

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Geschichte der Oper II (2) — Schuberts Lieder (1) — S: Musiktheoretische Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Repetitorium der Musikgeschichte I. 1400—1600 (mit Dr. M. Just) (2) — Harmonielehre II (mit Dr. M. Just) (2) — CM voc., Akad. Chor (2) — CM instr., Akad. Orchester (2) — CM voc., Madrigalchor (mit Dr. M. Just) (2).

Privatdozent Dr. H. Beck: Robert Schumann (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Entwicklung der Variation vom 16. bis 18. Jahrhundert (1) — Der musikalische Barockstil des 17. Jahrhunderts (1) — Béla Bartók (1) — Pros: Einführung in die musikalische Handschriften- und Quellenkunde (2) — S: Studien zum Wort-Ton-Problem im 17. Jahrhundert (2) — CM voc.: Werke von H. Schütz und seinen Zeitgenossen (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Beethovens Orchesterwerke: Die Symphonien, Ouvertüren und Konzerte (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie II (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Musik in Afrika (1) — Pros: Ü zur Vorlesung (1).

Musikdir. P. Müller: Musiktheorie: Einführung in den vokalen klassischen Kontrapunkt mit Ü (1).

Besprechungen

Études grégoriennes, publiées par l'Abbaye de Solesmes sous la Direction de Dom Joseph Gajard. III. Solesmes: Abbaye de Saint-Pierre 1959. 200 S.

Zum dritten Mal liegt nunmehr die neue choralwissenschaftliche Publikation der Abtei Solesmes vor, und mit Freude vermerkt man, daß sich ein einigermaßen regelmäßiger Erscheinensrhythmus eingespielt hat. Der Inhalt des Bandes ist wieder recht reichhaltig. Neben einer Reihe von Einzelstudien (R. Arnese, „Codici di origine francese della Biblioteca Nazionale di Napoli“; H. Gavel, „L'accentuation des mots du canon de la Messe dans un manuscrit d'Angers“; D. Catta, „Le texte du répons ‚Descendit dans les manuscrits‘“; P. M. Arbogast, „The small punctum as isolated note in Codex Laon 239“; J. Hourlier, „Le Bréviaire de Saint-Taurin“) findet sich eine sorgsame Untersuchung über „Les coupures neumatiques“ von E. Cardine, die von grundsätzlicher Bedeutung für unser Wissen um die Aufführungspraxis des Gregorianischen Gesangs ist, ein Beitrag von P. Ménard, „Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte“, der wertvolle Aufschlüsse über den immer noch zu wenig beachteten Gesang der koptischen Kirche gibt, und ein wichtiger Beitrag zur Hucbald-Forschung von R. Weakland, „The compositions of Hucbald“.

Mit besonderem Interesse vermerkt man die Beiträge zum heute aktuellsten Problem der Choralforschung, dem der römischen (R) und fränkischen Überlieferung (F) des Gregorianischen Gesangs. Dom Frénauds Untersuchung über „Les témoins indirects du chant liturgique en usage à Rome aux IXe et Xe siècles“ ist der erste ernsthafte liturgiegeschichtliche Beitrag seit dem für die gesamte Diskussion grundlegenden Aufsatz von M. Huglo in *Sacris erudiri* VI (1954), S. 96—124, der die Zeugnisse zusammengestellt hatte, die R schon vor der auf uns gekommenen Melodieüberlieferung auf Grund ihres Texts oder ihrer liturgischen Ordnung indirekt bezeugen. Dom Frénaud setzt bereits hier an: Ist ein Stück nur in R mit Melodie, in F aber nur textlich überliefert, dann ist dieses Stück zwar im 8./9. Jh. in Rom gesungen worden, aber, so meint Dom Frénaud, es ist unsicher, ob schon damals mit einer R-Melodie. Vielmehr solle man annehmen, daß der Text auch eine F-Melodie hatte. Stelle man diese Möglichkeit in Rechnung, dann würden von den indirekten Zeugen für R, die Dom Huglo zusammengestellt, nur drei übrig bleiben: Ein um die Wende des 10. zum 11. Jh. geschriebenes Plenarium aus der Nähe von Norcia (Rom, Bibl. Vallicelliana B 8), das Bruchstück eines mittelitalienischen, vielleicht römischen Plenariums aus der 2. Hälfte des 10. Jhs. (Rom, Barberini lat. 560) und das Bruchstück eines im 9. Jh. geschriebenen

Fuldaer Graduale (Kassel, Landesbibliothek, theol. fol. 36) — Dom Frénaud übersieht hier allerdings den bei Dom Huglo behandelten *Ordo romanus XXVII*. — Anhand einer genaueren Überprüfung vor allem der ersten Handschrift, die Dom Huglo offenbar nur in der Ausgabe von Tommasi-Vezzosi vorlag, und durch Vergleich weiterer Plenarien des 11. Jhs. kann Dom Frénaud die Angaben von Dom Huglo ergänzen und in einigen Fällen korrigieren. Dabei zeigt sich, daß das Plenarium von Norcia kein reiner Zeuge von R ist, sondern fränkischen Einfluß zeigt und einige eigentümliche Stücke oder Stücke in der Textfassung von F, ja in einzelnen Fällen die beiden Überlieferungen eigentümlichen Textfassungen nebeneinander aufweist. Ähnlich verhält es sich mit der Barberini-Handschrift. Die Handschrift aus Fulda endlich ist offensichtlich ein Zeuge römischer Tradition, enthält aber Stücke, deren Melodien uns bis jetzt nur in F, nicht in R bekannt sind — Dom Frénaud sagt „*qui n'ont jamais été chantées qu'avec les melodies (F)*“ (S. 72), und diese Hypothese ist denn doch mehr als gewagt. Zusammenfassend zieht Dom Frénaud vier Schlußfolgerungen: Die von Dom Huglo gegebenen indirekten Zeugen für R seien unsicher, also sei R vor der Mitte des 11. Jhs. gar nicht sicher zu belegen. Die Handschrift aus Norcia, der Codex Barberini und das Bruchstück Fulda seien Zeugen für den Gesang von F in Rom. Die römischen Handschriften des 10. Jhs. zeigten den Einfluß fränkischer Handschriften. Die Handschrift aus Norcia sei musikalisch ein Zeuge von F, R scheinbar außerhalb Roms vor dem 12. Jh. nicht gesungen worden zu sein. Man könne also nicht mehr schreiben, in allen Kirchen Roms sei F bis Ende des 13. Jhs. unbekannt gewesen, und er ergänzt dazu in einer Anmerkung „*Ce que n'a jamais écrit, ni pensé Dom Huglo . . .*“ (S. 73), vergißt aber mitzuteilen, wer das denn geschrieben oder gedacht hat. Dom Frénaud bedient sich also genau der gleichen Methode wie Dom Huglo, erschließt vom Text und der liturgischen Ordnung auf die Melodienüberlieferung. Er beschränkt sich bei seiner Untersuchung auf die liturgisch-textlichen Zeugnisse und will sich in diesem Rahmen, wie er zu Beginn seines Aufsatzes sagt, wiederum auf die Frage beschränken, welche Überlieferung in Rom im 9./10. Jh. gesungen worden sei. Alle an-

deren Fragen wie die nach dem Alter der beiden Überlieferungen will er ausklammern. Natürlich ist das Problem zu komplex, als daß man eine Einzelfrage herausgreifen könnte, ohne auch andere zu tangieren; das erweist sich auch gerade an diesem Aufsatz. Eines seiner klarsten Ergebnisse ist die Bestätigung von Dom Huglos Feststellung, daß die Textfassungen von R die älteren sind, Dom Frénaud zeigt außerdem mehrfach den Zusammenhang der R-Texte mit dem Psalterium romanum und der F-Texte mit dem Psalterium gallicanum auf. Nun ist aber von vorneherein unwahrscheinlich, daß die ältere Textüberlieferung mit der jüngeren Melodieüberlieferung und die jüngere Textüberlieferung mit der älteren Melodieüberlieferung verbunden waren. In der bisherigen Literatur ist zudem für bestimmte Melodien der strikte Beweis erbracht worden, daß F von R abhängt und R älter ist. Für jede einzelne Melodie von R den Beweis zu erbringen, daß sie im 9./10. Jh. in Rom gesungen worden ist, ist bei der Überlieferungslage nicht möglich. Da Dom Frénaud die Überlieferung F im 9. Jh. als vorhanden und R als römisch betrachtet, wird er aber doch wohl nicht anzweifeln wollen, daß zumindest die R-Melodien, die als älter erwiesen sind, im 9. Jh. in Rom gesungen wurden. Und weil die R-Melodien nicht einzeln jede für sich als Sonderfall verdorbener F-Melodien betrachtet werden dürfen, sondern als Zeugen einer einheitlichen und in sich geschlossenen Überlieferung, ist man berechtigt, von der Anwesenheit einiger Melodien auf die Überlieferung selbst zu schließen. Von diesen Voraussetzungen her muß man die von Dom Frénaud erbrachten Nachweise von F-Textfassungen in den drei genannten Handschriften sehen. Der durch die Untersuchung von Dom Frénaud noch einmal bestätigte und in Einzelfällen aufgezeigte Einfluß fränkischer Handschriften auf die römische Liturgie des 10. Jhs. läßt zunächst einmal die Erklärung am nächstliegenden erscheinen, daß auch diese F-Texte aus dem fränkischen Bereich nach Rom gekommen sind, vermutlich mit ihren Melodien, wie wir es z. B. bei den Cantica des Karsamstags nachweisen können. Die insgesamt entscheidende Frage ist die: Sind die von Dom Frénaud in R-Handschriften nachgewiesenen F-Texte Relikte einer durch R überdeckten römischen Überlieferung oder sind sie aus fränkischem Bereich überkom-

men? Auch in Dom Frénauds Aufsatz weist alles darauf hin, daß im allgemeinen das letztere der Fall ist. Dieser Frage gegenüber ist die, nach welcher Melodie dieser oder jener F-Text in Rom gesungen wurde, im Grunde zweitrangig, ganz davon abgesehen, daß sie angesichts der Unfestigkeit, die der Überlieferung von R lange eigen war, kaum eindeutig zu beantworten ist.

Den zweiten Beitrag über das Problem stellt eine Rezension dar, in der Dom Hourlier einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung und den Stand der Diskussion um die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs gibt und den Zusammenhang mit den Arbeiten in Solesmes herstellt, wo das Problem nach einer Bemerkung von Dom Gajard im gleichen Band (S. 23) „depuis près d'un siècle . . . constamment . . . dans le sillage“ studiert worden ist. Dom Hourlier faßt zusammen: „S'il nous était permis d'essayer une conclusion, sur la base des travaux ici rappelés, ce serait avant tout pour souligner, avec la plupart des érudits, la parenté de R et de G (= F) et l'antériorité de R sur G. De plus les deux répertoires appartiennent non seulement à des milieux musicaux très différents, mais à des époques essentiellement distinctes. G dérive de R directement, plutôt que par rattachement à une source commune. La transformation a été opérée très probablement en milieu franc, vers la fin du VIII^e siècle: les indices que nous en avons semblent plus solides que l'hypothèse d'une concurrence entre deux répertoires romains. R représente une étape déjà évoluée du chant liturgique latin“ (S. 192). Auf einem dem Band beigelegten Zettel liest man dann allerdings, daß Dom Hourlier beim Abschluß seines zusammenfassenden Berichts die Aufsätze des vorliegenden Bandes nicht bekannt waren und er deshalb den Aufsatz von Dom Frénaud nicht mehr berücksichtigen konnte; das Problem bleibe daher „actuellement au stade des conclusions personnelles“. Durch diesen Nachtrag wird die Zusammenarbeit innerhalb der „équipe monastique“ (S. 25) in Solesmes in ein befremdliches Licht gerückt, zumal sich sonst Querverweise zwischen verschiedenen Aufsätzen und Rezensionen des vorliegenden Bandes finden und man vor allem eine Stellungnahme Dom Huglos zu dem Aufsatz von Dom Frénaud vermißt.

Einen dritten Beitrag hat im vorliegenden

Band Dom Gajard dem Problem „*Vieux Romain' et Grégorien*“ gewidmet. Dom Gajard stellt zwar fest, es handle sich um ein „*problème purement musicologique*“ und die Einführung von R an Stelle von F als liturgischer Gesang der katholischen Kirche stehe nicht zur Diskussion (S. 7) — da wird ihm wohl auch niemand widersprechen. Auch habe die These, daß R älter als F und F fränkischen Ursprungs sei, „*rien d'impossible*“ (S. 9). Aber die „*législation actuelle de l'Église en matière de chant*“ beruhe auf der Tradition, F sei römischen Ursprungs (?) und deshalb sei es „*du moins pour nous un motif prudentiel qui doit nous inviter à maintenir dans toute la mesure du possible ce donné traditionnel, et à ne pas le rejeter a priori sans avoir aucune raison positive et très sérieuse de le mettre en doute*“ (S. 23). Wir haben an dieser Stelle weder darüber zu befinden, was die „*législation actuelle de l'Église en matière de chant*“ mit der Frage nach dem Alter und der Herkunft der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs zu tun hat, noch darüber, ob ein Glied der katholischen Kirche auf Grund kirchlicher Gesetzgebung vor Thesen sich zu hüten gehalten ist, die es vor seiner Gewissenhaftigkeit und Ernsthaftigkeit als Forscher zu verantworten hat. Der Rezensent bedauert, den Aufsatz Dom Gajards hier nicht übergehen zu können, weil Dom Gajard sich den Anschein gibt, als ziehe er mit wohl abwägender Sachkenntnis die Summe alles dessen, was bisher zur Diskussion über das Problem beigetragen worden ist, und als ergäbe sich eben daraus der ungewöhnliche Vorwurf gegen andere Forscher, darunter Mönche seiner eigenen Abtei, den der Leser seinem oben zitierten Satz jedenfalls ohne eine Erklärung, die man wohl erwarten darf, entnehmen muß. Aber Dom Gajard setzt sich nur mit einem Teilaspekt des Problems und da wiederum mit der gleichen Arbeit seines Ordensbruders Dom Huglo auseinander, mit der sich schon Dom Frénaud beschäftigt. Auf die übrigen, inzwischen recht zahlreich gewordenen Studien, die dem Problem gewidmet sind, geht er nicht nur gar nicht ein, er zitiert sie auch nicht, ja er sagt, anstatt die Namen derer zu nennen, die er außer Dom Huglo angreift, „*Une opinion s'est fait*“ (S. 9), „*On a bien cru*“ (S. 13), er spricht von „*plusieurs musicologues*“ (S. 13), von den „*partisans résolues*“ (S. 9),

„partisans les plus résolues“ (S. 7), den „partisans de la thèse du Vieux-romain“ (S. 11). Die Begründungen, die Dom Gajard für seine Beschränkung auf das Problem der indirekten Zeugnisse der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs gibt, sind erstaunlich. Die indirekten Zeugnisse hätten am meisten dazu beigetragen, „à accréditer prématurément la thèse du Vieux-romain“. Die Auseinandersetzung mit diesen Zeugnissen sei am leichtesten möglich ohne „de faire appel à des connaissances techniques spécialisées“ (S. 16) — dabei hat Dom Gajard selbst die Études grégoriennes, in denen er das schreibt, programmatisch als „Publication d'ordre surtout technique, permettant par sa nature même d'aborder les problèmes scientifiques et de les exposer en détail, de les discuter au besoin, sans verser pour cela dans les vaines polémiques . . .“ vorgestellt (Bd. I, S. 4). — Die aus dem Studium der Melodien sich ergebenden Argumente seien vorläufig ohnehin fragmentarisch und für die historische Argumentation sei eine genaue Kenntnis der religiösen, kulturellen und literarischen Entwicklung im 8./9. Jh. erforderlich (S. 16). Natürlich gilt das genau so für das Teilproblem, das Dom Gajard und Dom Frénaud herausgegriffen haben. Zum zweiten lassen ja gerade sie jeden Blick auch auf die allernächsten Zusammenhänge, auf die Melodien vermissen, und wir haben bei Dom Frénaud gesehen, wohin das führt, zumal drittens gar nichts fragmentarischer ist als gerade die indirekten Zeugnisse. Demgegenüber liegen Melodieuntersuchungen über geschlossene Komplexe des Gesamtrepertoires vor, und das Problem ist längst von verschiedenen Seiten und in verschiedenen Zusammenhängen betrachtet worden. Bei der Auseinandersetzung mit der Arbeit von Dom Huglo beruft sich Dom Gajard auf die Arbeit von Dom Frénaud, er selbst greift hier wiederum eine einzelne Frage heraus, die Dom Frénaud offensichtlich übersehen hat, die des schon erwähnten Ordo XXVII: Dom Huglo hatte darauf hingewiesen, daß dieser Ordo Eigenheiten von R aufweist, und ihn als indirekten Zeugen dieser Überlieferung angesprochen. Dom Gajard versucht nachzuweisen, daß die Liturgieüberlieferung R hier mit F-Melodien verbunden war, und als „témoignage formel et explicite à souhait“ bezeichnet er

den Amalar von Metz, in dessen *De ordine antiphonarii* eben diese römischen Eigenheiten sich erkennen ließen und der hinzufügt „Usque ad diem octavum paschae, juxta romanum consuetudinem, memoratum cursum celebramus“. Abgesehen davon, daß die Übereinstimmung des bei Amalar beschriebenen Ritus mit den römischen Eigenheiten fragwürdig erscheint, ist es natürlich ausgeschlossen, den „cursus“ des Amalar ohne weiteres mit einer bestimmten Melodieüberlieferung zu identifizieren. Mit „cursus“ ist zunächst einmal eine bestimmte liturgische Ordnung gemeint, aber kein „Gesang“. Und der liturgische Gesang im Frankenreich in der Umbruchszeit des 8./9. Jhs., bevor sich F durchsetzte, stellt vorerst noch kaum zu lösende Probleme. Daß F „de l'aveu presque unanime des partisans de l'ancienneté du Special (R), a été le seul pratique en Gaule à partir des dernières années du VIIIe siècle“ (S. 16), ist ebenso unrichtig wie die den „partisans“ zugeschriebene Behauptung, R sei also „le chant authentiquement romain et primitif“ (S. 9). Die Choralforschung ist heute über die den romantischen Vorstellungen der beginnenden Choralrestauration im 19. Jh. entsprungene Suche nach „dem wahren, echten, reinen und ursprünglichen Gesang der römischen Kirche“ hinaus, nicht zuletzt dank der Arbeiten von Solesmes, wie sich das in so denkwürdiger Weise in einem Aufsatz von Dom Froger über die kritische Ausgabe des Graduale romanum im ersten Band der *Études grégoriennes* (S. 151—157) manifestiert. Was Dom Gajard im übrigen an Argumenten zum Problem der indirekten Zeugnisse für die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesanges vorbringt, trägt nichts Neues zur Diskussion bei und zeigt noch einmal, daß er sich mit der Literatur nicht vertraut gemacht hat.

Es bleibt nur zu bedauern, daß der Kantor von Solesmes, der durch seine aus jeder Zeile seines Aufsatzes sprechende heiße Liebe zu „notre beau grégorien“ (S. 26) zu diesem unglücklichen und unnötigen Plädoyer veranlaßt worden sein mag, nicht besser beraten war, als diesen Aufsatz zu veröffentlichen. Und es steht zu hoffen, daß die *Études grégoriennes* künftighin ihrem eigenen wissenschaftlichen Ruf und dem der Abtei Solesmes nichts schuldig bleiben.

Helmut Huckle, Frankfurt am Main

Ernst Kähler: Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der Alten Kirche. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. 166 S.

Kählers Studien sind theologischer, genauer: liturgie- und dogmengeschichtlicher Art; da das Werk mit seinen Ergebnissen aber auch zu „einer erneuten musikgeschichtlichen Beleuchtung“ des Te Deum anregen möchte (S. 155), verdient es mit Recht, in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift ebenfalls angezeigt und, soweit dies außerhalb der Fachdisziplin seines Autors geschehen kann, gewürdigt zu werden.

Abweichend von früheren Forschungen, die vor allem den Problemen von „Handschriften, Datierung, Bestimmung der literarischen Gattung, Verfasserfrage“ und „Quellen-scheidung“ gewidmet waren, sind die Untersuchungen des Verf. durch die beiden Fragen „nach dem Inhalt und dem ursprünglichen liturgischen Charakter“ des Te-Deum-Textes „ausschließlich“ bestimmt (s. S. 155). Auf Grund einer ausführlichen, von Satz zu Satz fortschreitenden Interpretation sowie zahlreicher Vergleiche mit anderen aus frühchristlicher Zeit überlieferten Texten gelangt der Verf. zum Ergebnis, daß im Te Deum ein dem spanisch-gallischen Liturgiebereich entstammender Text vorliege, dessen Grundbestand („Te Deum laudamus . . . et extolle illos usque in aeternum“, ausgenommen die trinitarische Formel „Patrem immensae maiestatis . . . Sanctum quoque Paraclitum Spiritum“ sowie die Sätze „Tu Patris sempiternus es Filius“ und „Judex crederis esse venturus“) „vor der zweiten Hälfte des 4. Jhs. vorhanden gewesen“ sei (S. 114). Für die christologischen Aussagen, wie z. B. „Tu rex gloriae, Christe“ und „devicto mortis aculeo“, bilde im besonderen die in den ältesten Jahrhunderten der Kirche gebräuchliche Auslegung der Verse 7–10 von Ps. 24 (= Ps. 23 der Vulgata) als Prophetie auf den Abstieg Christi zur Vorhölle und seine triumphale Himmelfahrt den zum Verständnis nötigen Hintergrund. Anklänge an die verschiedenen Symbola seien demgegenüber von sekundärer Art, da sie sich nur in denjenigen Sätzen finden, welche, zurückweisend auf Formulierungen aus dem um 357 durch den Bischof Hilarius von Poitiers verfaßten Buch *De Trinitate*, erst „nach der zweiten Hälfte des 4. Jhs.“ eingefügt worden seien, um eine Deutung der Sohnschaft Christi im Sinne des sog. „Adoptianismus“ auszuschlie-

ßen (s. S. 80). Seiner ursprünglichen liturgischen Bestimmung nach bilde das Te Deum — in seinem als original erschlossenen textlichen Bestand — „das Herzstück der Messe einer Ostervigil“ (S. 103), bestehend aus deren „Illatio“ (Praefation) mit Sanctus sowie deren „Post Sanctus“-Oration („Tu rex gloriae . . .“), in welcher zunächst das Geheimnis des Osterfestes gepriesen, sodann („Te ergo quaesumus . . .“) für die während der Vigilfeier Getauften gebetet werde. Von dieser ursprünglichen Verwendung aus gesehen, enthalte selbst die legendäre Zuschreibung des Textes an die Hll. Ambrosius und Augustinus insofern einen historischen Kern, als sie die im gallischen Liturgiebereich noch während des 8./9. Jhs. nicht ganz geschwundene Erinnerung an einen (damals nicht mehr bestehenden) Zusammenhang von Te Deum und Taufgottesdienst erkennen lasse. — Zur Frage nach der Autorschaft äußert sich der Verf. dahingehend, daß „die strenge Form, in der es (das Te Deum in seinem ursprünglichen Bestand) sich uns darbietet, die Hand bewußter Gestaltung verrät“ (S. 103) und daß es somit als ein zwar auf formelhaften Wendungen der liturgischen Sprache beruhendes, aber von einem einzelnen geschaffenes Werk anzusehen sei. In diesem „Einzelnen“ den Bischof Nicetas von Remesiana erblicken zu wollen, finde allerdings im Text des Te Deum selbst ebensowenig eine Begründung wie in den uns erhaltenen Schriften des Nicetas. Eine über die Wiedergabe des Inhalts hinausgehende Besprechung des vorliegenden Buches kann hier begreiflicherweise nicht geboten werden; auch ist es nicht möglich, alle den Musikhistoriker interessierenden Einzelheiten ausführlich zu erwähnen (immerhin sei verwiesen auf Bemerkungen wie S. 37, Fußnote 2, und S. 88/89, mit Fußnote dasselbst). Zweifellos jedoch bedeutet Kählers Werk eine wertvolle Bereicherung unseres Wissens um einen Text, der wie kein anderer „nächst den großen Worten der Bibel . . . eine so weitgreifende, über die ganze Welt gehende, bis heute kaum verminderte Wirkung entfaltet haben“ dürfte.

Bernhard Meier, Tübingen

Klaus Blum: Musikleben in Bremen. Sonderdruck aus: Geistiges Bremen, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 177 bis 206.

In einem gelungenen Überblick gibt der

Verf. Aufschluß über das Musikleben in Bremen vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Ausführlich wird die bürgerliche Musikkultur um 1800 beleuchtet. Hinweise auf die musikerzieherische Tätigkeit des Domkantors Wilhelm Christian Müller vertiefen den Eindruck, daß in Bremen verhältnismäßig früh (1780) eine bewußte, großzügige allgemeine musikalische Volksbildung eingesetzt hat. Müller bereitete vor allem den Boden für ein Verständnis der Werke Beethovens. Sein Nachfolger W. F. Riem belebte die Bachpflege. Erfreulicherweise geht der Verf. auch auf soziologische Fragen, auf örtliche Probleme der Musikkritik sowie besonders auf das Chorwesen ein. Die gegenwärtige Bedeutung Bremens als Pflegestätte der ernsten Musik wird hervorgehoben.

Richard Schaal, Schliersee

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Duisburg. Herausgegeben von Günter von Roden und Friedrich Meyer-Tödden. Köln: Arno-Volk-Verlag 1960 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 37). 167 S.

Duisburg gehört gewiß nicht zu den musikgeschichtlich hervorragenden deutschen Städten. Daß die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte dem Musikleben in Vergangenheit und Gegenwart dieser Stadt nachspürt, muß jedoch lebhaft begrüßt werden, da auch die Erforschung weniger bedeutsamer Musikstätten zum Anliegen der Lokalforschung gehört. Nach Grußworten des für musikalische Belange der Stadt sehr aufgeschlossenen Oberbürgermeisters A. Seeling und des Kulturdezernenten P. Dittrich beschreibt F. Meyer-Tödden *Duisburg als Musikstadt in Vergangenheit und Gegenwart*. Der Verf. geht ausführlich auf die Persönlichkeiten des 19./20. Jahrhunderts ein und betont, daß sich ein Musikleben moderner Prägung erst im späteren 19. Jahrhundert entwickelte. Für die geschichtliche Einordnung Duisburgs ist dieser Artikel von Gewicht, zumal er auch auf die neuesten Verhältnisse Bezug nimmt. — F. W. Donat macht kurze allgemeine Bemerkungen zum Thema *Musikpflege der Industrie — eine Forschungsaufgabe?* — K. Dreimüller legt mit seinem Beitrag *Georg Stahlhuth und seine 1863 erbaute Schleifladen-Orgel für die St. Josefskirche in Duisburg* neues Quellenmaterial zur rheinischen Orgelgeschichte vor (unter besonderer Berücksichtigung der

Brieftagebücher Stahlhuths). Die reich dokumentierte Arbeit verdient nicht nur lokales Interesse; sie wirft vielmehr allgemein auf den Orgelbau um 1880 neues Licht. — O. Zur Nedden geht auf *Julius Weismanns Beziehungen zur Musikstadt Duisburg* ein und beleuchtet vornehmlich die Pflege Weismannscher Werke. Eine nützliche Zeittafel zeigt, wieviel tatkräftige Förderung der Komponist Duisburg zu verdanken hatte. — Den Hauptbeitrag des Heftes liefert W. Falcke mit einer grundlegenden Arbeit über *Max Reger und Duisburg*. An Hand von Pressematerial, Orchesterprotokollen und anderen Quellen zeichnet der Verf. ein eindrucksvolles Bild vom Verhältnis Regers zu Duisburg. Besonders der Freundschaftsbund mit dem Anwalt Adolf Lentz findet eine eingehende Würdigung. Für die Regerbographie ist die Arbeit ertragreich.

Richard Schaal, Schliersee

Musikstadt Duisburg. Duisburg: Verlag für Wirtschaft u. Kultur Werner Renckhoff 1960. (Duisburger Forschungen. Schriftenreihe für Geschichte und Heimatkunde Duisburgs. Hrsg. vom Stadtarchiv Duisburg in Verbindung mit der Mercator-Gesellschaft. Band 3.) 300 S.

Dieser dem Musikleben der Stadt gewidmete umfangreiche Band der *Duisburger Forschungen* enthält neben fünf bereits in den Beiträgen zur *Musikgeschichte der Stadt Duisburg* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 37) veröffentlichten Artikeln (vgl. die Besprechung in diesem Heft) eine grundlegende, auf Dokumentenstudium beruhende *Geschichte des Duisburger Städtischen Konservatoriums* von G. Simon sowie *Beiträge zur Geschichte des Chorgesangs in Duisburg, vornehmlich des Städtischen Gesangsvereins* von I. Herbst. Beide Arbeiten zeichnen sich durch saubere Ausführung und korrekte geschichtliche Schilderung aus. Sie durchleuchten die speziellen musikgeschichtlichen Verhältnisse erstmals auf einer sehr breiten Quellenbasis und sind daher lokalgeschichtlich von wissenschaftlichem Wert. Neben einem umfangreichen Rezensionsteil von Werken zur Stadtgeschichte (im weitesten Sinn) enthält der Band ein sehr umfangreiches, ausgezeichnet bearbeitetes Sach- und Personenregister, wodurch seine ergebnisreiche Benutzung nicht sowohl erleichtert, als vielmehr erst recht ermöglicht wird. Richard Schaal, Schliersee

Anton Kappelhoff: Der Emdener Organist und Stadtspielmann Cornelius Conrady und seine Vorgänger. Sonderdruck aus: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden, Band 40, Emden 1960, S. 38—96.

Die verhältnismäßig umfangreiche Abhandlung über Emdener Musiker des 16. Jahrhunderts verdient als mustergültige Studie zur Lokalforschung Beachtung. Auf Grund unerschlossener Archivquellen bringt der Verf. sehr wesentliche Informationen über Spielleute am Emdener Hof bzw. der Stadt seit ca. 1488 bei. Aufschlußreich sind Bemerkungen über die soziologische Stellung der Musiker. Eine Übersicht über die Organisten der Großen Kirche in Emden nennt bisher wenig bekannte Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts, deren Bedeutung nähere Untersuchung, besonders auf erhaltenes Notenmaterial hin, sinnvoll erscheinen läßt. Beträchtliches Material wird über den Stadtspielmann Paul Hansen Knop und endlich über dessen Nachfolger Conrady geboten, welcher 1583 in den Dienst des Grafen Edzard II. getreten ist. Unter den Musikern tritt ferner hervor der in Diensten des Gottorper Hofes tätige Johann Sommer und nicht zuletzt der Conrady-Schüler Matthias Mercker (Hinweise mit wesentlichen Berichtigungen und Ergänzungen des MGG-Artikels, besonders über seine westfälische Abstammung und die Tätigkeit im Anschluß an seine Lehrzeit). Die Ausführungen über Conradys Bemühungen zur Hebung der Kirchenmusikpflege sind quellenmäßig ebenso belegt wie die Hinweise auf die anscheinend einzigen Kompositionen des Organisten in Gestalt von zwei kleinen Kanons in Sommers *Fröhliche Sommerszeit* (Paris, Bibliothèque Nationale). Starke Gegensätze zwischen dem Meister und dem Emdener Rat über die Kirchenmusik führten schließlich zur Kündigung von seitens des Musikers (1597) und zu dessen Übersiedlung an den lippischen Hof, wo er hochgeehrt 1603 starb. Die sauber gearbeitete Studie vertieft den Eindruck, daß Conrady zu den beachtenswerten Künstlern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört.

Richard Schaal, Schliersee

Christiane Engelbrecht: Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel. Sonderdruck aus: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, Band 68, 1957, S. 141—173.

Ihren Studien über die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert läßt die Verf. mit dem vorliegenden Beitrag ein weiteres Kapitel folgen, in dem die Entwicklung der Kapelle von 1663 bis 1730 einer eingehenden Betrachtung unterzogen wird. Nach dem, der Blüte der Kasseler Hofmusik unter Moritz dem Gelehrten folgenden, weitgehend durch die Zeitläufte bedingten Niedergang vollzieht sich während der Regierung des Landgrafen Carl, der selbst ein guter Gambenspieler gewesen sein soll, der Neuaufbau, nach dessen Abschluß die Kapelle wieder zu hohem Ansehen gelangte. Die für die Musikpflege am Kasseler Hof entscheidende Wende vollzog sich, als nach der Rückkehr Carls, der 1699 Italien bereist hatte, mit der Berufung Ruggiero Fedelis zum Hofkapellmeister Kastraten und Primadonna in die Kapelle aufgenommen wurden. Sorgsame Etatplanungen, wie die von der Verf. datierten Entwürfe, belegen die Zielstrebigkeit der Entwicklung (in deren Verlauf jedoch auf eine „Umgruppierung des Orchesters auf Streicher“ [167] an Hand der Kapellverzeichnisse von 1708 und 1718 nicht geschlossen werden kann). Neugewonnene Dokumentationen wie Kapellverzeichnisse, Memoriale, Reskripte und zahlreiche die Kapellmitglieder betreffende Einzelnachrichten vermitteln ein eindrucksvolles Bild von der Kapelle und ihrer sich wandelnden Struktur.

Horst Heussner, Marburg/Lahn

Walter Thoené: Friedrich Beurhaus und seine Musiktraktate. Teil I und II. Köln: Arno Volk-Verlag 1959. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 31). 322 S.

Friedrich Beurhaus: *Musicae Rudimenta* (Dortmund 1581), eingeleitet und hrsg. von Walter Thoené. Köln: Arno Volk-Verlag 1960. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 38). IV und 51 S.

Die Persönlichkeit des Späthumanisten Friedrich Beurhaus ist vor dieser monographischen Darstellung durch Thoené von der Forschung zwar nicht unbeachtet geblieben, jedoch beschäftigten sich bisherige Veröffentlichungen fast ausschließlich mit dem Pädagogen und seinem dem Ramismus, d. h. der Philosophie des französischen Humanisten Petrus Ramus gewidmeten schriftstellerischen Schaffen.

Th. kann die Geschichte der Familie bis zu B.s Großvater Peter, der aus Bürhausen im Sauerland stammte, zurückverfolgen.

Friedrich B. wurde 1536 als fünftes Kind von Tilemann B. und Margaretha von Karthausen zu Immecke bei Meinerzhagen geboren. Nach dem Tode des Vaters trug sein Stiefvater, der Kölnische Hofschultheiß Engelbert vom Hofe, für seine Ausbildung Sorge, die er vornehmlich an dem durch seinen Gründer Johann Lambach berühmt gewordenen Dortmunder Gymnasium und am Paulinum zu Münster von 1551 bis 1557 genoß. Schon vertraut mit der ramistischen Philosophie besuchte er dann 1557 bis 1560 mit den Söhnen des kurkölnischen Rates Friedrich III. von Fürstenberg die Universität Köln. Nach einer zweijährigen Tätigkeit als Lektor der 4. Klasse am Gymnasium zu Soest, wo er auch heiratete, übernahm er 1563 die Leitung des Unnaer Gymnasiums, von wo ihn aber 1567 die Pest vertrieb. Hierauf berief ihn sein ehemaliger Lehrer Lambach als Konrektor an das Gymnasium zu Dortmund, dessen Leitung er von 1582 bis zu seinem Tode 1609 mit großem Erfolg innehatte.

Um diesen äußeren Rahmen eines nicht ungewöhnlichen Lebensweges nicht nur von zahllosen Irrtümern zu befreien und exakt zu belegen, sondern auch durch eine kenntnisreiche Darstellung der Umwelt lebendig zu gestalten, mußte Th. einen immensen, aber wegen der Schwierigkeiten der Quellenlage unumgänglichen Aufwand von Quellen- und Literaturnachweisen aufbieten, der ihn dazu zwang, zugunsten einer klaren, übersichtlichen und sprachlich durchgeformten Darstellung den zuweilen die Form eines Exkurses annehmenden Anmerkungsapparat in einem zweiten Teil zusammenzufassen. Th. verfolgt eingehend die mannigfachen Beziehungen, die B. mit namhaften Gelehrten und Schulmännern verband. Insbesondere aber geht er den Verhältnissen an den Schulen nach, die B. als Schüler oder als Lehrer geprägt haben. Hier liegt nun über das vorzügliche rein Monographische hinaus ein besonderer Schwerpunkt allgemeinen Interesses.

Th. widmet sich nämlich intensiv der Frage des Musikunterrichts an den verschiedenen Lern- und Wirkstätten B.s und stößt dabei zu grundsätzlichen Fragen der Schulmusikstruktur im rheinisch-westfälischen Raum vor. Er sieht sich dabei ziemlich Schwierigkeiten gegenüber, die einmal quellenmäßig begründet sind — die Untersuchung der musikalischen Ausbildung B.s beruht

daher mehr „auf Vermutungen als auf Tatsachen“ (S. 19), da in Schulordnungen kaum von Musik die Rede ist —, zum anderen aber auch interpretatorischer Art sind. In der Tat liegen an den rheinisch-westfälischen Gymnasien von Münster bis Düsseldorf völlig andere Verhältnisse vor als die wohlbekannten Mitteldeutschlands. Die Leitung des Kirchengesanges in der Dortmunder Reinoldikirche oblag nach einer Verordnung von 1555 (S. 20 f. u. S. 243 f., Anm. 175) dem „Sangkmeister“ Florent Lövinckhoff, der zugleich Schulmeister der Reinoldipfarrschule war. Bei der Gründung des Gymnasiums war Lövinckhoff zudem „Lektor“ der 6. Klasse geworden, deren Unterricht auch der Konrektor Beurhaus aus finanziellen Gründen mit versah. B. übernahm dann auch sowohl die Leitung des Kirchengesanges an der Reinoldipfarrkirche als auch die ihrer Pfarrschule.

Wäre sein Musikunterricht am Gymnasium nicht durch seine beiden Lehrbücher, die *Musicae erotematum libri duo* (Dortmund 1573; Nürnberg 1580, 1585 und 1591) sowie die *Musicae Rudimenta* (Dortmund 1581) eindeutig erwiesen, und ließe sich ihnen nicht entnehmen, daß am Gymnasium zwischen den Stunden „musica“ ausgeübt wurde und bei der Kirchenmusik zu den Reinoldischülern auch Gymnasiasten traten, wäre in Dortmund selbst die Situation für die Forschung genauso undurchsichtig wie etwa in Münster, Soest und Unna. Mit folgender Anmerkung (S. 253, Anm. 259) trifft Thoene bereits das Entscheidende: „Ob die geringen Kenntnisse von der Stellung des Schulmusikunterrichts und des Kantors in den westdeutschen Schulen nur auf Quellenmangel zurückgeführt werden können, ob dies nicht vielmehr auf eine dem westdeutschen Schulsystem eigentümliche Behandlung der Musik als Lehrfach und damit auf eine vom ostdeutschen System abweichende Stellung des Kantors deutet, kann vorläufig noch nicht entschieden werden.“

Ein Vergleich mit weiteren Anstalten (vgl. die historisch-bibliographische Zusammenstellung von A. Hartlieb von Walthor, *Höhere Schulen in Westfalen vom Ende des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Westfäl. Zeitschr., Bd. 107, 1957, S. 2 ff.) bestätigt Thoenes Hypothese: Es ist ungewöhnlich, aber andererseits charakteristisch für die westdeutschen Gymnasien, daß nicht ein „Cantor“ — B. wird als „moderator

diori“ bezeichnet (S. 245, Anm. 218) und unter „Kantor“ ist in der Arbeit meist nicht ein Titel, sondern nur die Bezeichnung einer Zuständigkeit zu verstehen —, sondern der Konrektor Musikunterricht erteilte, ja es blieb auch dabei nicht, da B.s Nachfolger als Konrektor ausdrücklich von der „Musica“ als einer „*Extraordinaria lectio*“ (!), „*dweil er der vnerfarn*“, kein Schulgeld erhielt, so daß die Frage des Musikunterrichts unter B.s Rektorat offen bleibt (S. 29 f.). Zu dieser Situation gehört auch, daß 1555 nur samstags nachmittags Musik unterrichtet wurde. Selbst wenn man zum Vergleich nur das Düsseldorfer Gymnasium heranzieht, wo auch die Musik als „*Lectio extraordinaria*“ 1545 vom Konrektor, 1554 dann vom „*Praeceptor quartae classis*“, 1556 vom „*lector tertiae classis*“ Johannes Orydrius erteilt wurde (vgl. R. Federhofer-Königs, *J. Orydrius u. sein Musiktraktat*. Beitr. z. rhein. Musikgesch. 24, Köln 1957, S. 26 f.), so wird schon deutlich, daß in Ermangelung eines „Cantors“ die Musik von irgendeinem fachkundigen Lehrer bis zum Konrektor unterrichtet wurde. Vorbild für diese Behandlung der Schulmusik im siebenklassigen westdeutschen Schulsystem ist — und auch darauf hat Th. hingewiesen (S. 20) — das von J. Sturm gegründete Straßburger Gymnasium. Aus der umfangreichen von Ch. Engel und M. Fournier herausgegebenen Dokumentensammlung *Les Statuts et Privilèges de Gymnase, Académie et Université de Strasbourg* (Paris 1894) geht klar hervor, daß im Gegensatz zur konsequenten methodisch-pädagogischen Entwicklung aller anderen Fächer im Musikunterricht bis gegen Ende des Jahrhunderts ständig Neuerungen vorgenommen wurden, da auch hier kein „Cantor“ vorhanden war, der der Musik einen verankerten und fest umrissenen Platz hätte zuweisen können. Diesen Verhältnissen entsprechend konnte auch in Dortmund die Kirchenmusik wohl über schlichte und unkomplizierte Figuralsätze nicht hinauskommen, was Th. auch in den Beispielen der Traktate bestätigt sieht. Es ist ein Verdienst dieser Arbeit, am Beispiel von Dortmund entscheidend zur Klarlegung der kaum erforschten schulmusikalischen Verhältnisse in Westdeutschland beigetragen zu haben. Der zweite Schwerpunkt dieser Arbeit, der ebenfalls über das engere Thema hinausweist, liegt in dem Herausstellen der Be-

deutung, die der Methodik in der Musikpädagogik des 16. Jahrhunderts zukommt. B.s Traktate, für die er rein sachlich auf die Schriften von A. Ornitoparch, Gregor Faber, M. Agricola, W. Figulus, J. Zanger und A. Wilphlingseder zurückgriff, erhalten ihren besonderen Wert durch die Anwendung der erotematischen Form im dialektischen Verfahren der ramistischen Logik, in der einer auch „*thema*“ oder „*propositum*“ genannten „*quaestio*“ die Definition gegenübersteht; dieser folgt dann — alles in konzentrierter Form — die „*divisio*“, wobei sich B. grundsätzlich der Zweiteilung (Dichotomie) bedient. Hieraus folgt nicht nur konsequent, daß bei den einzelnen Theoremen andere Einteilungen, Ordnungen und Bezüge hergestellt, Definitionen neu gefaßt und Formulierungen der Vorlagen nur selten übernommen werden, vielmehr dringt B. zu einer ganz neuen, selbständigen und geradezu fortschrittlichen Disposition des im übrigen unveränderten Stoffes vor, indem er nicht wie bisher die *musica choralis* als Ganzes zur Grundlage nimmt, um an sie die *musica figuralis* anzuschließen, sondern einen rein theoretischen Teil („*Analysis*“) voranstellt. Hier macht er zunächst mit Höhe, Namen, Ordnungen und Abständen der Töne vertraut, woran er eine Untersuchung der „*quantitas*“ im Zusammenhang mit der choralen und mensuralen Notation anschließt. Erst im 2. Teil folgen dann mit der „*melodia*“, dem *cantus choralis* (u. a. Mutation, Kirchentöne), und der „*harmonia*“ (*cantus figuralis*) die eigentliche Praxis und ihre Übungen. Anfänge einer Kompositionslehre beschließen das Werk.

Der Stoff, den Th. detailliert und mit einer Fülle von konkordierenden Quellennachweisen bespricht, ist in einer vorzüglich gestalteten kritischen Neuausgabe der *Rudimenta*, die einen Auszug aus den *Erotemata* für die kleineren Schüler darstellt, nach einem Unikum in der Breslauer Universitätsbibliothek zugänglich (eine Ausgabe der *Erotemata* ist in Vorbereitung). Fragen und Antworten sind übersichtlich gegenüberstehend angeordnet, die Choralbeispiele im Faksimile, die Mensuralbeispiele einschließlich der Kanons in Übertragung wiedergegeben. Die vielfältigen Anregungen dieser ausgezeichneten und gerade durch die beiden aufgezeigten Schwerpunkte wesentlichen Untersuchung von Thoene, die auch ein Verzeichnis aller Schriften von B. samt einem

umfangreichen Fundortnachweis enthält, erschließt sich durch ein Namen- und Ortsregister weiterführenden Forschungen.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Dr. Burney's musical tours in Europe. — Vol. 1: An eighteenth-century musical tour in France and Italy. — Vol. 2: An eighteenth-century musical tour in Central Europe and the Netherlands. Edited by Percy A. Scholes, London: Oxford University Press 1959. 2 Bde, XXXI, 328 S. und IX, 268 S. mit 2 Bildtafeln.

Burneys Niederschriften über seine musikalischen Forschungsreisen durch Frankreich/Italien und durch Holland/Deutschland (Österreich), die berühmten Bücher *The Present States*, sind — oft zitiert, besonders in der Biographik — nun schon fast zwei Jahrhunderte alt. Die Original-Ausgaben (1. Teil London 1771, verbesserte Aufl. 1773; 2. Teil London 1773, verb. Aufl. 1775) sind daher schwer zugänglich geworden. Übersetzungen haben die längst fehlende Neu-Ausgabe nur mangelhaft ersetzen können, vor allem die gediegenen Arbeiten der Hamburger C. D. Ebeling und J. J. C. Bode (1772/73, Faksimile-Neudruck Kassel 1959), daneben die Übertragungen in das Holländische (W. le Met 1786), in das Französische (Ch. Brack 1809/10) und in das Italienische (V. Attenasio 1921, diese aus dem Französischen!). Burneys Tochter Fanny d'Arbly stellte außerdem *Memoirs of Doctor Burney* zusammen (1832), eine Auswahl aus den Tagebüchern traf schließlich C. H. Glover (1927). Ein großer Teil der Notizen ist auch in Burneys *General History of Music* (1776—1789) eingegangen, die Fr. Mercer 1935 in 2 Bänden mit vollständigem Text und Kommentar neu herausgegeben hat.

Den dringend gewordenen Wunsch nach einer englischen Neu-Ausgabe der Reise-Tagebücher hat nun Percy Alfred Scholes erfüllt. Schon durch seine Burney-Biographie (*The great Dr. Burney*, 2 Bde, London 1948) als ausgezeichnetener Sachkenner ausgewiesen, hat er auch jetzt ganze Arbeit getan. Sein flüssig geschriebener Kommentar verdient Dank, ja es ist erstaunlich, was alles Sch. zum besseren Verständnis der so weit zurückliegenden Aufzeichnungen herbeischaffen konnte. Darunter sind Burneys originale Anmerkungen natürlich (unter Kennzeichnung) mit übernommen worden, ebenso

wichtige Erläuterungen aus den Übersetzungen von Ebeling/Bode. Zum Vergleich und zur Erhellung der Situationen sind andere Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts herangezogen worden: u. a. Misson 1714, Smollett 1766, Baretti 1768, Lalande 1786, de Brosses 1799; dazu Burneys *General History*; unter den Nachschlagewerken Ree's große *Cyclopaedia* (Universal-Lexikon 1802 bis 1820), zu dessen Mitarbeitern wiederum der eifrige Burney gezählt hat, auch Sch.'s eigener *Oxford Companion to Music* (9. Aufl. 1955). Zahlreiche biographische Anmerkungen ersparen dem Leser Umständlichkeiten und machen die Lektüre zum ungestörten Genuß. Als Anhang des ersten Bandes bringt der Herausgeber eine geraffte Darstellung des Pariser Buffonistenstreites, zum besseren Verständnis der vielfach abfälligen Bemerkungen Burneys über französische Musikaufführungen. Am Schluß des zweiten Bandes findet sich ein sorgfältig bearbeitetes Sach- und Namenverzeichnis — sehr umfangreich, wie es die besondere Art des materialgefüllten Tagebuches verlangt, das dadurch zugleich zum handgerechten Nachschlagewerk geworden ist.

Der erste Teil der Reise-Studien (Frankreich/Italien) war bisher magerer als der zweite, nicht nur im Umfang, sondern auch in der Darstellung. Es fehlte alles, was nicht zur Musik gehörte. Burney selber hatte es, auf Anraten einiger Freunde, bei der Vorbereitung zur Drucklegung weggelassen. Diese verstümmelnde Operation hat er im Alter mit Recht bedauert und die ausgelassenen Teile zusammenhängend herausgeschrieben, um sie dem (verschollenen) Material für geplante „Memoirs“ einzufügen. Die genannten Tagebuch-Auszüge sind erhalten geblieben. Glücklicher Besitzer ist Sch., eine (ebenfalls eigenhändige) Abschrift verwahrt das British Museum. Aus sämtlichen handschriftlichen und gedruckten Vorlagen hat Sch. den Teil I seiner Ausgabe in genauer Kompilationsarbeit neu zusammengestellt. Ein um etwa das Dreifache erweitertes, ein neues Buch, möchte man sagen, ist daraus geworden. Es hat nun erst die Fülle und menschliche Bedeutung bekommen, auf die es der große Reisende ursprünglich angelegt hatte und die wir aus dem Teil II kennen. Scharfe Beobachtung und treffendes Urteil werfen ihr Licht nun auch auf die anderen Künste, auf die Eigenarten von Land und Leuten, nicht zuletzt auf die besuchten

Städte, auf ihr äußeres Bild und ihr inneres Leben im 18. Jahrhundert. Auch die ganz eigene, gütige und bescheidene Persönlichkeit des Tonkünstlers und Musikforschers Burney tritt uns nun sogleich in zahlreichen Erlebnis-Berichten entgegen: wie er z. B. in Venedig einen sterbenden Reisegegnossen, dessen Charakter er keineswegs hochschätzen konnte, dennoch hilfreich betreute, unter Aufopferung kostbarer Arbeitstage; wie er sich zudringlicher, geldverlangender Mitreisender nur mühsam erwehren konnte; wie er die Plagen seiner kränklichen Konstitution und widerwärtiger Reise-Verhältnisse immer wieder mit großartiger Willenskraft besiegte; wie er zu Bologna bei einer Messe, deren Sätze von verschiedenen Mitgliedern der Accademia filarmonica stammten, zwischen zwei Bildern von Raffael und Domenichino saß und die Anstrengung, nicht auf die Gemälde zu schauen, sondern auf die Musik zu hören, mit Kopfschmerzen und Bettlägerigkeit bezahlen mußte.

Man möchte sich wohl eine deutsche Übersetzung der nun vollgewichtigen Ausgabe wünschen. Sie würde bei uns ihre Leser auch außerhalb der Fachkreise finden, vermutlich „many more readers than mere students and lovers of music“, wie Burney einst — bezüglich seines zweiten Reiseberichts — mit großer Befriedigung von seinem englischen Leserkreis sagen durfte.

Kurt Stephenson, Bonn

Claude Rostand: La musique allemande. Paris: Presses Universitaires de France 1960. („Que sais-je?“, Bd. 894). Im französischen Erziehungssystem spielt klare Begriffsbestimmung und die wissenschaftliche Beherrschung von Definitionen eine große Rolle. Daher die Neigung zum „précis“ und „abrégé“ und die daran entwickelte Fähigkeit, auch große Themenbereiche kurz und faßlich darzustellen. Der geschätzte Pariser Musikkritiker Claude Rostand besitzt sie in hohem Maße und der gewagte Versuch, auf 124 Seiten im Taschenformat die deutsche Musikentwicklung darzustellen, muß im großen und ganzen als gelungen bezeichnet werden. Insbesondere darf man das von den Kleinporträts Schumann, Brahms und Reger sagen, in denen auf engem Raume alles Wesentliche gesagt ist. Rostand geht es mehr darum, eine Geschichte „des idées de la musique des Allemagnes“ zu geben und unter diesen versteht er, da er Öster-

reich einbezieht, im Gegensatz zum französischen Sprachgebrauch die deutschsprachigen Länder. Die Komponisten will er „situer dans la perspective de ces idées“. Für den informierten deutschen Leser wird natürlich kaum Neues gesagt, es ist aber sehr interessant, die deutsche Musik vom Ausland her zu betrachten. Der Autor, für den das Lochamer Liederbuch eine „imitation encore très gauche des Français“ ist, kann angesichts der so auffallenden Spätentwicklung in Deutschland den so oft anzutreffenden deutschen „complexe de supériorité musicale“ nicht verstehen und stellt fest, daß auch an der Schwelle des deutschen Nationalgefühls die Doktrin von der „mission providentielle“ steht, „à laquelle est destinée L'Allemagne en vertu de sa supériorité morale“. Auch aus der ganz anderen geschichtlichen Schau des im zentralistischen Denken erzogenen Franzosen kommt es zu überraschenden Aspekten, so etwa zur Epochengliederung in: I. *Période impériale*, II. *Période princière* usw. Die Darstellung der Frühgeschichte des Protestantismus bringt interessante Züge und von Luthers musikerzieherischem Programm sagt der Autor „le peuple allemand est plongé dans un bain obligatoire de musique“. In der starken Betonung soziologischer Zusammenhänge wird man Rostand nicht immer folgen. Er bringt die Geistlichen Konzerte von Schütz mit der Auflösung der Dresdener Kapelle in Zusammenhang und sagt, diese Werke „pour solistes ont donc été conditionnées directement quant à la forme et au style, par les événements de la Guerre de Trente Ans“. Man wird, was die Besetzung anlangt, zustimmen, aber bezüglich Form und Stil doch Bedenken haben. Daß Wagner der „Prototype du style bismarckien, entre 1840 et 1890“ ist, beruht auf einer Überschätzung des Einflusses des großen Staatsmannes auf die geistig-seelische Entwicklung des deutschen Volkes in dieser Periode und ergibt kaum einen Zugang etwa zu Tristanproblemen. Es ist eigenartig, daß sich hier der Franzose Rostand sehr eng mit dem Deutschen Walther Siegmund-Schultze berührt, für den ein wichtiger Teil des Schaffens von Brahms Ausdruck des in der Gestalt Bismarck sich verkörpernden deutschen Hochgefühls nach 1870 ist.

Daß in derartigen Übersichtswerken der Verfasser mit manchen Perioden weniger vertraut ist, liegt nahe und so kommt es ge-

legentlich zu Formulierungen, die man nicht ohne Widerspruch hinnimmt. So ist über das musikalische Barock Susanne Clercx' Satz von der „*déformation des formes créées à l'époque précédente*“ zitiert, der für eine so ausgesprochen formenschöpferische Epoche einfach falsch ist. Gelegentlich der Mannheimer sagt Rostand „*auparavant, on ne connaissait qu'un piano et qu'un forte*“, eine Ansicht, die auch schon seit sehr, sehr langer Zeit überholt ist.

Walter Kolneder, Darmstadt

Ernst Apfel: Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik mit einem Notenanhang (Abhandlung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1959, 5. Abh.) 107 und 145 S., 16 Faksimiles.

Friedrich Ludwig hätte an dieser Arbeit seine Freude gehabt, obwohl (und weil) sie über ihn hinausführt und die Selbständigkeit und geschichtliche Wirksamkeit der englischen mehrstimmigen Musik des Mittelalters (13.–15. Jahrhundert) unter Beweis stellt. Bisher hatte man die englische Musik dieser Zeit als unter festländischem, besonders französischem Einfluß stehend gesehen und dargestellt. Apfel tritt, unter Heranziehung aller, bekannter und bisher unbekannter Handschriften den Gegenbeweis an. Ganz im Sinne Ludwigs und unter dem bestimmenden Einfluß seines Lehrers Georgiadès geht er von einer sorgsamten Aufstellung der Quellen aus. Der 2. Teil der Arbeit enthält 16 Faksimiles von in der Handschrift in Partitur (!) notierten Sätzen und 49 nach Handschriftenfragmenten chronologisch geordneten Übertragungen von englischen Kompositionen, die im Original in Stimmen notiert waren.

Von der Übertragung zuerst. Denn hier werden sich zunächst Gegenstimmen melden mit der Frage, warum nicht in moderne Notation transkribiert, sondern eine Notation gewählt wurde, die dem Original-Notenbild möglichst nahe steht? Hierzu wäre zu sagen, daß jede Notation ein in sich Anschauliches, mit der Musik selbst eng Verquicktes, ja ein wesentlicher Teil der Komposition ist. Deshalb hat Ref. z. B. für das mittelalterliche einstimmige Lied eine modifizierte Wiedergabe in der Originalnotation gefordert und in seinen Übungen über Mensuralnotation darauf gedrungen, die betreffende Stimme nach dem originalen Notenbild zu erfassen

und abzusingen. In jedem Fall kommt eine Übertragung in moderne Notenschrift einer Fälschung der Komposition nahe (wenn sie auch für den praktischen Gebrauch oft nicht zu entbehren ist). A. hat, dem Wesen der ihm vorliegenden Musik entsprechend, die Aufzeichnung in Partitur gewählt, weil aus ihr die vertikalen Bezüge der Stimmen überschaubar werden. In den Stimmen selbst ist die originale Notation in ihrer Sinnfälligkeit beibehalten. Dabei mußte bei den Ligaturen verschieden vorgegangen werden, was A. in seinem dem 2. Teil vorangestellten „*Übertragungsprinzipien*“ kurz begründet. In Nr. 28/29, 32/33, 41/45 z. B. wurden alle Ligaturen aufgelöst, weil kein Prinzip für die Verwendung bestimmter Ligaturen-Arten zu erkennen war (wie das in den früheren Motetten allerdings der Fall ist) und das „Partitur-Lesen“ sonst erschwert worden wäre. Aufgelöste Ligaturen sind nicht gekennzeichnet, weil dadurch das Notenbild unübersichtlich würde. Bei den früheren Motetten, in denen die Stimmen syllabisch textiert sind, ist das ohnehin nicht nötig; denn wenn mehrere Noten über den Silben stehen, waren sie ligiert; die Ligaturen sind also auf diese Weise zu ermitteln. Was A. sonst noch zu seiner Übertragungsweise bemerkt (Wiedergabe alterierter Noten, unvermeidliche Überbindungen, Akzidentien usw.), ist unmittelbar einleuchtend.

Nun zum Geschichtlichen. Schon Handschin hatte nachgewiesen, daß W 1 (bisher als eine der Haupthandschriften der Pariser Notre-Dame-Schule angesehen) nicht nur ganz in England geschrieben ist, sondern zu einem guten Teil in England entstanden sein dürfte. Aber auch in festländischen Quellen, vor allem in der Handschrift Montpellier, sind typisch englische Motetten enthalten. Zu ähnlichen Ergebnissen kam Dittmer in seinen Forschungen über die Worcester-Fragmente. Das waren alles zunächst Repertoire-Untersuchungen; A. führte die historische Betrachtung weiter durch eindringende satztechnische Untersuchungen, die den geschichtlichen Ort und die Folge dieser englischen Werke neu bestimmen. Diese Untersuchungen bilden den ersten Teil des Werkes. Ich gehe nicht auf Einzelheiten ein, sondern fasse kurz die wichtigsten Ergebnisse zusammen.

Die Gattung des Conductus ist für England der Ausgangspunkt. Ihr stehen die zahlreichen, frei komponierten frühen Motetten

und Rondelli nahe. „Auf dem Festland begegnen derartige Sätze kaum, jedenfalls in Frankreich nicht“. So haben also, nach der Notre-Dame-Zeit, die Engländer als erste den drei- und vierstimmigen Satz auf der Grundlage einer neuen Klangtechnik beherrscht. Für die englischen c. f.-Motetten freilich ist das Vorbild möglicherweise auf dem Festland zu suchen. Das spezifisch Englische an ihnen ist, daß sie ebenfalls von vornherein drei- und vierstimmig konzipiert waren, und nicht aus geringstimmigen Motetten durch nachträgliche Hinzufügung von Stimmen entstanden. Die Eigenwüchsigkeit der englischen mehrstimmigen Musik zeigt sich auch darin, daß nur in England bis ins 15. Jahrhundert hinein die Gattung des Conductus, des Tropus und der Sequenz in mehrstimmiger Vertonung auftreten, wie auch die Bearbeitung ganzer cantus firmi im Conductus-Satz fast nur in England vorkommt. Das ist also das genaue Gegenteil von Bukofzers Hauptanliegen, an englischen Messen- und Motettensätzen vor allem des 15. Jahrhunderts festländische Einflüsse aufzusuchen. Aus dem gleichen Grunde ist (das stellt A. in einem Anhang zu Kap. 2, S. 82 ff. fest) der Faburdon keine französische Klangtechnik. Vielmehr ist die in den englischen Diskanttraktaten des 15. Jahrhunderts gelehrtete Technik eine in England entstandene besondere Art der c. f.-Bearbeitung, wie sie in vielen englischen, in Partitur notierten Sätzen von der Worcester-Schule bis ins 15. Jahrhundert begegnet. Bleibt noch Englands Anteil an der Entstehung der Vokalpolyphonie. Für sie wurde (nun wörtlich nach A.) „die besonders von den Engländern betriebene Ausnutzung des Raumes unter dem Tenor (-c. f.) für frei bewegliche Diskantstimmen entscheidend“. Der Satzschluß „ohne daß der Satz in grundtöniger Klanglichkeit erstarre“ scheint mir zu scharf formuliert.

Diese Ergebnisse sind (man muß sich schon die Mühe nehmen, nach Anweisung des Verf. Teil 1 und Teil 2 zusammen zu lesen) an den vorgelegten Kompositionen abgelesen und in einer (an Ludwigs Art erinnernden) nüchternen und sachlichen Darstellung überzeugend wiedergegeben. Sympathisch berührt die gelegentliche, sehr sachliche Polemik und daß der Verf. nicht davor zurückscheut, früher geäußerte Ansichten zu korrigieren. Man erhält ein klares Bild der vielschichtigen Entwicklung; ein gewichtiger und selbständiger Beitrag zur

Geschichte der mehrstimmigen Musik des Mittelalters ist geleistet.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Michael Komma: Das böhmische Musikantentum, Kassel: J. P. Hinnewal-Verlag 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa. Bd. 3). 212 S.

Als sich im Jahre 1772 der damalige Violinvirtuose J. F. Reichardt für mehrere Wochen in dem böhmischen Orte Schluckenau aufhielt und während dieser Zeit Volkstänze und -lieder sammelte, da bewegte ihn die Frage: „woher die Böhmen musikalischer sind als alle ihre Nachbarn?“ Er erfuhr eindringlich „die brennende Begierde des Böhmen zur Musik“ und glaubte feststellen zu können, daß die besten Musikanten aus dem Riesengebirge stammen (Vertraute Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II, 1776, S. 123 ff.). Diese ihn und viele andere Reisende seit dem späten Mittelalter beschäftigende Frage wurde bisher nur allgemein beantwortet, eine wissenschaftlich gründliche und umfassende Erforschung des viel zitierten „böhmischen Musikantentums“, das in das Musikleben vieler Völker und in das Schaffen zahlreicher Meister wie Schubert und Mahler, Dvořák und Smetana eingewirkt hat, fehlte jedoch. K. M. Komma, selbst schaffender böhmischer Musiker und Forscher, hat mit dem vorliegenden Buche diese Wissenslücke weitgehend schließen können. Zu diesem von einem Außenstehenden nicht gänzlich zu bewältigenden Thema konnte der Autor vor allem deswegen Gewichtiges aussagen, weil er von Jugend an mit dem „blutvollen“ Musikantentum Böhmens bestens vertraut ist. Dieses unmittelbare Erleben deutsch- und tschechischsprachiger Musiker in Stadt und Land, das Aufgewachsensein mit all den feinen Nuancierungen des eigentümlich geprägten Spiels bot die besten Voraussetzungen für diese lebendig abgefaßte und mit einer Fülle historischen Materials angereicherte Studie. Den angestammten Spürsinn für die rhythmischen und melodischen Qualitäten im Musizieren der Böhmen vermochte überdies G. Becking während der Prager Studienjahre des Autors fruchtbar zu entwickeln, was ebenfalls diesem Buche zuzugute kam.

K.s Buch ist straff und sinnvoll gegliedert. Es werden sämtliche Aspekte zumindest erwähnt, die dieses komplexe Thema aufgibt,

denn böhmisches Musikantentum gab es in allen sozialen Schichten, es wirkte sich aus sowohl im einfachsten Volkstanz wie auch in Spitzenwerken der Hochkunst. In den Eingangskapiteln versucht K. eine begründete Antwort zu finden auf die oben zitierte Frage Reichardts. Er beschreibt die Musikalität und deren Grundlegung in der Kantabilität der Sprache sowie in der Volksmusik im allgemeinen und stellt fest, daß diese nur aus der fruchtbaren, leistungssteigernden Symbiose von Tschechen und Deutschen erwachsen konnte. Das durch langes Zusammenleben zum Gemeinbesitz Gewordene hebt K. ab von den nicht austauschbaren Besonderheiten beider Volksteile, wobei er auch insbesondere auf die erheblichen stammlichen Verschiedenheiten innerhalb der deutschsprachigen Bevölkerung (Egerländer, Kuhländler, Südmährer, Böhmerwälder u. a.) beschreibend eingeht. Die Verquickung „deutscher und tschechischer Tanzrhythmen und -weisen“ wird als „eines der schönsten Ergebnisse des fruchtbaren Zusammenlebens beider Völker“ bezeichnet. K. beschreibt sodann das Instrumentarium, die Ensemblebildungen sowie den Instrumentenbau, wobei die Erwähnung der Flöten etwas zu knapp gefaßt wurde angesichts der nicht nur während des Mittelalters viel beachteten „*flauteurs de Behaigne*“ (s. ergänzend Brücker, *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Diss. Gießen 1926, S. 31 f.; Chr. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 74; W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, 1960, S. 169). Im IV. Kapitel entwirft K. ein farbiges Bild von den vielfältigen sozialen Abstufungen unter den böhmischen Musikanten, die als Fahrende, im Dorfleben tonangebende Fiedler, Stadtpfeifer, „Musikantenlehrer“, Organisten, Militärmusiker oder als reisende Virtuosen geschichtlich wirkungsvoll hervortraten und das gesamte einheimische Musikleben vom Tanzboden bis zum Theater- und Konzertwesen mit ihrer vitalen Spielweise durchdrangen. Musikstädte und vor allem Musikantendörfer entwickelten sich in großer Zahl, aus denen während des 17. und 18. Jahrhunderts viele Musikanten insbesondere in westlicher und nördlicher Richtung sowie nach Wien auswanderten. Die „Streukraft“ dieses relativ kleinen Raumes war einmalig und schier unerschöpflich; sie setzt jedoch nicht erst mit „Vorläufern“ im 15. Jahrhundert ein,

wie K. S. 154 schreibt. Denn schon 1338 läßt sich z. B. „*Johan, juglar del rey de Bohemia*“ in Katalonien nachweisen, 1343 in Didenhoven Musikanten „*van Beem*“, 1377 am burgundischen Hofe „*menestriers du roy de Bahaine*“, 1399 mährische Pfeifer in Görlitz, 1422 am estensischen Hofe ein pfeifender „*Boemio*“. Belege dieser Art aus der Zeit vor 1400 ließen sich aus vielen Ländern noch in großer Zahl anführen. Sie machen deutlich, daß schon etliche Jahrhunderte vor dem wirkungsvollen Auftreten der Familie Benda oder Stamitz viele auch namhafte Böhmen an westeuropäischen und anderen Höfen Gehör und Unterkommen fanden. Diese außergewöhnliche Ausstrahlungsfähigkeit ist 1945 nahezu erloschen.

Auch der Abschnitt über das „*Musikantentum der Komponisten*“, in dem vornehmlich die musikantischen Züge im Schaffen von J. L. Dussek, G. Mahler, Smetana, Dvořák und Janáček betrachtet werden, bietet manche neue Anregung mit dem Ziele, insbesondere das „Wesen der tschechischen Nationalmusik“ von dessen Grundschichten her näher zu beleuchten. Die Frage, ob diese erst seit etwa 1860 erwachsen ist oder nicht schon früher, dürfte nicht nur auf tschechischer Seite zu lebhaften Diskussionen Anlaß geben. Wenngleich in dieser und in mancher anderer Hinsicht Differenzen mit der derzeitigen tschechischen Forschung offenkundig sind, muß auf die an mehreren Stellen des Buches ausgedrückte Verständigungsbereitschaft über alle leidigen nationalen Barrieren hinweg eigens hingewiesen werden. Die einst heiß und nicht immer sine ira et studio umstrittenen Fragen der Nationalität einzelner böhmischer Musiker sind heute unerheblich geworden, daher will K. auch in seinem Buche davon unbeschwert insonderheit „*das charakteristisch Musikantische*“ der „Böhmen“ insgesamt in Geschichte und Gegenwart darlegen. Dies ist ihm zum Nutzen sowohl der deutschen wie auch der tschechischen Musikforschung weitgehend gelungen. Daß neben der Kennzeichnung der Wesensmerkmale auch der sozialgeschichtliche Aspekt breit ausgearbeitet worden ist, verdient zudem besondere Beachtung. In der 17 Seiten füllenden Bibliographie sind etliche hundert einschlägige Titel zur Musikgeschichte Böhmens zusammengestellt worden. Der an der gesamteuropäischen Musikgeschichte interessierte Leser wird darunter viele bisher

unbeachtet geliebene tschechische Veröffentlichungen finden.

Walter Salmen, Saarbrücken

Festgabe für Joseph Müller-Blattau zum 65. Geburtstag. (Annales Universitatis Saravienis. Philos. Fakultät. Vol. 9, Fasc. 1.) Saarbrücken: Universität des Saarlandes 1960. 112 S.

Beispielhaft zeigt dieses schmale, aber inhaltsreiche Heft, bis zu welchem Grade eine Festschrift mit der Thematik ihrer Beiträge das Lebenswerk dessen, dem sie gewidmet ist, widerzuspiegeln vermag. So wird man hier an den Händel- und Bachforscher Müller-Blattau erinnert, an seine Beschäftigung mit Minnesang und Volkslied, mit der Musik des deutschen Ostens sowie mit dem Schaffen seines Lehrers Pfitzner, aber auch daran, daß er sich den Problemen der gegenwärtigen Musik nie verschlossen hat. K. Ameln behandelt den *Werdegang eines Händel-Rezitativs*. Es handelt sich um ein Stück aus dem *Samson*. Händel bemüht sich hier, die als Libretto eines Oratoriums unbrauchbare Vorlage, Miltons *Samson Agonistes*, dramatisch zu straffen. H. Anglès untersucht *Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères* an Hand von vier Stücken unbekannter Komponisten. Über die *Tonordnung (Wohltemperierung) im Werke Johann Sebastian Bachs* handelt H. Kellert, wobei er, entgegen Neupert (in MGG II, 1471) das gebundene und nicht das bundfreie Clavichord als Bachs Wohltemperiertes Klavier anspricht „auf der Grundlage einer ungleichschwebenden Temperatur im Prinzip Kirnbergers“. *Klangtechnik und Motivbildung bei Webern* gilt eine aufschlußreiche Studie von W. Kolneder. Er zeigt, daß Webern die Zwölftontechnik schon 1914, also neun Jahre vor ihrer „offiziellen Erfindung“ anwandte, und weiß die für seinen Klangstil so charakteristischen Kleinspektren scharf gegen H. Cowells Klangballungen, die sogenannten „Tone-clusters“ abzugrenzen, wie auch gegen die nachgebildeten Schlagzeugwirkungen im „Percussion-Style“ bei Bartók und Stravinsky. Nach W. Müller wird *Die Artikulation im Klavierwerk C. Ph. E. Bachs* hier zum ersten Male und gleich in vollendeter Weise in der Klaviermusik im Dienste des Ausdrucks geformt, wie es das neue Ausdrucksstreben der Zeit verlangte. W. Müller-Blattau, ein Sohn des Jubilars, stellt

Melodietypen bei Neidhart von Reuental fest. Hier treffen Elemente des Volksesangs mit Anklängen an die Kunst anderer Minnesänger sowie der Troubadours und Trouvères zusammen. Eine von Müller-Blattau vor einiger Zeit in der Zweibrücker Bibliotheca Bipontina entdeckte anonyme Tabulatur versucht J. Pontius als eine „*klavieristische Gebrauchssammlung*“ zu erweisen und ihre Entstehung etwa mit dem Zeitraum 1576 bis 1613 zu bestimmen. W. Salmen (*J. Fr. Reichardt und die europäische Volksmusik*) nennt Reichardt den ersten folkloristischen Forscher-Komponisten vom Schlage eines Bartók und Kodály und beleuchtet seine vom Kunstlied an das echte Volkslied herangetragenen Anschauungen an praktischen Beispielen. „*Aus melodisch und rhythmisch ursprünglich freizügigen Melodien machte er wohlgefügte, gleichsam gezähmte Klavierlieder zurecht.*“ *Der Bedeutung des Religiösen im musikdramatischen Schaffen Hans Pfitzners* widmete W. Schwarz den letzten Beitrag der Festschrift, in der Deutung der frühen Werke bis zum *Palestrina* vielleicht etwas zu weitgehend, doch wird zuletzt der Begriff des Religiösen wenigstens im Sinne einer „*religiös-philosophischen Weltanschauung*“ eingeschränkt mit ausdrücklichem Hinweis auf Schopenhauer als den „*geistigen Wegweiser*“ in Pfitzners Schaffen, übrigens auch auf R. Steiner, der zu seinem Berliner Bekanntenkreis gehörte. Willi Kahl, Köln

Journal of the International Folk Music Council Vol. X, XI, XII. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd., 1958, 1959, 1960. 118, 132 und 136 S.

Das *Journal of the International Folk Music Council* ist während der letzten Jahre zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel der volks- und völkerkundlichen Forschung geworden. Dies nicht nur wegen der umfangreichen jährlichen Literaturübersichten, sondern auch wegen mancher gediegener Abhandlungen von Mitarbeitern aus allen Erdteilen. Statt eines Vielerlei kleiner Beiträge wie bisher findet man nun in Bd. 10 bis 12 erfreulicherweise auch Studien zu abgegrenzten Generalthemen, so daß vielseitige Sachverhalte hier international diskutiert erscheinen. In Bd. 10 sind es vornehmlich die einleitenden Aufsätze über Probleme der Tonalität in verschiedenen Volkskulturen, die das besondere Interesse erwecken, in Bd. 11 Situationsberichte aus Afrika und Asien und in

torische Lebendigkeit zum Prinzip erhoben ist, löst Haßler (1607) das Problem der mangelnden Gliederung dieses Typus durch Einbeziehung madrigalischer Formungs- und Ausdrucksmittel und findet sich bei Walliser (1613) — nun schon gleichzeitig mit Praetorius — der durchgebildete Typ der aus Kontrasten der Satzart, der Bewegungseinheit und Motivdeklamation gestalteten Choralmotette, die Zergliederung in Einzelmotive (-worte, -inhalte), die nun wiederum mit der musikalischen Einheit und sinnbildlichen Kraft der intakten Choralzeile sich zu verbinden sucht. — Im Ganzen ist dies der Weg zunehmender Versinnlichung (Bevorzugung der Randstimmen, „Sopranorientierung“) und Belebung (Deklamation, Textdarstellung) des Chorals, der nicht mehr nur erklingen, sondern — seiner reformatorischen Einsetzung gemäß — mitgesungen, mitvollzogen, mitgelebt werden soll.

Nicht glücklich finde ich den Terminus „Sprachform“ zur Kennzeichnung des protestantischen Chorals (12, 22 u. ö.), was heißen soll, daß er Aussage ist auch ohne Text (198, Anm. 46), und die Wendung: der Choral „kann sich selbst kontrapunktieren“ (15, 22). Warum neben den sieben verschiedenen Motetten-Begriffen („Liedmotette“, „freie Liedmotette“, „freie Spruchmotette“ (4)? Vielleicht könnte das viele „Josquinsche“, „Ottosche“ usw. vermieden werden, auch „kleinbesetzt“ (9 u. ö.), „geistliches Anliegen“ und „prinzipielle Grundlage“ (17), auch die Ausdrücke „c. f.-Gesinnung“, „Musiziergesinnung“ und „Musikanten“. Zur „tonal selbständigen Führung der Einzelstimmen, die oft über viele Takte hin in verschiedenen Tonalitäten nebeneinander musizieren“ (16), wünschte man nähere Erklärung. (S. 29 beginnt eine Choralzeile „auf der 3. Stufe der Tonalität“?). Zuweilen wird die Lektüre durch die Ausdrucksweise recht erschwert, z. B.: . . . die Gemeinde, „die im Kantionalsatz die musikalische Idealform der Vermittlung des Choral gewordenen Schriftwortes gefunden hat“ (23).

Das II. Kapitel untersucht den stilistischen Standort der *Musae Sioniae* besonders an Hand der „imitierend-stimmigen“ [?] Sätze des 5. Teils (1607) und der experimentierfreudigen Tricinen des 9. Teils (1610) mit dem Ergebnis, daß deren Neuerungen nur eine Steigerung der auf deutschem Boden bereits zubereiteten Elemente, also noch nicht

unmittelbare Transformation italienischer Neuheit bedeuten — so die melodische und rhythmische Umformung der in Einzelmotive aufgespaltenen Choralzeile, wobei durch Wahl und Wiederholung solcher Motive (= Wörter) der Komponist zum Interpreten werden kann — so auch die konzertierende Technik des Wechsels dieser Motive von Stimme zu Stimme, die im Anschluß an A. Adrio als „reduzierte Mehrhörigkeit“ verstanden wird. Besonders belehrend ist die Erläuterung der „Madrigalischen Art“ mit den soeben genannten Kennzeichen, im Unterschied zur „Muteten-Art“, die am Vortrag des intakten c. f. orientiert bleibt; als deren Synthese hat Praetorius die „Clausul-Art“ erfunden, d. h. die Kontrapunktierung des ganzen c. f. durch ein oder wenige Choral-motive.

Kapitel III berichtet über die für das Spätwerk des Praetorius (1619—1621) maßgebenden italienischen Vorbilder im Blick auf die Gestaltung der Einzelstimme, die Gliederung des formalen Aufbaus und die Verwendung von Instrumenten, wobei das Untersuchungsmaterial durch die Komponisten bestimmt wird, die im *Syntagma musicum* III (1619) genannt werden (u. a. Viadana, Agazzari, Cifra, Bonini, Pace, Bandhieri, Finetti, Croce, Fattorini, G. Gabrieli).

Die Gestaltung der Einzelstimme bei den Italienern ist wesentlich bestimmt durch den Charakter des Textes, der entweder die „motettische Sprachbehandlung“ (in der „sich die Sprache als geistiges Gefüge darstellt“) oder die „madrigalische“ (illustrierende) oder die „monodische Sprachbehandlung“ (Sprache als „subjektiver Sprachvollzug“) „gewissermaßen ‚zwangsläufig‘“ zur Folge hat. Wenn aber diese Abhängigkeit der Kompositionsart von der inhaltlichen Art des Textes so ausschließlich in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wird, wie erklärt es sich dann, daß auch dort, wo der Text es nahelegt (z. B. bei Cifras „*Adhaesit anima mea*“, S. 61, und Boninis Hoheliedtexten, S. 63), dennoch keine „madrigalische Sprachbehandlung“ geschieht, die der Verf. in der geistlichen Musik Italiens überhaupt verhältnismäßig selten in reiner Form beobachtet kann (nicht einmal bei Monteverdi, S. 85 f.)? — und daß nicht der Sologesang, sondern das zweistimmige Konzert mit Gb. zum Standardtypus der „general- baßbegleiteten Geringstimmigkeit“ wird? — und daß sich bei einigen Komponisten in

„gegenläufiger Tendenz“ musikalisch-autonome Formgebung bemerkbar macht? Dies lag gewiß z. T. am Inhalt der Texte (aber auch am Charakter der lat. Sprache), z. T. wohl auch an der Unfähigkeit der Komponisten (die Qualitätsfrage wird hier, wie so oft, vernachlässigt); aber lag es nicht eben doch wesentlich auch am „*Konservatismus der Kirchmusik*“ — der jedoch mit diesem Ausdruck (86) nur oberflächlich angesprochen ist? — Der Verf. stellt fest (65 ff.), „daß sich die Komponisten dem Problem der Verbindung von monodischer Textbehandlung und mehrstimmiger Konzeption durch eine ‚Flucht vor der Mehrstimmigkeit‘ zu entziehen trachteten“ (87) und es ihnen nicht gelang, „die Errungenschaften der Monodie mit dem Prinzip der Mehrstimmigkeit zu vereinen“. Ist dies nicht aber eine falsche Fragestellung, bei der sich ein falsches Verständnis von „Monodie“ nun rächt? Ich kann nur meinen Vorschlag wiederholen, die musikalischen Termini stets auch im Blick auf die ihnen zugrunde liegenden Wörter zu gebrauchen. „Monodie“ und mehrstimmiger Gesang sind doch schon vom Wort her unvereinbar, so auch in der Tat von der Sache her. Die italienische Monodie war zu einem Zeitpunkt, als die naturalistische Expressivität der Harmonischen Tonalität noch nicht ausgebildet war, der Vorstoß zu subjektiver Expression mittels musikalischer Nachahmung und Stilisierung des affektgeladenen Sprechens (was somit eben an das begleiteteinstimmige Singen gebunden war), wodurch — befördert auch von der in die Musik eindringenden Instrumentalität der instrumentalischen Gb.-Begleitung — sich der geistliche Charakter der Musik in Frage stellte und die „Stimmigkeit“ und das Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis des Contrapuncts überwunden wurden und der am Baß orientierte (funktionale) Akkord zum Durchbruch kam. Als dieser zur Herrschaft gelangt war, wurde die subjektive Expression auch im vielstimmigen Gesang und in der reinen Instrumentalmusik möglich (später gewissermaßen zwangsläufig) — doch hatte damit die „Monodie“ (die als solche eben nur kurze Zeit währte) ihre Aufgabe erfüllt, ihre Rolle ausgespielt.

Die Gliederung des formalen Aufbaus in der geistlichen Musik Italiens zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist bestimmt durch das Streben nach „*Diskontinuität*“: Kontraste der Stimmenbesetzung, -gruppierung und

-lage, Wechsel der Schreibart und „*Sprachbehandlung*“, Wiederholungen und Analogiebildungen, Refrainformen und zyklische Anlage stehen, z. T. in Umgestaltung älterer, einst liturgisch bedingter Bildungen (Formen des gregorianischen Gesangs, Alternativ-Praxis, „*antiphonale Mehrhörigkeit*“), nun im Dienste jenes künstlerisch-ästhetischen Strebens und ermöglichen es zugleich, indem sie die Zusammengehörigkeit des Verschiedenartigen zustande bringen. (Vielleicht hätte auch hier die Frage nach den Bedingungen der Harmonik, die in dieser Arbeit überhaupt nur am Rande steht, gestellt werden müssen: Denn ist es nicht vor allem die zunehmende „Logik“ der funktionalen Harmonik, die als das innere Band des musikalischen Verlaufs diesen zum Effekt der äußeren Verschiedenartigkeit der Glieder und Teile befähigte?) Höchst aufschlußreich sind S. 98 ff. die Darlegungen über die Ausführungsmöglichkeiten der vielhörigen Werke, bei denen der Komponist die kleinere Besetzung durch die „*essentia totius Cantilena*“ der „*ConcertaStimmen*“ ermöglicht, jedoch (nun wieder in umgekehrtem Verhältnis zur Entstehung der motettischen Art des Generalbasses) die größere Besetzung wünscht, wie es aus dem Bild des Notendrucks hervorgeht (99), und wie es vor allem die zahlreichen, vom Verf. besonders im Blick auf das Wort „*Capella*“ (104 f.) gut aufgehellten Ausführungsvorschriften anzeigen (die dann Praetorius im wesentlichen von G. Giacobbi übernahm, S. 98 ff.). — (Das gleichzeitige Erklängen gleichnamiger Dur- und Mollakkorde auf S. 109 [Giacobbi] erscheint allerdings weniger „*logisch* und *konzistent*“ als vielmehr „*kleinmeisterlich*“ — trotz des Wortes „*terribile*“.)

Die Verwendung von Instrumenten in der geistlichen Vokalmusik des damaligen Italien ist dadurch gekennzeichnet, daß die Instrumente nicht mehr, wie in der „*Chorpolyphonie*“, nur die Singstimmen „*vertreten*“ können oder der Musik Klangpracht verleihen sollen oder nach den ihnen eigentümlichen Farbcharakteren eingesetzt werden, sondern es bildet sich — sozusagen als Gegenpol zu der allein dem Singen vorbehaltenen monodischen Sprachbehandlung (131) — eine spezifisch instrumentale Kompositionsart heraus mit den Merkmalen: Spielfiguren, ungewöhnliche Intervalle, Tonrepetitionen usw., großer Ambitus, graduell (in statischer Schichtung) von unten nach oben zunehmende

Beweglichkeit der einzelnen Stimmen (doch würde ich die Bezeichnung „architektonisch bestimmter Satz“ dafür nicht in Anspruch nehmen; S. 132, 137 u. ö.). Schon die „*Duplicium Concentuum nova Inventio*“ des J. Gallus (1598) zeigt den Concentus der Instrumente als eine gegenüber dem vokalen Concentus eigenständige Größe. Bei Gabrieli (*Sacrae Symphoniae* 1615), der in seinen reinen Instrumentalstücken den spezifischen Instrumentalsatz durchaus kennt (136 f.), geraten die Instrumente beim Zusammenreffen mit den Vokalpartien noch immer in deren Abhängigkeit. Eine Instrumental-„Begleitung“ findet sich im „*Quia fecit*“ des großen Magnificats von Monteverdi (S. 141), während bei Monteverdi sonst (bes. in seiner Vesper von 1610) Vokal- und Instrumentalpartien in je autonomer, von einander unabhängiger Bildung gegeneinander- und zusammenwirken, wobei der Satz zuweilen sogar primär als Instrumentalstück komponiert erscheint, zu dem die Singstimmen hinzutreten (so bes. in der *Sonata sopra Sancta Maria*; S. 140).

„Mit geradezu missionarischem Eifer“ greift Praetorius in seinem Spätwerk die italienischen Neuerungen auf und verbindet sie mit den Gegebenheiten der deutschen Tradition (Kap. IV). Sein Ziel ist die systematische Erfassung des neuerdings Möglichen. In deren Mittelpunkt stehen die 12 Besetzungs-„Arten und Manieren“ der *Polyhymnia Caduceatrix* ... (1619) in Verbindung mit dem *Syntagma musicum* III (1619). Ihre Tendenz ist das Konzertieren um jeden Preis. Besetzung, Klangregie, Instrumente werden zu bestimmenden Faktoren der Form und Struktur des Tonsatzes. Aber jene „Arten“ schließen — im Gegensatz zur einseitigen Festlegung aufs Moderne in Italien — die älteren Kompositions-, Form- und Besetzungstypen in das System mit ein, indem sie auch diese den neuen Klangvorstellungen und -effekten unterwerfen. So z. B. wird eine der „Arten“ im Anschluß an den Brauch des „*Quempas*“-Singens gebildet (152 f.), eine andere beansprucht „*die Trommter vnd Heerpaucken*“ (153). Doch der „*monodischen Sprachbehandlung*“ steht die von Praetorius bis zuletzt bevorzugte Bindung an den Choral hemmend entgegen. Daß diese Bindung zu einer Fessel geworden war, bezeichnet ein Ende der deutschen protestantischen Choralbearbeitung, die Prae-

torius in seinen *Musae Sioniae* zu einem Höhepunkt geführt hatte. Seine drei c. f.-freien (= Psalm-)Kompositionen der Spätzeit stehen an dem Ort, an welchem Schütz mit seinen *Psalmen Davids* begonnen hatte. Wenn man die komplexe Fragestellung der Arbeit bedenkt, dann klingt der Schlußsatz des Vorworts wohl etwas gewagt. Falsch ist die Nennung des Buches von Georgiades über Musik und Sprache unter der „*zitierten Literatur*“, da der Verf. es im Text weder zitiert noch mit ihm sich auseinandersetzt. Schade ist, daß er den Fragen der musikalischen Poetik und Rhetorik gänzlich aus dem Wege geht und die Literatur darüber für ihn nicht zu existieren scheint. Aber ist nicht z. B. dasjenige, was der Ausdruck „*Madrigalisten*“ besagt, recht blaß gegenüber dem, was alles in diesem Punkt die zeitgenössische Lehre an Verständnis anbietet? Vielleicht auch aus solchem Verständnis wie aus einem tieferen Eindringen in die Harmonik hätte der Verf. eine noch mehr ins Zentrum führende Perspektive gewinnen können, was nicht heißt, daß das Viele und Vielerlei der Phänomene dabei hätte vernachlässigt werden müssen. Das System seiner Gesichtspunkte ist wesentlich ein solches äußerer Erscheinungen. Daß es Praetorius — im Gegensatz zu den Florentiner Monodisten — „*niemals eingefallen*“ wäre, den Kontrapunkt abzulehnen, ist eine fundamentale Feststellung, die aber nur S. 171 in einem Satz einmal aufscheint. Vielleicht wäre in diesem zentral-musikalischen (kompositorischen) Sachverhalt ein Schlüssel fürs Innere der Phänomene zu finden gewesen?

Indessen möge der Bericht angedeutet haben und sollen die kritischen Bemerkungen nicht in Frage stellen, daß dieses Buch (dem man seitens des Verlages eine bessere Aufmachung gewünscht hätte) in der Fülle seiner Beobachtungen eine sehr wertvolle Arbeit ist, deren Studium die Mühe lohnt.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Briefwechsel zwischen J. A. P. Schulz und J. H. Voss, herausgegeben von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 9.) Kassel: Bärenreiter-Verlag 1959. 296 S.

Durch diesen Briefwechsel zwischen einem bedeutenden Komponisten und einem erfolgreichen Dichter wird unsere Kenntnis

der Musik und Musikauffassung der Goethezeit bedeutsam bereichert. Es ist selbstverständlich, daß er viele aufschlußreiche Bemerkungen über das Zusammenwirken von Dichter und Tonsetzer, über die Liedkomposition, über das Verhältnis von Wort und Ton überhaupt enthält. Schulz tritt dabei in den Vordergrund als ein gebildeter, denkender Musiker, der nicht nur im Liede, sondern in anderen Gattungen der Musik, als Kapellmeister und Volksbildner Hervorragendes leistet. Wir lernen den trefflichen Mann zugleich auch als Gatten und Vater, in seiner ganzen feinen Menschlichkeit kennen. Darüber hinaus läßt uns der Briefwechsel das Bürgertum der Goethezeit in zwei seiner liebenswertesten Vertreter und ihren Familien (besonders den Frauen) lebendig werden „mit all seiner bewahrenden Kraft und all seiner Liebe zum Kleinen“. Die Einleitung gibt dazu den Hintergrund des politischen und kulturellen Zeitgeschehens und zeichnet die Biographien der beiden Briefschreiber in ihren wesentlichen Zügen. Auf den Briefwechsel selbst folgen die Anmerkungen dazu und die biographischen Notizen, die fast ein Drittel des Buches ausmachen, ihm aber auch eine besondere Bedeutung geben.

Die Hrsg. haben sie mit hingebungsvollem Fleiß und großer Sorgfalt abgefaßt und dem Leser dadurch und durch die anschließenden Verzeichnisse und Register alle Hilfsmittel zum Auffinden und Verstehen an die Hand gegeben. Da sie selbst im Nachwort um Berichtigungen und Ergänzungen bitten, sei ihrem Wunsch entsprochen, im Hinblick auf eine zu erhoffende 2. Auflage. Zu den *Biographischen Hinweisen*, Art. Herder: „Volkslieder“, nicht „*Stimmen der Völker* . . .“; Art. Niemeyer: er ist Dichter hervorragender Oratorientexte (Rolle: *Abraham auf Moria, Lazarus, Tirza, Hekuba*) und als solcher in Brief 3 gemeint; Art. Sulzer: Schulzens Mitarbeit beschränkt sich auf die Buchstaben S—Z; Art. Weiss (Weis): geb. Göttingen 1744, 1786 zum Leibarzt des Landgrafen von Hessen und Hofrat ernannt. Zum Verzeichnis S. 257 ff.: K . . . th ist I. C. K. von Klingguth (1759—1829). All dies gelte zugleich als Dank für eine musterhafte Ausgabe, die uns noch lange beschäftigen wird.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Ludwig van Beethoven: Supplemente zur Gesamtausgabe. 2: Gesänge mit Orchester. 3: Werke für Soloinstrumente und Orchester, Band 1. Hrsg. v. Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1960). 58, 76 S. Die hier bereits mit ihrem Eröffnungsband angezeigten, die Gesamtausgabe von Beethovens Werken ergänzenden Supplemente nehmen ihren Fortgang mit je einem Band Vokalmusik und Instrumentalmusik. Der Band *Gesänge mit Orchester* bringt zunächst eine Szene und Arie für Sopran und Streichorchester „*No, non turbarti*“ auf einen Text aus Metastasio's Kantate *La tempesta*, zwischen Ende 1801 und 1802 entstanden, als Erstdruck nach dem Berliner Autograph Artaria 165 von Hess bereits 1948 im Brucknerverlag, Wiesbaden (jetzt Edition Alkor, Kassel) in Partitur mit unterlegtem Klavierauszug veröffentlicht. Zahlreiche, teilweise einschneidende Korrekturen von der Hand Salieris (in der vorliegenden Ausgabe leider nicht mehr berücksichtigt) rücken das Stück dem Kreis der A-cappella-Gesänge aus der Lehrzeit bei dem italienischen Maestro nahe, denen der erste Band der Supplemente gewidmet war. Dafür spricht auch die autographe Überschrift „*Esercicii da Beethoven*“. Unter jenen Lehrstücken begegnet übrigens eine sehr viel ältere Komposition der Arie desselben Textes als Terzett (um 1792/94, Suppl., Bd. 1, S. 13). Die jüngere und erheblich reifere Szene und Arie wurde beim 17. Beethovenfest der Stadt Bonn am 22. Mai 1949 erfolgreich uraufgeführt. Eine Bleistiftnotiz des Komponisten rechts unten auf der ersten Seite des Autographs „*leichter Gesänge*“ könnte auf seine Absicht schließen lassen, das Stück einmal in einer Sammlung zu veröffentlichen.

Ganz sicher lag eine solche Absicht der Veröffentlichung bei dem viel anspruchsvolleren Duett für Sopran und Tenor „*Ne giorni tuoi felici*“ aus Metastasio's *Olimpiade* mit Streichern, 2 Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern vor (entstanden Ende 1802 bis Anfang 1803). Beethoven hat das Stück, das keine Korrekturen von Salieris Hand mehr enthält, so geschätzt, daß er es 1822 dem Verleger Steiner und dann noch einmal Peters anbot, allerdings vergeblich. Die Partitur, der nach Kinsky-Halm zu WoO 93 eine Abschrift, Stimmen und Klavierauszug, offenbar für die geplante Herausgabe beilagen (alle heute verschollen) ging nach Beethovens Tod in den Besitz Artarias über

und befindet sich heute mit der Nummer 168 der Artariasammlung im Tübinger Depot der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. Das Werk blieb indes der Forschung weitgehend unbekannt trotz L. Nohls Beschreibung des sogenannten Wielhorski-Skizzenbuchs (*Beethoven, Liszt, Wagner, 1874, S. 99*), das Skizzen zu dem Duett enthält (heute im Moskauer Glinka-Museum). Nach Ausweis des Revisionsberichts steht von Takt 188 an in der ersten Violine bei leer gebliebenen anderen Stimmen ein abweichender Schluß von 7 Takten, „über den wohl die Skizzen im Wielhorski-Skizzenbuch Auskunft geben könnten“. Eine solche hat der Herausgeber aber wohl nicht oder nicht rechtzeitig erlangen können, wie auch eine für den ersten Band seiner Supplemente vorgesehene Photokopie eines Duettos aus derselben Quelle nicht rechtzeitig vorlag. Für die Verbreitung dieses von Hess wiederentdeckten Werkes sorgten schon 1939 eine bei Eulenburg erschienene große und eine kleine Partitur, dazu Stimmen und Klavierauszug. Die Uraufführung durch das Winterthurer Stadtorchester unter E. Radecke am 10. Februar 1939 machte das Stück dann einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Die deutsche Erstaufführung unter H. Abendroth folgte am 9. August desselben Jahres in Freiburg i. Br. Es zeigte sich, daß das bis dahin verschollene Werk ebenbürtig neben der sattsam bekannten Arie „*Ah perfido*“ stehen kann. Man vergleiche die Berichte über die Uraufführung von W. Hess (*Neues Mozart-Jahrbuch, IX, 1939, S. 26 ff.*) und M. Unger (*Zs. f. Musik, 106, 1939, S. 326*). Im Gegensatz zu den beiden ersten Stücken des zweiten Bandes der Supplemente ist bei der Arie der Marcelline „*O wär ich schon mit dir vereint*“ aus dem *Fidelio* an keinerlei Absicht einer Veröffentlichung zu denken. Hier liegen zwei ausgesprochene Frühfassungen vor, bloße nachträglich verworfene Versuche also wie die erste *Fidelio*-Overtüre. Die erste Fassung in C-dur hat Schindler geradezu als allererste bezeichnet. Man findet sie im Klavierauszug bereits im Anhang des von O. Jahn veranstalteten Klavierauszugs der *Leonore* von 1851, während die jetzt vorgelegte Partitur bisher ungedruckt blieb. Die zweite Fassung der Marcellinenarie in c-moll hatte Hess als Partiturerstdruck schon an zwei verschiedenen Stellen 1955 und 1956 veröffentlicht. Uraufführt wurde sie wie das vorangehende

Duett „*Ne' giorni tuoi felici*“ in Winterthur am 12. Februar 1935 unter E. Radecke.

Mit dem Erstdruck des B-dur-Rondos für Klavier und Orchester, das den 3. Band der Supplemente eröffnet, hat es seine besondere Bewandnis. Er findet sich in Serie IX der Gesamtausgabe auf Grund der 1829 von Diabelli veranstalteten Stimmenausgabe, die sich im Orchesterpart allgemein als originalgetreu erwies, den Solopart jedoch in einer von Czerny vorgenommenen Überarbeitung bot, die mit zahlreichen Oktavverdoppelungen der Melodiestimme, ungerechtfertigter Ausdehnung vieler Passagen und sonstigen virtuosen Zutaten aller Art den schlichten Charakter des Stückes völlig erstickt. Erst Jahrzehnte nach der Aufnahme dieser entstellenden Bearbeitung in die Gesamtausgabe tauchte Beethovens Autograph wieder auf (jetzt Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) und konnte nunmehr Hess als Stichvorlage für den 3. Band seiner Supplemente dienen. An Stelle von Czernys virtuosem Ballast beschränkt er sich auf die beim Zustand der teilweise nur andeutenden Vorlage nicht zu umgehenden Herausgeberzutaten. Wo sich Czerny bei Takt 200 in einer stilwidrig ausschweifenden Kadenz ergeht, merkt Hess mit gebührender Zurückhaltung an: „*Hier ist wohl eine kleine Übergangskadenz gedacht*“. Ungeklärt bleibt immer noch die von Kinsky-Halm zu WoO6 geltend gemachte Datierung „*wahrscheinlich um 1795, vielleicht mit Benutzung von Vorarbeiten noch aus der Bonner Zeit*“ sowie die von E. Mandyczewski (*SIMG, I, 1899, S. 295 ff.*) aufgeworfene Frage, ob das Rondo etwa als Finale für das 2. Klavierkonzert op. 19 bestimmt gewesen sein könnte.

Sicher zu datieren ist die auf das Rondo folgende *Romance cantabile* e-moll für Klavier, Flöte und Fagott mit Begleitung von 2 Oboen und Streichern aus der Zeit „*um 1792/93*“. Nach dem unvollständigen Autograph des sogenannten *Kafkaschen* Skizzenbuchs im Londoner Britischen Museum hat Hess bereits 1952 einen Erstdruck mit Ergänzung vorgelegt. Es sei auf dessen Besprechung durch P. Mies (*Mf VI, 1953, 409*) verwiesen. Diese Ausgabe sollte, wenn auch mit Revisionsbericht ausgestattet, dem praktischen Gebrauch dienen. Jetzt erfolgt die Wiedergabe des ansprechenden Werkes, das wahrscheinlich den Mittelsatz eines sonst verschollenen Stückes bildet, diplomatisch getreu, also als Fragment ohne

Ergänzung des Schlusses. Dabei ist auch mit Recht die sehr ausgeprägte Unterscheidung zwischen den Vortragszeichen Strich und Punkt beibehalten worden. Das ergibt einen wichtigen Beitrag zu der neuerdings von H. Unverricht (*Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, 1960, S. 56 ff.) behandelten Frage. Nur als Bruchstück, mit 259 Takten bis zum Beginn der Durchführung reichend, ist auch ein Konzertsatz C-dur für Violine mit Orchester überliefert. Mehrfache Ausgaben, z. T. auch mit Ergänzungen für den Konzertgebrauch, haben das Werk hinreichend bekanntgemacht, aber keine, auch nicht die Wiedergabe in der 1. Auflage von L. Schiedermairs *Der junge Beethoven* (1925), entsprach in allem dem Original, so daß eine Wiederaufnahme des der Bonner Zeit (um 1790/92) entstammenden Stücks nach dem Autograph im Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde in die Supplemente sich von selbst rechtfertigte. Den vorliegenden Band beschließt dann ein anderes Bruchstück, 19 Takte aus dem ersten Satz der ersten Fassung des Klavierkonzerts B-dur (1794/95), im Katalog des Bonner Beethoven-Archivs unter Nr. 121 als „Entwurf zu einem Violinkonzert in C-dur“ mißverstanden, was leicht erklärlich ist, da Schlüssel und Vorzeichen fehlen und der Klavierpart nur die rechte Hand bringt, das untere System dagegen leer läßt.

Besondere Sorgfalt hat der Herausgeber der Ausgestaltung der Revisionsberichte gewidmet. Dabei erhebt sich zum Rondo die Frage, ob man die von Beethoven als Sechzehntel geschriebenen kurzen Vorschläge wirklich modernisieren soll. Mit Spannung sieht man der zu erwartenden Ausbeute an unbekanntem Werken Beethovens in weiteren Supplementen entgegen. Willi Kahl, Köln

Gesualdo di Venosa: Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. Viertes Buch. Fünftes Buch. Sechstes Buch. Hamburg: Ugrino-Verlag 1957 bis 1958. 79, 87, 110 S.

Innerhalb des uns überlieferten Repertoires mehrstimmiger Vokalmusik des 16. Jhs. gehören Gesualdos Madrigale zu den Werken, deren Klangeindruck dem modernen Hörer besonders fesselnd erscheinen mag, deren sachgemäßes Verständnis aber ungewöhnlich

schwierig zu erreichen ist. Dies ist einmal begründet im Wesen des Madrigals als einer Gattung von Musik, die, weit entfernt von aller Volkstümllichkeit, für musikalisch hoch gebildete, geistvollen Neuerungen stets aufgeschlossene Hörer bestimmt und somit bereits zur Zeit ihrer Blüte für verhältnismäßig enge Kreise — wie etwa die „Akademien“, deren eine Gesualdo selbst begründete — „reserviert“ war. Zum anderen ergibt sich die Schwierigkeit eines Zugangs zu Gesualdos Madrigalen aus der historischen Stellung des Meisters: bei seinem Auftreten verfügt das Madrigal bereits über eine reiche, gefestigte Tradition, in der sich seit ca. 1540 die Tendenz zu einer wachsenden Steigerung des Ausdrucks, besonders durch immer stärkere Heranziehung von Dissonanzen und Chromatik, deutlich abzeichnet. Hinter Gesualdos Kunst der Madrigalvertonung steht diejenige eines Willaert, Rore, Vicentino, Ingegneri, Giaches Wert, Marenzio u. a. als eine noch lebendig „akkumulierte“ Überlieferung, die von Gesualdo zu äußerstem Raffinement gesteigert wird. Diese historische Stellung des Meisters mag es auch zulassen, eine gewisse Analogie seiner Musik zu derjenigen des späten 19. Jhs. zu erblicken. Eine Betrachtung konkreter musikalischer Einzelheiten lenkt den Blick aber auch auf die — neben Gesualdos Kühnheiten nicht weniger beachtenswerten — „konservativen“ Züge seiner Madrigale, zumal ihrer Tonalität: wie bei älteren Meistern, so bildet auch bei Gesualdo, trotz aller durch den Text bedingten Chromatik, das System der authentischen und plagalen Kirchentöne die Grundlage der Komposition. Dies zeigt sich deutlich in den Exordien zahlreicher Werke (lib. IV, Nr. 1, 2, 7, 13 bis 15, 19—21; lib. VI, Nr. 10—13, 18—21, 23), darüber hinaus in der gesamten Anordnung des fünften und sechsten Buches: innerhalb eines jeden dieser beiden Drucke erscheinen das erste und letzte Madrigal durch gemeinsame Tonart (1. tonus transpositus) verbunden, wie dies bei zyklischen Werken (z. B. in Rores Vertonung der „Vergine“-Stenzen) der Fall sein kann; aber auch das andere bei Werken solcher Art übliche Ordnungsprinzip findet sich in den genannten Madrigalbüchern, indem ihr übriges Repertoire nach numerischer, wenngleich nicht immer lückenloser Reihenfolge der Kirchentöne zusammengestellt ist, wobei das

Auftreten von Sätzen im „Lydius antiquus“ (lib. VI, Nr. 11/12) sowie die Stellung der nach traditioneller Theorie als „quinti toni“ zu bezeichnenden Werke (lib. V, Nr. 20; lib. VI, Nr. 18/19, jeweils erst nach den auf a schließenden Madrigalen) erkennen läßt, daß Gesualdo der auch von Zarlino in den ersten beiden Auflagen seiner *Istitutioni harmoniche* (1558 und 1562) vertretenen — und von den Musikern des 16. Jhs. gegenüber seiner späteren Theorie bevorzugten — Glareianischen Tonartenlehre folgte.

Die Ausgabe fußt auf dem durch Simone Molinaro besorgten Partiturdruk, doch sind die — in ihrem Inhalt übereinstimmenden — früheren Auflagen im Revisionsbericht, gelegentlich auch im Haupttext berücksichtigt worden (s. lib. IV, Nr. 1, Takt 29; ebd., Nr. 3, Takt 8 und 17 handelt es sich jedoch offenbar um Warnungsakzidentien, so daß *e'*, nicht *es'*, zu lesen ist). Notenwerte und Taktstriche — letztere bei Verwendung kurzer Notenwerte nach Semibrevis-, bei längeren Noten nach Brevis-Einheiten gesetzt — sind, wie die Facsimilia zeigen, unverändert aus der Vorlage übernommen. Die originale Schlüsselung ist aus dem jeweils beigefügten Vorsatz zu erkennen; als nachahmenswert kann empfohlen werden, daß bei der Übertragung des Altschlüssels die jeweilige Funktion der auf diese Weise notierten Stimmen — als Altus oder Tenor — berücksichtigt worden ist. Die wenigen vom Hrsg. zu ergänzenden Akzidentien sind durch Setzung über der Note oder durch Einklammerung gekennzeichnet; in lib. IV, Nr. 8, Takt 16 und 23 wäre wohl eine rückwirkende Geltung des *b durum* anzunehmen. Erfreulich gering ist die Zahl der Errata, von denen nur die verschentliche Setzung einer *b*-Vorzeichnung in den beiden obersten Accoladen von lib. IV, S. 62, irritieren könnte. Als praktische, aber auch für ein Studium der Madrigale Gesualdos durchaus brauchbare Ausgabe kann vorliegendes Werk somit begrüßt und empfohlen werden.

Bernhard Meier, Tübingen

Jan Křtitel Tolar: Balletti e sonate, eingeleitet und hrsg. v. Jaroslav Pohanka. Prag: Staatsverlag, 1959. (Musica Antiqua Bohemica. 40) XI und 81 S.

Mit der Herausgabe der gesammelten Instrumentalwerke P. J. Vejvanovskýs und Pater Tolars erschließt diese Editionsreihe nun

auch die reichen Schätze der Liechtenstein-Castelkornschen Sammlung in Kroměříž (Kremsier), einer der bedeutendsten Musiksammlungen mittelbarocker Musik in Europa. Die nicht näher bestimmbare Person des Komponisten Tolar S. J. ist bereits früher in Arbeiten von P. Nettel (StzMw. VIII, 1921) und G. Adler (StzMw. IV, 1916, S. 9 und 31) erwähnt worden. Der Hrsg. der nun vorliegenden Instrumentalwerke hat aus den Initialen auf dem Titelblatt eines *Miserere* den vermutlichen Vornamen P(ater) I(ohannes) B(aptista) (tsch. Jan Křtitel) abgeleitet und konstatieren müssen, daß Tolar in Verzeichnissen der Jesuiten böhmischer Provinz nicht auffindbar ist. Für die Vermutung, daß Tolar tschechischer Herkunft war, spricht die tschechische Namensform.

C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Paris 1890—1909) erwähnt jedoch (III, S. 112) einen Nicolaus Dolar 1665 in Wien mit „*Musicalia varia*“ und es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß er mit dem Kremsierer Tolar identisch ist. Hiermit ist allerdings nichts über die Nationalität besagt, denn zahlreiche Jesuiten in Wien stammten aus den böhmischen Ländern. Hinzu kommt, daß seine Werke in Kremsier erhalten und sonst nur aus ebenfalls böhmischen und mährischen Archivverzeichnissen bekannt sind.

Als Komponist gehört Tolar wenn auch nicht zu den bedeutendsten, so doch zu den bemerkenswerten der Zeit, vor allem in melodischer und formaler Hinsicht. Die drei Balletti a 4 und a 5 für Streichinstrumente sind wohlabgewogene Aufzugsuiten mit Intrada und Retirada und einer Reihe von Tänzen, von denen die „*treza*“ für die Wiener Suite der Zeit symptomatisch ist. Französische Einflüsse zeigen sich in den fugierten Giguen und besonders in den Intradan (No. 2, *f*-moll!), in denen man Keime der langsamen Einleitungen französischer Ouvertüren finden kann. G. Adler hat bereits die frische Volkstümlichkeit der Tolarschen Melodik hervorgehoben.

Groß angelegt und großartig durchgeführt sind die beiden dem Canzonentypus verpflichteten Sonaten. Die Sonata a 10 für Clarino, 3 Posaunen, 2 Violinen, 4 Violen und Orgel variiert ein Clarinethema über einem mehr oder weniger ostinaten Baßthema; fünf nach Canzonenart imitierende Zwischenspiele (ohne Clarino) bringen in kunstvollen Fugati und mit bewunderns-

wertener Beherrschung des real zehnstimmigen Satzes Bruchstücke des Clarinenthemas. Die fünfsätzigte Sonata a 13 für 2 Clarinen, 2 Cornetti, 3 Posaunen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen und Orgel zeichnet sich durch die gleichen Vorzüge nach bestem italienischem Canzonemuster aus.

Die Ausgabe ist sorgfältig vorbereitet und kommentiert. Einige Druckfehler: Bal. I., Allemande, Viol., 1. Takt, 1. Note sicher h^1 , Cemb., vorletzte Note, Takt 10 verschrieben, soll sein H ; Bal. II, Intrada, Viol., T. 1, 7. Note richtig f^2 , T. 4, 3. Note wohl d^2 , T. 7, 7. Note sicher b^1 und nicht g^1 , Treza I., Viola I., T. 11, 1. Note verschrieben, soll g^1 heißen, Basso, T. 15, 1. Note sicher B (analog T. 71); Treza I., Cembalo, zw. T. 3 und 4 offene Quinten; Bal. III, Retirada, Viol. I., T. 4, 2. Note wohl a^2 ; Sonata a 13, Presto, S. 59, Organo T. 3, 3. Akkord sicher $d^1-f^1-c^2$ und nicht $d^1-g^1-c^2$. An weiteren Stellen ist die Position der Noten, ob auf oder zwischen den Linien, etwas unsicher, was bei geschriebenen Noten ja oft der Fall ist. Die Generalbaufassung ist — bis auf wenige, unbedeutende Schönheitsfehler — vorzüglich.

Camillo Schoenbaum, Dräger

Mitteilungen

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 26.—28. Mai 1961 in Dresden statt. Das künstlerische Rahmenprogramm der Veranstaltung, an der etwa 150 Mitglieder der Gesellschaft, darunter rund 50 aus der Bundesrepublik, teilnahmen, war dank der Gastfreundschaft der Stadt Dresden mit einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle, zwei Opernabenden und einer Kreuzvesper besonders reichhaltig und anregend. Zwei Vorträge von Professor Harry Goldschmidt, Humboldt-Universität Berlin, „Zur Methodologie der wissenschaftlichen Analyse“ und von Dozent Dr. Rudolf Eller, Leipzig, über „Vivaldi — Dresden — Bach“ bildeten das wissenschaftliche Programm. Außerdem bot sich Gelegenheit, Ausstellungen aus den Beständen der Staatsbibliothek und die Dresdener musikalischen Gedenkstätten zu besichtigen.

Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 28. Mai standen der Bericht des Präsidenten, den der Vizepräsident der Gesellschaft, Professor Dr. Karl Laux, an Stelle des erkrankten Präsidenten gab, sowie

die Berichte des Schatzmeisters und der Vorsitzenden der Kommissionen. In einer satzungsgemäßen, nicht öffentlichen Sitzung des Beirats wurden dem Vorstand und dem Schatzmeister der Gesellschaft für den Geschäftsbericht des Jahres 1960 Entlastung erteilt. Der Wahlausschuß der Gesellschaft wurde, nachdem Professor Dr. Willi Kahl um seine Entlastung gebeten hatte, in der Mitgliederversammlung einstimmig neu gewählt. Er besteht nunmehr aus Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert und den Herren Professor Dr. Wilhelm Martin Luther und Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff.

Die nächste Jahresversammlung wird im Zusammenhang mit dem internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel Anfang Oktober 1962 stattfinden.

Finscher

Die Ungarische Akademie der Wissenschaften gibt seit dem Frühjahr dieses Jahres eine musikwissenschaftliche Zeitschrift unter dem Titel „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae“ heraus. Die Schriftleitung liegt in den Händen von Zoltan Kodály. Bisher liegt der Doppelfaszikel 1—2 des Bandes 1 vor. Er bringt nach Grundsatzzreferaten von Z. Kodály und B. Szabolcsi Beiträge zur mittelalterlichen ungarischen Musikgeschichte, zur Mozartforschung und über Albrechtsberger und Ferenc Erkel von B. Rajeczky, Z. Valvy, B. Szabolcsi, J. Ujfalußy, I. Kecskeméti, J. Maróthy und L. Somfai.

Als Nachfolger von Professor Dr. Hans Albrecht wurde der Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek, Professor Dr. Wilhelm Martin Luther, zum Direktor des Johann-Sebastian-Bach-Institutes in Göttingen ernannt.

Im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westf. Wilhelms-Universität Münster wurde eine Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle eingerichtet. Zum Leiter hat der Herr Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen auf Vorschlag von Professor Dr. Korte Dr. Rudolf Reuter bestimmt.

Am 6. Oktober 1961 feierte der Vorsitzende des Deutschen Musikrats, Professor Dr. Hans Merzmann, seinen 70. Geburtstag. Die Musikforschung entbietet dem um die