

## BESPRECHUNGEN

*Renaissance-Muziek 1400-1600. Donum Natalicium René Bernard LENAERTS. Onder Redactie van Jozef ROBIJNS. Met Medewerking van Willem ELDERS, Roelof LAGAST en Guido PERSOONS. Leuven: Katholieke Universiteit. Seminarie voor Muziekwetenschap 1969. 322 S., 9 Taf. (Musicologica Lovaniensia. I.)*

Mit der Geburt dieser Festschrift für René Lenaerts begrüßen wir zugleich den Lebensbeginn einer neuen Publikationsreihe: der *Musicologica Lovaniensia*. Die Begrüßung dieses neuen Forums der belgischen Musikwissenschaft, für die sich der Jubilar jahrzehntelang unermüdlich eingesetzt hat, soll umso herzlicher sein, da wir vor wenigen Jahren das Einschlafen der Revue belge de musicologie bedauern mußten. Das musikwissenschaftliche Seminar der Katholischen Universität zu Löwen zeichnet als Herausgeber der neuen Reihe, der Niederländische Verein für Musikgeschichte als Subventionsgeber. Die in letzter Zeit öfter erprobte, durch und durch vernünftige Prozedur, Festschriften durch ein enger umrissenes Themengebiet – und verständlicher Weise den Forschung- und Interessenbereich des Beschenkten – eine größere Einheitlichkeit zu verleihen, hat sich auch hier günstig auf die Qualität ausgewirkt.

Wenn man sich auch nach dem eigentlichen Verständnis der Jahreszahlen „1400-1600“ im Titel fragt – eine überpräzise, zeitliche Fixierung eines schillernden Periodisierungsbegriffes, eine Kodifizierung eines großzügigen Gemeinplatzes, oder ein neues historisches Credo der Herausgeber? –, schwerlich sind wohl die übrigen gediegenen Aufsätze von M. QUEROL GAVALDA (*La producció musical del compositor Mateo Romero*) und S. SØRENSEN (*Johann Hermann Scheins „Opella Nova“*) mit dem gesteckten Rahmen der Renaissance-Musik zu vereinbaren, während der wahrhaft brillante Beitrag von H. WAGENAAR-NOLTHENIUS (*De Leidse fragmenten. Nederlandse polyfonie uit het einde der 14<sup>e</sup> eeuw*) die wenigstens von den Herausgebern gestellte untere Grenze sprengt. Die Editoren erweisen weder den Beziehern der Festschrift, noch den Autoren einen Dienst mit der Aufnahme solcher Beiträge, weil erstere mehr „in Kauf“ neh-

men müssen, als sie auf Grund des Titels beabsichtigen – und jeder weiß, was der Kauf von in kleinen Auflagen gedruckten Büchern bedeutet! – und letztere, weil ihre Forschungsergebnisse unter der gegebenen Fahne nicht ins richtige bibliographische Tageslicht treten.

Einem starken redaktionellen Einschreiten verdankt manches in Zusammenarbeit mehrerer Autoren entstandene Werk, sei es eine Zeitschrift, eine Enzyklopädie oder Studiensammlung, seine Einheitlichkeit, seinen Charakter und letzten Endes seine Qualität. Daß solche Eingriffe bei Festschriften nicht oder kaum möglich sind, liegt im Trüben des Selbstverständlichen. Dem Rezensenten sollen aber diese durchaus nachvollziehbaren, menschlichen Überlegungen weniger als der Gebißzustand der Gäule gelten. Dieser aber ist in vorliegender Festschrift äußerst unterschiedlich.

Von höchster Bedeutung sind die Beiträge von H. Beck, H. Federhofer und B. Meier. BECK (*Grundlagen des venezianischen Stils*) stellt mit einer klaren Herausarbeitung charakteristischer Züge im Schaffen Willaerts und Rores, die als typisch venezianisch stilbildend auf die nachfolgende Musikergeneration Venedigs gewirkt haben, abermals seine Kennerschaft der Musik des venezianischen Cinquecento unter Beweis. In einer sachlichen Weise, die vor allem durch scharfe Gegenüberstellungen verdeutlichend wirkt, rechnet H. FEDERHOFER (*Zum Manierismus-Problem in der Musik*) mit der Brauchbarkeit des Terminus Manierismus als Bezeichnung für eine zwischen Renaissance und Barock einzuschiebende musikalische Stilperiode ab, wie diese in der Nachfolge der Kunstgeschichte heute auch in der musikwissenschaftlichen Literatur herumgeistert. Die Fülle der hier herangezogenen, zum größten Teil auch außerhalb des engen Fachbereiches der musikgeschichtlichen Forschung liegenden Literatur sei mit einem Hinweis auf den Aufsatz von M. R. Miniates (*Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony*, MQ 1966, S. 17 ff.) sowie auf die Erörterungen von H. W. Kaufmann in seiner rezenten Vicentino-Arbeit ergänzt. Regelrecht imponierend ist B. MEIERS Beitrag (*Alte und neue Tonarten. Wesen und*

Bedeutung), vor allem wegen seines Gedanken- und Kenntnisreichtums. Meier deckt in diesem Vergleich die modale Tonalität, welche das in der Fortschrittstheorie verhaftete Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts als eine unvollkommene Vorstufe des modernen Dur-Moll-Systems betrachtete, als eine durchaus fähige, bei allem Unterschied doch adäquate Trägerin musikalischer Affektgehalte auf und weist uns somit den Weg in ein aus den zeitgenössischen Voraussetzungen verständenes Musikhören. J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Een 15de eeuws muziekboek van de stadsminstrelen van Maastricht?*) zeigt, wie eine sorgfältige Analyse sogar eines kleinen Manuskriptfragmentes interessante Rückschlüsse auf eine frühere Musizierpraxis zuläßt. Auch M. STEINHARDTS Aufsatz (*The „Notes de Pinchart“ and the Flemish Chapel of Charles V*) gehört in die Kategorie jener Arbeiten, welche die Lenaerts-Festschrift über das Niveau einer Sammlung von Bagatellen heraushebt, denen man das „non ut dicam, sed ne taceam“ der Autoren unverkennbar abliest. Die Untersuchung Steinhardts der nachgelassenen Notizen des Brüsseler Archivars Pinchart vermag neues Licht auf eine Reihe von Musikern aus dem Heer der musikalischen Generäle des Kaisers zu werfen und ergänzt die fast klassisch gewordenen Arbeiten Van der Straetens, Schmidt-Görgs u. a. in dankenswerter Weise.

Zu stilkritischen Fragen äußerten sich M. Antonowycz, L. E. Cuyler, D. Cvetko, E. H. Meyer und P. Nuten. M. ANTONOWYCZ (*Das Parodieverfahren in der Missa Pater Patris von Lupus Hellinck*) verdeutlicht in einer genauen Analyse einer Parodiemesse Hellincks über die Motette Brumels den Einfluß Josquins, der eine Messe über dasselbe Modell schrieb, wie auch den Stand des Parodieverfahrens schlechthin in der nachjosquinschen Generation. Den Beobachtungen L. E. CUYLERS (*Georg Rhaw's Opus decem Missarum, 1541: Some Aspects of the Franco-Flemish Mass in Germany*) zu Rhaws Messen-Publikation kann man bei aller sonstigen Anerkennung einen nicht allzu großen Tiefgang beimessen. D. CVETKO (*La question de la méthodique chez Jacobus Gallus*) deckt das melodische Eigenes der Werke Gallus mit ihrer Bevorzugung übermäßiger Sekundschritte u. ä. auf. E. H. MEYER (*Klang Sinnlichkeit, Terzengesang und Kantilenenmelodik. Ein Beitrag*

zum Renaissance-Problem in der spätmittelalterlichen englischen Musik) unternimmt den Versuch, in der englischen Musik des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts stilistische Tendenzen auf historisch-soziologische Fakten zurückzuführen. Das relativ wenig umfangreiche Chansonschaffen des fruchtbaren de Monte wird von P. NUTEN (*Enkele stijlkritische beschouwingen over de Franse chansons van Filip de Monte (1521-1603)*), im Rahmen der zeitgenössischen Chanson-Produktion besprochen. Möge das abermalige Plädoyer Nutens für de Monte zu einer baldigen Vervollständigung von dessen Gesamtausgabe führen.

Die Vielfalt des Gebotenen in dieser Festschrift beweist auch die nachfolgende Themengruppe. H. ANGLES (*Problemas que presenta la nueva edición de las obras de Morales y de Victoria*) geht vor allem auf Überlieferungs- und Zuschreibungsprobleme ein. Der Titel von W. ELDERS' Aufsatz (*Zur Aufführungspraxis der altniederländischen Musik*) ließe eine prinzipielle Erörterung erwarten, während der Autor sich aber auf die Besetzung von 5 cantus firmi bzw. ostinati beschränkt. Es mag wahr sein, daß die Einsichten auf Grund eines Studiums des Quellenmaterials gewonnen seien, die Verteilung des Judiziums „gewissenhaft“ dafür (S. 91) behält sich der Leser lieber selbst vor. Im Falle der Dufay- und Pipelare-Messen wirken Elders' spitzfindige Ausführungen durchaus überzeugend, die Besetzungsvorschläge der drei Josquin-Werke sind aber nicht (*Missus est Gabriel*) oder nur unverbindlich (*Stabat Mater* und *Domine Dominus noster*) argumentiert, ihr instrumentaler Charakter jedoch unbestritten. Bemerkt sei noch, daß „*Christus Verbum, fons amoris* . . .“ nicht so sehr eine „regionale Lesung“ der neunte Stabat-Mater-Strophe, als wohl eine protestantisierte Fassung derselben ist, wie solche konfessionell bedingten Umdichtungen im 16. Jahrhundert dem Historiker dutzendweis bekannt sind. K. G. FELLERER (*Die Kölner Musiktheoretische Schule des 16. Jahrhunderts*) erörtert anhand zahlreicher Belege die Bedeutung der aus der Kölner Universität hervorgegangenen Musiktheoretikergruppe.

Das Akzidentien-Problem, jedoch in einer weisen Beschränkung auf das frühe 15. Jahrhundert, beschäftigt G. REANEY (*Accidentals in Early Fifteenth Century Music*).

K. VON FISCHER (*Neue Quellen mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus schweizerischen Klöstern*) zeigt, wie Formen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit in der Schweiz noch bis ins 15. Jahrhundert hinein ein Eigenleben geführt haben.

Lokalgeschichtliches findet man in den Beiträgen von F. L. HARRISON (*The Repertory of an English Parish Church in the Early Sixteenth Century*), B. HUYS (*Twee huldemotetten ter gelegenheid van Blijde Intreden te Antwerpen, door Platijn gedrukt*), Z. NOVACEK (*Die Musik im Krönungsdom zu St. Martin in Bratislava im 16. und 17. Jahrhundert*) und W. SENN (*Ein Notenverzeichnis des Bischofs von Strassburg aus dem Jahre 1577*).

Beachtenswerte Ergebnisse legt W. BOETICHER (*Weitere Beiträge zur Lasso-Forschung*) vor, doch soll die Frage der Lesbarkeit seiner Erörterungen nochmals gestellt werden: Die große Zahl der Abkürzungen und Sigeln wirkt nicht einladend, bewirkt eher, daß man den Eindruck erhält, daß sich die heutige Lasso-Forschung einer Geheimsprache bedient. Unorthodoxe Freimütigkeit legt der Autor aber zutage, wenn er (S. 61, Anm. 2) mit Hilfe des Druckfehler-Teufels die wahrhaft imposante Reese-Festschrift als „Abstracts of Medieval and Renaissance Music“ charakterisiert.

Hier seien noch folgende drei Aufsätze erwähnt: K. Ph. BERNET KEMPERS (*Accidenties*) legt seine langsam gereiften Einsichten – wie er selbst S. 58, Anm. 33 schreibt – in der Akzidentienfrage vor, W. GERSTENBERG (*Um den Begriff einer venezianischen Schule*) grübelt über das Venedig Willaerts und dessen Nachfolge nach, während die Bedeutung der Melodie schlechthin zugleich im Mittelalter und Renaissance auf die Rechnung von J. WESTRUP (*The Significance of Melody in Medieval and Renaissance Music*) geht.

Solide biographische Beiträge, allerdings etwas harmlosen Charakters, steuert schließlich F. LESURE (*Petit Jehan de Latre (†1569) et Claude Petit Jehan (†1589)*), F. NOSKE (*David Janszoon Padbrue, coraelytyslager – vlasscoper*) und C. SARTORI (*Orazio Vecchi e Tiburzio Masaino a Solo*) bei.

In der Mannigfaltigkeit der behandelten Themen gibt die Lenaerts-Festschrift ein repräsentatives Bild heutiger musikwissenschaftlicher Bemühungen um ein besseres

Verständnis einer musikalischen Epoche, welcher auch der Jubilar seine besten Kräfte gegeben hat: man sehe die von J. Robijns zusammengestellte Bibliographie der Werke Lenaerts im Vorspann des Buches.

Die stattliche Drucklegung sei hier letztlich noch hervorgehoben, besonders auch der Schutzumschlag, welcher von einer Reproduktion eines dem Tudor-Hause gewidmeten Kreiskanons aus einer Londoner, wohl aus der Alamire-Werkstätte stammenden Handschrift, geziert wird.

Albert Dunning, Poitiers

*Kerygma und Melos. 11. August MCMLXX. Christhard MAHRENHOLZ 70 Jahre. Hrsg. von Walter BLANKENBURG, Herwarth VON SCHADE, Kurt SCHMIDT-CLAUSEN, unter Mitwirkung von Alexander VÖLKER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter; Berlin und Hamburg: Lutherisches Verlags-haus (1970). 580 S.*

„Tretet hin an die Wege und schauet und fragt nach den Wegen der Vorzeit, welches der gute Weg sei, und wandelt darin!“ – kaum treffender als mit diesem Jeremiazitat (6 V. 16) hätten die Herausgeber und Verleger der Festschrift das wissenschaftliche Credo des Theologen und Musikologen Christhard Mahrenholz kennzeichnen können. Zeit seines Lebens suchte er den „guten Weg“ für Gegenwart und Zukunft zuerst, indem er „schaute und fragte nach den Wegen der Vorzeit“: Als Herausgeber der Werke Samuel Scheidts und Präsident der Neuen Bachgesellschaft, deren neue Gesamtausgabe die philologisch-kritische Musikedition mit einzigartiger Konsequenz propagiert und praktiziert; als Orgel- und Glockensachverständiger, der bis zur mathematisch-physikalischen Grundlagenforschung vorstieß; als Hymnologe und Liturgiewissenschaftler, der einem Großteil deutscher evangelischer Landeskirchen ein Gesangbuch und ein Agendenwerk verschaffte, welche das Erbe der Reformation und der ihr folgenden klassischen Epochen des Protestantismus erneuern wollten; nicht zuletzt aber auch als Kirchenrechtler und Mitglied einer Kirchenleitung. Daß dieses „Schauen und Fragen“ niemals unkritisch betrieben wurde, versteht sich fast von selbst. Daß überlegenes Wissen um die Vergangenheit zuweilen neuen schöpferischen Lösungen auch hinderlich sein könne, war in letzter Zeit gelegentlich zu hören.

Die 43 Beiträge der Festschrift (nicht gerechnet ein Grußwort Hanns Liljes, ein Vorwort und eine Bibliographie der Jahre 1960 - 1970) spiegeln getreulich Programm und Wirkung dieses Lebenswerkes. Sechzehn von ihnen behandeln liturgiewissenschaftliche, achtzehn kirchenmusikalische Themen; fünf Aufsätze widmen sich kirchlichen Verfassungs- und Rechtsfragen, vier kirchengeschichtliche Abhandlungen beschließen den vielseitigen Band.

Aus den Arbeiten zum Gottesdienst dürfen den Musikwissenschaftler besonders jene interessieren, welche Fragen der Gregorianik berühren. Hans Christian DRÖMANN gibt einen Überblick über *Kyrie und Gloria in den lutherischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts*, Joseph PASCHER beschreibt Form und Funktion des Responsoriums, Herbert GOLTZEN verteidigt *die Stellung des Hymnus im Tagzeitengebet* gegen vereinheitlichende Tendenzen im geplanten römischen Reformbrevier. Die meisten liturgischen Beiträge messen die jüngsten Versuche einer Gottesdienstreform kritisch an vergleichbaren Phänomenen der Vergangenheit.

Vor allem ist in dieser Festschrift natürlich der musikalischen Beiträge zu gedenken. Vier von ihnen gelten der Musikgeschichte. So untersucht Adam ADRIO Scheidts *Cantiones sacrae von 1620* (für die Totenklage auf Scheidts Vater – „im Jahre 1618 geschrieben“ – wird S. 219 Anm. 30 angegeben: „*Conrad Scheidt ist am 15. August 1623 in Halle gestorben*“ – Offenkundig ein Druckfehler!). Alfred DÜRR sichtet die Arten der Textbearbeitung in Bachs Choralcantaten. Die Diskussion über die theologisch-ideologischen Voraussetzungen und Hintergründe des Bachschen Schaffens führt Christoph TRAUTMANN weiter, indem er Bach als einen „*halsstarrigen Lutheraner*“ aus seiner Bibliothek erkennen will und sogar gegen vorsichtige unionistische Tendenzen in der heutigen EKD ins Feld führt, die er andererseits für ein „*Institut für theologische Bach-Forschung*“ gewinnen will (!). Martin GECK beschreibt in *Carl Edvard Herings Bautzener Passion von 1860* eine eigenartige Kombination von gattungsmäßigem Historismus und harmonischer Modernität.

Vier andere Beiträge widmen sich der Orgel, ihren Messuren (Hans KLOTZ), ihrer liturgischen Musik (Christoph WOLFF), ih-

ren Organisten in der Naumburger Wenzelskirche (Walter HAACKE) und dem Beitrag des Jubilars zu ihrer Erneuerung (Walter SUPPER).

Besonders reich vertreten ist die Hymnologie (6 Aufsätze). Behandelt werden Lieder in Zisterzienserhandschriften in Medingen bei Lüneburg (Walter LIPPHARDT), die drei geistlichen Lieder Zwinglis (Markus JENNY), die Typologie der Paul-Gerhardt-Lieder (Otto BRODDE), das Große Württembergische Kirchengesangbuch von 1711 (Konrad AMELN), der schwäbische Hymnologe Christoph König (Eberhard WEISMANN) und die geistliche Liederrenaissance unserer Tage (Friedrich HOFMANN, der bisher beste Überblick!).

Aber auch die Kirchenmusik der Gegenwart kommt in vier Beiträgen zu Wort. Erwähnt sei wenigstens eine Kontroverse zwischen Clytus Gottwald (in den württembergischen Blättern für Kirchenmusik 1969, S. 154 ff.) und Oskar SÖHNGEN (in dieser Festschrift) über *Politische Tendenzen der Geistlichen Musik*, die von beiden Seiten äußerst heftig („*geharnischt*“, sagt Söhnngen), aber – wie mir scheint – eben deshalb auch keineswegs sachlich und kaum förderlich geführt wird. Dabei hätte die evangelische Kirchenmusik eine besonnen-kritische Diskussion ihrer jüngeren Vergangenheit und eine gewisse Modifikation ihres kirchlich-künstlerischen Konservativismus durchaus nötig.

Nicht weiter eingegangen sei in dieser Zeitschrift auf die kirchenrechtlichen und kirchengeschichtlichen Abhandlungen. Für den Musikwissenschaftler interessant ist daraus zumindest die umfangreiche Untersuchung *Erasmus oder Luther* von Hermann DÖRRIES.

Die beiden Verlage haben den Band vorzüglich ausgestattet. Er ist eine durchaus würdige Gabe für einen Forscher und Kirchenmann, dessen Wirkungen in Kirche und Musik über Deutschland hinaus noch immer an vielen Stellen spürbar sind.

Joachim Stalman, Bremke

*Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa Naissance 1668-1968. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1968. 136. S., 6 Taf. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 13.)*

Norbert Dufourcq vereinigt als Herausgeber dieser Publikationsreihe im vorliegenden,

zum 300. Geburtstag von François II Couperin „*le Grand*“ erschienenen Band eine Anzahl verschiedenartiger Beiträge von unterschiedlichem Gewicht. Besondere Beachtung verdienen einige der hier erstmals veröffentlichten Dokumente. So geht aus dem Testament der Witwe von François II Couperin hervor, daß dessen Sohn François-Laurent keineswegs vor 1708 verstorben ist, wie bisher angenommen wurde (und was einige Seiten weiter im Stammbaum der Familien Couperin, Bongard und de la Guerre vorausgesetzt wird), sondern daß er ein unstetes Leben führte, nach dem Tode des Vaters einige Monate bei seiner Mutter wohnte, dann nach Montauban zog und sich dort „*à sa fantaisie*“ verheiratete. Später verließ er seine Frau, und zur Zeit der Abfassung des Testamentes, 1747, war sein Aufenthalt unbekannt.

Zwei weitere Dokumente liefern den Beweis, daß François II Couperin wenigstens in den Jahren 1689 und 1690 den von seinem Vater geführten Titel „*de Crouilly*“ auch selber verwendete. Damit ist die Echtheit der beiden Orgelmessen gesichert, deren Druckprivileg von 1690 auf einen „*Sr. Couperin de Crouilly, organiste de St. Gervais*“ lautet. Der Onkel, François I Couperin, den man lange hinter dem Sieur de Crouilly vermutete, hat weder diesen Titel je nachweislich geführt, noch ist er Organist an St. Gervais gewesen.

In einem knappen Aufsatz weist Pierre Denis die bemerkenswerte Verwandtschaft des *Dialogue* zum Agnus Dei aus der Orgelmesse „*pour les paroisses*“ von 1690 mit einem Orgelstück aus G. B. Fasolos 1645 erschienenen *Annuaire* op. 8 nach.

François Couperins Schaffen geriet bald in Vergessenheit. Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts tauchte sein Name höchstens noch in Nachschlagewerken und Klavierschulen auf. Eine größere Anzahl seiner Werke wurde erst wieder zugänglich, als J. B. Laurens 1841 gegen vierzig Cembalostücke Couperins neu herausgab. Da Laurens auf verschiedenen Reisen namhafte deutsche Musiker (Rinck, Mendelssohn, Schumann, Brahms) persönlich kennen lernte, liegt die Vermutung nahe, daß er diese auch mit seiner Couperin-Ausgabe bekannt machte. Damit könnte er indirekt die Couperin-Ausgabe von Chrysander-Brahms angeregt haben. Jedenfalls eröffnen die fesselnden Ausführungen von N. Dufourcq überraschende Quer-

verbindungen zwischen Frankreich und Deutschland.

Von den kleineren Beiträgen verdient der feinsinnige Vergleich der Klaviermusik von Couperin und Debussy besondere Erwähnung (Arlette Zenatti). Dankbar nimmt man die chronologische Bibliographie und das Verzeichnis der wichtigsten Archivakten zur Familiengeschichte der Couperin von 1638 bis 1778 zur Kenntnis.

Von aktuellem Interesse ist endlich der umfangreiche Bericht von N. Dufourcq und J. Krug-Basse über den Zustand der „Couperin-Orgel“ in St. Gervais. Das Vorhaben, diese Orgel auf das Couperinjahr 1968 hin zu restaurieren, hatte vehemente Angriffe gegen die bisherige Restaurationspraxis der Orgelkommission bei der französischen Denkmalspflege (und damit gegen N. Dufourcq) ausgelöst. In Frage gestellt wurde das Ideal einer „neoklassischen“ Orgel, das die bisherigen Orgel-Restaurierungen in Frankreich bestimmt habe und das versuche, alte Elemente mit Erfordernissen heutiger liturgischer und organisatorischer Praxis in unzulässiger Weise zu vermengen. Es wurde argumentiert, daß bei zahlreichen Restaurierungen gerade die charakteristischen Eigenheiten der klassischen französischen Orgel, die zu erhalten von größter Bedeutung wäre (wie das „Ravalement“ oder die originale Zusammenstellung der Mixturen) geopfert wurden. Der Bericht von Dufourcq-Krug gibt dagegen folgendes zu bedenken:

– Erbauer, Entstehungszeit und ursprüngliche Gestalt der Orgel von St. Gervais sind völlig unbekannt. Eine 1949 „entdeckte“ Inschrift wird durch ein in extenso wiedergegebenes graphologisches Gutachten als plumpe Fälschung entlarvt.

– Es ist ebenso wenig auszumachen, wie die Orgel während der Amtszeit von François II Couperin (1686-1723) ausgesehen hat.

– Welche Änderungen im Laufe der Zeit durch verschiedene, teilweise namhafte Orgelbauer vorgenommen wurden, ist nicht mehr zu erkennen.

– Was am heute vorhandenen Pfeifenwerk überhaupt alt ist, erweist sich oft als von geringer Qualität. Viele alte Pfeifen wurden später neu bearbeitet und umgestellt.

Es ist den Autoren beizupflichten, daß die Frage, was nun restauriert werden soll, schwer zu entscheiden ist. Ähnliche Probleme stellt freilich nicht nur die „Couperin-

Orgel“. Gern würde man erfahren, welche Gesichtspunkte nun die Restaurationsarbeiten bestimmen und wie N. Dufourcq sich zu den gegen die bisherige Orgelkommission der „Monuments Historiques“ erhobenen Vorwürfe stellt. Mag die Orgel in St. Gervais auch allzu bereitwillig als Meisterwerk französischer Orgelbaukunst hingestellt worden sein: Mit ihrem Prospekt, ihrem fünfmanualigen Spieltisch, ihrer den klassischen Aufbau trotz aller Verunstaltungen klar widerspiegelnden Disposition ist sie sicher erhaltenswert, auch abgesehen davon, daß die Couperins von 1653 bis 1826 an diesem Instrument amtierten.

Theodor Käser, Schaffhausen

*Das Haydn Jahrbuch. Band V. Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum 1770 bis 1829. Hrsg. von Else RADANT. Bryn Mawr und Wien-London-Zürich-Mainz-Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1968). 159 S.*

Unter denen, die Haydns Sarg zum Hundstürmer Friedhof begleiteten, war auch Rosenbaum. Gleich nach der Beerdigung besprach er sich mit dem Totengräber Jakob Demuth wegen „Abnahme“ des „so verehrungswürdigen Kopfes“. Schauernd liest man dann von der Übergabe des Schädels (S. 151): „*Es roch heftig. Als ich den Pack im Wagen hatte, mußte ich mich übergeben. Der Gestank ergriff mich zu sehr. Wir führen ins allgem. Spital, ich blieb bey der Secirung, der Kopf war schon ganz grün, doch noch sehr kennbar. Ewig bleibt mir der Eindruck, welcher dieser Anblick auf mich machte . . .*“ Rosenbaum will den Frevel allein vorbereitet haben, doch im Testament seines Komplizen Johann Nepomuk Peter liest es sich etwas anders (J. Tandler, *Über den Schädel Haydns*, Mitt. der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 39, Wien 1909). Die Täter waren jedenfalls leidenschaftliche Anhänger des Wiener Arztes Franz Joseph Gall und seiner Schädellehre. Nach dem Gallschen System konnte „das Maas der Geistesfähigkeiten nach der Organisation der Gehirntheile und ihrem Abdrucke, dem Schädel, geschätzt werden“. Entsprechend der Lokalisation des „Ton-Sinnes“ war für den Musiker-Schädel eine Vorwölbung der Schläfenregion kennzeichnend. „Man entdeckt diesen Stempel sehr auffallend an den Köpfen eines Mozart,

*Beethoven, Gelinck [Gelinek], Paer, Haydn, Salieri u. a. m.*“ So stand es 1801 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (4. Jg., Sp. 65 ff.) – aus der Feder Georg August Griesingers, eines Vertrauten und späteren Biographen Haydns. Die Gall-Manie hatte in Wien um 1800 einen Höhepunkt erreicht. Nanette Streicher – um noch einen Namen aus der Musikgeschichte zu nennen – besuchte Galls kraniologische Kurse. Besonders eifrigen Adepten mußte es darum zu tun sein, Demonstrationsobjekte für die Lehre Galls zu besitzen. „*Aber woher nehmen und nicht stehlen? Und so stahl man sie denn: man ging auf die Kopffjagd (G. Gugitz, Mozarts Schädel und Dr. Gall, in: ZfMw, 16. Jg., 1934, S. 33).*“

Joseph Carl Rosenbaum, ehemals Fürstlich Esterházyischer Beamter in Eisenstadt, dann Sekretär des Grafen Karl Esterházy in Wien und Gatte der auch von Haydn geschätzten Sängerin Therese Gaßmann, hat seine Tagebücher von 1797 an bis zu seinem Tod im Jahr 1829 geführt. Pedantisch registrierte er alltäglichste Begebenheiten. Zu seiner Tage-Buchführung über das Wetter, die Arbeit, über Mahlzeiten, Besuche, Krankheiten u. ä. gehört auch eine Chronik der künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignisse, denn Rosenbaum besuchte fast täglich das Theater. Das Tagebuch war für ihn Gedächtnisstütze, aber auch Selbstgespräch und Selbstrechtfertigung gegenüber der Umwelt. Rosenbaum, der seinen Eisenstädter Dienst quittieren mußte, um heiraten zu können, der unter Diskriminierungen seines Fürsten und Intrigen seiner zukünftigen Schwiegermutter zu leiden hatte, war ehrgeizig. Er verkehrte gern in besseren Kreisen und teilte deren Freude am Genuß und auch am Skandal. Durch Therese hatte er mit vielen Künstlern vertrauten Umgang. Haydn kannte er seit seinen Eisenstädter Tagen. Er nannte ihn seinen „*verehrungswürdigen Freund*“, und der Komponist soll die Rosenbaums „*seiner innigsten Freundschaft*“ versichert haben (S. 115). Von Haydn selbst ist freilich kein Wort über das Ehepaar überliefert. Einmal kam es zu einer Verstimmung zwischen ihnen. Schuld war Therese Saal, die erste Eva in Haydns *Schöpfung*, Liebblingssängerin des Wiener Hoftheaters, gehäßte Konkurrentin der Therese Rosenbaum. Wenn sie sang, langweilte sich Rosenbaum sogar in den *Jahreszeiten* unter Haydns Leitung (S. 99, unvollständig

zitiert). Oder er machte hämische Bemerkungen. So belustigte ihn am 6. 3. 1804, daß die Saal während einer Arie den Unterrock verlor (fehlt bei Radant). Als Rosenbaum im Februar 1799 erfuhr, Therese Saal solle anstelle von Christine Gerardi in der ersten öffentlichen Aufführung der *Schöpfung* singen, war er gekränkt und beschwerte sich bei Haydn (S. 58 f.).

Else Radant hat nur die Aufzeichnungen der Jahre 1797 bis 1810 gesichtet (was aus dem Titel nicht hervorgeht). „Die Auswahl läßt sicher viel zu wünschen übrig“, räumt sie ein. „Ich versuchte jedoch alle Notizen über Haydn und Aufführungen seiner Werke zu registrieren, sowie alle Personen, die mit Haydn Kontakt hatten und zu Rosenbaums Bekanntenkreis gehörten“ (S. 8 f.). Tatsächlich finden sich viele – zumal Eisenstädter – Namen aus dem näheren Umkreis Haydns, u. a. Tomasini, Weigl, Fuchs, Elßler, Hummel. Andere werden erstmals mit Haydn in Verbindung gebracht, so der Geiger George Polgreen Bridgetower und der Arzt Joseph von Quarin. Aber vieles erfahren wir auch nicht. Es ist bedauerlich, daß die Herausgeberin eine Reihe von biographisch relevanten Eintragungen übersehen, ausgespart oder durch drastische Kürzungen entstellt hat. Haydns Schüler Neukomm (S. 50) wird schon am 15. 9. 1798 erwähnt, sein Schüler Lessel (S. 95) auch am 21. 5. 1801. Über den jungen schwedischen Geiger Berwald (S. 64) berichtet Rosenbaum zusätzlich unter dem 25. 4., 26. 4., 5. 5., 6. 5., und 10. 5. 1799. Auch mit dem Haydn-Porträtisten Roesler (S. 66, 68 f.) traf Rosenbaum mehrmals zusammen. Unter dem 30. 3., 31. 3. und 1. 4. 1801 (S. 93) liefert Else Radant nur Stückwerk; Erwähnungen von Paer, Süßmayr oder Weigl sind ausgelassen. Man vermißt auch Rosenbaums abfälliges Urteil über Anton Eberls Zauberoper *Die Königin der schwarzen Inseln* (22./23. 5. 1801), für die Haydn freundliche Worte fand (vgl. R. Haas im Mozart-Jahrbuch 1951, S. 127). Die Begegnungen mit dem Mulatten Bridgetower (S. 110 f.) – dem Sohn eines Esterházyischen Kammerdieners und mutmaßlichen Schüler Haydns – könnten vollständiger belegt werden. Rosenbaum hielt sich wiederholt in Eisenstadt auf. Am 11. 8. 1803 war er dabei, als Kapellmeister Johann Fuchs seine „12 Menuette und Deutsche mit Trio“ probte. Else Radant übergeht diese Notiz

ebenso wie die gegen Konzertmeister Hummel gerichteten Abschnitte vom Herbst 1804 (vgl. K. Benyovszky in den Burgenländischen Heimatblättern, 21. Jg., 1959, S. 160 f.).

Man kann der Herausgeberin den Vorwurf nicht ersparen, daß sie die vorhandenen bibliographischen Hilfsmittel wenig genutzt hat. Statt der einschlägigen Haydn-Literatur zitiert sie immer wieder *Grove's Dictionary*. Selbst die im allzu sorglos abgefaßten Literaturverzeichnis aufgeführten Spezialarbeiten bleiben in den Einzelkommentaren meist unerwähnt. Es sei darauf hingewiesen, daß die Autoren Wallaschek, Botstiber, Brand und Horanyi (Aufsätze von R. Haas müßten u. a. ergänzt werden) Rosenbaum-Passagen zitieren, die bei Else Radant fehlen.

Unsicherheiten, Flüchtigkeiten und Inkonsistenzen begegnen bei näherer Prüfung auf Schritt und Tritt. Man wundert sich dann kaum noch, wenn die Herausgeberin in ihrem umfangreichen Vorwort auf editionstechnische Bemerkungen ganz verzichtet. Nicht einmal die Signaturen der elfbändigen Aufzeichnungen Rosenbaums (Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, S. n. 194-204) werden angegeben. Will die Übertragung buchstabengetreu sein? Die Orthographie des Originals wird nicht streng befolgt. Es gibt keine unterschiedliche Kennzeichnung von unleserlichen Stellen und von Kürzungen. Viele Auslassungspunkte sind leicht aufzulösen, z. B. S. 28, am 27ten, Z. 2: „erst“; S. 61, am 19ten, Z. 8: „possierliche“; S. 70, am 13ten, Z. 4: „physischen“; S. 152, am 15ten, Z. 6-7: „mit Wappen und Lichtern“.

An Lese Fehlern ist kein Mangel. Hier eine Auswahl, bei der kleine Versehen und offensichtliche Druckfehler unberücksichtigt bleiben. S. 27, am 4ten, Z. 3-4 lautet richtig: „*Szekely producirt seine 12 neuen Deutschen. Alles, was in Eisenstadt galant ist, erschien*“ usw.; am 19ten: „besuchte“ statt „bezahlte“; S. 30, am 17ten, Z. 7: „Theezimmer“ statt „Vorzimmer“; S. 42, am 6ten, Z. 8: „dann besuchte ich Theresen, herzlich sehnte ich mich“; S. 69, am 16ten, Z. 3: „die Pölt“; S. 98, am 8ten, „nach selben“ (d.h. nach dem Segen um 4 Uhr); S. 107, am 3ten: „Früh“ statt „Fuchs“; S. 112, am 7ten, Z. 2: „Esterhaß“ statt „Eisenstadt“; am 15ten, Z. 3: „eine Messe... wurde“ statt „nur Messen... wurden“; S. 113, am 26ten, Z. 4:

„vieler“ statt „lieber“. S. 132, am 15ten, Z. 7: „30“ statt „300“ Generale. S. 150, am 1ten, Z. 3. von unten: „Abrede“ statt „Abende“; Z. 2 von unten: „auf“ statt „aus“. S. 152, am 15ten, Z. 12: „hätten“ statt „hatten“. Im übrigen gehört der Abschnitt auf S. 25 („Donnerstag am 28ten“) in den Monat Oktober, es muß zudem „Sonabends“ heißen. Auf S. 92, am 27ten, sind zwei Eintragungen fälschlich miteinander verquickt: Hinter „Prometheus“ heißt es im Original, „welche bis 1/2 3 dauerte, dann zum Ochsen speisen . . .“; der Rest gehört unter „Sonabend am 28ten“.

Eine Auswahl aus Rosenbaums Tagebüchern vorgelegt zu haben, verdient Anerkennung. Auch in dieser Form ist die Edition brauchbar, sie hätte allerdings durch ein Register sehr an Wert gewonnen. Im Vorwort und in den Kommentaren steckt – bei allen Vorbehalten – viel Mühe. Entlegene lokalgeschichtliche Quellen werden mit Gewinn benutzt und Einzelheiten der Wiener Kulturgeschichte um 1800 erläutert. Wichtig ist beispielsweise der Auszug aus der Trauungsmatrikel (S. 83), der – was Else Radant anscheinend nicht weiß – gegenüber R. Haas (Mozart-Jahrbuch 1958, S. 79 f.) klarstellt, daß Haydn nicht Trauzeuge der Rosenbaums war.

Noch einige Anmerkungen zu den Kommentaren. S. 31, am 22ten: Beethovens Terzett und Wranitzkys Doppelkonzert erklangen erst am 23. Dezember. S. 50, am 16ten: Nicht Johann, sondern Michael Haydn wird gemeint gewesen sein. S. 51 oben: Die Nelsonmesse wurde in der Bergkirche, nicht in der Stadtpfarrkirche uraufgeführt. S. 70, am 24ten. Der „Kunstfreund“ war Graf Wilhelm Lichnowsky; die Menuette komponierte Joseph Lipavsky, nicht Johann Liparsky. S. 96 oben: Das Programm des Augarten-Konzerts läßt sich nach einem Bericht im *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar 1801, S. 415, rekonstruieren. S. 97, am 31ten: Haydn hielt Walter-Klavieren nicht für empfehlenswert. S. 134, am 1ten: Die Anwesenheit des Komponisten ist sehr unwahrscheinlich.

Einzige Abbildung ist eine im Tagebuch erwähnte Mozart-Medaille (S. 123). Ein Porträt Rosenbaums – zumindest der Hinweises auf das bei Wallaschek reproduzierte Aquarell C. Hummels – wäre willkommener gewesen.

Horst Walter, Köln

*Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie.* 14. Band. 1969. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ, Karl Ferdinand MÜLLER. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1970. XIV, 280 S., 6 Taf.

Dieses mit Abbildungen, Notenbeispielen und Faksimile reich ausgestattete Jahrbuch bringt eine Reihe recht interessanter Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Liturgik und Hymnologie.

Beginnen wir mit den Berichten zur Liturgieforschung: über Georg Friedrich Seiler, einen bedeutenden Liturgiker in der Zeit der Aufklärung, berichtet O. JORDAHN. Hier sind vor allem die Abschnitte von Interesse, die aktuelle Probleme wie Ökumene, Ansatzpunkte und Methoden bei der Gottesdienstreform sowie Erneuerung des reformatorischen und pietistischen Liedguts behandeln. Sehr wichtig und aufschlußreich sind die von Karl Ferdinand MÜLLER kommentierten Aufsätze katholischer Autoren über den ev.-luth. Gottesdienst aus der Sicht ihrer Liturgieforschung, die vor allem das 16. Jahrhundert und die Gegenwart behandeln. Es sind dies im einzelnen: *Luther und die Messe* (H. B. MEYER), die *Reform der Meßliturgie durch Joh. Bugenhagen* (J. BERGSMA), der *Opfercharakter des Abendmahls in der neuen ev. Theologie* (W. AVERBECK) und schließlich *Heilsgeschehen und Gottesdienst* (M. SEEMANN). Ein weiterer Bericht befaßt sich nochmals mit den von W. Schütz im Jahrbuch 1968 bereits behandelten „*Karfreitagsimproperien*“ (H. BECKER). M. JENNY untersucht anhand der Liedersammlung „*Kyrie*“ von Jochen Klepper Herkunft und Bedeutung dieses liturgischen Urwortes. Schließlich gibt E. W. KOHLS einen kurzen Kommentar zur Neuausgabe der hessischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts.

Den wichtigsten Beitrag zur „Hymnologie“ liefert M. JENNY mit einer Untersuchung über die Lieder Zwinglis, angekündigt als Vorabdruck einer später erscheinenden größeren Arbeit. Hier geht es um Form und Entstehung der Lieder, die mit Sicherheit von Zwingli stammen, darüberhinaus um weitere Lieder und mehrstimmige Kompositionen, die aufgrund schriftlicher Belege und stilkritischer Vergleiche mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit dem Werk Zwinglis zuzuordnen sind. Interessant sind die Hinweise auf Gregor Mangolt als ziemlich



sicher geltenden Überlieferer der drei Lieder Zwinglis und der Lieder A. Blarers sowie auf den Schriftwechsel Capito-Zwingli, wodurch weitere Ansatzpunkte für die künftige Forschung gegeben werden, wichtig die Bemerkung über die auffallende Ähnlichkeit (Kadenzrhythmen) einiger anonym überlieferter Lieder aus dem Konstanzer Gesangbuch mit den *Hofweisen* Zwinglis. Nicht verständlich erscheint der Hinweis auf eine fehlende Stimme im Notenbeispiel (S. 83). Hier handelt es sich doch offensichtlich um einen genuin dreistimmigen Satz. Bei dem vorzüglich zusammengestellten Notentext fehlt leider der dreistimmige Satz (S. 82, Anm. 23) zum *Kappeller Lied*.

Wichtige neue Erkenntnisse zur Quellenforschung des niederdeutschen Kirchenliedes des Mittelalters vermittelt W. LIPPHARDT in seiner Untersuchung zweier, neu aufgefundener Gebetbücher aus dem Zisterzienserinnenkloster Medingen bei Lüneburg. Aufgrund eines Vergleichs mit den von A. Mante im Jahrbuch 1964 untersuchten Trierer Gebetbüchern (um 1350 bzw. um 1380) kann der Verfasser mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, daß diese ebenfalls in Medingen entstanden sein müssen. Das bedeutet, daß alle aufgeführten Lieder mit Text und Weise bereits in das 14. Jahrhundert datiert werden dürfen. Weniger Interesse wird der Bericht von M. MAYR über die sicher mit Recht vergessene Kirchenlied-Dichterin Magdalena Heymiar erwecken, dagegen sind die Beiträge G. KRATZELS über *Deutsche Reformationslieder in polnischen ev. Kantionalen des 16. Jahrhunderts* sowie K. HLAWICZKA's Untersuchungen eines polnischen Kantionals von 1578 wichtige Hinweise einer Beeinflussung des polnischen Kirchenliedes durch das zeitgenössische ev.-lutherische und ebenso hussitische Kirchenlied.

Die von J. GRIMM ausführlich dargestellten „*Andachts-Zymbeln*“ des Christoph Peter (1655) geben Auskunft über das Repertoire eines Kantionals, das deutliche Einflüsse des berühmten Scheinschen Kantionals von 1627 zeigt, überdies wegen der Melodieumformungen Interesse beansprucht. Leider fehlen Notenbeispiele. K. AMELN macht aufmerksam auf einen bei Koch (*Geschichte des Kirchenliedes* . . .) nicht berücksichtigten Psalter von J. D. Frisch aus dem 18. Jahrhundert und entdeckt eine Villanellenweise Lechners im Stuttgarter Kirchengesangbuch

von 1711. Ganz neue Aspekte eröffnen sich bei KOUBAS Literaturbericht, der sich mit der Frage nach der Stellung des Jan Hus zum hussitischen Kirchengesang und mit der Frage Husens als Liedschöpfer befasst. Hier werden ganz neue Konsequenzen gezogen.

Den Schluß bilden kommentierte Literaturberichte über Neuerscheinungen des Jahres 1967 auf dem Gebiet der Liturgik (K. F. MÜLLER) und der Hymnologie (K. AMELN).  
Gerhard Bork, Köln

*Acta Organologica. Band 1. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Berlin: Verlag Merseburger 1967. 155 S., 20 Taf. (30. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)*

Die Acta Organologica wollen die auf den Tagungen der Gesellschaft der Orgelfreunde gehaltenen Vorträge in thematischer Gruppierung bieten; der vorliegende Band vereinigt Referate der Tagungen Berlin 1961 und Bad Hersfeld 1962 nach der landschaftlichen Gliederung des deutschen Orgelbaus, wobei es des näheren um Berlin, Kassel, Sachsen und Thüringen, Rheinland, Kufhessen, Württemberg und Bayern geht sowie um die Regionen zwischen Elbe, Stralsund und Görlitz bzw. zwischen Elbe und den Niederlanden und schließlich um das Küstengebiet von Hamburg bis Groningen. Die Verfasser G. STEHR, Ch. BERNSDORFF-ENGELBRECHT, U. DÄHNERT, H. HULVERSCHEIDT, D. GROSSMANN, W. SUPPER, R. QUOIKA, K. SCHUKE, R. UTERMÖHLEN und G. FOCK vermitteln uns ein lebensvolles Bild des deutschen Orgelbaus in ständiger Entwicklung und gegenseitiger Beeinflussung. Aufs Ganze gesehen stehen mannigfache Varianten nebeneinander. Die Extreme: A Darstellung des Prinzipalchors in wenig Grundregistern, aber mehreren Mixturen bzw. B in vielen Einzelreihen und nur einer Mixtur; Gruppierungen der sonstigen Labialregister in A systematischen Aliquotpyramiden bzw. B Beschränkung auf die Basislagen – 16', 8' und 4' – bei Duplierung, Triplierung und selbst Quadruplierung und schließlich A ausgiebige Pflege der Zungenregister (vor allem solcher voller Becherränge) bzw. B nur sparsamer Einsatz derselben (eher solcher mit verkürzten Bechern). Illustriert: A 8' 4' Rauschpfeife Sesquialter Terzian Mixtur Scharf gegen B 8' 4' 2 2/3' 2' 1 3/5' 1 1/3' 1' Mixtur; A Hohlpipefe

8' Hohlflöte 4' Nasard 2 2/3' Gemshorn 2' Quintflöte 1 1/3' Klingende Zimbel III Kornett V gegen B Quintaden Bordun 16' – Gedeckt Gemshorn Quintaden Viola da Gamba Rohrflöte Salizional Flauto amabile Flauto traverso Flöte douce 8' oder 4'; A Posaune/Trompete 32' 16' 8' 4' 2', Dulzian, Krummhorn, Baarpfeife, Trichterregal, Rankett, Sordun und Schalmei gegen B etwa nur eine Trompete 8' und eine Vox humana. Man könnte die Tendenz zu A den Niederländern zuordnen, von denen Künstler wie Niehoff, de Mare, Slegel, Maes, Mors, Anthonys, Lampeler, Hocque und Rodenstein in deutschen Landschaften wirkten, und deren starker Einfluß durch Meister wie Scherer, Lange, Compenius, Brabow, Fritzsche und Stellwagen im nord/mitteldeutschen Raum tradiert wurde, die Tendenz zu B mehr dem deutschen Süden und Südosten mit Meistern wie Schentzer, Klotz, Egedacher, Gabler und Engler; da geschieht es aber, daß sich der Einfluß des von den Niederländern inaugurierten französischen Orgelbaus nicht nur auf die Rheinländer B. und C. L. König, M., Ph. und Hch. Stumm sowie auf die Sachsen A. und G. Silbermann erstreckt, sondern auch auf den im deutschen Süden tätigen K. J. Riepp – was sofort eine starke Tendenz zu A mit sich bringt. Selbstverständlich spielt hier und auch sonst das für jede Entwicklung so wichtige Prinzip der Synthese eine enorme Rolle, das schon von den Niederländern gemeistert worden war und diesen ihren großen Erfolg gebracht hatte, dem aber auch ein nicht kleiner Teil der deutschen Meister verpflichtet war wie neben den bereits genannten Compenius, Stumm, König und Riepp noch H. H. Baader, J. G. Finke, G. H. Trost, J. Wagner und Z. Hildebrandt, denen aber auch weniger bekannte Namen hinzuzufügen sind wie J. J. Schleich und J. N. Schäfer.

Im Laufe der Darstellungen erfahren wir von einer ganzen Reihe nicht uninteressanter Besonderheiten sowie von nicht eben sehr bekannten, aber bemerkenswerten Denkmälern: in den Jahren 1573/92 baute D. Meyer für den Kasseler Kurfürsten Kabinettinstrumente mit Regal, Harfe, Laute und „Doppelsaitenwerk“; gelegentlich werden Flöten und Trompeten in den Prospekt gestellt wie 1672 im Brustwerk der von Ch. Donath gelieferten Orgel zu Luchau/St. Nikolai, und in Hessen waren Pedalanbauten

mit hölzernen Prospektpfeifen nicht unbeliebt; daß Gablers Kornette durchweg Prinzipalmensur haben, ist vielleicht auch nicht genügend bekannt, auch daß J. Wagners Kornette nicht nur die Reihen zu 4', 2 2/3', 2' und 1 3/5' offen haben, sondern auch die sonst als Rohrflöte angelegte Achtfußreihe; ferner daß im Kloster Holzen (bei Wertingen) bis zum Jahre 1938 eine einsame süddeutsche Springlade zu finden war (heute werden Springladen gerade im süddeutschen Schwäbisch-Gemünd gebaut), daß Finke und Trost zweifach besetzte Flöten disponierten (wie die Niederländer und Spanier), daß auch J. Wagner gelegentlich wie einst Compenius und Fritzsche Transmissionen anwandte und daß um 1850 solche Transmissionen besonders gern im Jülicher Land disponiert wurden – mechanisch, versteht sich –; und an Denkmalsorgeln werden uns genannt u. a. die wohl noch aus dem 16. Jahrhundert stammende, für München-Thalkirchen gebaute, jetzt im Deutschen Museum zu München stehende Orgel (sie könnte fast katalanisch sein), die 1586 von dem oben schon genannten Meyer gelieferte Orgel in der Schloßkapelle zu Schmalkalden mit einer elfenbeinbelegten Holzflöte im Prospekt, die Egedacherorgeln in der ehemaligen Abtei zu Vornbach und in der Salzburger Theatinerkirche, die Putz-Instrumente im Stifte Schlängel (Oberösterreich) von 1634/38 und natürlich auch die J. G. Freundt-Orgel in Klosterneuburg von 1642 wie das gewaltige Stellwageninstrument von 1659 zu Stralsund/St. Marien, nach dem letzten Kriege mit unendlichen Mühen wiederhergestellt, die ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert stammenden Instrumente bei den Zisterzienserinnen in Nieder-Schönefeld, in der Malteserkirche zu Landsberg (diese von Seb. Achamer) und in Sannare (Niederbayern), die Trostorgel zu Waltershausen und die vermutlich von dem Wagnerschüler P. Migendt 1755 ursprünglich für die Prinzessin Amalie von Preußen erbaute, jetzt in der evangelischen Kirche zu Berlin-Karlshorst stehende sogenannte „Bucher“ Orgel, für die vielleicht die sieben Orgelsonaten von C. Ph. E. Bach geschrieben sind.

Die Landschaft prägt, das finden wir immer wieder bestätigt, nicht selten aber auch der Meister, und so finden wir neben strengem Schülertum wie z. B. beim Scherschüler Hans Lange und bei dem gewissenhaft

nach Dom Bedos arbeitenden J. Courtain die profilierte Originalität der Compenius, Silbermann u. a. Alles das wird uns von den Verfassern nicht immer ganz systematisch, aber stets lebendig und fesselnd vor Augen geführt, und von überallher leuchtet uns die Wahrheit des schönen Wortes von R. Utermöhlen entgegen: „Es wäre selbstverständlich unsinnig, Orgelbau im Grundsatz mit Askese zu betreiben: theologisch steht das Orgelbauen sicherlich am andern Ende, nämlich dem der verschwenderischen Entfaltung!“  
Hans Klotz, Köln

*Musique en jeu. Hrsg. von Dominique Jameux (u. a.). Paris: Editions du Seuil. Nr. 1 (1970). 144 S.*

Die neue französische Vierteljahresschrift für moderne Musik gibt sich in ihrer 1. Nummer vom Herbst 1970 ein liberales Programm: „... *Alors que nous aimerions une revue ouverte, interrogative, des auteurs pas très sûrs d'eux-mêmes, des lecteurs inquiétés, point confortés*“ (S. 2). Sie möchte das Trauma der Exklusivität durchbrechen und moderne Musik tatsächlich ‚ins Spiel‘ bringen: „... *faire une publication de haute tenue, mais qui reste lisible au non spécialiste, et soit également la revue de l'amateur éclairé*“ (Redaktionelle Beilage). Und vor allem möchte sie einen in Frankreich offensichtlich bestehenden Nachholbedarf befriedigen: „*Il fallait tout d'abord commencer à combler le retard pris en France par rapport au débat sur la musique aujourd'hui, mené en Europe et dans le monde depuis, disons, cinq ans. Pour cela: déprovincialiser la France, traduire, introduire des noms, des idées, des polémiques récentes et importantes.*“ (S. 2).

Den ersten und den letzten Programmpunkt spiegelt die vorliegende Eröffnungsnummer durchaus. Liberalität zeigt sich in der Vielfalt der Meinungen und Richtungen, die zu Wort kommen. Ganz offensichtlich ist die Zeitschrift weder Sprachrohr einer bestimmten Gruppe noch gar eines Verlages. Den Versuch des „Nachholens“ bezeugt wohl die Tatsache, daß allein fünf Beiträge Zweitveröffentlichungen, Übersetzungen von in außerfranzösischen Periodica erschienenen Artikeln sind (D. Schnebel, *Werk-Stücke / Stück-Werk*, aus Melos 1969; M. Feldman, *Between Categories* und K. Stockhausens Tagebuchblatt vom 27. 6. 1968, aus The

Composer II, 1969; E. Rahn, *Musik ohne Musik*, aus Melos 1966; H.-Kl. Metzger, *Musik wozu*, aus einer Nummer der Zürcher Studentenzeitschrift Dissonanz vom Jahre 1969). Neben Stockhausen und Schnebel sind als Komponisten auch H. Pousseur (über elektronische Musik), I. Xenakis (in zwei einander drucktechnisch konfrontierten Interviews), V. Globokar (über das „Reagieren“, neuerlich auch in Melos 1971 deutsch abgedruckt) und mehrere junge französische Komponisten (in einer Interviewreihe) mit eigenen Beiträgen vertreten. Vier Artikel sollen einer Einführung in die Musik der USA dienen. Begrüßenswert ist der Versuch einer aus Zitaten und Kommentaren gemixten Dokumentation von Leben und Werk des Komponisten und Dirigenten Boulez (J.-P. Derrien, *Dossier Pierre Boulez*) mit Werk- und Schriftenverzeichnis sowie Diskographie (auch aller Platten des Dirigenten Boulez). Abgerundet wird das Heft durch den üblichen aktuellen Teil: Musikberichte, Konzert-, Schallplatten- und Buchbesprechungen.

Das neue Periodikum mit seinen stattlichen 144 Seiten in Buchformat scheint nach Inhalt und Aufmachung ein Genre zwischen Feuilleton und wissenschaftlichem Forum anzustreben, oder – um es mit bekannten Namen zu umschreiben – zwischen Melos und Perspectives of New Music (ein Sektor übrigens, auf dem auch in Deutschland durchaus eine Lücke besteht); insgesamt jedoch steht *Musique en jeu* deutlich näher bei ersterem. Es wäre zu wünschen, daß die Zeitschrift die Mitte hielte, um qualitativen Anspruch mit ansprechender, interessanter Präsentationsform verbinden, Verbreitung und Wirkung erreichen und damit ihr begrüßenswertes Programm erfüllen zu können.

Reinhold Brinkmann, Berlin

*R. ALEC HARMAN: A Catalogue of the Printed Music and Books on Music in Durham Cathedral Library. London – New York – Toronto: Oxford University Press 1968. XV, 136 S.*

Die Durham Cathedral Library enthält in der Hauptsache zwei private Sammlungen. Die ältere und ausgedehntere der beiden gehörte Philip Falle (1656-1742), dem Kaplan von William III, der später Präbident der Durham Cathedral wurde. Die zweite Privatsammlung war ein Teil der Bibliothek in Bamburgh Castle, Northumberland, die bis

1958 unter der Vermögensverwaltung des Lord Crewe stand und dann als Dauerleihgabe in die Durham Cathedral Library überführt wurde. Beide Sammlungen ergänzen sich in ihrer Eigenart ohne nennenswerte Überschneidungen. Sie bilden eine wesentliche Ergänzung zum *British Union Catalogue of Early Music*, London 1957, für den sie seinerzeit nicht berücksichtigt worden sind.

Die zeitliche Grenze des vorliegenden Kataloges wurde auf das Jahr 1825 festgelegt. Er umfaßt 682 Nummern und ist übersichtlich in drei Teile gegliedert: *I. Vokal Works* (auch Libretti und Texte von Anthems enthaltend) (1-379). *II. Instrumental Works* (380-618) und *III. Theoretical Works* (= Schriften über Musik und ein Katalog) (619-682). In jeder Sektion sind die Werke alphabetisch nach den Namen der Komponisten oder nach dem Titel der Sammlungen angeordnet, während Psalmvertonungen gesondert in chronologischer Folge gebracht werden. Neben der Angabe des Titelblattes werden auch Hinweise auf den Inhalt und auf Widmungsträger gegeben; außerdem wird auf thematische Verzeichnisse einzelner Komponisten sowie auf Verlagsverzeichnisse und Subskribenten-Listen verwiesen. Dem Katalog sind fünf exakt angelegte Register nach Namen, Verlegern, Druckern und Stechern, Bühnenwerken, Titeln von Gesangswerken und Textanfängen sowie Sachbegriffen angeordnet, beigegeben.

Bei dem sechsten Teil der hier angeführten Titel handelt es sich um Unica für England. Zahlenmäßig stehen die Vokalwerke mit 379 Drucken an der Spitze. Doch befinden sich vor allem unter den Instrumentalwerken äußerst selten vorkommende Ausgaben, so mit Kompositionen von Dario Castello (426), Giovanni Legrenzi (529), Traquinio Merula (543-544), Marco Uccellini (601-602), Arcangelo Corelli (439), die sogar in der *Bibliografia della musica strumentale italiano stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, von Claudio Sartori, fehlen. Die englische Sammlung *A Collection of Musick in Two Parts. Consisting of Ayres, Chacones, Divisions, and Sonata's for Violins or Flutes...* London 1691 (43) ist in den *Receuilz imprimés XVIIe - XVIIIe siècles* (RISM Band B I) (München-Duisburg 1960) unerwähnt geblieben. Darüber hinaus sei auf die besonders zahlreich vertretenen Ausgaben von Pierre Phalèse (47, 56, 80, 145, 146,

156, 216, 238, 275, 317, 318, 426, 427, 547, 601, 602) und Estienne Roger-Le Cène (17, 284, 442, 449, 458, 463, 464, 487, 509, 512, 513, 514, 538, 570-575 etc.) hingewiesen.

Dieser Katalog stellt eine wertvolle Bereicherung für unsere Kenntnis musikalischer Quellen dar. Imogen Fellinger, Berlin

*CURT SACHS: Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Hrsg. von Jürgen ELSNER unter Mitarbeit von Gerd SCHÖNFELDER. Berlin: Akademie-Verlag 1968. 324 S., 8 Taf. (Deutsche Fassung von The Rise of Music in the Ancient World East and West, Ausgabe New York 1943.)*

In der Übersetzung von Helga Kyritz und Jürgen Elsner, herausgegeben von Jürgen Elsner unter Mitarbeit von Gerd Schönfelder, erschien 1968 eine deutsche Fassung von Curt Sachs' 1943 in New York veröffentlichtem Buch *The Rise of Music in the Ancient World*. Sinn dieses Unternehmens, das noch zu Lebzeiten von Curt Sachs von Erich Stockmann in die Wege geleitet wurde, war es, das Werk einem breiteren Leserkreis in Deutschland zugänglich zu machen.

Der Überblick, den Curt Sachs von den Anfängen der Musik bis zu den Hochkulturen im westlichen Orient, in Ostasien, Indien, Griechenland, den arabischen Ländern und dem frühen Europa gibt, ist auch heute, nach gut 25 Jahren, keineswegs überholt, obwohl viele seiner Thesen nicht mehr haltbar sind oder zumindest stark revidiert werden müssen. Trotzdem gibt es bislang noch kein vergleichbares Buch, das die neuesten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse zu einem einheitlichen Überblick zusammenfaßt. Die Übersetzung hätte darum mit einer weiteren wichtigen Aufgabe gekoppelt werden können: mit der Verarbeitung der neuen und neuesten Forschungsergebnisse, die Sachs noch nicht zugänglich sein konnten. Muster dafür hätte die englische Übersetzung der *Lehre von den Tonempfindungen* von John Ellis sein können, die wegen ihrer ausführlichen ergänzenden Anmerkungen sogar zusätzliches Standardwerk zum Helmholtz-schen weit über den englischsprachigen Bereich hinaus wurde.

Doch diese Chance ließen sich die Herausgeber entgehen. Ihnen ging es lediglich um eine Übersetzung, nicht um den Ver-

such einer sinnvollen und auch gegenüber dem Autor durchaus legitimen Ergänzung. Zur Übersetzung galten, wie Jürgen Elsner im Nachwort mitteilt, folgende Richtlinien:

1. Die deutsche Fassung sollte in Sinn und Gestalt so nahe wie möglich dem Original nachgebildet werden.

2. Redaktionelle Eingriffe wurden vorgenommen. Sie beschränken sich aber, so wird versichert, „im wesentlichen . . . auf Veränderungen zur Ausmerzung von sachlichen Fehlern und Vermeidung von Mißverständnissen“.

3. Zitate, Auszüge und Quellenangaben uwrden überprüft und, sofern notwendig, korrigiert.

Diese Richtlinien sind nicht ohne Problematik.

Die Übersetzer hielten sich im allgemeinen so genau wie möglich an die Vorlage. Sogar die Syntax wird häufig im Deutschen beibehalten, auch dann, wenn sie hier etwas fremdartig und ungebräuchlich wirkt. Sachs hat wesentlich besser und sprachgerechter geschrieben, als es die Übersetzung glauben machen will. Wo er anschaulich und mit einer gewissen Dynamik formuliert, wird geglättet und abstrahiert. Als typisches Beispiel, stellvertretend für viele, sei ein Passus aus dem Abschnitt *Raga* verglichen: „*The high civilizations of the Orient have to a great extent preserved the flexibility of melodic patterns, and singers are in certain respects not only allowed but actually expected to offer individual interpretations*“ (S. 172) wird übersetzt: „Bei den Hochkulturen des Orients hat sich in hohem Grade die Flexibilität melodischer Modelle erhalten, und den Sängern ist es gewissermaßen nicht nur erlaubt, sondern sie sollen geradezu eine individuelle Interpretation bieten“ (S. 155). Die Betonung des „*actually*“ kommt in der deutschen Fassung nur blaß zur Geltung. Es hätte heißen sollen: . . . sondern man erwartet geradezu, daß sie eine individuelle Interpretation bieten.

Bisweilen haben sich die Übersetzer entschlossen, wesentlich von der englischen Syntax abzuweichen. Nach welchen Gesichtspunkten das aber geschah, ist nicht immer klar ersichtlich. Seltsam mutet es zum Beispiel an, wenn ein größerer Abschnitt über die Leier folgendermaßen beginnt: „Die in der griechischen Musik sowohl zur Unterstützung der Singstimme als auch als Solo-

instrument beinahe unentbehrliche Leier war nicht geeignet, den Schwierigkeiten eines solchen Geflechts von Tonarten zu begegnen — . . .“ (S. 211), anstatt der englischen Fassung zu folgen: „*The Lyre, almost indispensable in Greek music both as a support to the singer's voice and as a solo instrument, was not prepared to meet the intricacies of such a network of keys — . . .*“ (S. 229). Warum heißt es nicht: Die Leier, einmal zur Unterstützung der Singstimme, aber auch als Soloinstrument fast unentbehrlich in Griechenland, war nicht in der Lage, den Schwierigkeiten eines derartigen Geflechts von Tonarten gerecht zu werden. — Die Betonung des Wortes „Leier“ als Oberbegriff des ganzen Abschnittes entspräche dann dem Original, und außerdem brauchte die Leier auch keinen Schwierigkeiten „zu begegnen“, sondern viel richtiger: sie kann ihnen nicht gerecht werden.

Ließe sich über die bislang angeführten Stellen freilich noch streiten, da sie vor allem Fragen der Stilistik betreffen und damit teilweise dem Geschmack unterworfen sind, so aber nicht über folgenden Satz aus dem 9. Kapitel über Griechenland und Rom: „Mit der Idee, Musik für erzieherische Zwecke auszusondern, geht Plato sicherlich auf ältere Quellen zurück“ (S. 235). Im Englischen heißt es: „*For the idea of selecting music for educational purposes, Plato certainly depended on older authorities*“ (S. 254). „*To select*“ braucht nicht nur „aussondern“ zu bedeuten, sondern kann ebenso auch „auswählen“ heißen. Der Satz hätte lauten müssen: Mit dem Gedanken, Musik als Mittel zur Erziehung auszuwählen (und zwar, wie vorher noch betont wird, an erster Stelle vor der Arithmetik!), hat Plato sicherlich auf ältere Quellen zurückgegriffen. — Ebenso ist im Kapitel *Rhythmus und Form* über Indien etwa folgender einfacher Satz unkorrekt wiedergegeben: „*The vital quality of Indian rhythm is fully developed . . .*“ (S. 189) — „Die indischen Rhythmen sind hochentwickelt . . .“ (S. 172). Die „*vital quality*“ („Vitalität“ oder „Lebendigkeit“), auf die sich das „vollkommen ausgebildet“ bezieht (auch das entspricht nicht genau der Übersetzung „hochentwickelt“), wird einfach unterschlagen. — Diese Negativliste der Übersetzung könnte man beliebig fortführen, die gegebenen Beispiele mögen aber ausreichen, um zu verdeutlichen, inwieweit die

Übersetzung dem Original gerecht wird, bzw. inwieweit sie ihm nicht gerecht wird.

Daß die Übersetzung nicht zitierfähig ist, ergibt sich nach den vorherigen Ausführungen von selbst. Daran sind aber nicht nur der Wortlaut der Übersetzung, sondern auch die nicht angemerkten „*redaktionellen Eingriffe*“ schuld. Das krasseste Beispiel bietet der Anfang des Kapitels *Gesundheit und Erziehung* (Kapitel V, 9). Weil, wie es im Nachwort unter falscher Stellenangabe heißt, die Darstellung „*widersprüchlich*“ sei, wurde sie „*korrigiert*“. In der Praxis bedeutet das: es wurde einfach ein Abschnitt mit einem Aristoteles-Zitat weggelassen. In Wirklichkeit ist aber Sachs' Darstellung zur „Musiktherapie“ nicht widersprüchlich. Die Gedankengänge der ersten drei Abschnitte des Kapitels sind lediglich nicht so logisch aufeinander bezogen, wie man es sonst von Sachs gewöhnt ist.

Der Gerechtigkeit halber sei allerdings betont, daß eindeutige Druckfehler und Verschreibungen generell verbessert wurden. Auch die von Sachs sehr stiefmütterlich behandelten Anmerkungen sind korrigiert. Aber das reicht nicht aus, um der Übersetzung einen gleichberechtigten Platz neben dem Original einzuräumen. Sie ist eben tatsächlich nur, wie der Herausgeber im Nachwort betont, für einen breiteren Leserkreis gemacht worden. Wer sich exakt informieren will oder muß, sollte in jedem Fall die englische Fassung mit heranziehen.

Helmut Rösing, Saarbrücken

*MARIANNE HENZE: Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 260 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 12.)*

Hinter dem neutralen Titel dieser Berliner Dissertation aus dem Jahre 1964 verbirgt sich ein Unternehmen besonderer Art: Marianne Henze analysiert Ockeghems Messen (in der Hauptsache die acht vollständig erhaltenen vierstimmigen Ordinariumszyklen) nahezu ausschließlich auf der Grundlage abzählbarer Sachverhalte. Angelpunkte der Darstellung sind demgemäß Tabellen in grosser Zahl, ein Material mit begrifflicherweise geringer Tendenz zum Sprachkunstwerk.

Nach einem einleitenden Literaturbericht mit vielen Leseproben widmet sich die Verfasserin zunächst der großformatigen Anlage der Meßzyklen und zieht zum Vergleich

ausgewählte Choralordinarien sowie mehrstimmige Messen anderer Meister des 15. Jahrhunderts heran. Von Anbeginn herrscht der Eindruck vor, daß Ockeghem stärker als seine Zeitgenossen auf die Ausbildung von Symmetrien und rationalen Maßverhältnissen bedacht war, z. B. durch die Gliederung eines Zyklus in 7+7, 8+8 oder 9+9 Teilsätze. Besonderes Interesse verdienen Marianne Henzes sorgfältige Erhebungen über Art, Häufigkeit und formale Funktion der geringstimmigen Partien in Ockeghems vierstimmigem Satz. Kadenz, Melodik und Imitation bringt die Autorin dagegen nur quasi anhangsweise im letzten Kapitel, anhand weniger Beispiele und keineswegs in allen Stücken überzeugend, zur Sprache.

Im Kernstück der Studie geht es um „*Cantus-firmus-Bildung*“ und um „*Proportionen als Träger von Strukturen und Bedeutungen*“. Ansatzpunkt sind die Anzahl der Töne und die Dauer der Phrasen innerhalb einer Cantus-firmus-Stimme wie auch im Vergleich zwischen dieser und ihrer Choral- oder Chansonvorlage. Zu den bevorzugten Aspekten gehört das zahlenmäßige Verhältnis von Präsenz und Abwesenheit (Noten und Pausen) eines Cantus firmus, bezogen auf den Gesamtverlauf der Komposition. Wer diagonal liest, kann an der Menge zum Teil verblüffender Ergebnisse seine Freude haben. Bei näherem Hinsehen wird man allerdings Zeuge eines zunehmend drangvoller Suchens nach immer entlegeneren numerischen Analogien, nach optisch-ziffernmäßigen Assoziationen und – wie könnte es anders sein – nach verborgenen zahlenalphabetischen Implikationen.

Hier wäre, angefangen bei der Kritik des Tactus als einer vermeintlich invariablen Maßeinheit (S. 40 f.), größtenteils wörtlich zu wiederholen, was Carl Dahlhaus bereits gegenüber den Analyse- und Interpretationsverfahren Marcus van Crevels geltend gemacht hat (Musikforschung XX/1967, S. 425-430). Indessen geht Marianne Henze in vielen Punkten über die Prinzipien ihres oft und stets mit falschem Vornamen zitierten Gewährsmannes „*Max*“ van Crevel weit hinaus. Dies gilt besonders für die Bewertung der Schlußlonga in einer Cantus-firmus- bzw. Tenor-Stimme. Wo van Crevel rigoros das Satzende postuliert (gleichviel, was sich in anderen Stimmen noch ereignet, bis auch diese ihren Schlußton erreichen), dort öffnet

sich für Marianne Henze eine Pufferzone mit nahezu unbegrenzten Interpretationsmöglichkeiten. Da werden Schlußlongen, obwohl sie zur melodischen Substanz des Cantus firmus gehören, qua „*Longensatz*“ separat gezählt oder dem „*Pausensatz*“ zugeschlagen; andererseits werden fremde Töne in die Dauer der Cantus-firmus-Präsenz einbezogen, bisweilen auch längere Noten mit einem Teil ihres Wertes der einen, mit dem Rest einer anderen Dauerkategorie zugerechnet. Da wird die (weiße) Schlußlonga im Tempus perfectum mit der „*üblichen Dauer von 3 Tactus*“ verbucht (S. 155), im Tempus imperfectum gar durch den Wert von 2 (in Worten: zwei) „*notierten Semibreven*“ abgegolten (S. 152 f.). Freilich hindern solche Fixierungen die Autorin nicht, den gleichen Sachverhalt einmal so und einmal anders zu bewerten; selbst die willkürliche Reduktion einzelner Messen-Dauern um Beträge bis zu 17 Zählheiten erscheint ihr nicht anstößig, wenn dadurch neue, eindrucksvolle Zahlen zu gewinnen sind. Die vielfach variierte Anwendung solcher Praktiken kann, bei noch so herzlicher Bemühung um den Anschein methodischer Legitimität, niemanden überzeugen. Zitierenswert der verräterische Satz (S. 139): „*Ein Zahlenverhältnis 1:2 ist nicht mehr gegeben; doch kann [!] dieses Ergebnis nach dem Zwischenergebnis für 6 Cantus-firmus-Durchführungen nicht befriedigen*“.

Mit der künstlichen Erweiterung eines gegebenen Datenkollektivs vergrößert sich in aller Regel auch der Interpretationsspielraum. Im Licht dieser Tatsache ist nicht zuletzt die mathematisch-künstlerische Globalstrategie Ockeghems zu sehen, wie Marianne Henze sie auf dem Höhepunkt ihrer Darlegungen enthüllt: Die Längenmaße aller untersuchten Messen, teils in Tactus, teils in Semibreves ausgedrückt, basieren in ihrer redaktionellen Endfassung sämtlich auf der gleichen (unzutreffend so genannten) „*Fibonacci-Reihe*“: 2 1 3 4 7 11 18 29 47 76 . . . ! Ein staunenswertes Faktum, das allerdings viel von seinem Glanz verliert, wenn man den fraglichen Zahlenbereich, die natürlichen Zahlen im Intervall [843, 2187], näher ins Auge faßt. (843 = Länge der Missa *Cuiusvis toni*, „*einschließlich der Longen*“; 2187 = Länge der Missa *Caput*, „*ohne die Longen*“.) Ein einziger Griff ins bereitstehende Arsenal

der Datenmanipulationen genügt nämlich, um weit mehr als die Hälfte aller Zahlen zwischen 843 und 2187 auf die oben zitierte Zahlenfolge zurückzuführen. – Die lückenlose Formalisierung aller in dieser Studie praktizierten Datenkosmetik wird sich selbst auf einer elektronischen Rechenanlage schwerlich bewerkstelligen lassen. Schon ein grober Tendenztest zeigt jedoch, daß die „*einfachen und ausgezeichneten Proportionen*“ wie auch die gematrischen „*Bedeutungen*“ in ihrer Mehrzahl kaum über der Signifikanz von Zufallsergebnissen rangieren dürften.

Es ist nicht anzunehmen, daß die Autorin sich dieser Sachlage bewußt war; eben darum mußte der Ehrgeiz, Johannes Ockeghem zum Zahlenmystiker Nr. 1 emporzustilisieren, weit übers Ziel hinausschießen. Was bleibt, sind einige grundlegende Feststellungen zur Rationalität in Ockeghems Messenarchitektonik, sind vor allem die ausbaufähigen Ansätze zu einer stilspezifischen Statistik der Satzgedichte. Schade, daß die an sich ebenfalls interessanten Cantus-firmus-Analysen so rasch im Sande der Spekulation versickerten.

Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

*SIEGMUND HELMS: Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu den Volksliedern und volkstümlichen Weisen. Dissertationsdruck 1968. (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel.) 270 S.*

Kaum eine Äußerung von Brahms wird so häufig zitiert wie sein Wort aus dem Brief an Clara Schumann vom 27. Januar 1860 (Briefwechsel, Bd. I, S. 214), seine Idealvorstellung vom Liede sei durch das Volkslied bestimmt. Die Interpretation des Brahmschen Liedschaffens geht allgemein von ihr als einer festen Bezugsgröße aus. Dabei bedarf keine so dringend einer inhaltlichen Konkretisierung, weil sie im Grunde für die Stilkritik lediglich eine Leerformel darstellt, unter der jeder Interpret versteht, was er aus Brahms' Liedern heraushören oder in sie hineininterpretieren will.

Über Brahms' Verhältnis zum Volkslied ist viel Material beigebracht worden; dagegen ist nach wie vor völlig der Spekulation überlassen, wie man sich denn nun die Umsetzung des Brahms'schen Volksliedideals in sein eigenes Schaffen vorzustellen habe. Diese

Konkretisierung ist das Ziel der Arbeit von Siegmund Helms. Der vom Verfasser so bezeichnete Hauptteil der Arbeit stellt zunächst fest, was Brahms als in seinem Nachlaß nachweisbar mindestens gekannt und als Quelle benutzt hat. Die handschriftliche Zusammenstellung von Volksliedern (Ges. d. Musikfreunde Wien, Autogr. Brahms 36) wird sogar vollständig im Anhang wiedergegeben. Die in diesem Zusammenhang an der fundierten Arbeit von Morik über Brahms' Verhältnis zum Volkslied geübte Kritik (u. a. S. 6, 13, 43, 107) scheint mir vor allem der Verständnislosigkeit gegenüber den Schwierigkeiten zuzuschreiben, unter denen bis in die fünfziger Jahre hinein Wissenschaft betrieben werden mußte.

Mit dem ersten Abschnitt des Hauptteils, der „das zugrunde gelegte Material“ definiert, beginnen aber zugleich die Probleme der Arbeit, die z. T. der Unübersichtlichkeit und mangelnder Sorgfalt der Dokumentation zuzuschreiben sind. Als „*Neues Material aus den Stimmheften des Hamburger Frauenchors*“ wird gleich ein Fragment der früheren Fassung von op. 62,4 abgedruckt (S. 205) mit dem zugehörigen Text (S. 31 und 73 f sowie Abb. 8) „*Interessanter . . . ist für uns der erhaltene Sopran einer bislang unbekanntem zweiten Vertonung von ‚Dein Herzlein mild‘*“. Der vollständige Satz wurde bereits 1938 von H. S. Drinker publiziert. In meinem Buch über die Chorwerke ist er S. 344 f ausführlich besprochen. Als „*weitere Lieder, zu denen Brahms Sätze schrieb . . .*“ werden längst als Bearbeitungen bekannte Sätze von Isaac, Haßler und Schumann (*Genoveva*, II. Akt, Duett Genoveva – Golo) eingeführt (S. 28). Was von diesem Material nun eigentlich dem Stimmbuch der Bertha Porubszky entnommen ist und was nach dem Nachlaß Drinker, zu dem die Völckers – Stimmbücher ja nicht gehören, zitiert ist, der inzwischen mit einer klaren Übersicht über den Bestand von V. Gotwals und Ph. Keppler publiziert wurde, bleibt unerfindlich. Wer nicht anhand eigenen Materials feststellen kann, daß Abb. 3 aus Friedrich Wagners Partiturbuch stammt, erfährt dies ebenso wenig wie die Quelle der Abb. 4 und 5. Selbst die Verwechslung von op. 84,4 und NVldr 26 in MGG II Sp. 201/02 kehrt in den Datierungen S. 81 wieder. Daß Ophüls ständig nicht nach der angegebenen Ausgabe zitiert wird, andere Zitate irrite

Angaben enthalten, sei am Rande vermerkt.

Nach Opuszahlen geordnet bringen die nächsten 75 Seiten ein Verzeichnis aller Lieder von Brahms, in denen der Verfasser „*Zitate und Einflüsse fremder Melodien*“ feststellen zu können glaubt. Freilich bildet dieser Abschnitt nicht insofern den „*Hauptteil*“ der Arbeit, als in ihm Analyse und Stilkritik eingesetzt werden müßten, sondern es bleibt bei der unbewiesenen und nicht diskutierten Behauptung. Daß op. 14,5 „*ein wenig an Reichardts Lied . . . aus ZK I Nr. 306 erinnert*“ (S. 36), ist schlechtes Feuilleton, aber kein wissenschaftlicher Stilvergleich. Die behauptete Parallelität zwischen op. 63,3 und Beethovens op. 59,3 (S. 73) ist eine durch die Baßsequenzierung herbeigeführte harmonisch bedingte melodische Zwangsfolge ohne jede stilistische Beweiskraft. Für die Anfangsstereotypen S. 25 bietet Reichardt gleich neben dem zitierten mindestens ein noch treffenderes Beispiel. Die Behauptung der gleichen Taktart bei op. 14,1 und Vldr 35 (S. 34) ist offenbar falsch, die Quellenangabe aus zeitlichen Gründen kaum möglich. Das gilt ebenso für op. 22,1 (S. 39, vgl. auch op. 22,3, S. 40), denn die Sammlung Arnolds erschien erst ab 1862, das Lied ist aber bereits 1859 komponiert; an meiner Quellenangabe ZK II, 268 (*Chorwerke*, S. 101) wird man folglich umso weniger zweifeln können, als die Behauptung von Textdivergenzen zwischen Brahms und ZK nicht den Tatsachen entspricht.

Soweit die aufgestellten Behauptungen über Zitate fremder Melodien überhaupt hinreichend konkretisiert sind, um einer kritischen Überprüfung zugänglich zu sein, bleibt ihre Begründung weitgehend undurchsichtig. So ist die angebliche Parallelität von op. 3,5 und ZK I, 118 (S. 32 f) mehr optisch bedingt als strukturell: die Dur-Melodie des Volkslieds sequenziert die in der Grundlage stehende erste Zeile danach eine Terz höher, wohingegen die beiden entsprechenden Zeilen des Brahms-Liedes in Moll, folglich in Terzlage beginnen und mit ihrer Wendung zur Tp im Verhältnis Vordersatz – Nachsatz stehen. Zu dem im Sommer 1859 geschriebenen Lied op. 22,5 wird Meisters 1862 erschienenes „*Katholisches Kirchenlied*“ als Quelle angegeben. Ohne irgendwelche Strukturanalyse werden folgende beiden Melodien miteinander verglichen:



Brahms

Z. 1, 3

Z. 2

Meister

Z. 1

Z. 2

Z. 3

Z. 4

Z. 4

Der Kommentar dazu lautet: „Die offensichtliche Verwendung der bei Meister abgedruckten Melodie läßt keinen Zweifel zu, daß Brahms das Lied aus dieser Sammlung entnahm . . . Bei Uhland, . . . den Kross . . . als [Text-]Quelle angibt, steht nur der Text. . . . Brahms richtet sich in allen wesentlichen Zügen nach dem alten Vorbild. Diese Tatsache ist sowohl Morik Kross als auch Morik entgangen . . .“ Wenn schon kein Zweifel daran gelassen wird, daß hier ein Zitat vorliegt, so wird man ihn wenigstens an der Beherrschung des nötigen historischen, analytischen und stilkritischen Instrumentariums seitens des Verfassers äußern dürfen.

Der folgende, als „Analyse“ bezeichnete Teil der Arbeit enthält eine statistische Auswertung des zuvor behandelten Materials. Daß die darin behaupteten Zitate und Einflüsse „nachgewiesen“ (S. 105 und 110) worden seien, ist umso weniger akzeptabel, als der Verfasser offenbar mit einem ebenso undefinierten wie unzulässig weit ausgedehnten Begriff des musikalischen Zitats arbeitet. Wegen der völlig unklaren Basis sind die statistischen Angaben in ihrer Aussagekraft großenteils nicht bewertbar. Selbst in ihrer statistischen Signifikanz bleiben Werte wie das „Relative Rhythmische Tempo (R.R.T)“

und das „Relative Melische Tempo (R.M.T.)“ mit ihren Unterschieden in der zweiten Dezimale undurchsichtig. So wird man sich an historische Einsichten des Verfassers über Brahms halten müssen wie die folgende, offenbar ernst gemeinte: „Etwa ab 1869 gewinnen wiederum Reichardt, Silcher und andere volkstümliche Liedschöpfer stärkeren Einfluß. Daneben scheint er sich für Beethoven und Scarlatti zu interessieren.“ (S. 106.) Siegfried Kross, Bonn

*Folk songs for women's voices, arranged by Johannes Brahms. Edited by Vernon GOTWALS and Philip KEPPLER. Northampton: Smith College 1968. IX, 60 S., 1 Taf. (Smith College Music Archives. XV.)*

Die vorliegende Ausgabe Brahmsscher Sätze geht zurück auf eine Sammlung von Henry S. und Sophie Drinker (letztere bekannt durch ihr Buch *Brahms and his women's choruses*, Merion 1952). Bereits im Zusammenhang mit meiner eigenen Arbeit über *Die Melodiebildung in den Liedern von J. Brahms* (Diss. Berlin, gedruckt 1968) wandte ich mich 1965 an Sophie Drinker, um Auskünfte über den Inhalt der von ihr und ihrem Gatten gesammelten Stimmhefte des Hamburger Frauenchores zu erhalten.

Nach dem Tode ihres Gatten hatte sie diese Hefte der Smith College Library, Northampton, USA, überlassen. Anfragen an die Professoren Arthur W. Locke und Philip Keppler ergaben, daß man die Sammlung noch nicht systematisch durchgesehen und offenbar gar nicht bemerkt hatte, wie viele bisher nirgends veröffentlichte Brahms-Sätze darunter waren. Inzwischen hat man also das Material gesichtet.

Auch im vorliegenden Bande sind noch nicht alle Sätze veröffentlicht, da einige nicht vollständig in den Stimmheften überliefert sind. Immerhin steht fest, daß Brahms zu den folgenden – außer den später noch zu nennenden Liedern – Sätze schrieb: *Ade von hinnen / Mein feines Lieb / Der König zog / Zu Frankfurt, da steht / Mein Gmüth ist mir verwirret / Der Graf stand oben*. Diese Titel sind am Ende des Bandes im Index des Drinker-Materials mit aufgeführt. Durch Sophie Drinker sind mir jedoch vier weitere Lieder bekannt, zu denen Brahms Sätze geschrieben haben muß: *Es ritt ein Ritter (Der verstellte Räuber) / Es leuchten drei Stern / Wie sie so sanft ruhen / S'isch no nit lang*.

Zunächst enthält die vorliegende Ausgabe Sätze zu 10 Volksliedern, die uns bisher bei Brahms nicht begegneten: *Auf, auf, auf! Schätzelein / Es reiten drei Reiter / Es stehen drei Sterne / Es steht ein Baum im Odenwald / Kein Feuer, keine Kohle / Mein Herzlein thut / Mein Schatz, ich hab es erfahren / Mein Schatz ist auf die Wanderschaft / Morgen muß ich fort von hier / Sind wir geschieden*. Weiterhin werden hier zum erstenmal Sätze zu 14 Liedern veröffentlicht, die uns schon durch andere Bearbeitungen bekannt sind: *Der Holdseligen / Des Abends kann ich / Dort in den Weiden / Erlaube mir, feins Mädchen / Es glänzt der Mond nieder / Es ist ein Schnitter / Es war ein Markgraf / Es war einmal ein Zimmergesell / Gar lieblich hat sich gesellet / Mein Schatz ist nicht da / So hab ich doch die ganze Woche / Soll sich der Mond / Verstohlen geht der Mond auf*.

Bereits bekannt als Männerchor-Satz (op. 41,1) ist uns der Satz *Ich schwing mein Horn*. Wenn ich ein Vöglein wär, eine Brahms'sche Bearbeitung der Schumannschen Vertonung (op. 43,1), also kein eigentlicher Liedsatz, begegnet hier zum erstenmal. Sonderfälle, für die eigentlich der Titel unzutreffend ist, stellen dar: *Benedictus* (vierstimmiger Ka-

non) und *Göttlicher Morpheus* (vierstimmiger Kanon), eine Variante des entsprechenden Kanons aus op. 113.

Von einigen der hier veröffentlichten Sätze stellte mir Prof. Locke seinerzeit Xerokopien zur Verfügung. Beim Vergleich mit der Ausgabe stellt man fest, daß die Herausgeber an wenigen Stellen Text und Musik geändert oder dynamische Zeichen hinzugefügt haben. Sie begründen ihr Verfahren mit der Tatsache, daß in den Stimmheften unterschiedliche Versionen auftraten. Es fehlt ein kritischer Bericht, den die sechseitigen Anmerkungen am Schluß nicht ersetzen. Einige Quellenangaben zu den Melodien muß man wohl korrigieren. Meine eigene Arbeit, die im selben Jahr erschien, ist hier selbstverständlich noch nicht herangezogen worden.

Brahms war jung, als er diese Sätze schrieb. Dem entspricht zum Teil ihr Stil, darin liegt aber auch ihr Reiz. Man muß den Herausgebern dankbar sein, daß sie diese Sätze in einer prachtvollen Ausgabe veröffentlicht haben.

Inzwischen hat der Bärenreiter-Verlag die meisten der in der amerikanischen Ausgabe enthaltenen und einige bisher nicht veröffentlichte Sätze den deutschen Chören zugänglich gemacht: Johannes Brahms, Volksliedbearbeitungen für Frauenchor (Bärenreiter 19 302), herausgegeben von Siegmund Helms, Kassel 1970.

Siegmund Helms, Bayreuth

*Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Harald HECKMANN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. XVIII, 238 S.*

Wenn ein Buch unter dem kalkulierten Risiko des raschen Veraltens ans Licht getreten ist, erhebt sich drei Jahre später naturgemäß die Frage nach seiner derzeitigen Aktualität. Indessen ist Aktualität nicht nur eine Funktion der Zeit, sondern auch des Ortes. Das Inhaltsverzeichnis des Sammelbandes nennt mehr amerikanische als europäische Autoren und spiegelt damit einen Zustand wider, an dem sich seit den endsechziger Jahren wenig geändert hat: Die Aktivitäten im Bereich der computerassistierten Musikwissenschaft haben ihren – zumindest quantitativen – Schwerpunkt nach wie vor in den USA. Daß die letzten Jahre dort bedeutsame Erkenntnisse (insbesondere

methodischer Art) gebracht haben, ist unbezweifelbar; insgesamt aber hat auch in Amerika die Entwicklung der neuen Hilfsdisziplin ein bedächtigeres Tempo eingeschlagen als mancher vielleicht in der Euphorie der ersten Stunde erwarten mochte. So mag das Buch zwar in einzelnen Sachpunkten überholt sein, nicht aber im Ganzen; mit seinen Einblicken in die Grundprobleme der „Elektronischen Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft“ vermag es – gerade hierzulande – noch manche bedauerlich weit klaffende Informationslücke zu schließen.

Dies gilt in besonderem Maße für die prinzipiellen Erwägungen, mit denen der Herausgeber in seiner Einleitung das Thema der Publikation einkreist. Harald Heckmann liefert nicht nur einen großformatigen Überblick über die sachlich und methodisch verschiedenen Teilgebiete, auf denen sich die EDV der Musikwissenschaft als Werkzeug anbietet; er bemüht sich auch um die Auflösung jener geradezu magischen Korona aus negativen wie positiven Vorurteilen, die das Image des Computers noch weithin umgibt und die nüchterne Inspektion seiner technischen Möglichkeiten behindert.

Ein Elektronenrechner kann keine Noten lesen; zur Eingabe spezifisch musikalischer Informationen bedarf es einer automationsgerechten Umschrift (Codierung) der Notentexte. Nicht weniger als neun Autoren behandeln dieses Problem von verschiedenen Standpunkten aus – ein Hinweis auf seine fundamentale Bedeutung wie auf die beinahe unerschöpfliche Vielfalt denkbarer Lösungsmöglichkeiten.

Thomas E. BINKLEY (*Electronic Processing of Musical Materials*) gibt einige einführende Hinweise zur „Denk“-Struktur des Computers und erörtert die Bereitstellung von Eingabedaten (auf Lochstreifen) mit Hilfe einer Notenschreibmaschine. Als Modellfall dient ihm die automatische Auswertung von Lautentabulaturen, die er durch Flußdiagramme der erforderlichen Computerprogramme veranschaulicht. Dem einschlägig gar nicht vorinformierten Leser kann als „Einstieg“ der Beitrag von Raymond MEYLAN empfohlen werden; seine Symbolisierung einer Melodie auf Lochkarten ist ein einfaches, keineswegs universelles, aber in der Praxis erprobtes Verfahren. Murray GOULD beschreibt nicht nur *A Key-*

*punchable Notation for the Liber Usualis* (keypunchable = auf Lochkarten übertragbar), sondern stellt auch formale Hilfsmittel für die maschinelle Identifikation diastematischer Grundmuster bereit. Über die Darstellung einer speziellen Transkriptionsmethode weit hinausgehend stoßen Nanna SCHIØDT und Bjarner SVEJGAARD in den Bereich der praktischen Analyse vor (*Application of Computer Techniques to the Analysis of Byzantine Sticherarion Melodies*).

Zweifeln aus den eigenen Reihen zu überzeugen gelingt erfahrungsgemäß am ehesten unter Hinweis auf die eminenten Vorteile, die sich die Forschung von EDV-orientierten Methoden der Musikkodokumentation versprechen darf. Harry B. LINCOLN umreißt *Some Criteria and Techniques for Developing Computerized Thematic Indices* und gibt eine knappe Beschreibung der „Ford Columbia Language“, einer alphanumerischen, d. h. aus Buchstaben, Ziffern und Sonderzeichen gebildeten Notenschrift-Repräsentation von Stefan Bauer-Mengelberg (die inzwischen beträchtlich weiterentwickelt wurde). Die Demonstration am konkreten Objekt liefern Jan LaRUE und Marian W. COBIN mit *The Ruge-Seignelay Catalogue: An Exercise in Automated Entries*. Eine Sammlung sinfonischer Incipit, die auf Lochkarten gespeichert für automatische Sortier-, Vergleichs- und Selektionsprozeduren jeder Art verfügbar ist, wird dem Leser in der Gestalt des Schnelldrucker-Output vorgelegt und kommentiert. Auch LaRue und Cobin bedienen sich für die Noten einer alphanumerischen Darstellung und nehmen um der sonstigen Verfahrensvorteile willen die daraus resultierenden Leseschwierigkeiten in Kauf. (Eine Einschränkung, die nicht von Dauer sein dürfte angesichts der Möglichkeit, derartige Codierungen elektronisch in den originalen Notentext zurückzuübersetzen. Ein entsprechendes Verfahren, vom Rezensenten für die Weiße Mensuralnotation entwickelt, wird in Kürze auf die konventionelle Notenschrift ausgedehnt werden.)

Das brillante Exempel einer komplett durchgeführten Modellanalyse – maschinelle Auflösung eines Rätselkanons – statuiert George W. LOGEMANN, der auch die für diesen Zweck geschriebenen (FORTRAN-)Programme vollständig mitteilt (*The Canons in the Musical Offering of J. S. Bach: An Example of Computational Musicology*). Daß der

Autor sich der Durchsichtigkeit seines Verfahrens zuliebe auf musiktheoretisch äußerst dünnem Eise bewegt, hebt den informativen Wert seines auch didaktisch sehr geschickt angelegten Beitrags nicht auf. – Große Beachtung fanden in den USA die ehrgeizigen Unternehmungen von Eric REGENER (*A Multiple-pass Transcription and a System for Music Analysis by Computer*) und von Tobias D. ROBISON (*IML-MIR: A Data-Processing System for the Analysis of Music*). Beide Autoren projektieren umfassende Systeme für die Codierung und Auswertung komplizierter Partituren. Robison entwickelt für die Musikanalyse eine eigene Programmiersprache, während Regeners System FORTRAN-Programme akzeptiert. Auch wer sich nicht in die letzten Einzelheiten vertiefen möchte, gewinnt aus diesen Artikeln eine Vorstellung vom Aufbau und der Funktionsweise musikspezifischer Programmsysteme.

Bei den *Methoden zur Untersuchung nichtstationärer Schallvorgänge dargestellt an der Analyse eines Hammerflügels* liegt die Faszination des Neuen in dem Lösungswege selbst, den Hans-Peter REINECKE und Dagmar DROYSEN beschrritten haben. Der Computer – unentbehrlich wegen der Komplexität der Eingangsdaten – konnte dagegen unter Rückgriff auf bereits vorhandene Programme aus den Anwendungsbereichen der Psychologie, Physik und Mathematik eingesetzt werden. – Als ein Medium der „elektronischen Datenverarbeitung“ im weiteren Sinne präsentiert Ingmar BENGSSON einen neuentwickelten Kurvenschreiber zur Direkt-(Analog-)aufzeichnung klingender Melodien (*On Melody Registration and „Mona“*).

Daß Walter RECKZIEGEL mit dem letzten Beitrag des Bandes (*Musikanalyse – eine exakte Wissenschaft?*) auch das letzte Wort zur Sache gesprochen habe, wird man schwerlich behaupten können, obwohl einige seiner grundsätzlichen Bemerkungen durchaus den trainierten Pädagogen verraten. Die Berechnung von Ausführungstempi (Bach: *Italienisches Konzert*) aufgrund mathematisch-werkimmanenter Kriterien wirkt wenig überzeugend und ist im übrigen dem Generalthema des Buches nur sehr lose verbunden. Eine direktere Beziehung zur EDV scheint Reckziegels zahlentheoretische Systematik der Intervallstrukturen herzustellen; allein dieses Konzept ist bereits früher

von Helga de la Motte-Haber einer sehr berechtigten Kritik unterzogen worden (Die Musikforschung XXII/1969, S. 406).

Bleibt noch die begrüßenswert umfangreiche, zur Abrundung des Bandes von Harald Heckmann zusammengestellte Bibliographie zu erwähnen, die auch musikwissenschaftlich relevante Publikationen aus Grenzgebieten wie Informatik und Statistik berücksichtigt. Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

*DESPOINAS B. MAZARAKE: Μουσική έρμηνεία τών δημοτικών τραγουδιών τής μονής τών Ίβήρων. Athen: 1967 (Auslieferung Paris: Societe d'edition „Les belles lettres“). 104 S. (Mit einem Vorwort von Samuel Baud-Bovy und einem Nachwort von Bertrand Bouvier.)*

Unser Wissen über die „weltliche“ Musik im byzantinischen Kaiserreich basiert bekanntlich ausschließlich auf literarischen und ikonographischen Quellen. Neumierte Aufzeichnungen weltlicher Musik haben sich nicht erhalten. Das gilt sowohl für den Bereich der „Staatsmusik“ als auch für das Gebiet des Volksgesanges. So enthält das berühmte Zeremonienbuch des Kaisers Konstantin VII. Porphyrogenetos (913-959) zwar zahlreiche Texte der „höfischen“ Gesänge nebst Anweisungen zu deren Ausführung, aber nicht Aufzeichnungen der Melodien. (Die ältesten überlieferten Melodien der Akklamationen finden sich erst in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts.) Dergleichen tradieren die ältesten Sammlungen griechischer „Volkslieder“ aus dem 15. und 16. Jahrhundert keine Melodien.

Erst wenn man sich diese Gegebenheiten vergegenwärtigt, wird man richtig den Wert einer Sammlung von dreizehn griechischen Volksliedern aus dem 17. Jahrhundert einschätzen können, die auch Aufzeichnungen der Melodien in nachbyzantinischer Notation enthält. Die Sammlung findet sich in einem Faszikel des Codex Iwiron 1203, einem *Kratematarion*, und wurde 1880 von dem verdienten Mediaevisten Sp. Lambros entdeckt, der 1914 in der Zeitschrift *Néος Έλληνομνήμων* Bd. XI, 423-432, eine erste Edition der Texte vorlegte. Vierzig Jahre später begann sich der Genfer Gräzist Bertrand Bouvier intensiv mit der Sammlung zu beschäftigen. In seiner Schrift

Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της μόνης τῶν Ἱβήρων Athen 1960 (Collection de l'Institut français d'Athènes) besprach er eingehend den interessanten Faszikel, legte eine kritische Edition der Texte, begleitet von ausführlichen Kommentaren, vor, untersuchte den Strophenbau der Lieder und gab die Texte zusammen mit den teilweise schwer lesbaren Neumierungen in einer diplomatischen Ausgabe wieder.

Damit schuf Bouvier die Voraussetzungen für die Transkription der Aufzeichnungen – kein leichtes Unterfangen, wenn man bedenkt, daß die Blätter des wertvollen Faszikels teilweise beschädigt sind und Lakunen aufweisen, die rekonstruiert werden müssen. Frau Mazarake hat sich mit der oben angezeigten, sehr sorgfältigen Schrift das Verdienst erworben, als erste eine vollständige Übertragung der dreizehn Lieder vorgelegt zu haben. Ihren Transkriptionen stellt sie Betrachtungen über die Bedeutung der einzelnen spätbyzantinischen Neumen voran. Dabei berücksichtigt sie sowohl die Erläuterungen der Papadiken als auch die Regeln der neugriechischen (chrysanthinischen) Neumenschrift. Die auf diese Weise erarbeitete Transkriptionstechnik unterscheidet sich in einigen Punkten von der geläufigen Übertragungsmethode. Der Rezensent möchte sich das Urteil gestatten, daß die Transkriptionen von Frau Mazarake das diastematische Gerüst der Melodien, von Einzelheiten abgesehen, korrekt wiedergeben, aber bezüglich der Rhythmik sich manche Freiheit (und somit auch manche Willkür) erlauben. Zu den gegebenen Deutungen der mittel- und spätbyzantinischen Neumen wäre anzumerken, daß für deren semasiologische Klärung die Berücksichtigung der chrysanthinischen Notationsregeln nicht ausreicht. Erst über das Studium der paläobyzantinischen Neumen kann man den richtigen Zugang zur mittel- und spätbyzantinischen Notation finden.

Die dreizehn Lieder bieten Gelegenheit zu aufschlußreichen Beobachtungen und werfen etliche Fragen auf. Sie lassen zunächst in ihrer Struktur, in ihrem modalen Bau, in den gebräuchlichen Kadenzen und in einzelnen Wendungen einen besonderen Stil erkennen, der sich beträchtlich vom Stil der bekannten liturgischen Gesänge unterscheidet. Enge Beziehungen bestehen dagegen zum Stil mancher mündlich verbreiteter

neugriechischer Volkslieder, insbesondere zum Stil kretischer Lieder. Darauf weist Samuel Baud-Bovy in einem reichhaltigen Vorwort zu der Schrift von Frau Mazarake hin.

Schwierigkeiten bereitet sodann die modale Zugehörigkeit einiger Lieder. So fehlen in Nr. 1 und Nr. 2 infolge der Lakunen die Modusangaben. Vereinzelt Medialmartyrien haben aber Frau Mazarake ermöglicht, beide Lieder mit Recht dem Protos zuzuweisen. In Nr. 12 und Nr. 13 finden sich weder Modusangaben noch Medialmartyrien. Die Verfasserin hat Nr. 12 dem plagios Protos und Nr. 13 dem Tritos zugerechnet. Der Rezensent hält es für möglich, daß Nr. 12 im Tetartos steht, da die Melodie einige Wendungen mit drei Liedern des Tetartos (Nr. 8, Nr. 9 und Nr. 11) gemein hat. Die Tonart von Nr. 6 ist dann der mesos Tetartos (nicht der plagios Tetartos); das Lied wäre deshalb eine Quinte höher zu transponieren. Nr. 7 gehört dagegen dem plagios Tetartos an und müßte eine Quarte tiefer stehen.

Erwähnt sei noch, daß Nr. 5 und Nr. 8 die Bezeichnung ὀργανικόν tragen. Frau Mazarake schreibt (S. 71), daß „es unmöglich blieb, irgendeine Erklärung für diese Bezeichnung zu finden“. Kann der Vermerk nicht meinen, daß die beiden Lieder – vielleicht im Gegensatz zu den anderen – mit Instrumentenbegleitung vorgetragen wurden?

Constantin Floros, Hamburg

*Über Musiktheorie. Referate der Arbeitstagung 1970 in Berlin. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1970. 69 S. Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz.*

Das wachsende Interesse an der Theorie der Musik, die seit Hugo Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* hinzuerworbenen quellenkundlichen und methodologischen Kenntnisse sowie die notwendige Zusammenarbeit mehrerer Autoren bei derart weit aufgefächerten Sachbereichen führten zu der Berliner Arbeitstagung im Juli 1970. Der vorliegende schmale, aber inhaltsreiche Band enthält sechs der für diese Tagung verfaßten Beiträge. Auf die zahlreichen, darin angeschnittenen Fragen einzugehen, ist hier nicht möglich. Die Vielfalt der Thematik und die Unterschiede der Referenten in Stil, Tendenz und Aufgabendeutung machen die Problematik

des Vorhabens einer neuen „Geschichte der Musiktheorie“ sinnfällig.

Auf Fragen sachlicher und zeitlicher Abgrenzung, der Art der Zusammenarbeit zwischen den Autoren bis zur grundsätzlichen Frage nach dem Sinn des Projektes, letztlich mithin nach der Tragfähigkeit der ihm wie selbstverständlich zugeordneten Wissenschaftstradition, geht Hans Heinrich EGGBRECHT (*Gedanken über die Aufgabe, die Geschichte der Musiktheorie des hohen und späten Mittelalters zu schreiben*) ein. Daß seine Anregungen und Bedenken im Kreis der Autoren gründlich diskutiert wurden, ist dringend zu wünschen.

Frieder ZAMINER (*Griechische Musiktheorie und das Problem ihrer Rezeption*) zeigt an gut ausgewählten Beispielen, daß die Rezeptionsgeschichte der griechischen Musiktheorie in deren Darstellung mit einbezogen werden sollte. Kompilationen, Übersetzungen, Verluste der Originale, die Unkenntnis der griechischen Musik der Antike und terminologische Verwirrungen beeinflussen von Anfang an die Beschäftigung mit der griechischen Musiktheorie. A. v. Thimus' (nicht Thiemus) Arbeiten als „sektiererische Sonderbestrebungen“ (S. 14) abzutun, erscheint mir zu einfach.

Klaus Wolfgang NIEMÖLLER (*Zur Musiktheorie im enzyklopädischen Wissenschaftssystem des 16./17. Jahrhunderts*) betont, die Geschichte der Musiktheorie habe „neben dem Fachschrifttum im engeren Sinne und den Lehrbüchern auch die Bildungsschriften mit zu berücksichtigen“ (S. 23). Seine Übersicht über einschlägige Schriften, bei der das Fehlen von Athanasius Kircher auffällt, behandelt vor allem die Einordnung der Musik in die Wissenschaftssysteme, ihre Definitionen und die Schulbildungen unter den enzyklopädischen Autoren.

Werner BRAUN (*Musiktheorie im 17./18. Jahrhundert als „öffentliche“ Angelegenheit*) weist am Beispiel der Solmisation und „galanter“ Musiktheorie auf den „Kommunikationsprozeß zwischen den Fachleuten und der außerfachlichen Öffentlichkeit“ hin (S. 37). Der von Riemann behauptete Untergang der Solmisation im „Generalbaß-Zeitalter“ bestätigt sich; nur trat er pluralistischer in Erscheinung, als Riemann gewußt haben mag. – Daß „eine spezielle Form der an breitere Leserkreise gerichteten Lehrbücher mit dem . . . Prädikat ‚galant‘

verbunden werden kann“ (S. 40), ist zweifellos richtig, aber wohl nicht allzu ergiebig, zumal der Begriff „galante Musiktheorie“ nicht belegt ist.

Carl DAHLHAUS (*Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie*) gelangt an Hand der Lehrmeinungen von Helmholtz und Riemann, Fux und A. B. Marx, Kurth und Wellek zu vorbildlich formulierten Einsichten in die natürlichen oder geschichtlichen „Grundlagen“ der Musiktheorie, in die Unterscheidung musiktheoretischer („natürlicher“) Systeme und stilgebundener Dogmatiken und in die Bedeutung der Musikpsychologie für die Musiktheorie.

Hans-Peter REINECKE (*Über Zusammenhänge zwischen naturwissenschaftlicher und musikalischer Theorienbildung*) kommt dem hohen Abstraktionsgrad seines Themas zu wenig durch stilistische Klarheit entgegen, um seinem Beitrag vergleichbare anregende Wirkung zu sichern. Peter Benary, Luzern

ULRICH WULFHORST: *Der westfälische Orgelbauer Johann Patroclus Möller (1698-1772). Teil I: Leben und Werk. Teil II: Die Quellen. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter 1967. VII, 96; VIII, 194 S. und 18 Abb.*

Seinem großangelegten Inventarband *Orgeln in Westfalen* (1965) hat Rudolf Reuter als Nr. 2 der von ihm herausgegebenen Reihe „Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität“ Ulrich Wulforsts dem „bedeutendsten westfälischen Orgelbauer im 18. Jahrhundert“ (I, 11), Johann Patroclus Möller, gewidmete Monographie folgen lassen, Druckfassung einer im Jahre 1964 angenommenen Münsteraner Dissertation. Der biographische Abschnitt am Beginn des ersten Teils (1-11) schließt eine – äußerst knappe – Charakterisierung des Möllerschen Orgelbaus mit ein (7). Im folgenden Hauptabschnitt „Werk“ (13-63) sind die nachgewiesenen Arbeiten des in Gemeinschaft mit seinem früh verstorbenen Sohne Johann Martin (1723-1754) wirkenden Meisters samt denen seines Schwiegersohns Daniel Christoph Vahlkamp (1731-1777) – letztere durch \* kenntlich gemacht – in chronologischer Folge dargestellt, dazu fünf Fälle ungesicherter Zuschreibung (63). Ein nach dem

Vorbild des Reuterschen Inventars mit Sorgfalt angelegter, ausführlicher Anhang „Übersichten“ (65-79; mit genealogischen Tafeln und Karte), „Register“ (81-85) und „Verzeichnisse“ (87-94) erschließt in dankenswerter Weise das dargebotene Material. Die Teil I beigegebenen 18 Abbildungen sind sämtlich dem genannten Inventarband entnommen.

Gewicht erlangt Wulfhorsts Arbeit insbesondere durch die den zweiten (im photomechanischen Verfahren hergestellten) Teil bildende Sammlung archivalischer Quellen im originalen Wortlaut; nicht wenige von ihnen sind unter orgelbaugeschichtlichem Aspekt von unmittelbarem und allgemeinem Interesse. Störend, weil aus dem Kontext nicht in jedem Falle zweifelsfrei zu klären, wirkt eine Reihe mutmaßlicher Schreibirrtümer, so bei den Fußmaßangaben in Dokument Nr. 96. Die vier über den gewöhnlichen Manualumfang C D-c<sup>3</sup> gelieferten „Claves“ (Dokument Nr. 189) müssen vermutlich „Cis cis“ d“ e“ e“ e“ „gelesen werden, nicht „C c“ d“ e“ e“ e“. Willkommen wäre bei ungewohnten Formen wie „Halbscheid“ in der Bedeutung „Hälfte“ (Dokumente Nr. 118, 127) ein erläuternder Zusatz gewesen; nicht weniger willkommen ein Hinweis auf den doch auffälligen Sachverhalt, daß die von Möller in Tonbuchstaben angegebene Zusammensetzung mehrchöriger Register stets gegenüber der effektiven Beschaffenheit dieser Register um eine Oktave zu tief liegt (vgl. hierzu die tabellarische Aufstellung I, 76 f.). Besonders deutlich zeigt dies eine Stelle der in Dokument Nr. 7 mitgeteilten Lippstadter Disposition: „5. *Sexquialtera 3 fuß Gec'á 3 chor*“. „Gec“ entspricht nach der gewöhnlichen Oktavbezeichnung einer Zusammensetzung 5 1/3' 3 1/5' 2'; gemeint ist aber – wie hier die Zusatzangabe „3 fuß“ (= 2 2/3' heutiger, genauerer Bezeichnungsweise) bestätigt – ohne Frage die Zusammensetzung 2 2/3' 1 3/5' 1' (Wulfhorst berücksichtigt dies in seiner Dispositionswiedergabe I, 18; Analoges gilt für die übrigen Fälle). Ein Kenner des westfälischen Orgelbaus hätte, wenn nicht das Zustandekommen der abweichenden Oktavbezeichnung, um die es sich zu handeln scheint, erklären, doch vielleicht Auskunft darüber geben können, ob ihr Gebrauch sich auf Möller beschränkt oder aber in der regionalen Praxis auch anderweitig bezeugt ist (vgl. hierzu die Angabe „e c““, ent-

sprechend 3 1/5' 2' – richtig wäre „e' c““ bzw. 1 3/5' 1' – bei Nr. 11 der Rückpositivregister in Dokument Nr. 127). Aufschluß ließe sich möglicherweise aus Signaturen erhaltener Pfeifen oder anderer Orgelteile der Zeit gewinnen. Hier wird ein – aus der Lektüre erwachsener, aber nicht als Kritik an Wulfhorst geäußertes – Wunsch berührt: Genaueres über die Beschaffenheit der erhaltenen Arbeiten Johann Patroclus Möllers (vgl. deren Verzeichnis I, 75) zu erfahren und damit eine Vorstellung von seinem Werk zu erlangen, die über die Kenntnis der in Dispositionen vereinigten Registernamen, der Prospektform, der Klaviaturnumfänge und der Windladenart hinausreicht. Zum Ertrag einer so gearteten Beschäftigung mit dem westfälischen Meister könnten beispielsweise direktere Zuschreibungskriterien als die I, 22 und 63 zu findenden gehören.

Jürgen Eppelsheim, München

*HUBERT UNVERRICHT: Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Porträts mit Werkverzeichnissen. Unter Mitarbeit von Adam GOTTRON und Alan TYSON. Mainz: B. Schott's Söhne 1968. 80 S., 4 Taf. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 10.)*

Hubert Unverricht legt unter Benützung einiger von Adam Gottron und Alan Tyson zur Verfügung gestellten Daten hiermit eine kleine Darstellung zweier Komponisten vor, die vor einigen Jahren aus ihrer einstigen Obskurität ins helle Scheinwerferlicht des Haydn-Démasqués gerückt wurden. Mit der Veröffentlichung dieser Studie bezeugt die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte von ihrer Warte aus in dankenswerter Weise ihre Anteilnahme am aktuellen Geschehen in der „großen“ Musikgeschichtsschreibung.

Bis vor dreißig Jahren galten die Werke, welche Pleyel als op. 3 in seine Gesamtausgabe der Haydn'schen Streichquartette aufgenommen hatte, als echt. Jens Peter Larsen ließ als erster wegen des Fehlens authentischer Vorlagen für diese Quartette, die Bailleux 1777 als op. 26 unter Haydn's Namen druckte, seinen Zweifel an der Rechtmäßigkeit dieser Zuschreibung hören. Der Verdacht war umso schwieriger aufrechtzuerhalten, als Haydn selbst die Pleyelsche Ausgabe einmal lobte, und die Echtheit des op. 3 vom Meister im sog. Eißlerschen Haydn-

Verzeichnis bestätigt wurde. Das Lob war aber summarisch, und das vom Famulus verfaßte Verzeichnis wurde von einem dreundsiebzigjährigen, vergeßlichen Meister nur flüchtig durchgesehen. Nicht nur die Quellenlage, sondern auch der stilistische Befund erregte Zweifel an der Echtheit. Wortführer dieser Richtung war vor allem László Somfai. Vor wenigen Jahren konnten Alan Tyson und H. C. Robbins Landon dann dem alten Verdacht einen handfesten Boden geben. Es zeigte sich, daß es merkwürdigerweise übersehen worden war, daß im Kopftitel der zwei ersten Streichquartette des Bailleux-Druckes Hoffstetter als Autor genannt wurde, was aber später vom Verleger oder Stecher ausgemerzt wurde.

Dieser Fund beseitigte zwar nicht den letzten Zweifel, vermochte aber den weiteren Forschungen Richtung zu geben. Ist auch das op. 3 unter den Werken Hoffstetters nicht nachweisbar, so war doch eine stilistische Prüfung der fraglichen Werke im Rahmen seines Quartetttschaffens, wie Ludwig Finscher sie durchführte, und aus der Perspektive seines Gesamtwerkes, welche Hubert Unverricht in vorliegender Arbeit unternahm, als Handhabe geboten. Diese unabhängig von einander erfolgten Prüfungen kamen fast einmütig zu dem Schluß, daß wohl Pater Roman Hoffstetter der Verantwortliche für das „Haydnsche“ op. 3 sein mußte. Es wäre übertrieben, sämtliche Gestalten aus der „Haydn-Maskerade“ mit gleichem Ernst zu betrachten – Hoffstetter ist hier übrigens mit 14 Quartetten kein Unauffälliger –, da es sich oft um einfach gelöste Fehlzuschreibungen unbedeutender und kaum gespielter Werke handelt. Im Falle des „op. 3“ hat eine weitere Untersuchung etwas Aufregendes, da es sich hier bekanntlich um den Schöpfer eines Evergreens ohnegleichen, und zwar in der „Serenade“ in C-dur (Hob. III: 17), handelt.

Unverricht bietet in seiner Monographie neben einer stilkritischen Diskussion der Zuschreibungsfrage ein anziehendes Bild der Persönlichkeit Hoffstetters. Es wird künftig erlaubt sein, sich beim Hören der berühmten Serenade das romantische Bild vor Augen zu halten, daß der Schöpfer dieser „Music for the Millions“ in der Entlegenheit eines mittelrheinischen Klosters (Amorbach) gewirkt hat, ohne – wie er selbst schreibt – Serpent, Trombone und Kontrafagott zu

kennen, nicht im Stande, 11 Gulden für eine Partitur eines Werkes des heiß verehrten Haydn zu bezahlen, lange Zeit wartend auf das Schiff, das ihm aus Frankfurt das in der Umgebung des Klosters nicht erhältliche Notenpapier bringen sollte, um geduldig das Werk des befreundeten und verehrten Joseph Martin Kraus abschreiben zu können. So unscharf das Lebensbild des Zwillingsbruders Johann Urban Alois, eines komponierenden Dilettanten, bleiben mußte, umso profilierter ist das Porträt des sympathischen Benediktiners Roman Hoffstetter, das sich aus den Briefen an den Kraus-Biographen Silverstolpe gewinnen läßt. Mit diesen liebevoll gezeichneten Porträts, vor allem mit dem von Roman Hoffstetter, den Unverricht „weder zu den einfachen Epigonen, noch zu den das allgemeine Musiziergut bestätigenden und weitertragenden Kleinmeistern“ (S. 11) rechnen will, gewinnt unser Blick in das musikalische Treiben einer Zeit zweifellos an jener Breite und Tiefe, welche uns die Lebensgeschichten der Großen allein nicht geben können.

Albert Dunning, Poitiers

ARNO LEMKE: *Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des mittelrheinischen Raumes. Mainz: B. Schott's Söhne 1968. 320 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 9.)*

Man hat gesagt, es gebe wahrscheinlich doch nur zwei kulturgeschichtlich wirklich entscheidende Zäsuren: den prähistorischen Übergang von der Jägerkultur zur Sesshaftigkeit und den modernen zum Industrialismus; in beiden Fällen sei die materielle und die geistige Revolution total gewesen. Wir Musiker haben zur ersten Zäsur nichts zu sagen (möchten wohl für unseren Bereich eher die Entstehung der Polyphonie zwischen dem 8. und dem 12. Jahrhundert dafür einsetzen). Um so mehr müssen wir die zweite auch von unserer Kunst her bestätigen. Mag uns das an der Musik selbst, nämlich an der des 18. bis 20. Jahrhunderts und an deren Wandlungen nicht immer und überall gleich deutlich werden, weil sie in einem engeren Sinne unsere eigene ist; bei der Musiktheorie aber genügt, so möchte man sagen, ein Blick, um uns dies bewußt zu machen. Was für ein Zeitalter, in dem ernsthafte Musiker immer wieder Systeme des musikalischen Satzes erfin-



den, die alle Zeit gelten und gültig bleiben sollen, von Fux (1725) bis zu Hindemith (1937), um nur zwei zu nennen. Was für eine Zeit, in der unter den Augen Beethovens die Momigny, Reicha, Gottfried Weber völlig neue Theorien der Tonkunst entwerfen und große Kompositionslehren schreiben, in denen sie obendrein versuchen, die Erfahrung der Wiener klassischen Musik festzulegen und damit auch in der Lehre die Zeitlosigkeit dieser Musik zu postulieren (vgl. AfMw 25, 1968, S. 289). Was für eine Zeit, die solche Versuche für repräsentativ ansieht und in der Praxis doch so verschiedene Wege geht.

Nach den Protagonisten solcher Musiktheorie zu fragen heißt mehr als lediglich eine „merkwürdige und in gewissem Sinne bedeutende Gestalt an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert der Vergessenheit zu entreißen“. Und doch kann nichts anderes als ein gleichsam liebendes, persönliches Interesse befähigen, den tausend Einzelheiten und Kleinigkeiten im Leben und Schaffen eines Gottfried Weber nachzuforschen. So ist denn Lemkes Buch eine ganz und gar sympathische Biographie, fleißig zusammengetragen und durch die vielen Details in der Tat ein „Beitrag zur Musikgeschichte des mittelrheinischen Raumes“, kaum allerdings ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie, den der Leser doch auch erwarten durfte.

So nützlich Werkkataloge, Schriftenverzeichnisse, Briefregesten usw. sind oder sein können, mit denen das Buch vorzüglich ausgestattet ist, alle Werkuntersuchungen sind irrelevant, wenn, wie hier, keines der Werke heute mehr gedruckt vorliegt – man fragt sich höchstens, ob sie wirklich so einfach sind wie die Beschreibung.

Der Rezensent kann nicht verschweigen, daß dieses Buch das erste aus dem Bereich sogenannter Geisteswissenschaft ist, in dem er den Menschen, von denen die Rede ist, nicht mehr in ihren Namen begegnen durfte, sondern in dem er es mit Abkürzungen (ähnlich den Nummern von Erkennungsmarken) zu tun hatte, mit GW und CMvW, – und er muß gestehen, daß er sich daran noch weniger gewöhnen wird als an schlechtes Deutsch, und sei beides noch so verbreitet.

Arnold Feil, Tübingen

*HERFRID KIER: Raphael Georg Kiese-wetter (1773-1850). Wegbereiter des musika-lischen Historismus. Regensburg: Gustav*

*Bosse Verlag 1968. 270 S., 1 Taf. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 13.)*

Diese als Kölner Dissertation entstandene Arbeit ist zwar eine Monographie über Kiese-wetter, geht in ihrem Gehalt jedoch weit darüber hinaus. Ihr Ziel, „Vorarbeit zu einer Gesamtdarstellung des musikalischen Historismus, als auch speziell als Beitrag für eine Geschichte der Musikgeschichtsschreibung zu Beginn des 19. Jahrhunderts“ (S. 167), wird auf forschersichen Wegen erreicht, die durch mannigfache Nebenergebnisse erst den Rahmen ergeben, der die zentralen Ergebnisse in der rechten Beleuchtung erscheinen läßt.

Kier hat es verstanden, die Gestalt Kiese-wetters in ihren mannigfachen Bezügen zur Musik zum Führer durch bestimmte musika-lische Bestrebungen im vormärzlichen Wien werden zu lassen. Der Hofrat, gesuchter Bassist und Querflötist, Schüler von Al-brechtsberger, hat diese Verknüpfung in seiner Autobiographie auf einen kurzen Nenner gebracht (S. 55): „Die Neigung für Sammlung und periodische Aufführung alter Musik führte ihn zusätzlich zu den Biographien der Musiker, von da zu einem umfassenden Studium der Geschichte und ihrer Literatur“. Die Bedeutung dieses Mannes für das Wiener Musikleben ist allein daran abzulesen, daß er von 1821 bis 1842, also 22 Jahre, als Mitbegründer und Vice-Präsident der „Gesellschaft der Musikfreunde“ Konzerteleben und Musikerziehung (im Konservatorium) maßgeblich beeinflußt hat. Mit dem ausübenden Mitglied Schubert verband ihn über seine jüngste Tochter persönliche Bekann-schaft und Förderung seines Liedschaffens.

Kiese-wetters Sammlung alter Musik (in der Musiksammlung der Österr. National-bibl.; Catalog, 1847) entstand unter dem Forkel'schen Gedanken, eine Geschichte der Musik in Denkmälern zu entwerfen. Die seit 1816 angelegte Sammlung fand die Unter-stützung besonders von F. S. Kandler und anderen Sammlern wie A. Fuchs, Santini, Thibaut und Meyerbeer. Zwar ist die re-präsentative Auswahl von älteren Meister-werken (unter Ausschluß der Instrumental-musik) meist abschriftlich in Partituren ange-legt, jedoch finden sich auch etliche wert-volle Autographe des 18. Jahrhunderts in ihr. Das quellenkritische Vorgehen Kiese-wetters, der alle Zusätze, z. B. Akzidentien, als solche ausdrücklich kenntlich machte, hängt mit

seinem Bemühen zusammen, die Wiederbelebung der Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts auch durch musikgeschichtliche Forschungen zu untermauern.

Kiesewetters Historische Hauskonzerte erhalten in Kiers farbiger Darstellung ihren Stellenwert im Wiener Musikleben durch die aufgezeigten Verbindungen zu den anderen bürgerlichen Musikzirkeln, in denen etwa Spohr und Reißiger mitwirkten. Während Dr. Ignaz Sonnleithner das zeitgenössische Schaffen pflegte, ergänzten zwei andere Musikzirkel Kiesewetters Bestrebungen: Bei Josef Hohenadel wurden Oratorien, Kantaten und Opern des 18. Jahrhunderts aufgeführt, Simon Molitor widmete sich der älteren Instrumentalmusik. Die von Kiesewetter aufgeführten 178 Werke sind fast ausschließlich der katholischen Kirchenmusik und deren Meisterwerken im *stile antico* und *stile misto* zuzuzählen. In der ersten Saison erklangen u. a. Stücke von Palestrina, Lotti, Durante, Pergolesi, Marcello, Caldara, Jomelli und Sarti. Das Verzeichnis dieser Werke im Anhang hat Kier in seinem ergänzenden Aufsatz *Kiesewetters historische Hauskonzerte* (Kirchenmus. Jahrb. 52, 1968, 95 ff.) auch auf die meist jährlich sechs Konzerte der Jahre 1816 bis 1842 aufgeschlüsselt. Bemerkenswert ist die Abkehr vom reinen a-cappella-Ideal im Bemühen um eine gute Generalbaßbegleitung, für die er in Johann Hugo Worziscek als Leiter einen ausgezeichneten Musiker fand.

Sammlung und Konzerte gingen nun Hand in Hand mit Kiesewetters musikgeschichtlichen Forschungen, die ihn nicht nur als einen guten Kenner der alten „Niederländer“ auswiesen, sondern durch die Entdeckung der Petrucci-Drucke und die Anerkennung Lassos (neben Palestrina) vorausweisende Punkte berühren. Namentlich auch seine Untersuchungen über die Musiktheorie im Zusammenhang mit Guido von Arezzo und Franco von Köln, ferner seine paläographischen Arbeiten über Tabulaturen oder seine Darstellung der weltlichen Vokalmusik vor der Oper sowie deren Frühgeschichte, stellen Kiesewetter in die Reihe der frühen Musikhistoriker Forkel, Winterfeld, Bains und Fétis. Dadurch, daß Kier stets auch den neuesten Stand der Forschung berücksichtigt, wird die Begegnung mit heute noch brisanten Problemen, z. B. der Chiavetten oder Akzidentien in der Besprechung aller

Schriften stets interessant. Allerdings kann der Rezensent aus dem Zitat S. 71 nicht herauslesen, daß Kiesewetter sich bis zu einem gewissen Grade der *colla-parte*-Praxis bewußt gewesen sei, dem widerspricht auch, was er zu der mit Zinken und Posaunen instrumentierten Palestrina-Messe sagte (S. 153: „*welche die analogen Stimmen Note für Note im Unisono begleiten*“).

Im übrigen erscheinen die Quellenzitate glücklich in den Haupttext eingerückt, wie überhaupt die klare Gliederung und registermäßige Aufschlüsselung des Buches besticht (leider fehlt im Inhaltsverzeichnis der Hinweis auf das Abkürzungsverzeichnis). Kier kann sich quellenmäßig u. a. auf einen Teil der wissenschaftlichen Korrespondenz von Kiesewetter stützen, für die er 750 Briefe nachweisen kann. Aus weiteren Quellen ergibt sich ebenfalls neues Material, so daß Kier in einem lexikalischen Anhang biographische Ergänzungen zu einzelnen Personen geben kann, die mit dem Historismus in Verbindung stehen, oder wie etwa bei Johann Michael Hauber die Grundlage eines fehlenden Lexikon-Artikels. Hinweise auf die Wichtigkeit einer Arbeit über die Familie Sonnleithner (S. 88, Anm. 26) oder auf die umfangreiche Materialiensammlung von Simon Molitor (S. 90, Anm. 41) mögen als Beispiele dienen für viele Nebenergebnisse, mit denen Daten und Fakten berichtet oder ergänzt werden.

Kier, der auch in dem von W. Wiora herausgegebenen Sammelband *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Bd. 14 der Reihe) einen Beitrag zur Wiener Situation erscheinen ließ, hat seine Arbeit über Kiesewetter zu einem Brennpunkt der Frage nach dem Historismus in Wien werden lassen. Der Aufnahme in die gewichtige Publikationsreihe der Fritz Thyssen Stiftung verdankt die Arbeit eine angemessene Ausstattung.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

**RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe . . . Hrsg. von Gertrud STROBEL und Werner WOLF. Bd. II: Briefe der Jahre 1842-1849. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970. 783 S.**

Dieser Band zeigt die gleiche Einrichtung wie sein Vorgänger von 1967 (vgl. Mf XXIII, 1970, 213 ff.). Wie aus der unparteilich geschriebenen, quellenmäßig exakten Einleitung (65 S.) hervorgeht, auf die sich die

zahlreichen vor- und rückweisenden Anmerkungen stützen, betrifft die Hälfte der 304 (darunter 50 nicht oder unvollständig bekannten) Briefe die Dresdener Jahre 1842/43. Wagner zeigt sich in ihnen, in denen Wiederholungen unausbleiblich sind, nirgends verletzend oder polemisch, selbst der Kritik gegenüber, gegen die er sich sachlich zu wehren weiß (Br. 100); doch definiert er scharf seine Ziele, so in grundlegenden Schreiben wie Nr. 94, 122, 163 u. 227. In dem Briefwechsel mit Lüttichau, dessen Haltung, obwohl als dem Hofe verpflichtet schwankend, nicht autoritär und beinahe verständlich wirkt, verhehlt Wagner nirgends seine Ansprüche als Dirigent und Komponist, und die Notwendigkeit seiner fortschrittlichen Gesinnung, aber stets sachlich und nie servil. Sein Verhalten zu den Mitarbeitern wie Reißiger und der Schröder-Devrient (sie erscheint S. 190 als „Sauluder“, vielleicht spielen da auch – andere Gründe mit . . .), den Dresdener kulturellen Zuständen (S. 431 ff. u. 102) ist schwankend, aber nicht gehässig; gelegentliche Rückschau auf Paris, mit der Minna sympathisierte, ist wohl, wie so vieles in diesen in ihrer Stimmunghaftigkeit und Offenherzigkeit so anziehenden Briefen, nicht recht ernst zu nehmen. Gleichwohl blieb er den dortigen Freunden verbunden, er half mit Rat und Tat, trotz seiner ständig labilen, einmal als „bettelhaft“ (148) bezeichneten Lage. Die Beziehung zu Schumann ist bestenfalls kollegial, zumal dieser zu Wagners Empörung im *Holländer* Meyerbeerisches heraushörte (S. 223). Von und mit Mendelssohn ist wenig die Rede, mehr mit Spohr, dem Wagner, obwohl jener Wagners Einmaligkeit erkannte, nicht recht nützlich sein konnte. Von Anfang hebt sich der vertrauensvolle Ton der Schreiben an Liszt ab. Zahlreich ist die, auch viel Privates (Gesundheit, Wohnung) betreffende Korrespondenz mit der Familie, besonders die ehrlich besorgten Mitteilungen an Minna. Hier bedauert man wieder, daß das Verzeichnis der Briefempfänger die Seiten unterschiedslos aufzählt, sodaß das Heraussuchen der Briefe aus dem sonst zuverlässigen und reichhaltigen Personenregister mühselig ist. Aus den Revolutionstagen von 1849 liegen nur 7 Äußerungen vor, die begreiflicherweise nicht viel Neues bringen. Wie schlimm es damals in Dresden zugeht, erkennt man z. B. aus J. Höffners *Aus Biedermeiertagen* (1910)

S. 205 ff. Das Verhältnis zu Bakunin hat R. Huch in ihrem *Bakunin* (1928, 113 ff.) mustergültig klargestellt. In diesem Zusammenhange schreibt Wagner am 17. Mai 1849: „*Ich habe ersehen, daß wir alle keine Revolutionäre sind, denn die einzige kraft [der Revolutionäre] würd der haß, nicht die liebe sein, die uns leitet*“ (S. 665). Der hier angesprochene Ed. Devrient berichtet darauf am 3. Juni 1849 an Hiller u. a.: *Seine [Wagners] revolutionäre Parteinahme schließt eine zu schreiende Undankbarkeit gegen den König in sich. Man muß ein großer politischer Zähler sein, um bei solchen Gelegenheiten die bürgerliche Moral in den Wind schlagen zu dürfen. Bei dieser an sich unsinnigen Unternehmung kam es auf einen Unsinnigen mehr nicht an, Wagner hätte also hübsch ein honetter Kerl bleiben sollen. Jammerschade um das eminente Talent, dessen Tiefe und Fruchtbarkeit ich erst in letzter Zeit recht kennen gelernt habe.*“ (Hillernachlaß im Kölner Histor. Archiv, Bd. 23, S. 331, in dem auch die Wagnerbriefe (Bd. 22, 125 ff.) liegen.) Vielleicht wäre angesichts der 13 zu erwartenden Bände eine kurze Kennzeichnung der ersten ausführlichen Fundstelle im Personenregister zu empfehlen, z. B. Bd. II, 752 Louis Schubert. Hier noch einige titelmäßig gekürzte Vorschläge zur Ergänzung des Personenregisters, wobei deutlich wird, daß Wagner die Namen nicht immer genau wiedergibt. Es finden sich in ADB: Fehringer = Knopp, Klemm, Räder, Sedlnitzki, Werder, Widmann. In W. Koschs *Theaterlexikon*: Babbnig = Mampe, Dittmarsch, Föppel, Gentiluomo, Ferd. Heine, L. Herz, H. Köster und Frau geb. Schlegel, H. Kriete, Lindemann, Risse. In Thieme-Beckers *Künstlerlexikon*: Bendemann, Frommann, Hübner. In Frank-Altmanns *Tonkünstlerlexikon* 1937; P. Marx und Moriani. In *Österr. Biogr. Lexikon*: Braun v. Braunthal und Exner, wohl Franz Exner (1802-53). In Meyerbeer *Briefwechsel*, Bd. II, 1970: Erl, St. George, Zschiesche, nicht Ziesche. Weiteres könnte evtl. entnommen werden dem *Gothaischen Adels-* usw. *Kalender*, Ed. Oettinger: *Moniteur* . . . 1866 ff. z. B. Suppl. 3 für Herm. Franck: G. Vapereau: *Dictionnaire universel des contemporains*. 5. Aufl. 1880. – Übrigens Herr von Villem (S. 602) ist wohl identisch mit dem Diplomaten Alexander v. Villers (vgl. Liszt, *Briefe* I, 1893, S. 47).

Reinhold Sietz, Köln

*Documenta BARTÓKIANA. Heft 3. Hrg. von Denis DILLE. Budapest und Mainz: Ungarische Akademie der Wissenschaften und B. Schott's Söhne 1968. 325 S., 33 Photographien.*

Wenngleich Béla Bartók zu den Großen dieses Jahrhunderts gezählt wird, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Leben und vielgestaltigen Werk in manchen Hinsichten dennoch nicht über Anfangsversuche hinaus gelangt. Diese negative Feststellung trifft in ähnlicher Weise auch zu bezüglich der Hinterlassenschaft von Paul Hindemith. Beiden Meistern ist noch nicht ein ihrer Bedeutung angemessenes literarisches Denkmal gesetzt worden. Daß dies z. Zt. auch wohl noch nicht mit der wünschenswert allseitigen Erhellung des Gegenstandes möglich sein dürfte, macht dieser Dokumentenband deutlich, der außer einem gemischten Anhang 175 an Bartók gerichtete Briefe (z. T. faksimiliert) enthält. Da damit lediglich „eine geringe Zahl der Briefe“ im Druck zugänglich gemacht wird, die der schon seit 1902 international beachtete Komponist und Pianist erhalten hat, ist nicht nur zur Biographie noch manches Detail derzeit verborgen, zumal einige prominente Briefschreiber bislang ihre Zustimmung zur Veröffentlichung ihres Briefwechsels verweigert haben (siehe S. 9). Die hier (hinreichend von D. Dille kommentiert) veröffentlichten Dokumente bieten eine Fülle von lesenswerten, für die Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt relevanten Fakten und Formulierungen. Da Bartók sowohl mit Musikologen wie z. B. Manuel de Falla, Volkskundlern wie z. B. Constantin Brailoiu oder Musikern wie etwa Yehudi Menuhin in Korrespondenz stand, erfährt man daraus sehr viel. So empfahl 1903 „freundlich wohlwollend“ J. Batka dem „aufstrebenden Künstler“, „dass er die literarisch-geistigen Hervorbringungen der Künstler ersten Ranges im eigenen Fache gründlich“ studieren möge. 1910 legt ihm Frederick Delius kritisch nahe, Musik solle „rein der eigenen Empfindung entfließen und ohne zu viel Intellectualität. – Stimmung also!“ sein. Briefe aus der Feder von P. Soceriu, C. Pavel, J. Busitia, A. Chybinski u. a. erhellen die Umstände, unter denen Bartók seinen reichen Bestand an Volksmusik zusammentrug. Kontakte mit hervorragenden Interpreten wie z. B. J. Szigeti, R.

Kolisch oder H. Rosbaud klären manche Frage der Aufführungspraxis seiner großen Instrumentalwerke. Andere Zuschriften aus den Jahren nach 1933 belegen erneut und sehr eindringlich den verhängnisvollen Terror nationalsozialistisch verblendeter „Kulturpolitik“. Nicht unerheblich sind zudem charakteristische Stellungnahmen zeitgenössischer Komponisten von Rang zu Bartóks Werk, wenn etwa Darius Milhaud die 1. Violinsonate lobt als „une oeuvre de race, pure et rude“, während der Schweizer H. Suter 1925 den ungarischen Meister verehrt, da er „aus den Urquellen des Volkstums“ schöpfe. Einblick in die Werkstatt des Komponisten gewähren Briefe, denen entweder nicht vertonte Gedichte beigelegt wurden (Nr. 53) oder welche die Veranlassung gaben zur Konzipierung von „Auftragswerken“ (Nr. 101). Somit wird künftig dieses dritte Heft der *Documenta Bartókiana* sowohl für die spezielle Bartók-Forschung als auch für die allgemeinere Geschichtsschreibung der Musik der Gegenwart eine unentbehrliche Quelle sein.

Walter Salmen, Kiel

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Supplemente zur Gesamtausgabe XI, XII und XIII. Dramatische Werke Band 1, 2 (Leonore, Oper in drei Aufzügen, Partitur der Urfassung vom Jahre 1805) und 3. Hrg. von Willy HESS. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (1967) und (1970). XLVII, 586 S. (Band 1 und 2), XL, 177 S. (Band 3).*

Mit den Bänden XI-XIII der Supplemente zur alten Beethoven-Gesamtausgabe hat der Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, das gesamte Material zur Vorgeschichte des endgültigen *Fidelio* von 1814 vorgelegt (hinzukommen noch zwei schon in Band II der Supplemente veröffentlichte Frühfassungen der Marzellinen-Arie). Willy Hess, der Herausgeber dieser außerordentlich verdienstvollen Publikationen, hatte bereits in seinem Buch *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Zürich 1953) vergleichende Studien durchgeführt, die zu dem gründlichsten gehören, was wir über dieses trotz aller Problematik zentrale Werk besitzen. Für die erste Fassung von 1805 (Band XI und XII) wird die als Privatdruck gestochene Partitur von Erich Prieger (2 Bände 1908 und 1910) reproduziert, wobei die aufgrund der Revision nötigen Änderungen von Fall zu Fall vorgenommen sind. Das Druckbild

ist dadurch kaum (vgl. etwa Band XII, S. 309) beeinträchtigt. Auf die sich infolge dieses Verfahrens ergebenden editorischen Divergenzen zu dem neu gedruckten Band XIII, der die Abweichungen der zweiten Fassung (1806) von der ersten bringt, aber auch zu Anhang II von Band XII, weist Hess auf S. VIII von Band XI hin. Was die Schlüssel der Singstimmen betrifft, hätte man nach Ansicht des Rezensenten auch für die neu gedruckten Teile an die Verwendung der originalen, d. h. alten Schlüssel denken können.

Die Bände XI und XII bringen außer der Fassung von 1805 (einige Zuweisungen sind nicht völlig gesichert, vgl. Hess auf S. IX/X von Band XI) noch einige zumeist bisher ungedruckte frühe Varianten (Band XII, S. 547-586), darunter eine vollständige Frühfassung des Duettes *Nur hurtig fort, nur frisch gegraben* (zur Textzuverlässigkeit vgl. die einschränkenden Sätze von Hess in Band XII, S. XLVII). Die beiden Bände enthalten weiterhin ein ausführliches, allgemein informierendes Vorwort (Band XI, S. VII-XI), das Sonnleithnersche Libretto von 1805 (Band XII, S. XIII-XXVI) sowie den Revisionsbericht (S. XXVII-XLVII), zu dem die Seiten XXXVI-XXXVII von Band XIII noch Zusätze und Berichtigungen bringen. Entsprechend wäre das Inhaltsverzeichnis auf S. VI von Band XI zu korrigieren.

Das von Breuning für die Fassung von 1806 modifizierte Textbuch ist auf S. IX-XXI von Band XIII abgedruckt (ein vergleichender Abdruck der Texte von 1805 und 1806 findet sich auf S. 203-252 des erwähnten Buches von Hess). Im übrigen bietet dieser Band im Notentext nur die ins Gewicht fallenden Änderungen gegenüber der ersten Fassung, während die verbal umschreibbaren Abweichungen (z. B. die ominösen Kürzungen von 1806) aus dem Revisionsbericht (S. XXVII-XXXVI) zu ersehen sind. Auf Abdruck der dritten *Leonoren*-Ouvertüre konnte natürlich verzichtet werden. Auch dieser Band bringt noch einige Varianten, die mit der Fassung von 1806 zusammenhängen (S. 137-142), außerdem zwei Varianten zur endgültigen Fassung von 1814 (S. 169/170), vgl. hierzu Revisionsbericht S. XXXVI und XXXIX. Die hier vorliegende De-facto-Erschließung der vollständigen Partitur von 1806 erfolgt zum ersten Mal, kann sich allerdings auf die zu Beethovens Lebzei-

ten erschienenen (nicht vollständigen) Klavierauszüge dieser Fassung (vgl. Band XIII, S. XXVII) und auf Otto Jahns Rekonstruktion (ebenfalls nur im Klavierauszug) stützen.

Band XIII enthält neben dem Vorwort (S. V-VIII) außerdem den 1803 entstandenen Partiturentwurf der ersten Szene von *Vestas Feuer* (S. 143-168, dazu Revisionsbericht S. XXXVIII/XXXIX), in dessen G-dur-Schlußteil (S. 157 ff.) zuerst die Musik des Duettes *O namenlose Freude* aus dem *Fidelio* erscheint, sowie den Eröffnungschor des Festspiels *Die Weihe des Hauses* von 1822 (S. 171-177). Dieser Chor ist musikalisch identisch mit dem Eröffnungschor der *Ruinen von Athen* von 1811, wird aber hier mit dem teilweise neuen Text von Carl Meisl zum ersten Mal publiziert (zu den übrigen Nummern der *Weihe des Hauses* vgl. S. VII/VIII und XXXIX/XL). Der ganze Text des Festspiels ist auf S. XXII-XXVI abgedruckt.

Edition und Revision vermitteln den Eindruck von strengem Verantwortungsbewußtsein und größtmöglicher Zuverlässigkeit. Die folgenden Bemerkungen betreffen daher nur herausgegriffene Einzelheiten, über die man verschiedener Ansicht sein kann. Die Tempopangabe des Duettes *Um in der Ehe froh zu leben* (Band XI, S. 193 ff.) muß laut Revisionsbericht (Band XII, S. XXXV) lediglich Allegretto heißen. In dessen Diminutiv ist das frühere „e grazioso“ mit enthalten. Im 1. Finale, T. 92-96 (Band XI, S. 234), verändert Hess den Text der Vorlage „wir finden Ruh, wir finden Ruh“ in „wir werden frey, wir finden Ruh“. Da jedoch die Fassung von 1806 an dieser Stelle (Band XIII, S. 30 und XXXI) den Text „wir werden frei, wir werden frei“ hat, ist anzunehmen, daß Beethoven hier Textwiederholung beabsichtigte. Im Rezitativ *Ich kann mich noch nicht fassen* (Band XII, S. 420) hätte in den Takten 26-29 das von Glück häufig verwendete, aber heute kaum noch bekannte *ondulé* der Streicher eine Erklärung im Revisionsbericht verdient. In den Takten 198, 200, 202 (nicht – wie man nach dem Revisionsbericht vermutet – auch 204) des anschließenden Duettes *O namenlose Freude* (S. 437) verbessert Hess jeweils auf Schlag 1 die Tonikatonen der Violinen und Bratschen in Dominanttöne, um die Reibung mit dem Vorhalt der Singstimmen bzw. Bläser zu vermeiden, entsprechend ist Beethoven selber 1806 (Band XIII, S. 79/80) und dann 1814 verfahren.

Dennoch sind Reibungen in der Art der Fassung von 1805 typisch für Beethoven, vgl. etwa das Streichtrio c-moll op. 9, Nr. 3, 1. Satz, T. 120, die Klaviersonate D-dur op. 10, Nr. 3, 4. Satz, T. 36, 38 und 40, die Coda des Scherzo der *Eroica*, die Takte 104-117 des Allegretto im Streichquartett e-moll op. 59, Nr. 2 oder die Takte 341-373 des Scherzo der 5. Symphonie (auch T. 203-206 des Finale), abgesehen von anderen bekannten Fällen (vgl. Rezensent in: Beiträge zur Geschichte der Oper, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1969, S. 22 mit Anm. 27). Die Stelle von 1805 sollte also für diese Stufe stehen bleiben. Im selben Duett T. 244 (S. 440) erscheint die Oktavierung des 1. Fagottes unter Hinweis auf T. 241/42 (vgl. S. XLIII) nicht zwingend, da mit T. 244 die Hörner hinzutreten. Das erste Horn übernimmt jetzt (klingend) *d'*. In Roccas Goldarie von 1806 (Band XIII, S. 137) muß es im ersten Allegro non troppo heißen: „*Zwar gibt's Philosophen . . .*“. Daß diese Version fallengelassen wurde, versteht sich nicht nur aus ihrer schwierigen Sangbarkeit, sondern vor allem auch daraus, daß sie zum „Klingeln“ und „Rollen“ der Sechzehntel im 6/8-Takt keine Verbindung mehr zeigt; die Feinheit der Beziehung des mfp, des Gesangsvorhaltes und des entsprechenden Bläserechos zu „*Mädchen*“ (Band XI, S. 122, T. 28 ff.) ist allerdings auch 1814 verloren gegangen, wo es abstrakter „*Verlangen*“ heißt.

In der zweiten Fassung der *Leonore* von 1806 wird man mit Hess (Band XIII, S. VI) „*musikalisch im wesentlichen doch nur eine z. T. sehr rigorose Verkürzung, ja Verstümmelung der ersten Leonore*“ sehen. Was wir dieser Umarbeitung wirklich verdanken, ist die dritte *Leonoren-Ouvertüre*. In der Beurteilung der 1. Fassung von 1805 hält sich Hess anlässlich der Neuausgabe zurück, zitiert aber (Band XI, S. X/XI) die Äußerungen von Otto Jahn, der in der ersten „*Bearbeitung nicht nur die längste, sondern auch die größte*“ sah, und von Erich Prieger, der ebenfalls deutlich der ersten Fassung den Vorzug vor der letzten gab. Ob die szenischen und konzertanten Aufführungen der *Leonore* im Beethovenjahr 1970 (Passau, Wien) diesen Eindruck bestätigt haben, wagt Rezensent zu bezweifeln. Nach seiner Meinung erweist es sich gerade beim Studium der hier besprochenen Bände, daß der *Fidelio* von 1814 die

gültige Fassung des Werkes ist und bleibt. Unzählige Einzelheiten unterschiedlichen Gewichts sind einfach besser, vor allem wird einem aber die Bedeutung entscheidender Stellen im Vergleich erst ganz bewußt. Verwiesen sei nur auf Deklamation und Melodik des „*O Gott (o) welch ein Augenblick*“ im 2. Finale.

Den ausgeschiedenen Nummern wird man nicht nachtrauern: weder dem Terzett *Ein Mann ist bald genommen* (Band XI, S. 102-112; Band XIII, S. 18-28), das den kleinbürgerlichen, opéra-comique-haften Aspekt der Handlung durch die musikalische Zusammenfassung seiner Repräsentanten Marzelline, Jaquino und Rocco zu sehr betont, noch dem von Beethoven später als „*Concertstück*“ empfundenen Duett *Um in der Ehe froh zu leben* (Band XI, S. 193-207; Band XIII, S. 11-17), das nicht nur mit seinem Violin- und Cellosolo problematisch, sondern auch von Situation und Text her (besonders T. 56 ff.) etwas peinlich wirkt (die Sphären Leonorens und der Kleinbürger durchdringen sich bereits im Kanonquartett auf einer musikalisch viel höheren Ebene).

Die übrigen größeren Änderungen entspringen echten Wandlungen der Konzeption. So drang nach Treitschkes Bericht (Thayer-Deiters-Riemann III, Leipzig 21911, S. 410) Beethoven „*auf einen anderen Schluß*“ des ersten Finale, das 1805 und 1806 mit einer martialischen „*Arie*“ Pizarros mit Männerchor endete (Band XI, S. 270-306; Band XIII, S. 34/35). Pizarro wurde dadurch als Person (die er in dieser Oper kaum ist) zu stark akzentuiert. Mit dem stillen Schluß von 1814 leitet Beethoven zu der Kerkersphäre Florestans über. Auf jeden Fall störte es die Proportionen empfindlich, daß Pizarro praktisch mehr Sologesänge (nämlich mehr als einen) hatte als die Hauptpersonen Leonore und Florestan. Auch deren zentrale Monologe wurden 1814 einem tiefgreifenden Konzeptionswandel unterworfen, der in der Leonoren-Szene den Anfang (vgl. Rezensent im Kongreßbericht Bonn 1970), in der Florestan-Szene den Schluß betraf. In der Introdution Florestans (Band XII, S. 307-321) blieb die Substanz 1806 (Band XIII, S. 36-44) und auch 1814 unberührt (könnte man die Figur der 1. Violine auf S. 312/13 und 320/21 – 1814: T. 21, 23, 41/42 – mit den Takten 60-63 der ja auch im Mittelteil

Florestan-bezogenen ersten *Leonoren*-Ouvertüre in Verbindung bringen? Das Motiv spielt in ihr eine große Rolle, besonders in den Schlußgruppen der Außensätze, es schließt die Ouvertüre auch ab), ebenso im Adagio (S. 322-324, *In des Lebens Frühlingstagen*). Was aber den Schluß der Szene betrifft, so suchte Florestan 1805 und 1806 (vergebens), aus seinem durch das Adagio umzirkten Innern am Ende wieder nach außen zu dringen und sich mit der Welt in Verbindung zu setzen, indem er eine etwas sentimentale Erinnerung an die geliebte Leonore beschwor: Andante un poco agitato, *f*-moll, Streicher con sordini (S. 324-330). 1814 wird dieser Versuch eines Durchbruches nach außen zur „an Wahnsinn grenzenden“ Vision des Engels Leonore, der „zur Freiheit ins himmlische Reich“ führt, mit der grellen, unwirklichen Farbe („und ist nicht mein Grab mir erhellet?“) des *F*-dur und der Oboe. Sollte man diese *F*-dur-Oboe der halluzinierten Freiheit zu der *F*-dur-Oboe der wahren Befreiung im Sostenuuto assai des 2. Finale in Beziehung sehen? So wie dem erfüllten „Augenblick“ dieser Befreiung Pizarro mit seinem vergeblichen Erhaschen der Erfüllung („Ha! Welch ein Augenblick!“) merkwürdig gegenübergestellt ist? Dies finden wir bereits 1805 und 1806, jenes erst 1814. Wie dem auch sei, welcher anderer Zugriff zeigt sich in dem Monolog von 1814! Mehr oder weniger aber gilt entsprechendes für das ganze Werk, dessen Größe vor dem Hintergrund seiner in den besprochenen Bänden publizierten Vorstadien erst ganz deutlich wird.

Wolfgang Osthoff, Würzburg

*JOHN PLUMMER: Four Motets. Edited by Brian TROWELL. (London:) Published for The Plainsong and Mediaeval Music Society by the Piers Press 1968. 34 S.*

Das vorliegende schmale Heft, dem Umfang nach etwa einer Publikation aus der Chorwerk-Reihe vergleichbar, ist eine Gesamtausgabe. Denn die 4 darin veröffentlichten Sätze sind alles, was uns von ihrem Komponisten Plummer erhalten ist. (Der Hinweis hierauf befindet sich im Vorwort und sympathischerweise nicht, etwa durch den naheliegenden Zusatz „Complete Works“, im Titel!)

John Plummer (Polumier, Polmier, Plumer, Plumere) wurde wahrscheinlich kurz vor 1410 geboren und starb 1484 oder bald

darauf, war also ein um etwa eine Generation jüngerer Zeitgenosse Dunstables. Er gehörte der königlichen Kapelle (Chapel Royal) an, wo er 1444-55 außerdem das Amt des „Warden of the Children“ ausübte, sowie der St. George's Chapel in Windsor, unter der Herrschaft Heinrichs VI. (desjenigen Königs, den man früher fälschlich für den in Old Hall vertretenen Komponisten Roy Henry gehalten hat) und Eduards IV. Man darf Plummer nicht mit dem älteren John Pyamour verwechseln, der den Sängernachwuchs der Chapel Royal unter Heinrich V. betreut hatte; in der zweiten seiner beiden „*Tota pulcra es*“-Vertonungen zitiert Plummer den Anfang des „*Quam pulcra es*“ Pyamours, seines Vorgängers. Über diese und zahlreiche andere biographische Details unterrichtet uns das informative Vorwort des Herausgebers. In neuerer Literatur, etwa in den Arbeiten Bukofzers, F. Ll. Harrison's und Trowells, stößt man auf den Namen Plummer und seine Musik immer wieder. In MGG ist er – wie auch Pyamour – noch nicht eigens vertreten; hier sind wir auf die material- und kenntnisreichen Artikel über Heinrich V. und Heinrich VI. angewiesen, die wiederum aus der Feder Trowells stammen.

Die vier Sätze Plummers sind in 4 Quellen überliefert: in der an englischen Sätzen so reichen Hs. ModB (3 Sätze), zu der der Herausgeber, wie er S. 31 mitteilt, einen thematischen Katalog vorbereitet hat, in Trient 90 (2), in Oxford Bodl. Libr. Selden B. 26 – nicht B. 27, wie es S. 4 versehentlich heißt – und in Oxford Bodl. Libr. Add. C. 87 (je 1 Satz). Ein fünfter Satz, „*Qualis est dilectus*“, wird in ModB ebenfalls ‚Polmier‘, im Nachtrag von OH jedoch Forest zugeschrieben, dem auf Grund der sehr abweichenden Satzweise auch der Herausgeber die Komposition zuweist; sie ist bereits seit langem veröffentlicht (*The Old Hall Manuscript*, alte Ausgabe, Bd. II, S. 77).

Die Bezeichnung der Sätze als „Motetten“ ist im neueren, d. h. vagen und verallgemeinernden Sinn aufzufassen. In Wirklichkeit sind die ersten drei („*Descendi*“ und zwei Vertonungen von „*Tota pulcra*“) Marianantiphonen (Texte aus dem Hohelied entlehnt), während der Text des vierstimmigen „*Anna mater Matris Christi*“ dem Reimoffizium für das Fest der Hl. Anna entstammt. Wie der Herausgeber ausführt, hatten alle diese Sätze keinen Platz in der Liturgie, son-

dern waren – Zeugnisse einer typisch englischen Entwicklung – für außerliturgische Andachtsübungen zu Ehren der Hl. Jungfrau bestimmt. Keiner der Sätze verwendet c. f. Daraus aber mit dem Herausgeber zu schließen, Plummer müsse „one of the first church composers of his time never to make use of cantus firmus“ gewesen sein (S. 9), ist angesichts von nur 4 erhaltenen Kompositionen gewagt, ebenso wie übrigens Bukofzers Bemerkung (die Trowell S. 8 zitiert und, mit Hinblick auf Dunstable und Dufay, einschränkt), er sei „one of the most important English composers of the period“ gewesen.

Den im Vorwort genannten musikalischen Merkmalen (Ausmerzungen von Dissonanzen, starke Neigung zu imitatorischen Stimmeneinsätzen, rhythmisch-melodische Angleichung der Stimmen aneinander – im Contratenor noch mit Vorbehalt –, Vorliebe für Terzen und Sexten, *F*-dur-Charakter) seien noch einige Beobachtungen hinzugefügt. Die kreisende, ständig wiederholte Umschreibung des *F*-Klangs ist in der Tat in allen Sätzen sehr auffallend und eindrucksvoll, am stärksten im Satz „*Anna mater*“, den schon E. Apfel beschrieb und veröffentlichte (*Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, 1959, Teil I, S. 106 bzw. Teil II, S. 130; vgl. dazu in der vorliegenden Ausgabe den kritischen Kommentar, S. 34). Die häufige Bewegung in Terzen geht zuweilen einher mit völliger rhythmischer Identität der beiden Stimmen (so gleich zu Anfang der ersten Komposition, „*Descendi*“): unverzierte Terzengänge, welche die beiden Stimmen – für englische Musik so kennzeichnend – als Verdoppelung voneinander erscheinen lassen. Reine Terzsextgänge dagegen sind – außer vor Kadenz – relativ selten; die von ihrer Umgebung scharf abgehobene Stelle „*Favus distillans labia tua*“ (S. 16) im ersten „*Tota pulchra*“ ist eine (hier vom Textinhalt ausgelöste?) Ausnahme. In dem dieser Stelle folgenden Abschnitt „*mel et lac sub lingua tua*“ werden die drei Stimmen imitatorisch zu einem *F*-dur-Klang verwoben, wobei wiederum die schwingende „Homorhythmie“ der Stimmen auffällt.

Die Übertragung benutzt moderne Schlüssel, Taktstriche für jedes einzelne System, und verkürzt 1:4; temp. perf. = 3/4, temp. imp. = 4/4, temp. imp. dimin. = 2/2 (zuweilen 3/2). Die vom Herausgeber S. 12 angegebenen Temporelationen (Viertel im ein-

fachen und Halbe im diminuierten Tempus stets gleich schnell) sind bei der stark wechselnden rhythmischen Dichte des Satzes zu starr. Und der falsche Eindruck, daß der Komponist manchmal „will start a theme on a strong beat and make it almost unrecognisable later on by beginning it on a weak beat, so that the metrical accents are all reversed“ (S. 9), ergibt sich ja bei Mensuralmusik immer nur dann, wenn man Taktstriche einführt. Durch diese wenigen Einwände soll das Verdienst der in Notenbild und Kommentar übersichtlichen und zuverlässigen, unsere Kenntnis der englischen Musik des 15. Jahrhunderts bereichernden Ausgabe jedoch nicht geschmälert werden.

Rudolf Bockholdt, München

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Fantastien, Präludien und Fugen. Nach den Quellen hrsg. von Georg von DAELSEN und Klaus RÖNNAU. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1970). 143 S.

Die BEETHOVEN-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis. Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe. Aufgenommen und zusammengestellt von Eveline BARTLITZ. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek [1971]. X, 229, 3, 25 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: An die Ferne Geliebte. Liederkreis von Alois Jeittele. op. 98. Faksimile nach dem im Besitz des Bonner Beethovenhauses befindlichen Original. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. (32) S.

WILLIAM BOYCE: Twelve Overtures. Edited, with realization of the basso continuo, by Richard PLATT. London: Oxford University Press (1970).

No. 1: For oboes, strings, and continuo. (II), 14 S.

No. 2: For oboes, flutes, horns, strings, and continuo. (III), 10 S.

No. 3: For oboes, strings, and continuo. (II), 10 S.

No. 4: For oboes, trumpets, horns, timpani, strings, and continuo. (II), 24 S.