der neuzeitlichen Harmonik geknüpft“ zu sein, daß er auf ihn verzichtet (251). Ich halte diesen Verzicht für bedenklich. Funktion ist ein Grundbegriff in der allgemeinen, übermusikalischen Strukturlehre<sup>47</sup> und ein geläufiges Wort im allgemeinen Sprachgebrauch für Obliegenheit, Amt, pflichtmäßige Verrichtung (vgl. Funktionieren und Funktionär). Beschränken wir das Vorkommen tonaler Funktionen auf die Neuzeit, so wird dem Unsinn Vorschub geleistet, im Mittelalter und in den Jahrtausenden vorher habe man, wie unter Atonalen, funktionslos gehört; Töne und Zusammenklänge hätten noch keine strukturelle Bedeutung und Obliegenheit als Glieder musikalischer Gestalten besessen. Es erscheint darum geboten, Funktion als Grundbegriff zu bewahren; als solcher ist er unentbehrlich. Doch muß er andererseits aus der Verengung und Dogmatisierung bei Riemann und seinen Jüngern freigelegt werden. Funktionen, wie das Dominantische, gehen nicht in neuzeitbeschränkten Stilmomenten auf, sondern haben allgemeinere Grundzüge, die es zu erforschen gilt. Sodann bedarf es der historischen und systematischen Übersicht über weitere Funktionen, darunter elementare, wie die Gegensätze zwischen fundierenden Ruhetönen und hervortretenden Bewegungsachsen; zwischen Ziel-, Strebe- und

<sup>47</sup> Vgl. z. B. W. Metzger über die „Rolle oder Funktion der Teile im Ganzen“ (a. a. O. 83) oder Nic. Hartmann über die „Funktion im Gefüge“ als Besonderheit von „Gliedern“ (Der Aufbau der realen Welt\*, S. 330).

Schwebetönen; oder zwischen tonalem Fußen und Hängen. Auch sind die Funktionen grundsätzlich von ihren Trägern zu unterscheiden, z. B. die dominantische Funktion von der Quinte als fünfter Tonstufe. Von den Kirchentonarten her ist ja geläufig, daß verschiedene Stufen gleiche oder verwandte Funktionen erhalten können.

Eine dritte Struktureigenschaft ist die *Vertretung* oder Repräsentation. Riemann glaubte „in dem Begriff der Klangvertretung das Zauberwort gefunden“ zu haben, „welches den Schlüssel zur Lösung der letzten Rätsel der Tonbeziehungen gibt“.<sup>48</sup> Aber daß ein Ton einen Dreiklang vertritt, ist nur eine Art der Repräsentation, und ein Dreiklang ist nicht mit der Funktion z. B. des Dominantischen identisch, sondern repräsentiert sie seinerseits. Die tonalen Gebilde können einander vertreten, z. B. die Terz den Grundton, ein Akkord die Tonart, und sie vertreten mittelbar oder unmittelbar Funktionen. Diese Repräsentation ist mehr oder weniger klar und eindeutig, z. B. wenn in der Modulation eine neue Tonart eingeführt und bestätigt wird.

Gegenüber der Neigung, den Ton überhaupt „nur noch als Komplexbestandteil“ zu sehen, als Teil der Tonart oder des Dreiklangs (299), ist es Sache der Untersuchung, wie sich Glied und Ganzes wechselseitig bedingen und wie dieses Verhältnis sich geschichtlich wandelt. Mit Recht betont H. nicht nur die Systembedingtheit des Tones, sondern andererseits sein Eigengewicht, und zwar sowohl gegen sein Untergehen in der „Verschmelzung“ (als verschwände er wie der Sinuston in der Klangfarbe) als auch gegen Riemanns Degradierung des Einzeltons durch den Dreiklang (282).

f) Mit der Struktur der tonalen Gebilde ist ihr Charakter eng verbunden und gleichsam verwachsen. Tonalen „Charakter“ möchten wir nur erfühlbare farbige „Wesenseigenschaften“ der Töne, Intervalle, Akkorde und Tonarten nennen.<sup>49</sup> Sie sind nicht etwa nur auf subjektive Phantasie, Assoziationen und Vergleiche<sup>50</sup> sowie geschichtlich erworbene und beschränkte Symbole zurückzuführen. Daneben sind allgemein verbindliche Wesensfarben gegeben, die in der Sache liegen. Es finden sich Merkmale dafür, inwieweit sie gegeben oder eingebildet sind: allgemeine Evidenz, Ordnung, Strukturgebundenheit. Die gegebenen Wesenseigenschaften stehen nicht je für sich, sondern bilden Zusammenhänge. Sie sind an Struktureigenschaften gleichsam angewachsen und im Hinblick auf diese aufzuweisen und zu verstehen. Darüber hinaus entsprechen sie mittelbar oder unmittelbar Zahlenstrukturen. Wie die elementaren Intervallcharaktere und wie die bunte Fülle der Klangfarben, so ist auch

<sup>48</sup> Jb. Peters für 1914, S. 16. „Wir hören Töne stets als Vertreter von Klängen, d. h. konsonanten Akkorden, deren es nur zwei Arten gibt, nämlich den Dur- und Mollakkord . . . Melodien stellen Akkordfolgen in einfachster Form dar“ (Gesch. d. Musiktheorie, S. 503).

<sup>49</sup> Terminologisch schließen wir uns also Kurt Huber und W. Metzger sowie andererseits dem Sinn von Charakter im Worte „Tonartencharakteristik“ an.

<sup>50</sup> Z. B. der mittelalterliche, von Handschin angeführte Vergleich von Ganz- und Halbton mit den Gegensätzen Rustikal und Raffiniert oder Lea und Rachel (11).

der Charakter der Töne, Akkorde und Tonarten in einem noch zu untersuchenden hohen Maße von Zahlenverhältnissen her zu verstehen, und zwar nicht nur aus der Ordnung der Quintverwandtschaften, sondern aus dem ganzen Gewebe der Ton- und Zahlenverhältnisse und den darin gegründeten Strukturqualitäten, wie Konsonanz und tonale Nähe, Fundierung und Zentrierung.

Wir weisen in den drei folgenden (g-i) Abschnitten darauf hin, daß der Charakter der tonalen Gebilde zunächst an ihrer Zusammensetzung und Gestalt hängt (z. B. Dur und Moll), sodann an ihrer Position (z. B. des- oder h-dur) und schließlich an der Disposition der Hörenden sowie an geschichtlichen und nicht-tonalen, z. B. rhythmischen Faktoren.

g) Der Charakter eines Intervalls beruht zunächst auf der Art seiner Konsonanz oder tonalen Entfernung, damit auf der entsprechenden Fun-

dierung und weiterhin auf der Beziehung zu einem zentralen Grundton. Demgemäß erscheinen Ganzton, große Terz und Quinte von Natur aus stabiler, fester gegründet, während Halbton, kleine Terz und Quarte labiler, introverser, gedrückter wirken (vgl. 92). Allerdings ist dies nur ein gradueller Unterschied, ein Mehr und Weniger; man darf ihn nicht zu einem polaren Gegensatz vergrößern. Wirken in einem Musikstück auch die Intervalle zweiter Art ähnlich fest und gerade, so nicht kraft ihrer Natur, sondern es bedarf hier eines Plus von Willensanspannung, das der Musizierende aufzubringen hat. Sie erhalten dadurch den Charakter des Angespannten und „Trotzigen“ (des Trotzdem), oft z. B. in Moll.

Wesentlich ist sodann das Verhältnis von linearer und tonaler Entfernung. Räumliche Nähe und logische Ferne eignet dem Halbton; je nachdem, wie sich beide Seiten verbinden, wirkt „Chromatik“ spannungslos gleitend oder farbig-reizvoll (glitzernd) oder konzentriert-spannungsvoll. Bei den großen Intervallen wandelt sich der Charakter des Übermäßigen und Überschwenglichen danach ab, was jeweils als Normalmaß, über das man hinausgeht, mitgedacht wird.

Für Akkorde dürfte das Gesetz gelten, daß ebenso wie der unterste Ton, so auch das unterste Intervall als tragend oder grundlegend gehört wird. Ist nun diese Basis stabil, so erscheint der ganze Akkord ruhig und standfest, ist dagegen gerade das unterste Intervall labil, so wirkt der Akkord schwebend, schwankend oder bodenlos. So erklärt sich die größere Stabilität und „Schlußfähigkeit“ des Durdreiklanges 4 : 5 : 6 gegenüber dem Molldreiklang und den „Umkehrungen“ (z. B. 5 : 6 : 3).

Die Gestaltqualität eines Akkordes oder Modus ist zwar nicht die Summe der Eigenschaften ihrer Intervalle, aber das Verständnis dieser Eigenschaften trägt dazu bei, die Gestaltqualitäten nicht als cantor hinzunehmen, sondern als musicus zu verstehen. Zwischen den Teil-Intervallen besteht hierin eine Konkurrenz; anscheinend setzen sich die „inhaltsreicheren“ unter den Intervallen, denen die kompliziertere Zahlstruktur entspricht, stets mehr durch und bestimmen das Gesamtgepräge stärker

als die einfacheren, z. B. im Dreiklang die leuchtende, pralle Terz stärker als die Quinte, im Septakkord die dissonante Septime stärker als Terz und Quint; die anderen Stufen sind daher auch eher entbehrlich, ohne daß die Gestaltqualität zerstört wird, z. B. c e (g) b.

Der Charakter eines Modus wird durch die Charaktere der Gerüsttöne bestimmt, welche auf deren verschiedenen Positionen beruhen, zumal den Charakter des Grundtones (255); aber nicht minder wesentlich ist der tonale „Aufbau“: wie die Konsonanzen und wie Ganz- und Halbtöne verteilt sind, welche Funktionen sie innehaben usf. H. erinnert an die bedeutsame Stelle bei Aristoteles über den Wechsel des Charakters einer Tonart gemäß der Art der Zusammensetzung. Wie ein tragischer und ein komischer Chor etwas Verschiedenes seien, wenn auch die Choristen dieselben sind, so das Dorische und Phrygische, obgleich sie aus denselben Tönen bestehen (349 f.).

h) Es beruht auf der Verschiedenheit der tonalen Position, daß Gebilde, die, für sich betrachtet, gleichgeartet sind, verschiedenen Charakter haben, z. B. die Töne d und f in der diatonischen Skala oder die drei Hauptdreiklänge in einer Durtonart oder a-moll, c-moll, es-moll. Die Stabilität des Durdreiklages wird durch die Position als Tonikadreiklang verstärkt und modifiziert. Die Dreiklänge und Molltonarten auf a und e treten in neues Licht, wenn sie auf c als Zentrum bezogen werden. Solche Beziehungen werden sowohl im Rahmen einer Tonart als auch in der Modulation und Transposition vollzogen. In der durch Zyklen, wie Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ und Chopins „Préludes“, verfestigten Systematik der Transpositionsskalen wird die Beziehung auf das neutrale c-dur zu objektivem Geist, und demgemäß erhalten die Charaktere der Tonarten nicht nur innerhalb eines Musikwerkes, sondern innerhalb des Tonarten-Zyklus Leben und Geltung, unabhängig von der absoluten Tonhöhe.

Auch wenn man H.s Ansichten über die diatonische Skala und die 7 Toncharaktere nur zum Teil übernimmt, so erscheinen seine Untersuchungen über die Bedeutung der Toncharaktere für die Intervalle, Akkorde, Tonarten beachtlich und fruchtbar, z. B. seine „systematische Ordnung der Intervallmerkmale“ (103). Als Aufforderung zu weiterer Forschung sind besonders die Hinweise darauf wertvoll, daß unter den einzelnen Tönen und Zusammenklängen Struktur- und Charakterunterschiede bestehen, die den vertrauten Charakteren im Tonartenzyklus verwandt sind (299 u. a.).

i) Indessen sind tonale Charaktere nicht so handgreiflich gegeben wie die größten Sinnesqualitäten; sie setzen musikalische Verständigkeit und Feingefühl voraus, um sich zu zeigen. Es ist der nicht nur korrekten, sondern lebensvollen Erfüllung durch die Singenden und Hörenden anheimgegeben, inwieweit z. B. die Strebigkeit des Leittones oder

der ruckhafte Übergang in eine entfernte Tonart als ein Sprung in eine andere geistige Landschaft in Erscheinung treten. Viel hängt sodann von den außertonalen Umständen ab: vom Rhythmus, der Betonung, vom Kontrast mit anderen Stimmen sowie von der Ausdrucksbedeutung z. B. einer kleinen Sekunde als Seufzermotiv.

Schließlich aber werden alle im Wesen der Sache liegenden charakterlichen Grundzüge durch die Besonderheiten der geschichtlichen Stile überformt. Dieselben Charaktere erscheinen je nach der geschichtlichen Situation und den Kontrasten, die diese mit sich bringt, in anderer Stärke und Beleuchtung, z. B. der Dreiklang um 1400, 1600, 1900, 1950 oder die dissonanten Septakkorde bei Weber und seit ihrer Trivialisierung. Symbole entstehen und vergehen, und der Charakter wird zum „Ethos“. Daß die tonalen Charaktere aber nicht in der geschichtlichen Realität gänzlich aufgehen, zeigen Bruckner und andere Meister, welche sich, ähnlich Meistern phänomenologischer Philosophie, mit neuer Ursprünglichkeit in das Wesen der Sache versenkt und Urphänomene wiederum ans Licht gebracht haben. (Wird fortgesetzt)

## KIRCHENTONART ALS FORMFAKTOR IN DER MEHRSTIMMIGEN MUSIK DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

VON GEORG REICHERT

Bedenkt man die entscheidende Bedeutung, die der Tonalität als formbildendem Faktor etwa in einer Beethoven-Sonate zukommt, so muß einen die Frage reizen, wie das Verhältnis von Tonalität und Form beschaffen war in der mehrstimmigen Musik, solange noch die Kirchen-tonarten deren Gesicht bestimmten. Es soll versucht werden, dieses Verhältnis an einigen charakteristischen Punkten der Entwicklung im 15. und 16. Jahrhundert aufzuzeigen, so einen kleinen Beitrag zur Geschichte der Tonalität zu bieten und zugleich die stilkundliche Einsicht zu fördern<sup>1</sup>.

### I.

Die Kirchentonarten, soweit sie Gegenstand musiktheoretischer Abhandlungen des Mittelalters bilden, sind bekanntlich das Ergebnis dauernder Wechselwirkung zwischen der Tradition und Umformung der antiken Tonartentheorie und der Einwirkung künstlerischer Praxis, dargestellt durch Bestand und Pflege der einstimmigen Singweisen der

---

<sup>1</sup> Wertvolle Anregung bot K. Jeppesens „Kontrapunkt“ (insbesondere S. 56 f.) sowie dessen Vorwort zur Ausgabe des Kopenhagener Chansonniers S. LVIII ff. — Für frdl. sachdienliche Hinweise bin ich ferner den Herren Prof. Bessler (Schreiben vom 19. 6. 1948) und Prof. Handschin (Schreiben vom 25. 2. 1950) zu herzl. Dank verpflichtet.

Kirche, des gregorianischen Chorals im weiteren Sinne. Daß bei solcher Sachlage der Begriff der Kirchentonart mehr bedeutet als eine Erfassung abstrakter Tonleiterverhältnisse, ist einleuchtend. Es braucht nur auf die engetheoretische und praktische Beziehung zwischen den Kirchentonarten und dem System der Psalmtöne oder auf die eigentümlichen Phänomene „typischer“ Weisen des Gradualresponsoriums und des Tractus hingewiesen zu werden, um sofort den hohen Anteil modaler Momente am Wesen der Kirchentonarten vor Augen zu führen<sup>2</sup>. Die „modi“ — der Name deutet es an — sind nicht nur Tonleitern, sondern ursprünglich Verlaufsweisen der Melodie, nicht bloße theoretische Abstraktion, sondern zugleich noch produktive melodische Urbilder. Deshalb wird man etwa das Wesen der dorischen Kirchentonart durch Beschreibung unter Feststellung von Finalis, Ambitus, Dominante nie annähernd erfassen können, solange man sich nicht eindringlich mit dorischen Melodien befaßt. Allein schon die konstitutive Wichtigkeit der Begriffe Ambitus und Dominante für die Definition der einzelnen Tonarten beleuchtet deren stark modalen Charakter.

Eine Tonartlichkeit, die ihrem Wesen nach so viel lebendige Formkraft enthält, widerstrebt einer analytischen Herauslösung speziell „formaler“ Funktionen; Tonart und melodische Gestalt sind hier noch eng verbunden. Immerhin kann man eine deutliche Differenzierung der einzelnen Leiterstufen hinsichtlich ihres formalen Gewichts, ihrer Schlußfähigkeit beobachten. Aber schon da zeigt es sich, daß solche Feststellungen viel schwieriger und im Ergebnis verschwommener sind, wenn es sich um die „irrationale“ Melodik z. B. der responsorialen Solopsalmodie handelt, als wenn sie an den mehr liedhaften Bildungen der Chorantiphonen oder Hymnen getroffen werden. Ferner wäre darauf hinzuweisen, daß mit melodischen Kontrastbildungen innerhalb großer Choralformen oft eine deutliche tonale Differenzierung Hand in Hand geht.

Die frühe Mehrstimmigkeit, durch „tropische“ Hinzufügung einer neuen Stimme unmittelbar an die gregorianischen Melodien anknüpfend, ist in tonaler Hinsicht zunächst ganz von diesen abhängig. Von einem selbständigen tonalen Zusammenhang der einzelnen Klänge ist daher hier noch nicht zu sprechen, also auch nicht von einem für die Unterstreichung der formalen Gliederung brauchbaren System funktional abgestufter Zusammenklänge. Wirksam sind allein die dem „Cantus firmus“ eigenen Formordnungen mit ihren Zäsuren und Kadenztönen; die daraus resultierenden Kadenzzusammenklänge gehorchen in erster Linie den Konsonanzregeln, vom Gesichtspunkt eigener tonaler und formaler

<sup>2</sup> Vergl. hierzu etwa H. Bessler, *Musik d. MA. u. d. Renaiss.* 1931 S. 53. Der Ausdruck „modus“ zur Bezeichnung der Tonart wurde hier den anderen in der ma. Musiktheorie ebenfalls gebräuchlichen „tropus“ und „tonus“ vorgezogen, weil schon das Wort selbst auf mehr hindeutet als nur Tonleiterhaftes; für unser Wort „Tonart“ gilt dasselbe. Eine mißverständliche Vermengung mit dem gleichnamigen notationskundlich-rhythmischen Terminus ist in unserem Zusammenhang nicht möglich.

Gesetzlichkeit haben sie einen weitgehend sekundären, zufälligen Charakter. Zwar ist nicht zu übersehen, daß schon in den Werken des Notre-Dame-Kreises streckenweise Klangfolgen mit deutlichen Dominantenbeziehungen und oft ausgesprochen durartiger Natur auftreten, insbesondere in „organalen“ Partien, doch darf man ebensowenig übersehen, daß sich mit einem neuen C.-f.-Ton die Situation sofort gänzlich ändert. Ebenso stehen manchen Motetten etwa des Bamberger Codex, in denen eine in unserem Sinn geschlossene, liedverwandte C.-f.-Gestalt überraschend konzise Harmonieordnungen zur Folge hat, zahlreiche Stücke gegenüber, in denen ein völlig anderes Bild herrscht. Zweifellos fallen seit dem Beginn einer reicheren und geregelten Pflege mehrstimmiger Musik und der theoretischen Beschäftigung mit ihren Problemen allmählich auch neue Gesetzlichkeiten ins Gewicht, die aus dem Bereich des Zusammenklangs selbst stammen, die also eine gewisse autonome (physikalisch-physiologische) Natur besitzen. Wie weit allenfalls eine außerkirchliche, „volkstümliche“ Mehrstimmigkeit fördernden Einfluß gehabt hat, können wir schwer beurteilen, weil sie zu wenig präzise greifbar ist.

Vor einer Überschätzung der Bedeutung solcher harmonisch „autonom“ wirkenden Stücke der Frühzeit muß die Tatsache warnen, daß selbst auf einer so verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe der Mehrstimmigkeit wie in den Werken Machauts ausgesprochen durartig und „funktionsharmonisch“ anmutende Balladenmelodien wie Nr. 24 der G. A.<sup>3</sup> durch die in der Unterquintregion liegende Begleitstimme für unser Empfinden einen völlig neuen Sinn erhalten, der „Tonika“-Charakter des Schlußtons der Hauptstimme wird durch die begleitende Unterquinte jedenfalls stark umgefärbt, wenn nicht zerstört. Solche Stücke — sie halten unter Machauts zweistimmigen Balladen zahlenmäßig den anderen die Waage, die in der Oktave oder im Einklang enden — sind doch deutlichste Beweise, daß das Primäre noch immer das Konsonanzverhältnis der Stimmen ist, nicht eine autonome Tonalität, die auf festen, formunterstreichenden Beziehungen bestimmter Zusammenklänge beruht. Dieser Befund muß gerade bei Machaut um so mehr auffallen, als die Musik seiner Balladen in melodischer Hinsicht eine so klare Betonung des festen Formgrundrisses (vert-clos-Differenz der beiden Stollen und Abgesang) aufweist: in den „durartigen“ Tonarten (Jonisch C, Lydisch F und B) schließt der 1. Stollen vorzugsweise auf der III. Stufe, in zweiter Linie auf der II. Stufe — die Wahl scheint die Eignung des betreffenden Schlußtons für die Rückleitung zur Stollenwiederholung zu berücksichtigen; in den „mollartigen“ Tonarten (Dorisch auf D, G, C, Phrygisch auf D) überwiegt als Schlußton des 1. Stollens weitaus die II. Stufe, der 2. Stollen endet regelmäßig auf der Finalis. Die Begleitung des 1. Stollenschlusses ist wohl oft ebenfalls von der Rücksicht auf eine geschickte Rückverbindung geleitet.

<sup>3</sup> Publik. ält. Mus. . . . 1. Jahrg., 1. Teil. Leipzig 1926.

## II.

Von dieser noch weitgehend melodisch bestimmten Situation der Kirchentonarten bei Machaut, wo weder ein fester Habitus der in einer Tonart vorkommenden Klangverbindungen, noch vor allem eine klare formale Funktion, eine Abstufung der einzelnen Zusammenklänge nach ihrer formbetonenden Fähigkeit erkennbar ist, — von dieser Lage heben sich die Kompositionen Dufays in bedeutsamer Weise ab. Nicht nur haben bei ihm die einzelnen Kirchentonarten auch als Mehrstimmigkeitsphänomen eine im allgemeinen klar ausgeprägte Physiognomie, sondern — was wesentlicher ist — diese innere Ordnung der Tonarten steht in einer deutlich wahrnehmbaren Beziehung zur Formbildung.

Die Untersuchung dieser Probleme wurde an den veröffentlichten Chansons durchgeführt. Die Beschränkung auf diese Werkgruppe erfolgte aus mehreren Gründen: 1. weil hier im allgemeinen alle Stimmen als Dufays Werk angesehen werden können, seine tonale und formale Absicht also ungleich eindeutiger zum Ausdruck kommt als in C.-f.-Kompositionen; 2. weil die feste Großform der Texte (es handelt sich bekanntlich mit wenigen Ausnahmen um Rondeaux und Balladen), ihre Zeilenstruktur und Reimordnung von vornherein eine klare Ausprägung der formalen Elemente auch in der Komposition erwarten ließ; 3. weil gerade in den Liedkompositionen Dufays viele und deutliche Zäsuren vorkommen, die für die Statistik der „Nebenkadenzen“ greifbare Ergebnisse versprochen. Tatsächlich sind die Feststellungen über den Zusammenhang der einzelnen Kirchentonarten und der in ihnen aufscheinenden harmonischen Ordnungen mit der Form der Chansons so deutlich, daß man sie verhältnismäßig kurz darstellen kann.

Der wichtigste Teilschluß im Rondeau ist die Mittelzäsur, in der Originalnotierung zumeist in allen Stimmen durch die „mora generalis“<sup>4</sup> gekennzeichnet. Ihr Gewicht innerhalb dieser Form ist bestimmt durch ihre Aufgabe, einestils die erste Rondeauhälfte abzuschließen, zugleich andererseits aber den musikalischen Anschluß nach zwei Seiten zu ermöglichen: an die Wiederkehr des Anfangs (mit Refrain- oder neuem Text) und an die Fortsetzung durch die zweite Hälfte des Rondeaus. Der ausgesprochen „offene“, vermittelnde Charakter dieses Schlusses ist verwandt dem „vert“-Schluß des Balladenstollens und vergleichbar dem Schluß der Exposition eines Sonatensatzes. Gewichtsmäßig an zweiter Stelle steht der Schluß der 1. Zeile, vor den anderen Zeilenzäsuren dadurch hervorgehoben, daß sich in der 1. Zeile wie in einem Titel Charakter und Tonart des Stückes vorstellt.

In Dufays Rondeaux der dorischen Tonart wird die Mittelzäsur in der Regel von der V. Stufe gebildet, selten von der II. Stufe; die 1. Zeile schließt vorwiegend mit dem Finalisakkord, seltener ebenfalls mit V. Die übrigen Stufen sind nur vereinzelt zu Schlüssen verwendet. Bemerkenswert ist, daß die Ballade das Dorische eindeutig bevorzugt. Vielleicht läßt sich dies mit der Tatsache erklären, daß gegenüber ihrer reichen und vielgesichtigen

<sup>4</sup> Vgl. Tinctoris, Coussemaeker Script. IV, S. 75b.

Pflege im 14. Jahrhundert die Ballade zu Dufays Zeit eine im Rückzug befindliche Gattung ist und die in solcher Lage gern auftretende Einengung auf einen bestimmten Ausdruckstypus spüren läßt. Dem Finalisschluß des 2. Stollens steht als „vert“ zumeist ebenfalls die V. Stufe gegenüber, selten II; die erste Zeilenäsur ist regelmäßig durch die Finalis gebildet — also die gleichen tonalen Verhältnisse wie im Rondeau.

Die Stücke in jonischer Tonart mit Finalis C — das einzige hierher gehörige Stück mit Finalis F, „Puisque celle“ DTÖ XI, S. 87, gibt sich schon durch die abweichende Vorzeichnung als Transposition zu erkennen: Superius mit einem, Contra und Tenor mit zwei b anstatt des in C-jonischen Stücken üblichen vorzeichnungslosen Superius bei einem b in den Unterstimmen — unterscheiden sich durch folgende charakteristische Züge sehr deutlich von unserem C-Dur: 1. durch die eben angedeutete regelmäßige Erniedrigung der VII. Stufe in den Unterstimmen, was gelegentlich auch auf die Hauptstimme, den Superius, übergreift und gern zum Akkord der V. Stufe mit kleiner Terz führt (= gbd), nach heutigem Empfinden die Molldominante; 2. durch die Neigung, im Verlauf des Stücks gelegentlich auch die Terz des Finalisakkords zu vertiefen (c, es, g), eine „Molltrübung“ der Tonika<sup>5</sup>. Da dies gewöhnlich an einem Zeilenanfang geschieht, besitzen solche Stellen eine deutliche Kontrastwirkung. Die Zäsuren werden in den jonischen Stücken fast ausschließlich von den Akkorden der I. und V. Stufe gebildet, wobei ein Wechselverhältnis zwischen dem Schluß der 1. Zeile und der Mittelzäsur festzustellen ist.

Die zahlreichen Rondeaux in F-Lydisch beginnen im Gegensatz zu den hierin weniger einheitlichen C-jonischen Stücken in der Regel mit dem Finalisklang und beschließen auch die 1. Zeile regelmäßig mit diesem Akkord. Die Mittelzäsur bevorzugt den Akkord der III. Stufe, seltener ist sie durch die V. Stufe gebildet. Im Vergleich zu der eindeutigen Vorherrschaft von I und V an allen Zäsurstellen in den C-jonischen Stücken zeigen die lydischen Rondeaux mehr Abwechslung, es kommt z. B. auch noch die II. Stufe als Zäsurakkord vor.

Ganz besonders deutlich ist der Zusammenhang zwischen Form und tonaler Ordnung in den mixolydischen Stücken. Die Mittelzäsur wird immer durch die IV. Stufe gebildet, mit der die Stücke auch gern beginnen. Durch diese Bevorzugung gewinnt sie für den Hörer von heute leicht den Charakter einer „Tonika“, so daß man den Schluß in der mixolydischen Finalis als „Halbschluß“ empfindet. Die 1. Zeile endet regelmäßig mit der Finalis. Die scharfe Beachtung der gleichen Kadenzordnung weist eindeutig die zwei C-Stücke „Franc cuer gentil“ (DTÖ XI, 83) und „Cent mille escus“ (Ambros, Gesch. d. Musik Bd. II 1864 Beilage) als mixolydische Transpositionen in die Unterquinte aus; dem entspricht auch die b-Vorzeichnung in den Unterstimmen gegenüber den vorzeichnungslosen untransponierten Stücken auf G. Ähnlich eindeutige Feststellungen für den Kadenzplan von Dufays phrygischen Chansons zu treffen, geht wegen ihrer geringen Anzahl nicht an. Fest steht ihre Vorliebe für die IV. Stufe und daneben noch die Wichtigkeit der III. und VI. Stufe.

<sup>5</sup> Vgl. die Rondeaux „J'atendray“ (J. F. R. u. C. Stainer, Dufay and his contemporaries. 1898. S. 138), „Donnez l'assault“ (DTÖ VII, S. 82), „Craindre vous vueil“ (DTÖ VII, S. 250) u. „Puisque celle“ (DTÖ VII, S. 87).

Die Charakteristik der Tonalität in Dufays Chansons wäre unvollständig ohne die nachdrückliche Betonung der Tatsache, daß die einzelnen Kirchentonarten bezüglich ihrer Funktion doch einen wesentlich anderen Grundcharakter besitzen als unser Dur-Moll-System mit seiner vorwiegend harmonischen Orientierung. Gegenüber der „Logik“ unserer Dominantenkadenz, die mit ihren Spannungen den Organismus des Musikwerks beherrscht, die Melodik aber weitgehend frei beläßt, besitzt die Kirchentonartlichkeit Dufays noch immer eine ausgesprochen *modale* Natur. Sie erschöpft sich nicht in der Regelung des harmonischen Verlaufs der Komposition, sondern stellt in deutlicher Nachwirkung des ursprünglich melodischen Modus eine (wenn auch sehr lose) *Verlaufsform* von bemerklicher Prägekraft dar. So kommt es, daß nicht selten Chansons derselben Kirchentonart überraschende Verwandtschaften und Übereinstimmungen im Gesamtverlauf aufweisen. Zur Veranschaulichung dieser Verhältnisse seien drei lydische Rondeaux bis zum Beginn der 2. Hälfte wiedergegeben, in denen sich die kirchentonartige Tendenz zum Typus und Modus besonders deutlich äußert (Beilage I). Die suggestive Absicht der optischen Gegenüberstellung wird nicht geleugnet, zugleich aber betont, daß die ursprünglichen Beobachtungen nicht vom Auge, sondern vom Ohr ausgingen.

Es ist eine unergiebigere Standpunktfrage, ob Dufay sozusagen aus dem urbildlichen Wesen des lydischen Modus die einzelnen konkreten Gestalten seiner lydischen Rondeaux geschaffen habe, oder ob er beim einzelnen kompositorischen Einfall zu dem diesem wesensgemäßen Modus gegriffen habe. Uns muß es genügen, auf die Tatsache solcher Beziehungen zwischen den typischen, überindividuellen Zügen mancher seiner Kompositionen und der ihnen gemeinsamen Kirchentonart hinzuweisen, ohne ihr eine größere oder andere Bedeutung zuzusprechen, als ihr zukommt. Vor allem soll nicht übersehen werden, daß solche Beobachtungen ausschließlich stilgeschichtlichen und schaffenspsychologischen Sinn haben; für die Beurteilung des künstlerischen Wertes ist es selbstverständlich notwendig, das *Besondere* der konkreten Einzelleistung in Betracht zu ziehen<sup>6</sup>.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Chanson „Cent mille escus“ (leicht zugänglich im erwähnten Neudruck durch Ambros) hingewiesen. Bekanntlich wird Dufays Autorschaft bestritten<sup>7</sup>. Da mag die Feststellung von Interesse sein, daß dieses Stück dieselben Beziehungen zwischen Form und Kadenzplan aufweist wie die übrigen mixolydischen Chansons des Meisters,

<sup>6</sup> Eine auch heute wohlbekanntete Äußerung des „modalen“ Faktors im Wesen der Tonart ist wohl in den Erscheinungen der „Tonartencharakteristik“ zu erblicken. Den Unterschied im „Charakter“ von A-Dur und As-Dur wird kein Musiker bestreiten, problematisch ist dagegen, ob man dem absoluten Tonhöhenunterschied zu viel Gewicht bei der Begründung beimessen darf. Sicher ist er nicht wichtiger, als — neben anderen Faktoren — ein „modales“ As-Dur-„Urbild“, dessen Entstehung (wenigstens prinzipiell) historisch und biographisch erklärbar ist.

<sup>7</sup> Ch. van den Borren, G. Dufay 1926, S. 99.

außerdem aber auffallende Übereinstimmungen melodischer Art mit einem anderen mixolydischen Rondeau Dufays besitzt, dessen Echtheit nie angezweifelt wurde, mit „Vostre bruit“ (DTÖ XI, S. 114 bzw. Chorwerk, Heft 19, Nr. 12). Statt einer Erörterung seien die beiden Stücke einander gegenübergestellt (Beilage II). Natürlich kann man annehmen, daß „Cent mille escus“ von einem anderen Komponisten unter Anlehnung an Dufays „Vostre bruit“ geschaffen wurde. In solchem Fall besäße aber mehr Wahrscheinlichkeit die Übernahme einer vollständigen Stimme (z. B. Superius) oder — bei nur „thematischer“ Beeinflussung — ein abweichender Kadenzplan. Das tatsächliche Verhältnis der beiden Stücke erinnert doch sehr stark an die Parallelität der in Beilage I wiedergegebenen lydischen Rondeaux.

Prüft man diese an einer mit Bedacht eng gewählten Werkgruppe des Meisters gewonnenen Ergebnisse an seinen übrigen veröffentlichten Kompositionen, so ergibt sich genügend Bestätigung. Selbst in isorhythmischen Motetten mit ihrer der tonalen Bewegungsfreiheit so enge Grenzen setzenden C.-f.-Technik kann man den skizzierten Habitus der einzelnen Kirchentonarten gut erkennen, freilich mit voller Deutlichkeit nur in den C.-f.-freien Partien<sup>8</sup>. Es darf auch nicht verschwiegen werden, daß z. B. in der Missa „Se la face ay pale“ (DTÖ VII) die jonische Tonalität des als C. f. dienenden Chansontenors sich nicht durchgesetzt hat, sondern in der älteren, uns von Machaut bekannten Art, durch einen Unterquint-Baß nach F-Lydisch umgebogen wird — ohne daß sich die jonische Natur des Tenors ganz unterdrücken ließ: der tonartige Gesamteindruck gewinnt dadurch etwas eigentümlich Zwiespältiges — und Reizvolles. Solche Behandlungsweise, bei Machaut noch durchaus geläufig, ist bei Dufay selten; im Normalfall herrscht die Tonart des C. f. auch im Satzkomplex. Es ist so nicht verwunderlich, daß die in ihrem Wesen viel freieren Kompositionen mit „verzerrtem C. f.“ im Superius (z. B. das „Alma redemptoris mater“ DTÖ XXVII, S. 19 bzw. Chorwerk, Heft 19) wenig Abweichungen von den kirchentonartigen Verhältnissen der Chansons zeigen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die mehrstimmigen Klangfolgen in Dufays Werken weit darüber hinaus sind, Zufallsergebnisse der kontrapunktischen Begleitung eines Cantus firmus darzustellen. Es prägt sich vielmehr der Charakter der herrschenden Kirchentonart in einer für sie bezeichnenden Rangstufung der Akkorde aus, die sich in den Chansons besonders klar in ihrer Beziehung zur formalen Struktur beobachten läßt. Ist also die Herausbildung eines besonderen kirchentonartigen Wesens in der Region der Mehrstimmigkeit, der Harmonie, unverkennbar, in günstig gelagerten Fällen schon rational erfassbar und durch neue Züge durchaus zu trennen von der Kirchentonartlichkeit in der einstimmigen Sphäre — so ist doch andererseits der ursprünglich melodisch-modale Charakter noch deutlich spürbar in der Tendenz zu „typischen“ Verläufen des Gesamtgeschehens in Stücken gleicher Tonart und gleichen Formrahmens.

<sup>8</sup> Es muß z. B. festgestellt werden, daß in der mixolydischen Missa „Caput“ (DTÖ XIX, S. 1) die von den mixolydischen Chansons her bekannte starke Betonung der Region der IV. Stufe im Gesamteindruck sehr wichtig ist, daß aber als Zäsurkadenz unter Einwirkung der C.-f.-Struktur die Stufen V und II (neben I) überwiegen.

## III.

Auch im 16. Jahrhundert sind weiterhin beide Pole der den klanglichen Verlauf organisierenden Kräfte wirksam und gut zu beobachten. Symptomatisch in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß sowohl das theoretische Werk Glareans in dieser Epoche steht wie dasjenige Zarlinos. Glarean, durch den ostentativen Einbau von Äolisch und Ionisch in sein Tonartensystem einen gesunden Sinn für Tatsachen beweisend, gibt allein schon durch die systematisch getrennte Betrachtung der Tonalität der einzelnen Stimmen innerhalb des mehrstimmigen Komplexes deutlich kund, daß die Kirchentonarten hier nach wie vor in ihrem ursprünglichen melodischen Sinn verstanden werden. Zarlino, ohne das festgefügte System der Kirchentonarten irgendwie aufzugeben, trägt dagegen durch die starke Beachtung und systematische Behandlung der Akkordstruktur viel stärker der neueren Tendenz zur Autonomie des klanglich-harmonischen Elements Rechnung. Auch zeichnet sich in seiner Gruppierung der Tonarten nach großer und kleiner Terz, bzw. vom Standpunkt des Ausdruckscharakters in „modi laetiores“ und „modi tristiores“ deutlich die im Heraufkommen befindliche Abschleifung der tonartlichen Differenzen zur Dur-Moll-Zweifelheit ab.

Die praktischen Musikdenkmäler des Jahrhunderts zeigen je nach der vorliegenden Gattung hinsichtlich der vorwiegenden Grundtendenz (Linearität, Melodie — Akkordik, Harmonie) stärkste Unterschiede; man denke nur an die Extreme Frottola, Strambotto, Villanesca usw. einerseits, Motette, Messe, Madrigal andererseits (selbstverständlich haben solche vergrößernden Schlagwortgegenüberstellungen nur verdeutlichenden Wert und sollen nicht die zahllosen feineren Übergänge und Mischungen verheimlichen). Die Unterscheidung äußert sich sehr sinnfällig in der Gliederung der Kompositionen durch Zäsuren. Während in der einen großen Werkgruppe die allzu deutlichen häufigen Einschnitte geradezu bewußt vermieden, Abschnitte überbrückt, Kadenzten von neueintretenden Stimmen durchkreuzt und in Trugschlüsse umgebogen werden („fuggir la cadenza“), bildet die deutlichste Absetzung der einzelnen Abschnitte einen hervorstechenden Wesenszug der anderen Gruppe. Eine Motette Gomberts<sup>9</sup> und eine Chanson von Sandrin<sup>10</sup> können als charakteristische Vertreter der beiden Gruppen dienen. In der einen Gruppe ist das Bestreben maßgebend, das Klanggeschehen dauernd im Fluß zu halten, das harmonisch-tonale Gesicht befindet sich dementsprechend in fortwährender Veränderung, deren tonale Zielstrebigkeit nicht immer leicht zugänglich ist — in der anderen Gruppe, gekennzeichnet durch klar gliedernde Zäsuren, zumeist auch kompakteren akkordischen Satz, ist dagegen alles dazu angetan, die tonale

<sup>9</sup> Leicht zugängliche Beispiele im Anhang zu J. Schmidt-Görigs Gombert-Monographie 1938.

<sup>10</sup> Mehrere Stücke veröffentlicht u. a. in Eitners „Publikationen . . .“ Bd. 23.

Ordnung deutlich ins Bewußtsein treten zu lassen. Wir werden wieder vor allem an Werken letzterer Art versuchen, die charakteristischen Züge des tonalen Verhaltens abzulesen.

Von entscheidender Wichtigkeit ist die zunehmende Selbständigkeit des *h a r m o n i s c h e n* Elements, das immer mehr der beherrschende Faktor im tektonischen Bereich wird. Praktisch äußert sich dies in einem System fester Stütz Pfeiler der Harmonik, über die der tonale Gesamtverlauf eines Werks ausgespannt ist. Zwar ist auch das uns geläufige System der Dominantenbeziehungen zu einem tonalen Zentrum im 16. Jahrhundert schon deutlich greifbar, im allgemeinen aber erst als Verlaufsform kleinster Gestalten wirksam — besonders sinnfällig im venezianischen mehrhörigen Stil, wo die kurzen, zwischen den respondierenden Chorgruppen hin- und hergehenden Klangblöcke in sich oft durch Dominantenbeziehungen organisiert sind und unsere I-IV-V-I-Kadenz häufig in klarster Form auftritt. Während aber diese Dominantenbeziehungen (etwa bei Beethoven oder Brahms) mit ihren Spannungen das gesamte Werk als tektonisches Grundprinzip durchdringen, folgt in der Musik des 16. Jahrhunderts die Gesamtanlage im allgemeinen noch ausschließlich der kirchentonartigen Ordnung. Man sollte die Dur-Moll-Tendenzen im 16. Jahrhundert selbst nicht überschätzen. Sie haben hier ihren rechten Platz *i n n e r h a l b* des kirchentonartigen Systems, das die gesamte Kunstmusik beherrscht. Zur Stützung dieser Auffassung sei daran erinnert, daß 1. der ganze Kreis der Kirchentonarten unter Einschluß des Äolischen und Jonischen reich gepflegt und die jeweilige Tonart im Einzelwerk sehr deutlich ausgeprägt wird — im Gegensatz zu dem manchmal schwankenden Charakter in älteren Werken; 2. das System der Kirchentonarten gern als Ordnungsgrundsatz von Werksammlungen auftritt — neben anderen, wie z. B. der Kirchenjahrordnung für liturgische Kompositionen; 3. zyklisch zusammenhängende Werkfolgen manchmal ebenfalls den gleichen Ordnungsgrundsatz aufweisen und 4. selbst extrem „chromatische“ Kompositionen in ihrer Gesamtanlage im allgemeinen durchaus kirchentonartig geregelt sind.

Geradezu einen Musterfall stellen die Kompositionen *L a s s o s* dar, in dessen Schaffen die Bedeutung des klanglich-harmonischen Elements doch evident ist. Zunächst ist die Anordnung nach dem Kreis der Kirchentonarten in seinen Druckwerken häufig zu beobachten, besonders deutlich in der repräsentativen Pariser Chansonausgabe bei Le Roy und Ballard 1576, die den Bänden XII und XIV der Gesamtausgabe zugrunde liegt. An der Gesamtverteilung fällt das große Übergewicht der *d o r i s c h e n* Stücke in dieser Sammlung auf (37 gegenüber 17 phrygischen, 19 jonischen, 13 mixolydischen und 7 äolischen Stücken). Bemerkenswert daran ist ferner, daß offenbar kein Unterschied zwischen der Originallage der Tonarten und ihrer Unterquinttransposition gemacht wird: die dorischen Chansons auf D und G werden bei der im übrigen peinlichen Trennung ebenso vermischt wie die seltenen transponierten phrygischen

(A) und äolischen (D) Stücke zwischen den nichttransponierten (auf E bzw. A) stehen. Die Trennung ist dagegen noch erkennbar, wenn auch nicht streng durchgeführt, bei den jonischen Chansons auf F und C, was man vielleicht als einen Rest von Eigenleben des Lydischen ansehen könnte — einen tieferen Unterschied zwischen den C- und F-Stücken kann ich, zumal in der Kadenzordnung, nicht finden.

Die besondere Eignung der Chansons für die Beobachtung der kirchentonartigen Verhältnisse bei Lasso in ihrem Zusammenhang mit der Form ergibt sich wie bei Dufay daraus, daß die Texte — wenngleich schon weit entfernt von so festen Formgrundrissen wie Rondeau und Ballade — immerhin eine durch Reime unterstrichene klare Zeilenordnung aufweisen, daß ferner dieses Zeilenschema vom Komponisten im allgemeinen genau beachtet und zumeist durch deutliche Zäsuren betont wird und daß endlich freie Erfindung aller Stimmen angenommen werden kann.

Das Verhalten der einzelnen Tonarten hinsichtlich der Zäsurkadenzen ist gegenüber Dufay wesentlich verändert. Im Dorischen steht Dufays Rangstufung I, V, II Lasso's I, V, III gegenüber, eine Betonung der III. Stufe, in der sich deutlich die Wichtigkeit der Tonikaparallele in der Molltonart ankündigt. In den dorischen Madrigalen Lasso's besitzt daneben noch die IV. Stufe ein gewisses Gewicht. Überraschend konstant erweist sich dagegen die Zäsurkadenzendisposition im Phrygischen: auch bei Lasso ist IV neben der Finalis die wichtigste Stufe, neben welcher wie bei Dufay nur noch VI und III eine Rolle spielen. Äolisch, bei Dufay noch nicht greifbar, zeigt ein etwas schwankendes Gebaren: die meisten Stücke verwenden in der Hauptsache die gleichen Kadenzen wie die der Transposition nach entsprechenden phrygischen Stücke (Äolisch-A: Phrygisch-E), also a, C, G, — hier freilich nicht auf Finalis E, sondern auf A bezogen; ihnen steht eine kleine Gruppe von anderen Stücken gegenüber, welche nachdrücklich die IV. Stufe betonen und so fast wie eine phrygische Transposition wirken. Auffällig in den äolischen Chansons ist die Seltenheit von Zäsuren auf der V. Stufe, obwohl deren tektonische Bedeutung einwandfrei ablesbar ist an der Tatsache, daß bei Teilung äolischer Kompositionen in zwei oder mehrere „partes“ nur diese Stufe neben der Finalis teilschlußfähig ist.

Lasso's Jonisch (auf C oder F) ist unserem Dur bedeutend näher als das Dufays, da die charakteristischen „fremden“ Züge hier fehlen: die Neigung zur Erniedrigung der VII. Stufe macht sich nur noch in gelegentlichem Auftreten von B-Klängen zumeist in tonmalerischem Zusammenhang bemerkbar, findet aber in der Generalvorzeichnung keinen Niederschlag mehr; die Vertiefung der Finalterz als Systemeigenart ist überhaupt nicht mehr festzustellen. Gleichgeblieben ist die Beschränkung auf die Stufen I und V; selten kommen daneben noch IV und II zur Verwendung.

Etwas verändert ist das Gesicht des Mixolydischen. Allein auf Grund der Chansons urteilend könnte man meinen, die ausschließliche Vorherrschaft der IV. Stufe bei Dufay sei nun einem ebenso ausschließlichen Übergewicht der V. Stufe gewichen, die IV. und II. Stufe aber kämen nur in bescheidenem Umfang als Zäsurchlüsse zur Verwendung. Die Nachprüfung speziell dieser Frage an den Madrigalen und Motetten hat aber ergeben, daß die IV. und

V. Stufe nun etwa gleiches Gewicht besitzen, was nachdrücklich durch die Tatsache bestätigt wird, daß beide Stufen auch als „pars“-Schlüsse in mehrteiligen Kompositionen mixolydischer Tonart auftreten. So kann für Lassos Mixolydisch die gewichtsmäßige Abstufung I, IV, V, II als charakteristisch gelten; ein Ergebnis übrigens, das weitgehend übereinstimmt mit dem mixolydischen Habitus der französischen Chanson in der 1. Jahrhunderthälfte, soweit es sich an den von Eitner veröffentlichten 60 Stücken ablesen läßt<sup>11</sup>; auch Marenzios mixolydische Madrigale zeigen ein ganz ähnliches Bild. Lassos Mixolydisch hebt sich noch auf das Deutlichste von unserem G-Dur ab, trotz der üblichen Erhöhung der Terz in den V-Schlüssen: im „inneren“ Verlauf bewahrt die kleine Septime (f) ihr volles Gewicht, sowohl als Terz im Akkord der V. Stufe, wie als Grundton eines F-Klangs, der gelegentlich sogar als Zäurschluß auftritt.

Obgleich es sich bei den aufgezeigten Tonartordnungen nur um „statistische“ Regeln handelt, sind Abweichungen zumeist durch die „imitazione delle parole“ begründet, etwa die Verwendung des B-Klangs im Phrygischen, veranlaßt durch Worte wie „malheur“ (G. A. Bd. XIV, Nr. 75, Takt 39) oder „J'ai perdu de mes yeux le soulas“ bzw. „dire hélas“ bzw. „triste fortune“ in der Chanson Nr. 88 Bd. XIV. Beispiele solcher Art sind in allen Tonarten sehr häufig. Zum vollen und nachdrücklichen Erlebnis ihrer beabsichtigten Wirkung ist vorzusetzen, daß einem der Normalhabitus der jeweiligen Tonart vertraut ist. Dieselbe Voraussetzung gilt für das „Verständnis“ so seltener Fälle wie des schon von H. Osthoff bemerkten irregulären A-Schlusses (statt G) in einem mixolydischen deutschen Lied „Frölich zu sein“ (G. A. Bd. XVIII).

Auch bei Lasso ist es so, daß die an einer engbegrenzten Werkgruppe gewonnenen Ergebnisse allgemeine Bedeutung besitzen und durch Vergleiche mit anderen Komponisten (z. B. Palestrina und L. Marenzio) sogar über die Grenzen des Personalstils hinausführen. Doch ist andererseits eine „gattungsmäßige“ Modifikation insofern nötig, als z. B. die Madrigale im allgemeinen ein etwas abwechslungsreicheres harmonisches Gesicht zeigen als die Chansons; es kommen — bei Vorherrschaft der genannten Stufen — öfters auch Schlüsse auf anderen Stufen vor, abgesehen von einer viel stärkeren Färbung durch „systemfremde“ Akkorde, veranlaßt durch die bekannten ausdrucksbetonten Wörter.

Insbesondere treffen diese Ergebnisse auch für einen Bereich von Lassos Schaffen zu, wo man dies zunächst nicht erwartet: für seine Kompositionen chromatischen Stils. Legt man an solche Stücke, die oft fast an Experiment gemahnen, den Maßstab unserer Funktionsharmonik an und analysiert sie z. B. mit dem methodischen Apparat der Riemannschen Funktionssymbole<sup>12</sup>, so zeigt sich bald — allein schon an der komplizierten Erscheinungsform des analytischen Ergebnisses —, daß dieses System solchen Werken nicht entspricht. Sie sind ebenfalls von kirchentonartlichen Ordnungen beherrscht.

Als Beispiel seien Lassos „Prophetiae Sibyllarum“ (gedruckt 1600) näher betrachtet<sup>13</sup>. Die Einsicht in kirchentonartige Zusammenhänge macht den

<sup>11</sup> Publ. ält. theor. u. prakt. Musikwerke . . . Bd. 23.

<sup>12</sup> Wie z. B. in F. Keiners Leipziger Diss. über G. da Venosa (1914).

tonalen Aufbau der einzelnen Stücke durchsichtig und zeigt darüber hinaus, daß auch die Gesamtfolge der 13 Kompositionen (= 12 Prophetien und ein Einleitungsstück) keine beziehungslose oder bloß durch den textbedingten einheitlichen Grundcharakter verbundene Reihung darstellt, sondern daß ein klarer musikalischer Plan der Konzeption zugrundeliegt. An die mixolydische Einleitung schließen sich die beiden in gleicher Tonart verlaufenden Prophetien der persischen und lesbischen Sibylle an (Nr. 1 und 2). Die Prophetien Nr. 3, 4, 5 und 6 (Sibylla Delphica, Cimmeria, Samia und Cumana) stehen in G-Dorisch. Nr. 5 und 6 sind außerdem — ohne daß dies in der Überschrift angedeutet wäre — nach Art einer „prima pars“ und „secunda pars“ noch enger zusammengeschlossen: die „I. pars“ schließt, wie dies bei zweiteiligen dorischen Kompositionen die Regel ist, auf der V. Stufe (= d), die „II. pars“ auf der Finalis (= g); im übrigen aber haben beide Stücke dieselben Vorzeichen und die gleichen für G-Dorisch charakteristischen Zäsurkadenzen. Die sechs Prophetien der zweiten Hälfte des Gesamtwerks sind alle in dieser Art paarweise verbunden: sie beginnen wieder mit zwei mixolydischen Stücken (Nr. 7 Sibylla Hellespontica und Nr. 8 Sibylla Phrygica), das erste auf D, das zweite auf der Finalis G schließend. Nr. 9 (Sibylla Europaea) und Nr. 10 (Sibylla Tiburtina) sind zwei zusammengehörige phrygische Stücke (Schluß auf A bzw. E); endlich Nr. 11 (Sibylla Erythraea) und Nr. 12 (Sibylla Agrippa) zwei ebenso verbundene jonische Stücke in F-Transposition, Nr. 11 auf C, Nr. 12 auf F abschließend. Bemerkenswert an dieser Anlage ist 1. der musikalisch einleuchtende Wechsel zwischen „modi laetiores“ und „tristiores“ (mixolydisch — dorisch — mixolydisch — phrygisch — jonisch) und 2. die paarweise Zusammenfassung der meisten Stücke zu einer durch Halb- und Ganzschluß<sup>14</sup> verbundenen Einheit, eine Tatsache, die nicht übersehen werden darf, will man nicht am tektonischen Sinn der Stücke vorbeigehen. Praktisch: würde man bei einer fragmentarischen Aufführung (die bei solcher Sachlage von vornherein nicht empfehlenswert wäre) z. B. nur die Prophetie der „Sibylla Europaea“ (Nr. 9) singen lassen, so wäre das etwa so, wie wenn man den Vortrag eines Sonatensatzes mit dem Dominantschluß der Exposition abbrechen wollte (— in wieviel Punkten der Vergleich nicht zutrifft, braucht nicht betont zu werden).

Die tonale Innenstruktur dieser chromatischen Stücke ist ebenso wie in den diatonischen getragen von den Stützpfeilern der für die betreffende Kirchen-tonart charakteristischen Akkorde. Das heißt also, daß z. B. die phrygischen Prophetien Nr. 9 und 10 an den Hauptzäsuren in die Akkorde der IV., VI. oder III. Stufe bzw. die Finalis einmünden, oder daß die dorischen Stücke Nr. 3, 4, 5 und 6 in ähnlicher Weise neben der Finalis G die Stufen V, III und IV bevorzugen. Um eine willkürliche Auswahl der Zäsuren zu vermeiden, ist zu beachten, daß Lasso sich im allgemeinen an den Zeilenbau des Textes hält, allerdings in diesen reimlosen metrischen Dichtungen, wo logisch-grammatikalische Einheit und Zeile sich öfter überschneiden, nicht mit der gleichen Strenge wie in den einfachen gereimten französischen Chansontexten.

<sup>13</sup> Neudruck im Chorwerk, Heft 48 durch H. J. Therstappen (1937).

<sup>14</sup> Die Konstanz und Regelmäßigkeit der Pars-Schlüsse in mehrteiligen Kompositionen Lassos geht aus einem Vergleich zahlreicher Fälle aller Gattungen, Chansons, deutscher Lieder, Madrigale, Motetten, einwandfrei hervor: im Phrygischen ist es die IV. Stufe, im Mixolydischen die V. und IV. Stufe, in allen anderen Tonarten mit ganz vereinzelt Ausnahmen ausschließlich die V. Stufe, die neben der Finalis genügend formales Gewicht besitzt, eine „pars“ abzuschließen.

Das Verhältnis der chromatischen zu den diatonischen Stücken läßt sich *mutatis mutandis* vergleichen mit dem Verhältnis der Harmonik von Brahms oder Reger zu der Beethovens: wie hier die formale Struktur auf den Dominantenbeziehungen der Kadenz beruht, diese Beziehungen aber bei Brahms und Reger oft durch Zwischendominanten, Chromatik u. a. kompliziert werden, so bleibt auch in der Chromatik des 16. Jahrhunderts das tonale Grundgerüst, das System der Kirchentonart, im allgemeinen unangetastet, nur ist die „Füllung“, das harmonische Geschehen von Stütze zu Stütze, komplizierter, farbenreicher. Zur sinn-gemäßen Erfassung solcher Werke durch das Gehör ist natürlich die Vertrautheit mit dem Wesen der Kirchentonarten ebenso notwendig wie die Fähigkeit zum Verfolgen weiterer harmonisch-tektonischer Spannungen. Sind diese Voraussetzungen nicht erfüllt, so muß einem das Geschehen irgendwie „atonal“, d. h. ohne Beziehung zu einem tonalen Zentrum erscheinen und man kann höchstens das dann kaleidoskophaft-planlos wirkende Farbenspiel des harmonischen Elements als interessante Impressionenfolge erleben.

Mag man der Tatsache, daß Werksammlungen im 16. Jahrh. gern nach Kirchentonarten geordnet sind, geringe Bedeutung beilegen, mögen dabei die schematisch ordnende Hand des Verlegers und Rücksichten auf-führungspraktischer Art mitgewirkt haben — es geht daraus jedenfalls klar hervor, daß dieses System im Bewußtsein der musikalischen Welt bis an das Ende des Jahrhunderts (und weit darüber hinaus!) noch fest verankert ist. In diesem Zusammenhang ist die Feststellung aufschluß-reich, daß z. B. die Reihe der großen Madrigalbücher eines so fortschritt-lichen Komponisten wie L u c a M a r e n z i o<sup>15</sup> zwar ein Übergewicht an dorischen (26) und jonischen (25) Stücken aufweist, immerhin aber den g e s a m t e n Umkreis der Kirchentonarten pflegt Phrygisch mit 12, Mixolydisch mit 16 und Äolisch mit 11 Madrigalen vertreten ist, ja sogar das Lydische in 3 Stücken nach alter Art ohne Vorzeichen auftritt.

Bedeutsamer ist freilich die unmittelbar in die Werkstatt des Kompo-nisten führende Beobachtung, daß zyklisch zusammenhängende Werk-folgen ebenfalls solche Tonartpläne erkennen lassen. Neben den be-sprochenen „Prophetien“ Lassos sei auf den Zyklus der Hoheliedmotetten hingewiesen, die Palestrina 1584 als IV. Motettenbuch veröffentlichte<sup>16</sup>. Ebenso läßt das I. Buch der Offertorien von 1593<sup>17</sup> eine überraschende Zuordnung von Festkreisen und Kirchentonarten erkennen, die an den Wechsel der liturgischen Paramentfarben im Verlauf des Kirchenjahrs erinnert: alle Offertorien für die Adventssonntage stehen in Äolisch-A, die der Weihnachtstage einschließlich der Feste S. Joannis Ap. und SS. Innocentium Mart. in Dorisch-D, vom 29. Dezember (Thomas) bis

<sup>15</sup> Publ. ält. Mus. IV. Jg. I. Teil und VI. Jg. (1929, 1931).

<sup>16</sup> G. A. Bd. 4.

<sup>17</sup> G. A. Bd. 9.

einschließlich Septuagesima-Sonntag in E-Phrygisch, von Dominica Sexagesima bis einschließlich Palmsonntag in F-Jonisch, von Ostern bis einschließlich Fronleichnam in G-Mixolydisch; die lange Reihe der Sonntage nach Pfingsten beginnt zunächst wie die Adventssonntage mit Äolisch, verläßt aber bald den Grundsatz strenger Ordnung — es darf daran erinnert werden, daß diese Sonntage ja auch in liturgischer Beziehung einen weniger einheitlichen Charakter aufweisen als die geschlossenen Festkreise.

Sind solche Zuordnungen unmittelbar einleuchtend, so werden sie problematisch dort, wo es sich um Reihungen von einheitlicher Grundstimmung handelt, wie in Palestrinas Hoheliedzyklus. Die Tonartwahl für das einzelne Stück erfolgte hier offenbar allein vom tonartlichen Gesamtplan aus. Ein klassischer Fall dieser Art sei zum Abschluß noch erwähnt: Lassos „Lagrima di San Pietro a 7“, das große zyklische Werk aus dem letzten Lebensjahr des Meisters nach der italienischen Dichtung von Tansillo. Die Stimmung der Texte bleibt im Grunde einheitlich, alle Stücke gehen aus vom Bild des weinenden Petrus und dessen symbolischer Beziehung auf die reuig büßende Menschenseele; Abwechslung bringen nur die immer neuen Vergleiche. Die 20 Kompositionen des Gesamtwerks, zusammen mit der abschließenden lateinischen Motette, sind in einen geradezu schematischen Tonartplan eingespannt: 1—4 D-Dorisch, 5—8 G-Dorisch, 9—12 E-Phrygisch, 13—18 F-Jonisch, 19—20 G-Mixolydisch und 21 A-Äolisch. Die Erkenntnis dieses Anlageplans<sup>18</sup> mag vielleicht nicht auf der Hand liegen, wenn man nicht bemerkt, daß wieder die Mehrzahl der Stücke paarweise als I. und II. pars zusammengehören, d. h. durch Halb- und Ganzschluß differenziert sind.

\*

Diese Beobachtungen zeigen 1. daß die Kirchentonarten im Rahmen der Mehrstimmigkeit nicht ohne weiteres von ihrem einstimmigen Habitus aus zu erfassen sind, sondern daß aus der Region der Klanglichkeit, der Harmonie, neue Qualitäten hinzukommen und die Herausbildung einer eigenen „Harmoniegesetzlichkeit“ bewirken; 2. daß diese Gesetzmäßigkeiten sich im Verlauf des betrachteten Zeitraums in allmählicher Veränderung befinden, deren allgemeine Richtung von „melodischer Modalität“ zu „harmonischer Logik“ zu führen scheint; endlich 3. daß an allen Punkten des Weges eine deutliche Beziehung der kirchentonartlichen Elemente zur formalen Struktur der Komposition festzustellen ist.

Aus solchen Beobachtungen geht hervor, daß die gründliche Kenntnis der kirchentonartlichen Verhältnisse eine wichtige Voraussetzung für das wirkliche Verständnis älterer Musik ist, u. zw. muß diese Kenntnis auf Anschauung („Anhörung“!) und Werkvergleiche beruhen. Dann hilft sie zugleich bei der Erforschung von Personal- und Zeitstil.

<sup>18</sup> Im Vorwort der Neuauflage durch H. J. Therstappen (Chorwerk Heft 34, 37, 41) vermißt man einen Hinweis darauf ebenso wie bei den Prophetiae Sibyllarum.

Notentafel zu dem Beitrag von Georg Reichert / Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

Dufay: „Je n'ai doute” (DTÖ XI. S. 84)

Je n'ai doub-te fors que des en-vieux qui de le-gier sont tou-dis mes-di-sant. Qu'a ma da-me ne facht...

This musical score is for Dufay's 'Je n'ai doute'. It features a vocal line and two lute accompaniment parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Je n'ai doub-te fors que des en-vieux qui de le-gier sont tou-dis mes-di-sant. Qu'a ma da-me ne facht...'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Dufay: „Belle que vous” (DTÖ XI. S. 77)

Belle que vous ai je mes-fait que de moi vous fu-es si fort et que me-tes tout ve-istre!

This musical score is for Dufay's 'Belle que vous'. It features a vocal line and two lute accompaniment parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Belle que vous ai je mes-fait que de moi vous fu-es si fort et que me-tes tout ve-istre!'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Dufay: „Ce mois de may” (J. F. R. u. C. Stamer, Dufay and his contemporaries S. 105)

Ce mois de may soy-ens lies et jou-eus Et de no-cuer os-tons méran-co-ly-c Chantons dan-sons et me-nons die-(re)

This musical score is for Dufay's 'Ce mois de may'. It features a vocal line and two lute accompaniment parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ce mois de may soy-ens lies et jou-eus Et de no-cuer os-tons méran-co-ly-c Chantons dan-sons et me-nons die-(re)'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals, as well as performance markings like 'I', 'II', and 'III'.

(Dufay?); „Cent mille escus“ (Ambros: Gesch. d. Musik. Bd. II 1864 Beilage<sup>1</sup>)

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system also consists of two staves with a treble clef and a common time signature. It continues the piece with similar rhythmic complexity. Both systems include various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also some performance instructions like *rit.* and *rit. a*.

Dufay: „Vostre bruit“ (DTQ XI, S. 114 bzw. Chouwerk, Heft 19 Nr. 121)

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system also consists of two staves with a treble clef and a common time signature. It continues the piece with similar rhythmic complexity. Both systems include various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also some performance instructions like *rit.* and *rit. a*.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### DAS ÖSTERREICHISCHE MUSIKBUCH VON 1946 BIS 1950

VON ANDREAS LIESS

#### Vorbemerkung:

Wenn in diesem Aufsatz nicht nur die im strengsten Sinne des Wortes wissenschaftliche Produktion des österreichischen Musikbuches zu Worte kommt, sondern die ganze Breite der Veröffentlichungen seit der Erneuerung eines eigenen politischen österreichischen Staatsgebildes überschaut wird, so hat dies seine guten Gründe. Ganz abgesehen davon, daß Österreich — ähnlich hierin Frankreich — die Veröffentlichung von breiteren Kreisen zugänglichen wissenschaftlich fundierten Darstellungen bevorzugt: die Editions-lage des kleinen Staates mit einer völlig verarmten Intelligenzschicht unter inflationistischen Lebensbedingungen erfordert einfach aus Absatzgründen die Konzession einer populären Darstellung, wie nur wenige Verlage in der Lage sind (etwa der rührige österreichische Bundesverlag), sich in dieser Beziehung Ausnahmen zu gestatten. Das bedeutet, daß einer großen Zahl von ersten Veröffentlichungen mehr das Prädikat von „hilfswissenschaftlichen Werken“ zuerkannt werden muß. Daß in dieser Lage zugleich das, was ich „angewandte Musikwissenschaft“ nennen möchte, floriert, ist an und für sich kein Nachteil. Die Vermittlung ernsthaften musikgeschichtlichen Wissens in die breiten Schichten ist eine genau so wichtige Aufgabe, wie alte Musik in entsprechenden Ausgaben ins musizierende Volk zu bringen. Insgesamt mag diese Übersicht über die Musikbuchproduktion Österreichs daher zugleich als Skizze der gegenwärtigen geistigen Situation überhaupt gewertet werden, der wirtschaftlichen wie auch der soziologischen.

#### Austriaca:

Daß zunächst eine Hochflut in Austriaca einsetzte, nachdem Österreich wieder selbständig geworden war, war nur natürlich. Heute ist diese Strömung in gewissem abgeebbt und man wendet sich, selbstverständlich unter weiterer liebevoller Pflege des Buches über die eigene Kultur und Musikkultur, zugleich den europäischen Materien und Fragen zu. In der Reihe Orpheus-Bücher des Verlages Gebr. H o l i n e k veröffentlichte Alfred O r e l einen knappen, klaren Abriß von Leben und Werk H u g o W o l f s (1947, 84 S.). Hoffentlich wird der Verfasser als der Berufene bald mit einer umfassenden Biographie Wolfs die immer wieder von der Wissenschaft schmerzlichst empfundene Lücke schließen. Die Abhandlung Anton T a u s c h e s über „H u g o W o l f s M ö r i k e - L i e d e r“ (Amandus-Ed. 1947, 207 S.) wendet sich an den Sänger und ist für die Wissenschaft wenig ergiebig. Roland T e n s c h e r t hat in den vergangenen Jahren eine ganze Reihe von soliden Werken über österreichische Musik vorgelegt, die gute wissenschaftliche Hilfsmittel an die Hand geben. Die wichtigste Erscheinung ist „F r a u e n u m H a y d n“ (Donau-Verlag 1947, 202 S.), die erstmalig alle erreichbaren Briefe von und an Luigia Polzelli, Marianne von Gentzinger und Mrs. E. S c h r o e t e r zusammenfaßt und zugleich ein allgemeines Bild des Verhältnisse

Haydns zur Frau entwirft. Wertvoll ist des weiteren „Richard Strauß und Wien“ (Orpheus-B. Gbr. Holinek, Bd. 5, 174 S.), ein Abriss der Beziehungen des Meisters zur österreichischen Musikmetropole. Gern hätte man hier einige Vertiefungen an Hand der Akten, etwa im Falle des Konfliktes Strauß—Schalk zur Kenntnis genommen. Ebenso „Salzburg und seine Festspiele“ (Österreichischer Bundesverlag 1947, 442 S.), welches Buch eine gediegene Darstellung des Werdens der Salzburger Festspiele wie des geschichtlichen Untergrundes nebst reichem Bildmaterial gibt. In der Reihe der Orpheus-Bücher des Verlages Gbr. Holinek findet sich des weiteren eine Neuveröffentlichung von Dr. Ch. Burneys „Musikalischer Reise durch Österreich 1772“ (hrsg. von Dr. Bernhard Paumgartner, 1948, 122 S.), schließlich der aner kennenswerte Versuch R. F. Brauners, einen Überblick über die Moderne in Österreich zu geben („Österreichs neue Musik“, 1948, 168 S.).

Von Interesse für die Mozartforschung ist Egon von Komorzynskis Studie „Der Vater der Zauberflöte“, Emanuel Schikaneder (Paul Nef-Verlag, 1948, 239 S.). Der Verfasser, der seine Lebensarbeit den Fragen der „Zauberflöte“ gewidmet hat, beabsichtigt, in Kürze seine Forschungsergebnisse in allen Einzelheiten in einer groß angelegten Biographie Schikaneders herauszugeben. Das vorliegende Buch ist ein populärer Vorreiter dieses zu erwartenden Werkes. Komorzynskis Forschungen ist es zu verdanken, daß das verzerrte Bild des großen Theatermannes heute doch reiner und echter vor uns steht. Seine noch in diesem Buche zum Ausdruck gebrachte Kampfstellung gegenüber Abert und dessen Schikanederauffassung wirkt allerdings ein wenig veraltet; wie gewiß, ohne das Grundergebnis der Rehabilitierung und den Wert des Büchleins anzutasten, einiges der Liebe zum Helden gutgeschrieben werden muß. Die Betrachtung Schikaneders als des Begründers des Wiener Volksstückes ist in keinem Falle stichhaltig. — In „Wiener Barockmusik“ (1946, Musikverlag Doblinger, 236 S. inkl. 120 Seiten Musikbeisp.) stellt Andreas Ließ die Instrumentalmusik, die Oper und Gestalt und Werk von J. J. Fux in die umspannenden kulturgeschichtlichen Bezüge und versucht aus diesen Zusammenhängen neue Deutungen zu gewinnen. Des gleichen Verfassers „J. J. Fux, ein Meister des steirischen Barock (Verlag Doblinger, 1947, 90 S.) gibt eine reine Biographie, zu der ein jüngst in der D. Mf. erschienener Aufsatz des gleichen Verfassers wichtige Zusätze gibt. Als Ergänzung zum Köchelverzeichnis der Fuxschen Werke (J. J. Fux, 1872) wurden im Anhang alle im letzten Jahrzehnt neu aufgefundenen Fuxwerke, insbesondere auch die umfassenden Prager Funde, katalogisiert.

Ein gutes Nachschlagewerk „Das Wiener Opernhaus“ hat Wilhelm Beetz in Form gründlicher Tabellen, Namenslisten, Aufführungsdaten usw. mit knapper einleitender Darstellung der Vorgeschichte und der Entstehung des berühmten Hauses geschaffen (Panorama-Verlag, 1949, 254 S. mit 99 Bildtafeln). An knappen Gesamtdarstellungen liegen vor: Erich Schenk: „Kleine Wiener Musikgeschichte“ (Paul Nef, Wien 1946, 208 S.) und „950 Jahre österreichische Musik“ (Bellaria-Verlag, 1946, 112 S.). Beide Werke erfüllen in keiner Weise die Forderungen, die Aufgabe wie Autorschaft dem Anwalt der akademischen Wiener Musikwissenschaft auch im populären Bereiche auferlegt hätten. Auch in Wien fanden die Büchlein herbe Kritiken. Fritz Högl er legte den 2. Band seiner Musikgeschichte vor, die in erster Linie für den Unterricht an Kon-

servatorien bestimmt ist. Lediglich ist in diesem von der Klassik bis zur Gegenwart führenden Bande zu bemängeln, daß die Moderne sehr kurz wekommt. Auch die Hoffnungen auf eine intensivere kulturgeschichtliche Darstellung, die angekündigt ist, erfüllen sich nicht. Ein solides Werk für seine Zwecke (Bundesverlag, 1949, 304 S.).

Gut ist eine Darstellung „Die Wiener Operette“ (Bellaria-Verlag, 1947, 447 S.). Eine umfassende Darstellung dieses Gebietes stand bisher noch aus und so wird mit diesem ausführlichen Werke Franz Hadamowskys und Heinz Ottes eine empfindliche Lücke ausgefüllt, zudem ausführliche Tabellen von 1858 bis 1938 an die Hand gegeben sind. Im Hinblick auf Gesamtdarstellungen muß einem Buche hier höchstes Lob gezollt werden, das man nur mit dem größten Gewinn für das Verständnis der Wiener Operngeschichte und überhaupt Musikgeschichte liest: Josef Gregors, seiner ausgezeichneten Darstellung der „Geschichte des Balletts“ folgendem Buch: „Das österreichische Theater“ (Donauverlag, 1948, 335 S.). Naturgemäß findet auch hier die Oper Erwähnung, aber wichtiger als diese Stellen sind die tief schürfenden und den ganzen geistigen Untergrund erhellenden Darstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts überhaupt, aus denen wir die Wiener Eigenentwicklung und ihren Traditionalismus erst recht verstehen. Ein auch für den Musikforscher aufschlußreiches Buch ist ferner Helmut Fiechners „Hugo v. Hofmannsthal“. Von verschiedenen Autoren, darunter Egon Wellesz, wird hier ein Bild des Dichters gezeichnet, der Mensch, der eigentlich bisher als Gesamterscheinung unbekannt geblieben ist (Humboldt-Verlag, 1949, 383 S.).

#### Angewandte Musikgeschichte:

Auch die Musikforschung hat das Ziel: Popularisierung der Kenntnisse und — entsprechend der Forschungsaufgabe der erneuten „Verlebendigung“ vergangener geschichtlicher Zeiten — eine verlebendigte Darstellung, deren letzte, bereits gewiß wieder unwissenschaftliche Konsequenz der historische Roman darstellt, Und es ist kein Zufall, daß dieser heute besonders blüht. — Eine gediegene Darstellung für den Musikfreund ist Hans Rutz' Buch „Österreichs große Musiker in Dokumenten der Zeit“ (Österreichische Buchgemeinschaft, 1949, 335 S.), dessen erster Band „Haydn. Mozart, Beethoven“ in verständnisvoll-sachlicher Weise aus dem vorhandenen Material und gekennzeichnetem verbindendem Texte objektive Gesamtbilder baut. Leopold Nowak will in seinem „Te Deum Laudamus“ (Herder, 1947, 93 S.) bewußt keine Wissenschaft bieten, sondern Bruckners Geist und seine religiöse Sphäre volkstümlich nahebringen. Gegenüber den Verzerrungen Brucknerscher Geistigkeit in den letzten Jahrzehnten zeigt er, in Kretzschmarschen Bahnen wandelnd, die Fundierung des Meisters im katholischen Glauben. Eine Erlebnisstudie. Sehr populär, aber ebenso auf dokumentarischer Sachkenntnis fußend, zudem erzählend einkleidend, sind Rudolf Sieczynskis Verlebendigungen altwiener Musik: „Altwiener Volkskomiker“ und ein guter Abriß des Wiener Liedes (beide Wiener Verlag, 1947, 163 und 164 S.). Das letztere ist für lokalhistorische Musikstudien mit seinen Verzeichnissen und der Darstellung Wiener Volkssängertums von Wert. Verbürgtes Anekdotisches, Menschliches, darunter einiges Neue, bringt Franz Gräßlinger in der kleinen Schrift „Liebes und Heiteres um Anton Bruckner“ (Wiener Verlag, 1948, 130 S.).

Wie auf rein literarischem Gebiete etwa die Biographien der großen Burgtheaterschauspielerinnen Charlotte Wolters von Bertha Niederle oder Hedwig Bleibtreus von Doublier-Zeleny für die Kenntnis allgemein geistiger Grundlagen Wiens nicht ohne Gewinn zu lesen sind, so ist auf musikalischem Gebiete noch auf zwei Bücher zu verweisen, die beide letzte Verlebendigung ihrer Gestalten, Beethovens und H. Wolfs, anstreben: Carl Pidolls „Verklungenes Spiel“ (Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck 1949, 349 S.) und Dolf Lindners „Der Feuerreiter“ (Schönleitner Verlag, Linz, 1949). Pidoll kondensiert in fingierten Erinnerungen N. Zmeskall v. Domanowetz' das aus der Überlieferung Bekannte und Erhärtete zu knappen, eindringlichen Szenen, die Größe atmen und ein ungemein lebendiges tiefes Menschenbild ergeben. Bei jeder derartigen Verlebendigung bleibt die Problematik der Subjektivität bestehen. Aber ist sie nicht bei jeder historischen Sinndeutung in gleicher Weise vorhanden? Mit dem Fundament äußerster historischer Genauigkeit hat Pidoll jedoch bei aller dichterischen Verlebendigung einen besonderen Typus dieser „angewandten Musikgeschichte“ geprägt. Lindners Wolf-Buch ist hingegen ein Roman, der aber mit seiner tiefen Einfühlung die Eigenart dieser Gestalt lebendig vor den Leser hinstellt. Des weiteren wäre noch der dritten Auflage von L. G. Bachmanns nicht minder einfühelndem Roman um Clara Schumann „Drei Kronen eines Lebens“ zu gedenken (Pustet, Graz 1949, 338 S.). Der tragische Tod der berühmten Sängerin Maria Cebotari ließ Antonio Mingotti eine ganz persönlich gehaltene Biographie schreiben (Hellbrunn-Verlag, Salzburg 1950, 145 S.). — Eine populäre Gesamtdarstellung „Musik aus Wien“ von Alexander Witeschnik (Wiener Verlag, 1949, 454 S.), nunmehr in zweiter Auflage erschienen, verdankt ihre Entstehung „nicht dem Ehrgeiz, sondern der Liebe zur Musik und zu Wien.“ Etwas mehr Vertiefung auch im Kompilatorischen hätte der Liebe zu Wien zweifelsohne besser Genüge getan.

#### Akademische Musikwissenschaft:

Zwei Bände der DTÖ erschienen: Bd. 85 legt Werke für Tasteninstrumente von J. J. Fux vor. Offenkundig durch die Steirische Fuxrenaissance angeregt, hat Erich Schenk als Herausgeber in diesem Bande 7 Sonaten, Ciaccona, Harpeggio und Fuga, Aria passeggiata, vier Suiten und zwölf Menuette vereinigt. Es handelt sich bei den Sonaten (auch bei den Menuetten) um die Quelle einer neu aufgefundenen Handschrift aus dem Konvent der Minoriten in Wien, während die anderen Werke der Berliner und Wiener Nat.-Bibl. entstammen. Fünf Sonaten sind unter No. 398—403 Köchel bekannt. Man vermißt leider eine wenigstens ungefähre Zeitangabe für das Ms. der Minoriten in der Vorrede. Wenngleich vor jeder Übertreibung gewarnt werden muß, dem an sich geringen Klavierwerke Fuxens eine geschichtlich zu wichtige Stellung einzuräumen, um so mehr, als diese Sonaten zweifelsohne Bearbeitungen von Triosonaten (und nicht umgekehrt, das ist auch die Ansicht Schenks) darstellen, so wird mit dieser Ausgabe doch interessantes Gut vermittelt und, da Teofil Muffat Fuxens Schüler war, Fuxens historische Einschaltung in den Prozeß der Klaviermusikentwicklung auf österreichischem Boden von Froberger bis zu den *Componimenti musicali* an der Schwelle der Vorklassik dargetan. Bedauerlicher Weise sind bei der Herausgabe mancherlei Flüchtigkeiten unterlaufen, die besonders auch für das praktische Musizieren hemmend sind: fehlende Vorzeichen, unkorrigierte Verzierungstechnik, bei der etwa in der Ciaccona S. 29,

T. 242/3 die Verbindung von Appoggiatur und Doppelschlag unmöglich ist, ebenso wie die Appoggiatur in der Sonate IV, T. 20/1; das Fehlen von Korrekturen in Sequenzen, wie in der genannten Ciaccona Takt 222 und 228 usw. — Gerade in diesen Sonaten, Einzelstücken und Suiten wird die harmonische Eigenheit der Fuxschen Schreibweise wiederum deutlich, die wir aus seinen Triosonaten und vor allem auch aus seinen Oratorien und archaisierenden Chören mit ihrer harten Querständigkeit kennen. Kühne, ganz modern anmutende Gebilde entstehen bei Fux insonderheit durch seine Vorliebe für den übermäßigen Dreiklang, wodurch es zu ausgesprochen enharmonischen Modulationen kommt (etwa Sonate VI, T. 23—5, T. 33—5). Auch die formale Geschlossenheit der Fuxschen Kompositionen, die ich bereits an anderer Instrumentalmusik nachwies, erweist sich hier wiederum in aller Deutlichkeit, insbesondere in der Ciaccona. Und eine Bemerkung noch: Die Bezeichnung „Maestro di Capp.“ auf späteren Abschriften ist keineswegs immer für die Datierung der Werke verbindlich. — Abgesehen von den Flüchtigkeiten (ein Vergleich der auch während der Bergungsaktion des Krieges bei der Ges. der Musikfreunde lagernden Spartierungen Köchels wäre, wenn nicht letztzuverlässig, so zumindest in manchem instruktiv gewesen), bringt der Band interessantes und wertvolles Gut für die Wissenschaft und das praktische Musizieren auf dem Cembalo; und die Menuetten gerade erweisen erneut, wie viel des Überganges zur Vorklassik in Fuxens Werk latent und offen schon vorhanden ist. —

Im Band 86 der DTÖ macht der gründliche Kenner der Tiroler Musikarchive, Walter Senn, uns mit „Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert“, mit Meistern aus der Zeit der Vorklassik und Klassik bekannt, die, im Lande gebürtig, hier oder in Bayern wirkten. Während Georg Paul Falks († 1778) Partita D-dur, sowie die Sinfonie D-dur von Joh. Elias Sylva († 1798) bei allem historischen Interesse, das man den Werken entgegenbringt, offensichtlich das Ablegertum des neuen homophonen Stils von Wien und Mannheim charakterisieren, gibt Franz Seb. Haindls († 1812) G-dur-Sinfonie, vor allem in ihrem Mittelsatz, weitaus lebendigere musikalische Substanz her. Die stärksten musikalischen Eindrücke vermitteln des Südtirolers Nonnosus Madlseder († 1797) D-dur-Sinfonie und das Divertimento in F-dur von Stefan Baluselli, dem Hauskomponisten des Stiftes Stams, der 1805 starb. Daß dieser in seinen Formungen im Bereiche von Partita und Divertimento verbleibt, ist bezeichnend für die traditionalistische Richtung, die unter gesunder, aber doch später Aufnahme des Neuen alle diese Meister auszeichnet. Und diese Feststellung tritt aus der Natur der Dinge gewissen Darlegungen Senns in seinem Vorwort kritisch entgegen: Die Verbindungen, die hier zwischen Innsbruck und Mannheim aufgedeckt werden, darin nämlich, daß Herzog Karl Philipp von Pfalz-Neuburg, seit 1704 Statthalter in Innsbruck, bei seinem Regierungsantritt in Mannheim 1717 einen Teil seiner Tiroler Kapelle an den Rhein überführte, sind von hohem Interesse. Jedoch muß man vor allzu weit gespannten Folgerungen wohl warnen; denn die Mannheimer Schule blühte erst 25 Jahre später auf; diese Kapellmitglieder hatten also keinen Anteil an ihr und — wie die vorliegenden Werke beweisen — ging der Einfluß von Mannheim (und ebenso von Wien) nach Innsbruck, aber nicht umgekehrt. Senn verstrickt sich hier in einer von Erich Schenk geäußerten Auffassung, die „die Mannheimer zu Repräsentanten des Siegeszuges österreichischen Musikgeistes, speziell der österreichischen Sinfonie“ macht. Eine

solche Auffassung (Schenk gibt in seinem Buch „950 Jahre österreichische Musik“ weder Quellen noch Mitarbeiter an) kann höchstens Gültigkeit haben, wenn man die sudetendeutschen Meister, die dann in Mannheim wirkten, einfach nach ihrer Landsmannschaft wertet. Dann wären wir glücklich fast wieder bei „Schubert, dem Sudetendeutschen“ angelangt! — Es geht hier aber doch um die musikalischen Stilkreise, und da zeigt sich, daß diese oberflächliche Auffassung nicht haltbar ist. Seit den Untersuchungen W. Gäßlers und H. Werners über das sinfonische Schaffen F. X. Richters und I. Holzbauers ist erwiesen, daß diese Teilhaber am Wiener Stilkreis (und ganz besonders Richter) mit ihrem Mannheimer Aufenthalt einer einschneidenden stilistischen Wandlung unterliegen. Sie bewirkt die geniale Musikerpersönlichkeit Joh. Stamitz, der, obwohl ebenfalls Sudetendeutscher, die Einflüsse des Wiener Stilkreises nicht aufgenommen hatte und, man darf es kraß sagen, den neuen Geist, die damalige „Moderne“ schlechthin verkörperte — auch gegenüber der noch mehr polyphoner Tradition und konservativerer Geistigkeit verhafteten Wiener Vorklassik (die Beweise liegen bei Gäßler vor). Mannheim ist mit Stamitz und seiner expressiven „melodia germanica“ gleichsam eine „Antizipation“ der neuen Zeit. Nach seinem Tode und dem Verfall der Schule, die noch reichen Samen aussät, kommt die Stunde des traditioneller, aber kontinuierlich ausschreitenden Wien, das gerade im Formalen bedeutendste Vorarbeit geleistet hatte, und es führt mit Haydn und Mozart die Gesamtentwicklung auf den Höhepunkt der organischen klassischen Sinfonie und Sonate. Dies nur als eine Andeutung und zugleich als Anregung zur klaren Beurteilung der Stellung der vorliegenden Tiroler Werke „zwischen den Schulen“. — Die sorgsame Ausgabe Senns verdient alles Lob. Nur: Die Continuobearbeitung erscheint doch „zu schlicht“ und ohne jede organische Verbindung, wenn man bedenkt, daß diese modernen Denkmälerausgaben ja auch der Praxis dienen sollen. Beide, 1947 und 1949 herausgegebenen Bände hat der Österreichische Bundesverlag in der gediegenen Art der alten Vorkriegsdenkmälerausgaben ausgestattet.

#### Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften:

In S.-Br. No. 225/1 behandelt Erich Schenk einen ihm von Walter Senn aus dem Brixener Archiv vermittelten Brief Leopold Mozarts vom 31. 7. 1778, gerichtet an Ignaz Grafen Spaur, der inhaltlich eine Parallele zu L. Mozarts Brief vom 3. August 1778 darstellt. Schenk befaßt sich ausführlich mit den Beziehungen der Familie Mozart zu den Grafen Spaur, mit der Spaurmesse (für die er die Credo-Messe KV 257 für den Grafen Ignaz Spaur anspricht), mit den anderen im Briefe erwähnten Musikern, dem Salzburger Verwandten- und Bekanntenkreis Leopold Mozarts, sowie mit weltanschaulichen Fragen, die die pessimistische Haltung dieses Glückwunschbriefes, da er zugleich von dem Tode der Mutter Wolfgangs in Paris berichtet, herausfordert. — Der Anzeiger der phil.-hist. Klasse, Jg. 1947, No. 3 enthält einen Auszug von E. Schenks Vortrag über: J. J. Fux als Klavierkomponist, später in die Vorrede des vorstehend besprochenen Denkmälerbandes Fuxscher Klavierwerke eingearbeitet, ebenso einen interessanten Hinweis Franz Zagibas über die slowakische Bearbeitung von Haydns „Die sieben Worte des Erlösers am

Kreuz“ aus dem Jahre 1844. Bereits 1803 erschien in Tyrnau eine Druckausgabe. Mitte des Jahrhunderts richtete Andreas Bartay eine mit slowakischem Texte versehene Bearbeitung für Aufführungen kleinstädtischer Chöre ein und brachte sie unter dem Titel „Die sieben Worte Christi für Orgel und Chor verfaßt von Andreas Bartay“ (1844—48?) in der eben erst von Stur kodifizierten Schriftsprache heraus. Vom Original übernimmt sie nur die einleitenden a-cappella-Chorteile, die eigentlichen Worte des Erlösers unter Anpassung an die slowakische Sprache, während die jeweils folgenden Sologesänge Bartaysche Kompositionen sind. — Helmut Federhofer weist an Hand eines im 14. Jhd. im Benediktinerstift St. Lambrecht geschriebenen Antiphonariums in zwei Bänden (Univ.-Bibl. Graz) den weitreichenden Traditionalismus der organalen Praxis des Mittelalters in Parallele zu Berliner und Innsbrucker Codices im österr. Klosterleben nach (Anz. phil.-hist. Kl., Jg. 1947, Nr. 21). Der gleiche Autor bringt aus der Grazer Univ.-Bibl. (Anz. phil.-hist. Kl., Jg. 1948, Nr. 11) zwei deutsche Lieder „Ich trag“ und „Das Wetter“ im Stile der vom Minnesang beeinflussten bürgerlich-lyrischen Kunstpoesie aus dem 15. Jhd. zur Kenntnis. Von besonderem Interesse ist die Entdeckung eines Pergamentblattes des frühen 11. Jhdts. in der Studienbibl. Linz (Ms 597) mit einem unbekanntem Fragment zu Martin Gerberts „Anonymi II, Tractatus de musica“, mit Hilfe dessen (Anz. phil.-hist. Kl., Jg. 1949, No. 1) Othmar Wessely eine Festlegung der Monochordeinteilung von Gerberts Anonymus II. vornimmt und an dieser Stelle veröffentlicht. In Anz. phil.-hist. Kl., Jg. 1946, No. 2 beschreibt Erich Schenk die Cornu-Fragmente von Virunum, die den geringen Bestand der in Carnuntum der Erde abgerungenen Fragmente im Kärntner Bereiche ergänzen (zwei Schallbecher und mehrere Röhrenfunde). Zu erwähnen des weiteren: E. Schenk: Breitkopfs Musik zum Leipziger Liederbuch und ihre Beziehung zu Hiller und Goethe (Goethefestschrift zum 200. Geb., Bundesverlag, Wien 1949).

#### Volksmusik und Musikerziehung:

Leopold Schmidt brachte (Bellaria-Verlag, 1947, 95 S.) eine kurze und gediegene Zusammenfassung „Das Volkslied im alten Wien“. Erneut sind im Österr. Bundesverlag die ausgezeichneten mit tänzerischen Angaben versehenen „Österreichischen Volkstänze (2 Text- und 2 Musikbände, Wien 1946/48, 95 und 101 S.) von Raimund Zoder (1. Aufl. 1922 resp. 1932/34) erschienen. Für die Praxis der Erhaltung des alten Tanzgutes geschaffen, ist diese Sammlung mit ihrer systematischen Bewegungsaufzeichnung wie ihren historisch-volkstümlichen Hinweisen eine wichtige Veröffentlichung. Auf diesem Gebiete des Volksliedes und Volkstanzes ist ebenso die mehrbändige Sammlung „Stimme der Heimat, ein österreichisches Volksliederbuch“ Bundesverlag 1948, 156 S.) zu erwähnen. Der erste Teil enthält die Gruppen: Schöne Heimat, Eilendes Leben, Rund um die Liebe; während der zweite Band „Werkendes Volk“ die Abschnitte: Fröhliche Stunden, Alte Geschichten, Geistliches Jahr umfassen soll. Hauptländer, Aufzeichner der Lieder, der Jodler und Tanzmelodien sind in der Anmk. gegeben. Quellen sind vornehmlich handschriftliche Aufzeichnungen. Der Bundesverlag erfüllt mit dieser Reihe eine dankenswerte Pflicht gegenüber dem reichen Volks-

musikgut, das Fundament seiner großen Kunstmusik war und auch immer noch ist. Weitere Veröffentlichungen des Bundesverlages in dieser Sparte: Handbuch für Chorleiter und die sangesfreudige Jugend, Österreichisches Jugendsingen, das über die Erfahrungen des 1. österr. Jugendsingens und seine Auswertung handelt und von Hugo Bondy zusammengestellt ist. R. Zoder veröffentlicht hier erstmalig 3 Volkslieder aus Wörgl. Des Weiteren die Bändchen: „Sprech-erziehung“, in der Felix Trojan die Abhandlung „Ausbildung der Sprechstimme“ (45 S., 1948), Vera Balsler-Eberle ein „Sprechtechnisches Übungsbuch“ (92 S., 1949) veröffentlichen.— Heinrich Lemacher gab mit seinem Handweiser „Handbuch der Hausmusik“ (Verlag Anton Pustet, Graz-Salzburg-Wien 1948, 454 S.) ein nützliches und warm begrüßtes Werk heraus, aus der Praxis für die Praxis geschrieben und ein wahres Hausbuch und ein Führer durch die deutsche Kammer- und Hausmusik von drei Jahrhunderten. Ein weiterer Band mit außerdeutschen Werken soll folgen und schließlich ein dritter, der sich mit dem Gebiete der musikalischen Bearbeitung befassen soll. Die kurzen kulturgeschichtlichen Einsprengungen geben lebendige Schlaglichter und insgesamt kann man von dem schönen Werk sagen: so soll wissenschaftliches Wissen den Musikliebhabern Handreicherdienste leisten. —

#### Bücher außerösterreichischer Materien

sind bei der Fülle der Austriaca erst in kleiner Zahl anzutreffen. Hans Rutz gibt in seiner kleinen Studie über Hans Pfitzner (Humboldt-Verlag Wien 1949, 160 S.) wichtige Ergänzungen zu den Büchern von Abendroth und Müller-Blattau (1933 und 1940), geht zugleich daran, das Revolutionierende in der wahrhaft unrevolutionären Erscheinung Pfitzners im Zeichen der „Musik zwischen den Zeiten“ zu untersuchen, und ordnet vor allem den Bereich der Pfitzners Schaffen abschließenden Instrumentalwerke dem Gesamtbilde ein. Erstmals wird ein bis zum Tode des Meisters reichendes Verzeichnis der Werke vorgelegt. Ernst Decsey (†), der glänzende Feuilletonist, legt den zweiten Band seines Debussybuches „Debussys Werke“ (Leykam-Verlag Graz 1949, 228 S.) vor. Man kann ihn nur als nachgelassene Skizze ansprechen. Wichtiges wird übergangen, mancherlei Fehler machen sich bemerkbar, Übersetzungen wie „Poissons d'or“ mit „Goldfische“ sind nicht glücklich. Daß Debussy bei dem traditionalistischen Unterricht des Conservatoire die alten Modi nicht kannte, ist mehr als zweifelhaft (S. 76). Die besten Aussagen liegen in den Kapiteln über Orchestermusik und Bühnenwerk. Bei dem Mangel an deutscher Debussyliteratur wird man das Buch als eine runde Zeichnung trotz der vielerlei Mängel willkommen heißen. — Eine interessante, wenngleich sehr lockere Studie über amerikanische Musik und ihre Grundlagen, „Musik im goldenen Westen“, bringt Ernst Krenek (Orpheusbücher No. 4, Vlg. Gbr. Holínek 1949, 73 S.). Hier wird lebendig die Verwirtschlichung der Kunst, der Unterschied zu den europäischen Grundlagen der Musik, das Streben nach einer eigenen amerikanischen Musik sichtbar gemacht. Eine auch zum Nachdenken über soziologische Fragen anregende Studie.

#### Ausgaben:

Der Bundesverlag gibt laufend eine große Reihe von Hausmusik heraus, alte Meister, Klassiker, Moderne, Volkslieder aus dem Burgenland, Niederöster-

reich, Steiermark usw. — Helmut Federhofer hat eine Reihe „Musik alter Meister“ begonnen (Akad. Druck- und Verlagsanstalt Graz — Innsbruck — Wien), deren erstes Heft Johannes de Cleves „Missa Vous perdes temps“ enthält, unter Beigabe von Sermisys Chanson, über die die Messe geschrieben ist, und nach Vorlagen des Stiftes Rein und der Univ.-Bibl. Graz. — Die Steirische Verlagsanstalt Graz (Styria) hat sich besonders der Ausgabe alter und neuer Kirchenmusik zugewandt. Für die Singbewegung gibt der Verlag in einzelnen Blättern „Die Chormappe“ heraus, vornehmlich alte Weisen in neuem Satze. Dem Volksgut ist das „Österreichische Liederblatt“ gewidmet. — Aus der reichen Produktion der Universal-Edition Wien sei Hans Jelineks Zwölftonwerk op. 15 hervorgehoben, das — das erste Heft ist erschienen — eine Einführung in die Kompositionsweise der Zwölftontechnik bietet.

#### Zeitschriften:

Eine musikwissenschaftliche Zeitschrift besitzt Österreich nicht. Die allgemeinen Musikzeitschriften, vor allem „Österreichische Musikzeitung“ (hrsg. von Peter Lafite und Friedrich Saaten, Bauer-Verlag), „Der Musikerzieher“ (hrsg. von Wilhelm Rohm, Bundesverlag), enthalten gelegentlich Aufsätze, die auch die Wissenschaft interessieren. „Austria-Musikkurier“ (hsg. von der Ges. der Musikfreunde in Wien unter Joh. Falkner) vereint, dicht an das Musikleben angeschlossen, Aufsätze und Nachrichten. Für das Gebiet des Volksliedes kommt die „Zeitschrift für Volkskunde“ in Frage (hsg. vom Verein für Volkskunde, Bundesverlag).

---

#### Nachwort der Schriftleitung

Vorstehende Übersicht über das österreichische Musikschritftum der letzten Jahre dürfte deshalb allgemeines Interesse finden, weil die hier genannten Werke zum größten Teil in Deutschland nicht zugänglich waren. Die Schriftleitung behält sich jedoch vor, einzelne der bereits hier besprochenen Veröffentlichungen noch ausführlich rezensieren zu lassen, wenn ihr von den Verlagen Besprechungsstücke unmittelbar zugehen sollten. Das Verfahren, eine Fülle von Publikationen in einem Beitrag kurz zu besprechen, ist eine Notlösung, die durch die Umstände verursacht war. Grundsätzlich wird die Schriftleitung nach wie vor nur Werke zur Rezension annehmen, die nicht irgend einem Rezensenten persönlich, sondern der Schriftleitung unmittelbar zur Verfügung gestellt werden.

## BESPREDHUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zu begrüßen ist die Richtigstellung, daß Petrus Rosellus kein Italiener

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Friedrich Blume

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anna Amalie Abert

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

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

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

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

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

Kurt Reinhard

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Günter Engler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paul Mies

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

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

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

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

Rudolf Steglich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Walter Salmen

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

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

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

Hans Albrecht

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

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

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

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

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

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

Willi Kahl

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

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

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

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

Felix Hoerburger

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

Die ertragreiche Veröffentlichung südindischer Volkstänze ist aus den

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Günter Engler

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

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

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

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

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

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

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

Willi Kahl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wilhelm Ehmann

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

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

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

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

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

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

Kurt Stephenson

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

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

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

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

Eberhard Preußner

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

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

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

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

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

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

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

Georg Reichert

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

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

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

Karl Gustav Fellerer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Willi Kahl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rudolf Steglich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Willi Kahl

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

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

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

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

Hans J. Zingel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rudolf Steglich

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

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

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

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

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

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

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

Hans Engel

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

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

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

Richard Schaal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Helmut Storjohann

Joseph Müller-Blattau: Gestaltung — Umgestaltung. Studien zur

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

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

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

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

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

Willi Kahl

## MITTEILUNGEN

### An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

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

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

jenigen Mitglieder ausgeliefert werden kann, die den Jahresbeitrag 1951, sowie etwa rückständige Beiträge, gezahlt haben.

Der Präsident            Der Schatzmeister

Am 2. Dezember 1950 erlag in Freiburg i. Br. Professor Dr. Hermann Z e n c k einem schweren Leiden. Sein Ableben bedeutet für die deutsche Musikforschung einen sehr ernstesten Verlust. Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in einem besonderen Artikel gewürdigt werden.

Professor Dr. Helmuth O s t h o f f, Frankfurt a. M., wurde mit Wirkung vom 6. Juli 1950 zum ordentlichen Professor ernannt.

Dr. Kurt R e i n h a r d habilitierte sich an der Freien Universität Berlin für das Fachgebiet Vergleichende Musikwissenschaft. Seine Antrittsvorlesung behandelte das Thema „Exotismen in der europäischen Musik der Gegenwart“.

Die Joseph-Haas-Gesellschaft hat ein vollständiges Verzeichnis der Werke von Joseph Haas mit einem kurzen Geleitwort des Präsidenten der Gesellschaft, Professor Dr. K. G. Fellerer, als Jahresgabe herausgebracht.

In Paris fand vom 11. bis 15. Dezember 1950 im Hause der UNESCO die zweite Réunion d'Experts de la Musique Folklorique statt. Deutscherseits nahm Prof. Dr. W. Wiora vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. B. teil. Die Konferenz war, wie die vorangegangene (Genf 1949), der Notation von Volksmusik und außereuropäischer Musik gewidmet. Über die bisherigen Systeme von Hornbostel, Bartók und anderen hinaus haben die anwesenden Spezialforscher eine Übereinkunft in der Bezeichnung to-

naler, rhythmischer usf. Eigentümlichkeiten erzielt. Die Ergebnisse werden in einer kleinen Schrift zusammengefaßt, die in französischer, englischer und deutscher Sprache erscheinen wird. Auf einstimmigen Beschluß der Versammlung wird die dritte der internationalen Konferenzen für folkloristische Musikforschung unter den Auspizien der UNESCO in Freiburg i. B. stattfinden.

#### B e r i c h t i g u n g

In dem Bericht von Hans Heinrich Eggebrecht über die musikwissenschaftliche Bach-Tagung Leipzig 1950 (3. Jg., S. 284 ff.) muß es auf Seite 288, Zeile 8, bei der Besprechung des Referates von Professor Serauky, Leipzig, statt „Bachs Motetten“ lauten „Bachs Kantaten“.

Alle Mitarbeiter der Zeitschrift werden gebeten, die von der Schriftleitung festgesetzten Termine für die Ablieferung von Manuskripten möglichst genau einzuhalten; vor allem bittet die Schriftleitung darum, daß Korrekturen so schnell wie möglich gelesen und an die Schriftleitung weitergegeben werden. Erhebliche Verzögerungen in der Fertigstellung der einzelnen Hefte der Zeitschrift sind in der letzten Zeit dadurch entstanden, daß die Schriftleitung unverhältnismäßig lange auf Verfasser- bzw. Rezensentenkorrekturen hat warten müssen. Bei dieser Gelegenheit wird außerdem nochmals dringend darum gebeten, alle Korrekturen nicht an den Verlag, sondern stets nur an die Schriftleitung zu senden. Sendungen an den Verlag unmittelbar bedeuten Zeitverlust und unnötige Portokosten. Ebenso kann Porto gespart werden, wenn alle Mitarbeiter sich an die Termine halten und Mahnungen dadurch überflüssig werden.