

## BESPRECHUNGEN

*Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag (7. August 1970). Hrsg im Auftrag des Senats der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau von Lars Ulrich ABRAHAM. Mainz: B. Schott's Söhne (1972). 131 S.*

Daß eine Musikhochschule einem Altersjubiläum unter ihren Lehrern eine wissenschaftliche Festschrift widmen kann und auch widmet, ist wohl singulär. Schon deshalb, weil die Festschrift für Erich Doflein nicht (wie die Flut der den Universitätsmusikwissenschaftlern derzeit fast zwanghaft zu jeder runden Jahreszahl oberhalb der 60 zgedachten Gaben der Freunde und Schüler) von vornherein als pflichtgemäße Selbstverständlichkeit erscheint, hat sie ihre Besonderheit. Sie hat es auch wegen ihres eher schmalen Umfangs: aufgenommen sind nur Beiträge von solchen Autoren, die dem engsten Wirkungskreis Dofleins nahestehen (der Freiburger Hochschule, dem Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung), die Themen umkreisen jene Probleme und Komponisten, denen auch das pädagogische und wissenschaftliche Bemühen des Jubilars galt und noch gilt (der Musikpädagogik – der Werkbetrachtung – Bach, dessen Frühdrucken Doflein sich in langjährigen Bemühungen widmete – Bartók, dem er als Musikpädagoge zumal und besonders eng durch die Zusammenarbeit für das Doflein'sche *Getzen-Schulwerk* verbunden war – Strawinsky und Webern, die in Dofleins Vorlesungen zur neuen Musik an der Freiburger Hochschule einen zentralen Platz einnahmen).

Dofleins lebenslanges Wirken für eine „allgemeine musikalische Bildung“ betont das *Geleitwort* des seinerzeitigen Hochschuldirektors Carl SEEMANN, Hannsdieter WOHLFAHRT unterzog sich der obligatorischen und nützlichen Aufgabe, eine Bibliographie der Veröffentlichungen des Jubilars beizusteuern. Aus der Fülle der Beiträge (Carl DAHLHAUS schreibt *Über Altes und Neues in Bachs Werk*; Werner BREIG analy-

siert die *Harmonik von Bachs f-moll-Sinfonia* unter Zugrundelegung eines Vordergrund-Hintergrund-Modells; Rudolf STEPHAN widmet Strawinskys ‚expressionistischen‘ Miniaturen unter dem hübschen Titel *Aus Igor Strawinskys Spielzeugschachtel* eine konzis formulierte eigene; Elmar BUDDES *Versuch einer Analyse* gilt dem 4. Stück aus Weberns Opus 5; Hans Heinrich EGGBRECHT reflektiert grundsätzlich *Zur Methode der musikalischen Analyse*; Walter WIORA bietet eine in jeder Hinsicht aufschlußreiche Kollektion *Über das Schlagwort in der heutigen Musikkultur*; Günter BIALAS fragt zu Recht mit Nachdruck *Theorie-Beifachunterricht: unverändert?*) seien zwei besonders hervorgehoben, weil sie zeigen können, in welchem aktuellem Bezug sich die musikpädagogische Arbeit Dofleins vollzog.

Sándor VERESS untersucht in einer sehr aufschlußreichen Studie die Entstehung und die pädagogisch-kompositorische Konzeption von *Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen*. Aufgrund der im Bartók-Archiv Budapest verwahrten Briefe Dofleins an Bartók aus den Jahren 1930/31 (diejenigen Bartóks sind leider verloren) rekonstruiert der Autor die Zusammenarbeit des Musikpädagogen und des Komponisten, beschreibt Dofleins Initialfunktion, seine pädagogisch motivierte Einflußnahme auf die Vereinfachung der spieltechnischen Anforderungen (die von Bartók zuerst komponierten und übersandten Stücke waren die jetzt am Schluß des Zyklus stehenden Nummern, also die schwersten); die anschließenden eingehenden analytischen Bemerkungen zum Volksliedhintergrund und zur musikalischen Struktur der Duos verraten eine stupende Kenntnis der Materie. Aus den Analysen geht die Standortbestimmung dieses Opus im Werk Bartóks einleuchtend hervor: „In diesem Prozeß zur vollkommenen Beherrschung der ‚musikalischen Muttersprache‘ stehen die Violinduos an jenem entscheidenden Punkt, wo sich die Emanzipation von

der Gebundenheit an die Volksmusikmelodien gerade in statu nascendi befindet: nach dieser Station kommen keine größeren Werke mehr, in denen das Volkslied wörtlich zitiert wird“ (S. 56).

Der zweite Aufsatz auf den hier mit Nachdruck verwiesen werden kann, ist derjenige von Lars Ulrich ABRAHAM, der *Erich Dofleins Briefe an Theodor W. Adorno als musikpädagogische Zeitdokumente* behandelt und trotz des Mankos, „aus urheberrechtlichen Gründen“ (S. 108) keine vollständigen Briefe Adornos abdrucken zu können, eine umfassende Bilanz jener in ihren musikpädagogischen und kulturpolitischen Auswirkungen so folgenreichen Auseinandersetzung Adornos mit den „Musikanten“, dessen Diskussion mit der musikalischen Jugendbewegung, bietet. (Adornos *Thesen gegen die musikpädagogische Musik* sind im Anhang der Festschrift abgedruckt.) Abraham zeigt die zentrale Rolle, die Erich Doflein bei diesen Erörterungen spielt: „Der Begegnung mit Adorno hätten die Musikpädagogen auf die Dauer ohnehin nicht ausweichen können, auch wenn er deren eigenes Gebiet gemieden hätte. Die Ausweitung des fachlichen Gesichtskreises innerhalb der Allgemeinen Pädagogik hätte über kurz oder lang die Beschäftigung der Musikpädagogen mit dem Soziologen Adorno erzwungen. Daß die Begegnung früher stattfand und wirkungsvoller verlief, ist das Verdienst Erich Dofleins“ (S. 108). Heute, da den Musikpädagogen Adorno bereits so selbstverständlich geworden ist, daß man dieser Selbstverständlichkeit mißtrauen muß, dürfte kaum noch jemand sich der Tatsache bewußt sein, auf wessen Initiative diese Wirkung zurückgeht: „Auf weite Strecken ist die ‚Kritik des Musikanten‘ eine Auseinandersetzung mit Erich Doflein“ (S. 109). Erich Dofleins eigene, späte Stellungnahme *Zu Adornos Schriften über Musikpädagogik* (Zeitschrift für Musiktheorie IV, 1973, H. 1) wäre hier hinzuzuziehen.

Reinhold Brinkmann, Marburg

EWALD JAMMERS: *Schrift, Ordnung, Gestalt. Gesammelte Aufsätze zur älteren Musikgeschichte*. Bern und München: Francke Verlag 1969. 294 S., 11 Taf. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. I.)

Der Band, mit dem Reinhold Hammerstein eine neue Reihe Heidelberger Studien eröffnete, ist Ewald Jammers als „nachträgliche Festgabe zum siebzigsten Geburtstag“ zugebracht (5). Er durfte schon deswegen mit einer dankbaren Aufnahme rechnen, weil er neben einer unpublizierten größeren Studie über *Die jambischen Kanones des Johannes von Damaskus* (195-256) zehn Aufsätze zusammenfaßt, die für Jammers' Arbeiten charakteristisch und wesentlich sind, jedoch mehrheitlich an Orten veröffentlicht waren, die nicht unbedingt die Aufmerksamkeit der Fachgenossen erreichten. Und der Tatsache, daß es bei der getroffenen Auswahl bleiben mußte, wird durch die von Jürgen Hunkemöller zusammengestellte eindruckliche *Bibliographie der Veröffentlichungen von Ewald Jammers* Rechnung getragen (281-291).

Die wieder abgedruckten Arbeiten stammen aus den Jahren zwischen 1936 und 1965 und gelten – neben dem erwähnten Beitrag und einer Studie über *Die Barockmusik und ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Rhythmus* (259-278) – den beiden Themenkreisen, die Jammers seit seiner Dissertation über die Jenaer Liederhandschrift (1925) immer wieder beschäftigt haben: dem Choral und der weltlichen Einstimmigkeit des Mittelalters. Ihre geschlossene Veröffentlichung führt jene Aspekte vor Augen, die für die Arbeiten von Jammers charakteristisch sind: eine Auseinandersetzung mit den Quellen, die von dem Versuch getragen ist, sich „in die Situation des damaligen Neumenschreibers zurückzusetzen“ (22), eine schöpferische Phantasie, der es darum geht, die Zeichen der Schrift als „ein Bild der geistigen Welt“ einer Zeit zu verstehen und zu interpretieren (9), ein engagiertes, vor Hypothesen nicht zurückschreckendes Eintreten dafür, daß das „musikalische Ergebnis“ stets „sinnhaft“ ausfällt (13), und schließlich der Vorsatz, die Musik in ihrem Verhältnis zur Sprache und insbesondere in ihrer Bindung an die Liturgie zu sehen.

Die Arbeiten sind – von Nachbemerkungen und Rückverweisen abgesehen – nicht überarbeitet. So finden sich gelegentlich etwas eigenwillige Abkürzungen (etwa „J. Amer. Mus.“ für JAMS, S. 62 n. 10 – die Vorlage brachte immerhin „Journal of Am. Musicol.“), kleinere Versehen (etwa S. 75 n.

25 der Vorlage entsprechend „C. A. Norlind“ statt „Moberg“) oder offensichtliche Fehler (vergleiche etwa S. 50 die Neumenzuordnung über *Deus meus* mit Abb. 12 – ganz abgesehen davon, daß Neumenformen und Diastematie in diesem Beispiel recht willkürlich wiedergegeben sind).

Jammers hat mit seinen Untersuchungen zum musikalischen Vortrag des alt- und mittelhochdeutschen Verses und nicht zuletzt mit den hier abgedruckten Arbeiten über *Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik* (105-171), *Grundbegriffe der altdeutschen Versordnung* (172-178) und *Der Vortrag des altgermanischen Stabreimverses in musikwissenschaftlicher Sicht* (179-191) in der Germanistik ein reges Echo gefunden. In der Neumenkunde und der Choralwissenschaft verhielt es sich nicht immer vergleichbar. Dabei verdeutlichen die hier vorgelegten Studien, wie er sich immer wieder kritisch mit neueren Arbeiten auseinandersetzt. Das gilt für die Bemerkungen des Jahres 1936 *Zur Entwicklung der Neumenschrift im Karolingerreich* (25-34) über den Bericht zur *Lage und Aufgabe der Choralwissenschaft heute* von 1961 (59-69) bis zum Beitrag über *Die Entstehung der Neumenschrift* aus den 1965 veröffentlichten *Studien zu Neumenschriften, Neumenhandschriften und neumierter Musik* (70-87). Andererseits zeigt der vorliegende Band gerade in den grundsätzlichen Beiträgen auch, wie Jammers – etwa hinsichtlich der rhythmischen Interpretation des Chorals oder auch mit den weit vor die ersten schriftlichen Zeugnisse des 9. Jahrhunderts zurückreichenden Thesen über die Entstehung der Neumen – über Jahrzehnte hinweg bestimmte Gedanken verfolgte und auf ihrer Grundlage zu gefestigten Anschauungen kam, deren Nachvollzug gelegentlich schwierig wird, weil die jeweiligen Voraussetzungen nicht mehr greifbar sind oder zumindest nicht mehr diskutiert werden. Wie ja auch die Sprache des Verfassers manchmal im eigenwilligen Zugriff das Verständnis nicht erleichtert. Charakteristisch für Jammers' Haltung ist es etwa, wenn er in *Grundsätzliches zur Erforschung der rhythmischen Neumenschriften* (9-24) mit Berufung auf eine an dieser Stelle nicht genannte eigene ältere Arbeit formuliert: „wenn man also gewisse Deutungsmöglichkeiten als erwiesen ausübt“ (13). Dabei bestätigt gerade der vorliegende Band immer

wieder, daß Jammers auch dort, wo man ihm nicht folgen kann, eine Fülle noch kaum ausgeschöpfter Anregungen bietet. Von seinen Verdiensten um *Die paläofränkische Neumenschrift* (35-58) und die Interpretation einzelner Denkmäler (etwa *Der sogenannte Ludwigspsalter als geschichtliches Dokument* mit der kühnen Rekonstruktion einer „Abdankungsliturgie“ [88-102]) zu schweigen. So gebührt dem Herausgeber, dem Verlag und allen Beteiligten für das Zustandekommen dieses Bandes Dank.

Wulf Arlt, Basel

FRIEDRICH BLUME: *Syntagma musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972. Hrsg. von Anna Amalie ABERT und Martin RUHNKE. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. VI, 405 S.*

Das Buch ist eine Gabe zum 80. Geburtstag, den der Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung am 5. Januar 1973 gefeiert hat, und eine inhaltsreiche Nachlese zu dem 1963 erschienenen ersten *Syntagma musicologicum*. Der Aktivität und geistigen Lebendigkeit des Autors in seinem achten Lebensjahrzehnt stellt das zweite *Syntagma musicologicum* ein beredtes Zeugnis aus.

Es handelt sich hauptsächlich um gedruckte und ungedruckte Kongreß-, Universitäts- und Radiovorträge, Beiträge zu Festschriften, Artikel für die *Neue Zürcher Zeitung* und um den Epochenartikel *Die Musik der Romantik* aus MGG. Daß der Verfasser neben der praktischen Musik die Sprachenkenntnis für die wichtigste Grundlage eines Musikwissenschaftlers hält, unterstreicht er durch mehrere englisch geschriebene Beiträge, die ursprünglich für eine amerikanische Hörer- und Leserschaft gedacht waren.

Manche der Abhandlungen haben bekenntnishaften Charakter, besonders diejenigen, die sich mit der Entwicklung und den Aufgaben der Musikwissenschaft befassen. Nicht ohne Grund betont Blume die Entwicklung der neuzeitlichen Musikwissenschaft aus der praktischen Musik, denn er selbst versteht sich primär als Musiker. Demzufolge bildet eines der Leitmotive seiner Gedanken die Entfremdung von Musikwissenschaft und Musikpraxis. Für ihre Versöhnung sieht er z. Zt. die besten Voraus-

setzungen in den amerikanischen Universitäten.

Mit der Entfremdung, wie er sie bei uns beklagt, scheint der „Überperfektionismus“ in Zusammenhang zu stehen, den Blume besonders in der Erforschung und Edition der Werke der großen Meister walten sieht, ohne daß er damit die Notwendigkeit der Gesamtausgaben bezweifeln wollte. Er widmet ihrer praktischen wie wissenschaftlichen Bedeutung sogar einen besonderen Artikel. Doch betont er die Notwendigkeit, verstärkt die Werke kleinerer Meister herauszugeben und durch eine Verbesserung der Musikbibliographie (die inzwischen durch RILM weitgehend erfolgt ist) zu breiterer Kenntnis des Umkreises der großen Meister beizutragen.

Mit dieser Auffassung geht einher die Forderung nach zusammenfassenden Darstellungen. Daß Friedrich Blume damit kein Verdikt über die Spezialforschung aussprechen will, macht er durch seine Untersuchung einer Orgeltabulatur in der New York Public Library deutlich. Der Verfasser läßt uns aber immer spüren, daß auch die Detailuntersuchung von einem tieferen Interesse als dem der bloßen Faktensammlung getragen sein soll, daß das Einzelne für ihn nur als Baustein eines größeren Ganzen Wert hat und daß er nie den historischen Zusammenhang aus dem Auge verliert.

Bemerkenswert ist auch die Prophezeiung künftiger „koordinierter oder kooperativer Produktion“ im musikwissenschaftlichen Schrifttum (S. 35 f.). Hier berühren sich die Gedanken Friedrich Blumes mit denen Ernst Hermann Meyers, der das „Prinzip der Kollektivität“ postuliert als Antwort auf die Frage, „wie man einerseits die Enge des Überspezialistentums überwinden und andererseits gleichzeitig nicht in Oberflächlichkeit verfallen . . . kann“ (vgl. Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 11, 1969, S. 235 ff., speziell S. 241 f.).

Unter den historisch orientierten Themen bildet den ersten Schwerpunkt dieses Bandes das deutsche 17. Jahrhundert mit Abhandlungen namentlich über Michael Praetorius, Schütz und Bruhns. Dann folgt der gewichtigste Teil mit Aufsätzen über J. S. Bach, den Blume unter einigen ihn besonders interessierenden Aspekten beleuchtet, angefangen vom jungen Bach über das Parodieverfahren in Kantaten und Passionen bis zu den Nachwirkungen Bachs im Zeitalter der

Romantik. Die weiteren Akzente liegen auf Joseph Haydn und dem 19. Jahrhundert. Darüber hinaus reicht der Horizont dieses Bandes von Josquin bis zur elektronischen Musik.

Es überwiegt die Betrachtung, die Deutung, die Zusammenfassung. Blume gibt besonders dem nicht speziellen Fachmann instruktive Wertungen neuer Forschungsergebnisse, in seinem nach wie vor glänzenden Stil. Besonders der enzyklopädische Artikel über die Romantik zeigt den Meister der allseitigen Durchdringung seines Themas.

Unter den vielen bekenntnishaften Bemerkungen scheint dem Rezensenten besonders folgendes Wort nachdenkenswert: „*Worauf wir zielen sollten, ist nicht die Diktatur einer Methode, sondern die Synthese der möglichen Methoden.*“ (S. 41)

Georg Feder, Köln

*Yearbook of the International Folk Music Council. Vol. III, 1971. Kingston: The International Folk Music Council 1972. 203 S.*

Zugleich mit dem Herausgeber hat sich auch der Inhalt von Band 3 des Jahrbuches maßgeblich geändert. Charles Haywood ist zwar mit dem ehemaligen Herausgeber Willard Rhodes der Ansicht, daß das Jahrbuch ausführliche Beiträge über neue Forschungen der Mitglieder des IFMC enthalten solle, möchte aber keineswegs vollends auf kurze Mitteilungen, Rezensionen von Büchern, Zeitschriften, Liedersammlungen und Schallplatten sowie auf Hinweise über neu eingegangenes Schrifttum verzichten. Mit diesem auf möglichst viel Informationsvermittlung beruhenden Konzept hofft Haywood das Jahrbuch für einen breiteren Leserkreis, speziell auch für die Studierenden, attraktiver zu gestalten. Er schließt sich damit formal anderen vergleichbaren wissenschaftlichen Periodica an, die allerdings in der Regel häufiger als einmal jährlich erscheinen und folglich gerade im Rezensionsteil aktueller sein können.

Wesentliche Substanz des Jahrbuches stellen – auch seitenmäßig – die Artikel dar, die der Herausgeber in nicht unbedingt überzeugender Weise vier Themenkreisen glaubt zuordnen zu können. Hier die Beiträge in der Druckfolge: Olive LEWIN gibt ei-

nen kurzen, fundierten Überblick über Geschichte und derzeitigen Stand der Volksmusik in Jamaika. Von Walter WIORA wurde der Beitrag „Das Alter des Begriffes Volksmusik“ aus „Die Musikforschung“ (XXIII, 1970) in englischer Übersetzung abgedruckt. Über schottische Volksmusik, vor allem über Lieder und Balladen, informiert Francis COLLISON (es handelt sich um den Eröffnungsvortrag des IFMC aus dem Jahr 1969). Zur Frage der Klassifikation von Gebrauchsleitern angloamerikanischer Lieder nimmt Norman CAZDEN Stellung. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit den terminologischen Wirren, die durch die Einordnungen der Gebrauchsleitern nach falsch verstandenen griechischen Modi aufgekommen sind.

Zwei Artikel behandeln afrikanische Musik. Peter R. Cooke berichtet über die Querflöte Ludaya, die von den Gisu in Uganda geblasen wird, und analysiert Musikbeispiele einer Flötenspielerin. Der vielleicht problematischste, zugleich aber auch anregendste Artikel stammt von John BLACKING. Er untersucht Tiefen- und Oberflächenstruktur in der Musik der Veda und deutet formale Anlage, sozialen und emotionellen Inhalt als in kulturelle Normen transformierte menschliche Erfahrungen. Folgerichtig lautet seine Forderung im Hinblick auf die Analyse: „to pay as much attention to man the music-maker as we do to the music man makes“.

Zwei weitere Beiträge sind Fragen zur Volksmusik in zweisprachigen Gemeinschaften gewidmet. Hugh SHIELDS berichtet über Singtraditionen einer irisch und englischen Gemeinde in Nordwestirland, Samuel BAUD-BOVY über Gesänge zweisprachiger Gemeinden in Griechenland, Albanien und am Schwarzen Meer. – Um die Verbreitung von Musikinstrumenten als einen Kommunikationsprozeß zwischen verschiedenen Völkern verstehen zu können, schlägt in dem letzten ausführlichen Beitrag des Jahrbuches Erich STOCKMANN vor, sich kybernetischer Methoden zu bedienen. Die Vielfalt unterschiedlicher Beeinflussungsmöglichkeiten schon von nur zwei ethnischen Gruppen verdeutlicht er überzeugend anhand einer grafischen Darstellung des möglichen Informationsflusses zwischen zwei Systemen mit den Strukturmerkmalen Instrumentenbauer – Spieler – Instrument – Musik.

Helmut Rösing, Saarbrücken

*Atti del Convegno sul Settecento Parmense nel 20° Centenario della Morte di C. I. Frugoni, Parma 10, 11, 12 Maggio 1968. Parma: Presso la Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi 1969. 440 S.*

Die 24 Beiträge dieses Bandes aus der Feder von Spezialisten der verschiedensten Wissensgebiete geben ein umfassendes Bild von der hohen Bedeutung, die das kleine Herzogtum Parma unter der Herrschaft der Bourbonen und deren allmächtigem Minister Du Tillot im 18. Jahrhundert erlangt hatte und die nicht zuletzt in der engen Begegnung und gegenseitigen Beeinflussung des italienischen und französischen Geistes besteht. Das rege, weltoffene geistige Leben des Staates und seines Hofes wird unter den mannigfaltigsten Aspekten der Wissenschaften und Künste teils in summarischen Artikeln, teils an Hand von Einzelproblemen dargestellt. C. I. Frugoni, dessen Andenken der Band gewidmet ist, erscheint dabei nur als eine glänzende Gestalt unter anderen.

Von den 9 Aufsätzen des großen „C. I. Frugoni e la letteratura del suo tempo“ überschriebenen Mittelabschnitts beschäftigt sich nur einer (von A. PIROMALLI) mit den *Aspetti dello stile di Carlo Innocenzo Frugoni*, alle anderen handeln von Einzelfragen, die seine literarische Umwelt betreffen.

Mit dem Librettisten Frugoni, der natürlich aus dieser Betrachtung des Dichters ausgeschlossen ist, befassen sich dagegen zwei Autoren: D. HEARTZ mit *Operatic reform at Parma: „Ippolito ed Aricia“* und G. MARCHESI unter dem Titel *Due momenti iniziali della librettistica di Frugoni: „Il trionfo di Camilla“ (1725) – „Medo“ (1728)*. Nur Hertz gliedert aber Frugoni (und Du Tillot) auch vom operngeschichtlichen Standpunkt aus in die allgemein auf eine Verschmelzung von italienischem und französischem Operngeist abgestimmten Reformbestrebungen der Zeit ein (besonders interessant dabei die Zitate aus Briefen Voltaires, Algarottis und Frugonis) und exemplifiziert zuletzt höchst instruktiv an Frugonis Bearbeitung von Pellegrin/Rameaus *Hippolyte et Aricie*. – Marchesi beschränkt sich auf eine bloße Inhaltsangabe der beiden Libretti mit der Wiedergabe einzelner, meist abfällig kritisierter Verse. – Eingeleitet wird diese unter dem Oberitel „Il teatro musicale“ zusammengefaßte Gruppe von Beiträgen durch Cl. GALLICO, der in seinem Aufsatz *Note sul melodramma*

*settecentesco: poetica e morfologia* eine Lanze für die italienische Musikoper des 18. Jahrhunderts bricht, gegen deren Diskriminierung von Seiten der Opernreformer aller Art er energisch Front macht.

Eine letzte Abteilung von Artikeln ist der Rolle der bildenden Künste in Parma gewidmet, unter ihnen *Carlo Innocenzo Frugoni segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti* von G. Allegri TASSONI. Darin wird die Tätigkeit des Hofdichters und Hoftheaterintendanten auch im Rahmen der schönen Künste gewürdigt. Damit rundet sich das Bild eines hoch angesehenen, unermüdlich tätigen Mannes, eines gewandten, in allen Sätteln der Dichtkunst gerechten Höflings, dem jedoch die dichterisch-librettistische Doppelbegabung eines Metastasio und der reformerische Schwung eines Calzabigi abgingen.

Anna Amalie Abert, Kiel

*Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea. Brno 1968. Gestaltung und Redaktion Rudolf PEČMAN. Brno: Internationales Musikfestival 1970. 383 S. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno. Band 3.)*

Nach den zwei Janáček-Kongressen von 1958 und 1965 in Brünn war es erstaunlich, daß der auf den 29. September 1968 angesagte fünftägige dritte Kongreß hätte durchgeführt werden können. Jiří Vysloužil verschweigt denn auch in seinem Vorwort die damaligen Schwierigkeiten nicht. Daß all die Referate, die nicht gehalten werden konnten, rasch veröffentlicht wurden, ist umso erfreulicher, als dadurch auch die Verbreitung im Westen sichergestellt ist. Denn daß die Janáček-Forschung international eingesetzt hat, ist bekannt; die Informationslücke ist aber noch beträchtlich. Deshalb kann es sich bei diesen Ergebnissen nicht mehr nur um die Angelegenheit tschechischer Musikologen handeln.

Der Inhalt dieses fast 400-seitigen, mit sehr vielen Notenbeispielen versehenen Kongreßberichts, herausgegeben von Rudolf Pečman mit Unterstützung des Tschechischen Musikfonds, kann diesem Mangel in manchen Bereichen abhelfen. Die meisten Beiträge, nämlich 28, sind in deutscher Sprache abgefaßt, daneben 6 in englischer und 7 in französischer Sprache. Ein Über-

blick über die Haupttitel ermöglicht, den thematisch weit gefaßten Umkreis abzuschätzen: Allgemeine Probleme, Janáčeks Bühnenschaffen, Janáčeks Orchester- und Kammermusik, Janáček und die europäische Musik, Janáček und die Volksmusik, Janáčeks Werke im Ausland und Die Europäische Musik zur Zeit Leoš Janáčeks.

Einige wenige Beiträge sind in westlichen Musikzeitschriften publiziert worden, etwa die Texte von Jan Ráček über *Janáčeks Stellung in der Weltmusik* oder K. H. Wörners Aufsatz über *Katja Kabanova*, aber auch Bohumír Štědroňs Arbeit über *Jenufa* und Hans Hollanders *Naturimpressionismus in Janáčeks Musik*. Die übrigen Beiträge sind neu.

Vor allem beanspruchen jene unser größtes Interesse, die versuchen, das Phänomen der völlig eigenständigen Kompositionstechnik im Umkreis neuer formaler Experimente zu sehen. Denn man kann bei Janáček nicht immer nur die Sprachmelodik als Ausgangspunkt für alle Erklärungen nehmen, die strukturellen Elemente sind ebenso bedeutsam. Zumindest genügt es nicht, Werke wie das *Tagebuch eines Verschollenen* nur von der Deklamationstechnik anzugehen. Vor allem bei der Kammermusik muß neben dem Blick auf die thematischen Prozesse auch das strukturelle Gestalten berücksichtigt werden. Einer der interessantesten Beiträge des Berichts ist diesem Problem gewidmet: Miloš Štědroň *The Tectonic Montage of Janáček*. Er schließt an jene Untersuchungen von Siegfried Köhler in den beiden ersten Kongreßberichten an, die sich mit der Variabilität der strukturellen Dichte bei Janáček beschäftigt haben.

Daneben ist aber auch der Aufsatz von Clemensa Firca den Prinzipien der musikalischen Architektonik gewidmet. Die Modalität, um die man bei Janáček nicht herum kommt, wird in den Arbeiten von Gheorghe Firca, Zofia Helman und Jan Trojan behandelt, die Sprachmelodik in Texten von Theodora Strakova, *Janáček und der Verismus*, John Tyrrell, *Janáčeks Three Types of Prose-opera* und H. C. Wolff, *Realistische und expressive Sprachmelodie zur Zeit Janáčeks*.

Daraus ist ersichtlich, daß die rein thematisch-motivischen Untersuchungen – auch im Bereich der Opern – in den Hintergrund getreten sind. Die Verlagerung ist ebenso deut-

lich wie sie notwendig war, weil man bei Janáček mit dem nachwagnerischen Leitmotivdenken nicht weiter kam und sich deshalb fast gewaltsam befreien mußte. Schon K. H. Wörners Aufsatz über die *Modelvariantenprozesse* hat ja die prinzipiellen Unterschiede zur eigentlichen Leitmotivtechnik nachgewiesen, so daß schon durch ihn die Verlagerung zum strukturellen Denken eingeleitet worden ist.

Janáčeks Stellung innerhalb der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts kann dadurch differenzierter beurteilt werden; die Querverbindungen nicht nur zu Strawinsky und Bartók, sondern auch zu Schönberg, Berg und Webern werden deutlich sichtbar. Janáček aber bleibt dennoch ein Außenseiter, denn trotz all der Bezüge erschöpft sich die Verwandtschaft in einzelnen Elementen. Als Ganzes bleibt seine Kompositionstechnik ein Sonderfall.

Der Kongreßbericht von 1968 bringt dazu eine Reihe von neuartigen Ansatzpunkten, welche der Hoffnung Auftrieb geben, daß die Janáček-Forschung auch im Westen neue Impulse erhält. Jakob Knaus, Bern

*Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik. Bd. I, 1969, 324 S.; Bd. II, 1971, 293 S.*

„Seit langem ist es ein dringendes Anliegen, die vielschichtige und differenzierte Entwicklung des kompositorischen Schaffens und des Musiklebens in der Deutschen Demokratischen Republik umfassend wissenschaftlich zu bearbeiten . . . Die Sammelbände verfolgen das Ziel, konzeptionelle Artikel zu musikhistorischen, kulturtheoretischen, ästhetischen, soziologischen und anderen Grundfragen unserer Zeit, Beiträge zur Entwicklung einzelner Gattungen und Genres und zur Biographie zeitgenössischer Komponisten, Analysen neuer Werke und Aufsätze über die Entwicklung des Musiklebens und der Musikwissenschaft vorzulegen . . . Die Herausgeber . . . wünschen, daß die Reihe der Sammelbände dazu beitragen möge, das Gespräch über unsere zeitgenössische Musik zu bereichern, kritische und selbstkritische Gedanken über einen zurückgelegten Weg zu stimulieren und damit dem

klügeren und besseren Fortschreiten der sozialistischen Kunst dienlich zu sein“ (I, 7). Das Programm ist deutlich: eine umfassende nationale Musikgeschichtsschreibung unter dem (wie immer verstandenen) Leitgedanken einer sozialistischen Kultur. Bei einem jungen, erst kürzlich international offiziell auch über den Bereich des Ostblocks hinaus anerkannten Staat ist die Betonung nationaler Eigenständigkeit so anachronistisch nicht, wie sie sich für die Mitglieder der westlichen Musikszene darstellt, wo insbesondere das zeitgenössische Schaffen die nationalen Scheuklappen des 19. Jahrhunderts abgelegt hat. Die Funktion dieser nationalen Kunst, den „sozialistischen Menschen“ (II, 67) heranzubilden, erörtert Heinz Alfred BROCKHAUS an deren zentraler Kategorie: dem Realismus. Das Referat *Probleme der Realismustheorie* (II, 24 ff.) soll jene „*theoretisch-ästhetischen Darlegungen*“ zusammenfassen, die auf einer Konferenz des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler 1969 erörtert wurden und die „für die weitere theoretische Arbeit der Musikwissenschaft von wesentlichem Inhalt sind“ (24) – hier liegt also offensichtlich eine Leitstudie vor.

Wer die langjährige Realismus-Debatte in ihren vielbändigen schriftlichen Fixierungen verfolgt hat, wird bei Brockhaus theoretisch nichts Neues finden; der Postulate überdrüssig wird er auf die Ergebnisse der Anwendung der Theorie durch den Wissenschaftler begierig sein. Brockhaus vermeidet eingangs eine Festlegung auf Normen: der „*Materialstand des 20. Jahrhunderts*“ ist ihm ebenso verdächtig („*revisionistische, formalästhetische Argumente*“) wie die Gegenposition der „*natürlich schöne(n) Melodik*“ („*das mechanisch-ahistorische Postulat*“, S. 25). Gegen die These des Seeger'schen DDR-Musiklexikons jedoch, „*objektive Kriterien des musikalischen Realismus, die aus dem Notenbild ablesbar wären*“, seien „*bisher überzeugend nicht nachgewiesen worden*“, setzt der Autor eine emphatische Behauptung: „*Wenn auch der sozialistische Realismus oder der Realismus bisher analytisch nicht nachweisbar gewesen sein sollte, so ist er doch musikalisch relevant!*“ (S. 26 – die grundsätzliche Verneinung der Nachweisbarkeit ist in diesem Zitat wohl ein lapsus linguae). Aber am Ende (S. 70) resümiert Brockhaus selbst: „*Die Profilierung unserer sozialistischen Epoche*

als Kunstepoche wird bisher nicht als Stilproblem gefaßt. Wenden wir uns diesem Problem dennoch zu, so setzt schon der derzeitige Stand der Musikforschung einer exakten Aussage enge Grenzen, und Sinn hat die Unternehmung wohl auch nur dann – will sie nicht in Normativismus ausarten –, wenn sie prognostisch und heuristisch orientiert wird. Dazu aber fehlen uns zur Zeit noch die wissenschaftlichen Voraussetzungen“. Wo aber in der DDR ist der sozialistische Realismus „doch musikalisch relevant“? Nach Brockhaus („wenn auch zum Teil nur partiell“, S. 67) in Ernst Hermann Meyers *Sinfonie in B* (S. 67: „ein Werk, das als eines von vielen hier genannt sei für die Bemühungen unserer Künstler, die typischen Konflikte unserer Gesellschaft, unseres Lebens in musikalischer Gestaltung zu fassen und ihr Wesen aufzuzeigen, die Härte und Intensität, zugleich aber auch die prinzipielle Lösbarkeit der auftretenden Konflikte in der sozialistischen Gesellschaft . . . als Satzkontrastierung mit heroisch-pathetischer Finalkonzeption angelegt . . . im wesentlichen der klassischen Modellierung des 'Per aspera ad astra'“ entsprechend – so einfach kann gesellschaftliche Dechiffrierung von Kunst geraten), ferner in Johann Cilenšeks *Konzertstück für Klavier und Orchester* (S. 67: „Die Anspruchsfülle und die Intensität der musikalischen Detailgestaltung . . . repräsentiert eine neue Art der musikalischen differenzierten Fülle, die zu verfolgen und nachzuerleben eine ungewöhnliche Konzentration und Aufmerksamkeit vom Hörer verlangt“), und schließlich Fritz Geißlers *Dritte Sinfonie* (S. 67: „Weil . . . eine überzeugende Gestaltung des monumentalen und kraftvollen Pathos gelungen ist“). Der begrüßenswerte Versuch des Autors, normative Kriterien zu vermeiden, sich nicht in alter bornierter Weise festzulegen auf musikalisch-realistische Gebrauchsanweisungen für Komponisten, kann doch nicht hinwegtäuschen über die Kümmerlichkeit der Kategorien. Und ganz am Ende kommt dann (neben der „Herausbildung eines neuen, sozialistischen Typus des Hymnischen in der Musik“, die der Autor zuerst in Eislers *Maßnahme* ortet, vgl. S. 71 f.) eben doch der „Primat der Melodie“ wieder, zwar vorsichtiger nur als „Stellungnahme der Komponisten“ (E. H. Meyer, R. Wagner-Regeny, M. Butting, H. Eisler), aber doch mit deren und des eigenen Verbandes

Autorität befrachtet und dem betonten Hinweis, daß es „keine Musik jemals gab, die ohne Melodik denkbar gewesen wäre“ (71) – ohne daß bei den zitierten Autoritäten die entschiedene Differenz zwischen Meyers „Melodik sei also Trägerin der Charaktere“ und Eislers „Neuerertum in der Vokalmusik“ auch nur berührt würde. So verfällt letztlich auch die Position von Brockhaus trotz aller Geschmeidigkeit dem Verdikt Konrad Boehmers (*Zwischen Reihe und Pop*, Wien-München 1970, S. 98 f.): „Daß eine sozialistische Kulturrevolution schlimmsten Revisionismus sich schuldig macht, wenn sie nicht davon ausgeht, daß nicht nur der Unterschied zwischen elitärem und Massen-Bewußtsein aufgehoben werden muß, sondern auch jene Form des Massenbewußtseins, das sich doch gerade unter der Bedingung von Herrschaft, Ausbeutung und gesellschaftlicher Entfremdung gebildet hat, ist den Apologeten sozialistischer Massenkunst nicht aufgegangen“. Der „Primat des Staates . . . über die Entwicklung einer neuen Kultur . . .“, die „unkritische Identifizierung von Kunst mit dem Bestehenden“ ist nach Boehmer „eine konsequente Folge der theoretischen Ausgangspunkte, die ihrerseits wiederum das Resultat erschreckender Phantasielosigkeit sind“. Das mit viel theoretischem Aufwand herausdestillierte Neue der sozialistischen Musik ist in der Tat das längst Bekannte der vielgeschmähten bürgerlichen. Ernst Hermann Meyers *Sinfonie in B* ist nicht nur eine Sinfonie, sondern darüber hinaus, wie der *Versuch einer Analyse* (I, S. 56 ff.) von Gerd RIENÄCKER (mit Kategorien wie „thematische Verarbeitung“, „kontrapunktische Verdichtung“, „dramatische Zuspitzung“, „kontrastierendes Wechselgespräch“ und funktionaler Inhaltsbestimmung wie „Transformation vom Nachdenklichen zum Heroischen“, „das Überwinden von Schwierigkeiten“ – vgl. auch Brockhaus: „per aspera ad astra“) unausgesprochen zeigt, eine alte. Und auch die Schlager, die Heinz P. HOFMANN in seiner Studie über den Komponisten von Tanz- und Filmmusik Gerd Natschinski (II, 240 ff.) als einen „Beitrag zur Ausbildung der sozialistischen Persönlichkeit“ rühmt (z. B. der langsame Walzer „Viola, Viola, was hast du im Sinn? Du weißt doch genau, wie gut ich dir bin . . .“, oder der Foxtrott „Männer, die noch keine sind, machen manchmal sehr viel

Wind . . .“) sind für einen in der Geschichte der Tanzmusik ein wenig Bewanderten wie liebe alte Bekannte – nur in den zwanziger Jahren waren die Schlager halt musikalisch noch etwas origineller. (Die „Gestaltung humanistischer Ideen und Emotionen“, die der Autor hier am Werke sieht, sind allenfalls in gewissen moralisierenden Phrasen der Texte zu finden – ein allerdings eher bescheidener Humanismus.)

Der Rezensent möchte nicht mißverstanden werden (wiewohl er weiß, daß er dem in der gegenwärtigen Situation kaum entgegen kann): seine kritischen Bemerkungen gelten nicht hämisch dem Versuch der sozialen Fundierung einer nationalen Musikkultur, sondern beziehen sich auf das bedauerliche Faktum, daß dieser ernsthafte Ansatz sich immer noch unverändert provinziell und im Kern reaktionär darstellt.

Im übrigen enthalten die beiden Bände einige sehr interessante und wichtige Studien. Genannt seien drei Beiträge zu Hanns Eisler (I, 9 ff.: *Einiges zur Entwicklung Hanns Eislers in den zwanziger Jahren* von Jürgen ELSNER – einige neue Daten machen den Aufsatz trotz der Vielzahl inzwischen altbekannter Zitate und Urteile lesenswert; I, 20: *Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers* von Manfred GRABS; II, 181 ff.: *Zur Dialektik des Schließens in Liedern von Hanns Eisler* von Fritz HENNENBERG – ein Beitrag, der an einem zentralen Punkt der Wirkung Eislerscher Lieder ansetzt, dem aber, um das Problem wirklich angemessen ausdiskutieren, die historische Fundierung fehlt: die typisch Eislerschen Schlüsse sind nicht isoliert, sondern allein aus dem Schlußproblem der neuen Musik insgesamt zu begreifen); drei Aufsätze gelten Paul Dessau (I, 91 ff.: *Paul Dessaus politische Chorkantaten 1944-1968* von Fritz HENNENBERG; I, 130 ff.: *Neue Musik – Neue Aspekte der Analyse. Zu Paul Dessaus Requiem für Lumumba* von Günter MAYER – eine kompetente Analyse, die Parteilichkeit mit theoretischem wie analytisch-praktischem Niveau zu verbinden weiß; II, 100 ff.: *Zu einigen Gestaltungsproblemen im Operschaffen von Paul Dessau* von Gerd RIENÄCKER). Durch Analysen von Frank SCHNEIDER vorgestellt werden ferner Werke von Günter Kochan (I, 180: *Zweite Sinfonie*) und Siegfried Matthus (II, 144: *Das Violinkonzert*), der 1. Band ent-

hält zudem zwei Komponistenporträts (216 ff.: *Kurt Schwaen – ein biographischer Abriss* von Ludwig MÜLLER; 237 ff.: *Fidelio F. Finke – Entwicklung seines Schaffens* von Dieter HÄRTWIG).

Ergänzt werden die Themenkreise der beiden Bände dankenswerterweise durch Untersuchungen zum Musikleben der DDR (II, 273: *Zur Entwicklung der Musikschulen in der DDR* von Wolfgang RECKLING; I, 295: *Untersuchungen zur Singebewegung* von Wilfried HOFFMANN) und die Ergebnisse eines Meinungstests über die Bewertung dreier Werke von Dessau, Geißler und Meyer (I, 263 ff.: *Soziologische Analyse der Musikgespräche 1966* von Konrad NIEMANN), der deutlich macht, daß die Schwierigkeiten um das Verstehen ‚neuerer‘ Musik in der DDR keineswegs geringer sind denn in der Bundesrepublik, wobei wichtig scheint, daß die Werke von Meyer und Geißler sich durchaus dem traditionellen Hören zu erschließen vermögen. Im übrigen bestätigen die durch vorausgeschickte Einführungen und die Kategorien des Fragebogens präformierten Antworten das Wertsystem des Realismus-Konzepts von Brockhaus: obenan steht die „ausdrucksvolle Melodik“.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HERBERT EIMERT/ HANS ULRICH HUMPERT: *Das Lexikon der elektronischen Musik. Regensburg: Musikverlag Bosse 1973. 426 S.*

Das Lexikon der elektronischen Musik versucht als erstes seiner Art ein Kompendium von Begriffen aus und zur elektronischen Musik so aufzuschlüsseln, daß ohne überdurchschnittliche technische oder mathematisch-physikalische Vorbildung ein Erfassen auch schwieriger Termini möglich wird. Daß diese Arbeit eine Pioniertat von hohem wissenschaftlichem Rang darstellt, ergibt sich einerseits aus den recht widersprüchlichen Quellen (z. B. Theorie und Ästhetik), andererseits aus der Entscheidung über die vermutlich mehr als 1000 aufgenommenen Begriffe, die sich die Autoren selbst auferlegt haben, da ein Vergleichsmuster nicht existiert.

Die Verfasser tragen mit unmißverständlicher Klarheit dazu bei, einige verworrene Anschauungen insbesondere über die Exi-

stanz elektronischer Musik geradezubiegen. Dies tun sie nicht nur, indem sie die Masse elektronischer Musik, die Übungen gleich, nicht historische Gültigkeit in Anspruch nehmen wollen, gegen die ernstgewordenen Resultate der nachwebernschen Zeit abgrenzen, sondern den Mut aufbringen, gegen sich immer mehr ausbreitende Todesanzeigen und falsches Herumtheoretisieren Stellung zu nehmen. Die Beispiele reichen von handfesten Angriffen gegen das scheinbar unsterblich gewordene Unbedingt-Auflösen-Wollen von Klangerscheinungen durch das Ohr und gegen das Polemisieren über die Nichtangemessenheit elektronischer Musik an das menschliche Ohr, wenn der unternommene Auflösungsversuch nicht gelingt. Derlei Gedankengänge haben sich nicht nur in den Darmstädter Beiträgen (Form) eingeschlichen und werden, wie auch die Ansichten über das Nichtrelevantsein elektronischer Musik, bis in die Pädagogik hineingetragen. Zumindest letzteres stellt eine Mißachtung des gegenwärtigen Standes elektronischer Musik dar und verkennt nicht nur das Wesen elektronischer Musik, sondern auch das Interesse der Musikhörer. *„Man darf wohl festhalten: wenn im Zentrum, sagen wir im musikalischen Kerngebiet unseres zu drei Vierteln abgelaufenen Jahrhunderts etwas die Musik bewegt und verändert hat, dann waren es: die Emanzipation der Dissonanz mit dodekaphonischen Folgen, der Entwurf der potenzierten Reihe und die Konzeption der Elektronischen Musik mit ihren neuen, nicht mehr versiegeln könnenden Mitteln“* (S. 7). Diese Feststellung muß nach Eimert/Humpert Folgen haben, die sich nur in umfassenden Gegenstandsanalysen niederschlagen können, was letztlich bedeuten mag, daß *„der Zeitpunkt kommt, da man auch in Würzburg oder Marburg nicht umhin kann, Vorlesungen über elektronische Musik halten zu müssen“* (S. 313). Etwas sehr bewegt kommentieren die Autoren die frühen Gedanken über die elektronische Musik, in denen diese freilich noch viel emotioneller *„als 'teuflich' und – gegenüber der 'Musik-schöpfung Gottes' – als 'fratzenhaft'“* bezeichnet wird (S. 313).

So erweist sich dieses Lexikon an einigen Stellen als scharf argumentierendes Verteidigungsplädoyer, das nicht immer geeignet ist, dem Ohr des Nichteinsichtigen zu schmeicheln. *„Wer sie als teuflisch deklariert,*

*hat gewiß noch die Aufklärung vor sich.“* (S. 313) Dennoch muß den Verfassern bestätigt werden, daß sie dieses Lexikon nicht nur mit beachtlicher Sachkenntnis, sondern auch mit viel Hingabe und dem Streben nach Gerechtigkeit der Sache gegenüber erstellt haben. Resolute Formulierungen entstehen aus dem Willen, falschen und zum Teil boshaften Bemerkungen von nicht berufener Seite zu begegnen.

Dem Lexikon ist ein Stichwörterverzeichnis vorangestellt, das *„dem Leser einen rasch orientierenden Überblick über das ungewohnte und verwirrend vielseitige Gebiet verschaffen“* (Vorwort) soll. Daß einem derartigen Werk Grenzen gesetzt sind, ist verständlich. Der Rezensent vermißt beispielsweise den Hinweis auf die gleichgerichtete Sinusschwingung mit dem Spektrum f. 1, 2, 4, 6, 8 usw., den Begriff *„Analoges Schieberegister“*, auch wurde das Rauschunterdrückungsverfahren nur in der Erwähnung des *„Dolby-Systems“* besprochen. Wünschenswert wäre es gewesen, dieses verschiedenen anderen Systemen gegenüber kurz abzugrenzen. Geschehen ist dies in der Beschreibung *Synthi A* und *Mini-Moog*, was den *Synthi A* als das für das Wesen elektronischer Musik angemessenere System ausweist. Problematisch bleibt dem Rezensenten auch die Zuordnung von Dezibel und musikalischen Lautheitsbezeichnungen. Der Laie mag annehmen, daß -20 dB auf der Revox A 77 etwa dem pp entspricht. Aus der Studio-praxis ist die im Lexikon angegebene Zuordnung einsichtig. Bei derartigen Problemen wäre eine Quellenangabe wünschenswert, da gerade bei diesen Zuordnungsversuchen auch die Frequenz als entscheidende Größe hinzutritt.

Überdenkenswert sind die Bemerkungen zur Stereobasis (S. 326). Seit den Überlegungen über die Anwendbarkeit des Goldenen Schnitts in der Raumakustik, wie sie Wilhelm Lepper (HiFi-Stereophonie 10/1971, S. 956-60) angestellt hat, kann die Lautsprecheranordnung im gleichseitigen Dreieck nicht als Ideallösung angenommen werden. Doch stellt dies gewiß ein Randproblem dar. In diesem Zusammenhang wäre auch die Aufnahme der *„kopfbezogenen Hörtheorie“* (Plenge) oder wie Webers sie nennt *„kopfbezügliche stereophonische Übertragung“*, in einer möglichen Neuauflage wünschenswert, wobei sich gerade in Bezug auf

elektronische Musik einige zu lösende Probleme ergeben. Daß die Oszillogramme auf S. 240 gezeichnet sind (anstelle von Photographien), stellt wohl ein drucktechnisches Problem dar. Für das Spektrogramm der Glocke (S. 106) würde sich zu Vergleichszwecken ein Sonagramm anbieten, woraus der Leser Zusammenhänge zwischen einzelnen Analyseverfahren entnehmen könnte, die auch in dem Kapitel „Analyse“ näher auszuführen wären. Die farblose Wiedergabe einer Beispielseite aus Wehingers Hörpartitur (S. 136) sollte unverzüglich gegen die farbige ausgetauscht werden, da sie in dieser Form sinnlos ist, weil Wehinger versucht, spektrale Zusammensetzungen bestimmten Farbwerten zuzuordnen. Dem Leser wird folglich wesentliches vorenthalten, was den Absichten von Wehinger keinen Gewinn bringt und auch das pädagogische Interesse nicht gerade stimuliert. Unter der Rubrik Bücher, Aufsätze, Einzeldarstellungen sollte, wenn schon ein derart ausführliches Literaturverzeichnis angeboten wird, ein so bemerkenswertes Buch wie *Electronic music systems, techniques and controls* von Allen Strange USA 1972 ISBN 0-697-03612-X nicht fehlen.

Diese Anmerkungen stellen Hinweise dar, die selbstverständlich an der Qualität des Lexikons nicht rütteln können. Der Eindruck, den das Lexikon gibt, ist zumindest insofern als große Erleichterung zu bezeichnen, weil ungeachtet aller strittigen Fragen einmal ein Meilenstein gesetzt wurde, der zudem mit allen emotionalen Aversionen gründlich aufräumt, was mindestens als zweites Verdienst neben der hervorragenden terminologischen Arbeit zu würdigen ist.

Josef Mundigl, Saal/Donau

*Musikethnologische Jahresbibliographie/ Annual Bibliography of European Ethnomusicology. Band 6 [Berichtsjahr 1971]. Hrg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council. Bratislava: Slowakische Akademie der Wissenschaften 1972. 124 S.*

Der Umfang von Band 6 der Bibliographie ist mit über 700 Titeln gegenüber dem vorhergehenden der Reihe wiederum erheblich

gewachsen. Daß er leichter zu benutzen wäre als seine Vorgänger, läßt sich nicht sagen, da ihm die gleiche Konzeption der Titelverzeichnung zugrunde liegt, also Gliederung nach Ländern, in denen die betreffenden Publikationen erschienen sind. Über die Problematik dieser Art Anlage einer Bibliographie ist schon einiges gesagt worden (vgl. *Musikforschung* XXVI, 1973, H. 3, S. 289 bis 390), es braucht nicht wiederholt zu werden. Eine Fachbibliographie sollte ein schnelles und zuverlässiges Hilfsmittel sein, dies wird erreicht durch bestmögliche Aufschlüsselung des Titelmaterials in Registern. Die vorliegende Bibliographie verfügt über ein alphabetisches Autorenverzeichnis, eine „geographisch-ethnische Übersicht“ zu den in den Publikationen behandelten Ländern und Völkern und über eine schlagwortartige Zusammenfassung der Titel nach „Forschungsbereichen“ [Lied, Instrumentalmusik, Musikinstrumente, Tanz, Allgemeines, Sammlungen, Bibliographie]. 700 Titel unter 7 Schlagworte unterzubringen ist nicht einfach, und so wächst der „Forschungsbereich Allgemeines“ fast naturgemäß zur zweitgrößten Titelgruppe an. Hier müßte, vor allem unter Berücksichtigung der jährlich anwachsenden Produktion, Abhilfe geschaffen werden, indem die Bibliographie einen wirklich ausführlichen Index, z. B. als „cross-index“ [kombiniertes Stich- und Schlagwortregister, in das auch das alphabetische Autorenverzeichnis sowie im vorliegenden Falle die „geographisch-ethnische Übersicht“ einbezogen werden könnten], erhielte. So bliebe dem Benutzer ein mehrfaches Nachschlagen erspart.

Da die Bibliographie die in Europa erschienenen, nicht die Europa betreffenden Veröffentlichungen zur Musikethnologie berücksichtigt, wäre es wünschenswert, wenn auch die zahlreichen in Europa erscheinenden Periodika und Monographien zur Orientalistik, Sinologie, Afrikanistik etc. auf musikethnologische Beiträge hin durchgesehen würden; wie aus den Verzeichnissen der Zeitschriften und Sammelbände, die den einzelnen Ländern jeweils nachgestellt sind, hervorgeht, ist dies bislang nicht der Fall. Gerade aber in Publikationsorganen der Grenz- und Nachbardisziplinen erscheinen nicht selten für die Musikethnologie relevante Veröffentlichungen.

Albrecht Schneider, Bonn

ALEXANDER WEINMANN: *Wiener Musikverlag „am Rande“*. Ein lückenfüllender Beitrag zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Wien: Universal Edition 1970. 155 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. II, 13.)

Der Titel der neuesten Arbeit Alexander Weinmanns zur Wiener Musikverlagsgeschichte ist mißverständlich, könnte man doch bei ihm an eine Firma denken, deren Geschäft in einer Gasse oder Straße „Am Rande“ liegt und dessen Geschichte hier ausgebreitet wird. Auch der Untertitel scheint ein Arbeitsgebiet zu verniedlichen, das weder am Rande noch als Lückenbüsser zu behandeln ist, sondern ein zentrales, wenn auch schwierig zu bearbeitendes Thema jeder lokalen Musikverlagsforschung sein muß: nämlich die Musikverlagstätigkeit an einem bestimmten Ort (in casu: Wien) vor der Etablierung von spezialisierten Musikverlegern sowie die gelegentliche Musikverlagsaktivität einiger Firmen zu einer Zeit, als es bereits einen durchorganisierten Stand der Musikverleger gab. Genau diese Aufgabe hat sich Weinmann mit der vorgelegten, das 18. und 19. Jahrhundert behandelnden Arbeit gestellt. Er trug ein Verzeichnis all der Musikverleger zusammen, „die sich häufiger oder auch nur vereinzelt im Musikfache tummelten“ (S. [5]), und zwar Buchhändler und -verleger (z. B. Johann Thomas von Trattner mit seinen Gluck-Partitur-Drucken, S. 78), Musikalienhändler (z. B. Ferdinand Kettner, S. 35-36), Kunsthändler (z. B. Hieronymus Löschenkohl, S. 41-44), Kopisten und Koptaturbetriebe (z. B. Laurenz Lausch, S. 39), Leihanstalten (z. B. Xaver Ascher, S. 14-16) und Selbstverleger (S. 117 bis 141). Methodisch nicht ganz einsichtig erscheint die Aufnahme der „kleineren Musikverlage, deren Tätigkeit eine eigene Monographie nicht gelohnt hätte“ und der „Musikaliendrucker und Musikalienstecher, die bis zum heutigen Tage noch ihrer Erforschung entgegenharren“ (S. [5]), auch wenn man verstehen kann, daß Weinmann das diesbezügliche Material auch einmal irgendwo unterbringen möchte. In einem zweiten Abschnitt (S. 91-116) verzeichnet er dann noch die Drucke ohne Orts- und Verlagsangabe, wobei man sich allerdings fragen muß, woher der Verfasser denn weiß, daß es sich um Wiener Drucke handelt. Die

Bestimmungsmethoden werden verschwiegen, doch kann man gerade bei der außerordentlichen Sachkenntnis Weinmanns hoffen, stets richtig informiert worden zu sein. Im übrigen finden sich in diesem Abschnitt dann noch immer wieder einmal Titel, bei denen Wien entgegen der Kapitelüberschrift als Verlagsort genannt ist (S. 93, 98, 100 usw.). Drucke, bei denen in dem zur Zeit bekannten Exemplar das Titelblatt fehlt, gehören der Sache nach nicht in die Rubrik „*Drucke ohne Orts- und Verlagsangabe*“ (z. B. S. 111 F. Kauer, *Clavierschule*; ebd. Lesueur; S. 116 J. Wanhal usw.), sondern angesichts ihres zufälligen Erhaltungszustandes in eine, die etwa „*Defekte Exemplare*“ heißen müßte. Schließlich bereichert Weinmann seine Arbeit noch durch Auswahlverzeichnisse von solchen Musikverlagsprodukten aus Linz (S. 80-87), Preßburg (S. 88-89) und Budapest (S. 90), deren Firmen mit Wiener Betrieben Verflechtungen aufweisen. (Die Aufnahme eines Druckes von J. U. Haffner in Nürnberg, S. 18, ist allerdings keine Bereicherung, sondern schlicht und einfach überflüssig.) Register der Firmen und Komponisten runden das Buch ab.

Der Verfasser legt Wert auf die Feststellung, mit der vorgelegten Arbeit „*keinerlei Anspruch auf Endgültigkeit*“ erheben zu wollen (S. [7]). Sie ist ein erster Versuch, das schwierige Gebiet zunächst einmal zu umreißen und die zahllosen verstreuten Drucke gerade der Auch-Musikverleger zu sammeln und zu ordnen. Mit fortschreitender Arbeit dürfte weiteres Material hinzukommen und das vorhandene genauer gesichtet, d. h. datiert und teilweise bestimmten Verlagen zugeordnet werden können (vor allem die Drucke ohne Orts- und Verlagsangabe, aber mit Plattennummern, S. 109-116). Dabei müßten auch zahlreiche Musikalienanzeigen dahingehend überprüft werden, ob sie tatsächlich als Verlagsanzeigen oder nicht etwa lediglich als Handelsanzeigen anzusehen sind. Die erste Anzeige auf S. 117 unter Albrechtsberger als Selbstverleger dürfte sich kaum auf einen Titel beziehen, den Albrechtsberger im Eigenverlag herausgab, sondern auf jenen Druck, der 1780 bei Hummel in Berlin-Amsterdam erschienen war und den der Autor nun auch selbst verkaufen wollte. Das gleiche gilt auch für die beiden Baumberg-Drucke, die Lukas Hohenleiter 1781 und

1782 anbot (S. 27). Als erster Versuch erfüllt die Arbeit ihren Zweck vollauf.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

**ABRAHAM ABRAHAMSSON HÜLPHERS:** *Historisk afhandling om musik och instrumenter. Västerås 1773. Faksimileausgabe mit Einleitung von Thorild LINDGREN. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv 1969 bzw. Amsterdam: Frits Knuf 1971 (schwedischer bzw. englischer Einleitungstext). 23 bzw. 28 und 328 S.*

Mit der Neuausgabe von Hülphers' *Historisk afhandling* wird eine der wichtigsten älteren Quellenschriften zur schwedischen Musikgeschichte allgemein zugänglich gemacht. Ihr Verfasser war weder Fachmusiker noch Musikgelehrter. Seine Stellung als angesehenen Geschäfts- und Industriemann erlaubte es ihm, wissenschaftlichen Neigungen nachzugehen, und er verfaßte genealogische Arbeiten sowie – in Carl v. Linnés Nachfolge – Landschaftsbeschreibungen. Sein Ansehen und wohl auch auf seinen Reisen angeknüpfte persönliche Beziehungen ermöglichten es ihm, während eines Jahrzehnts mit Hilfe der einzelnen Domkapitel von den Kirchengemeinden in ganz Schweden (zu dem damals auch Finnland gehörte) Angaben über Baugeschichte und Disposition aller Kirchenorgeln einzusammeln, und die Zusammenstellung dieser Angaben bildet den für die Nachwelt wichtigsten Teil seines musikhistorischen Buches. Seine umfangreiche und u. a. musikgeschichtlich bedeutsame Korrespondenz ist übrigens erhalten und befindet sich in der Bibliothek des Gymnasiums seiner Vaterstadt Västerås. Wie der Herausgeber des Neudrucks betont, war der Zeitpunkt für eine solche Zusammenstellung von Orgelbeschreibungen aus neuzeitlicher Perspektive besonders günstig, da der schwedische Orgelbau im 18. Jahrhundert eine (weitgehend von den Mitgliedern der aus Deutschland eingewanderten Familie Cahman ausgehende) Hochblüte erlebte.

Hülphers' Buch, der kurz zuvor gegründeten königlichen musikalischen Akademie in Stockholm gewidmet und von einem ihrer Mitglieder, dem angesehenen Komponisten Henrik Philip Johnsen, mit einem Vorwort und einer allgemeinen Beschreibung der

Orgel versehen, enthält im übrigen einen (teilweise ziemlich primitiven) Überblick über weltliche und geistliche Musik und über Musikinstrumente seit dem griechischen und biblischen Altertum, jeweils mit besonderen und bedeutend aufschlußreicheren Kapiteln über die Verhältnisse in Schweden. Da die Orgel, wie schon aus dem kompletten Titel der *Afhandling* hervorgeht, das zentrale Anliegen des Verfassers darstellt, geht der Beschreibung der Orgeln in Schweden eine relativ ausführliche und als Quelle höchst bedeutsame Historik über den schwedischen Orgelbau des 18. Jahrhunderts voraus.

Tobias Norlind, der Altmeister der schwedischen Musikwissenschaft, nennt Hülphers' „*unseren ältesten Musikhistoriker*“. Zugleich bildet Hülphers' *Afhandling* eine wichtige Ergänzung der seit Praetorius auf dem Kontinent erschienenen Schriften über die Orgel, vor allem soweit sie Sammlungen von Orgeldispositionen enthalten.

Hans Eppstein, Stocksund

**HORST WALTER:** *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1967. 333 S.*

Als Friedrich Blume und Martin Ruhnke 1956 zur Festschrift *Aus Lüneburgs tausendjähriger Vergangenheit* den entsprechenden musikgeschichtlichen Teil beisteuerten, zogen sie einleitend Bilanz über die bis dato erschienenen Musikgeschichten deutscher Städte und unterstrichen die Bedeutung, die der musikalischen Lokalforschung generell beizumessen ist. Wegen der hierbei unumgänglich notwendigen, zuweilen äußerst diffizilen Detailforschung und der speziell Lüneburg betreffenden reichen Archiv- und Quellenbestände wagten sie die Prognose, daß so schnell keine „*umfassende Musikgeschichte der Stadt entstehen*“ könne. Es mag dies vielleicht mit ein Anreiz gewesen sein, am Kölner Musikwissenschaftlichen Institut mit der vorliegenden Arbeit zu beginnen, die 1962 bereits als Dissertation abgeschlossen war. Zwar ist sie durch den Untertitel („*Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*“) bescheiden als Ausschnitt gekennzeichnet, dennoch behandelt sie in einführenden Kapiteln auch die Zeit der Anfänge des geistlichen wie weltlichen Musikbetriebes.

Gerade hierzu bietet sie gewichtige Informationen, wenngleich diese nicht immer in ihrer besonderen, aus dem chronologischen Vergleich gewonnenen Bedeutung erkannt sind. So kann etwa Lüneburg nicht nur im gesamten norddeutschen Bereich den ältesten Beleg dafür bieten, daß hier spätestens seit 1335 – also noch vor Bremen („des rades trompeter“, 1339) – ein Ratsmusiker („fistulator consulum“) in städtischen Diensten stand, sondern aus Lüneburg datiert auch die bislang älteste Ratsverordnung (um 1430), die im deutschsprachigen Raum das Privileg zur alleinigen Musikaufwartung – wie es später Eingang in die Bestallungsurkunden der Stadtmusikanten fand – zugunsten der eigenen Ratsspielleute rechtlich fixierte: „so enscall neyn spelman pipen este trumpen to Hochttyden edder kumpanien bynnen luneborgh ane des Rades Spellude edder he endede dat mit eren willen . . .“ (vgl. hierzu Basel 1445; F. Ernst, *Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter [bis 1550]*, Basel 1945, S. 109 f.).

Für Stadtmusikgeschichten gibt es nachgerade viele Dispositionsmöglichkeiten. Das Schwergewicht in seinem Buch hat Horst Walter einmal auf Organisationsfragen gelegt. Die allgemeine musikgeschichtliche Entwicklung versuchte er zum andern gespiegelt an Einzelbiographien von M. Jacobi, F. Funcke, Ch. Flor und G. Böhm darzustellen. Nachprüfungen anhand des benutzten Archivmaterials, dessen Heranziehung Stadtmusikgeschichten in besonderem Maße aufgetragen ist, haben ergeben, daß der Verfasser auch hier sehr sorgfältig zu Werke ging. Wenn im Folgenden auf einige Details näher eingegangen wird, so ist dies im Sinne einer Präzisierung zu verstehen und sollte den unbestreitbaren Wert des Buches nicht schmälern.

Daß die im Binnenland liegende Stadt Lüneburg kunstgeschichtlich erstaunliche Parallelen zu den Ostseehansestädten aufweist, hat Walter eingangs hervorgehoben. Daß dies (mit Einbezug von Hamburg) gleichwohl auch für die städtische Musikorganisation Geltung besitzt, scheint trotz gelegentlicher Hinweise auf „ähnliche“ Erscheinungen in Hamburg, Danzig, Rostock oder Lübeck übersehen worden zu sein. Für die Tatsache, daß Lüneburg spätestens seit 1636 neben dem Ratsmusikanten zunfänglich organisierte „Rollbrüder“ besaß, gibt

es im deutschen Bereich – mit Ausnahme der Freien Reichsstadt Frankfurt a. M. – keinerlei Entsprechung als bei einigen einwohnerreichen, z. T. selbst reichsfreien Städten des Hansebundes (vgl. hierzu *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 52, 1972, S. 62 ff.), dem Lüneburg seit 1371 auch angehört hatte.

Wie die Zunfimusiker in Lübeck („Chor- und Köstenbrüder“, „Bürger-Musikanten“), Rostock („Rollmusiker“), Stettin („Spielleute“), Danzig („Gildenspielleute“) oder Hamburg („Rollbrüder“; „Grünrollbrüder“) – ähnliche Organisationen lassen sich auch in Wismar, Marienburg, Königsberg und Riga beobachten – waren Lüneburgs sog. „Roll-Brüder“ oder „Nebenmusicanten“ vornehmlich Hochzeitsmusiker, denen die Aufwartung bei den mittleren und niederen Bürgerklassen sowie bei den Einwohnern „vor den Thoren, auff den Gärten oder sonsten draußen“ (Archivakte A 7a, Nr. 210, Vol. I, Supplik vom 27. März 1693) zukam. Die Etablierung solcher Rollmusikanten war letztlich eine Folge der sehr differenzierten Gesellschaftsstruktur in den genannten Städten (Patrizier – mehrere Bürgerklassen – Einwohner). Diese wiederum hatte einen Niederschlag in entsprechend differenzierten Luxus- und Hochzeitsordnungen gefunden (vgl. Archivakte V 3, Nr. 4: „Project Einer Hocht-Zeit Ordnung“, Mitte 17. Jh.), denengemäß unterschiedliche Musikerklassen – mit unterschiedlichem Instrumentarium – benötigt wurden (Archivakte A 7a, Nr. 210, Vol. I, Protokoll vom 22. Febr. 1688). In der Regel waren die Rollmusikanten künstlerisch und sozial wenig geachtete Streichinstrumentisten. Die Anzahl der auf der Rolle zugelassenen Mitglieder, die in all den genannten Städten das Bürgerrecht besitzen mußten, blieb auf eine fixe Größe beschränkt; in Hamburg waren es 15 („Rollbrüder“) bzw. 30 („Grünrollbrüder“), in Lübeck 16 („Chor- und Köstenbrüder“) bzw. 12 („Bürger-Musikanten“), in Stettin nicht mehr als 6. Lüneburg nimmt mit 10 Musikanten einen mittleren Rang ein. Übergeordnet waren den Rollbrüdern jeweils die festbestallten Ratsmusikanten, mit denen sie sich trotz vielfacher Kooperation in ständigem Arbeitskampf befanden. Aus Lüneburger Archivquellen ist zu erfahren, daß hier unter den Rollbrüdern zeitweise sogar eine „Eydtgenossenschaft“ bestand; um den

bevorrechteten Ratsmusikanten zu boykottieren, hatten sie sich „*schriftlich verbunden, denjenigen vor einen Schelm zu halten, welcher (ihm) würde aufwartten helfen*“ (ebenda, Schreiben G. Wägers vom 5. April 1680). Aufschlußreiche Details über zugewiesene Spielbereiche in- und außerhalb der Stadt sowie über das gesellschaftliche Herkommen der Lüneburger Rollbrüder, die unter sich selbst wiederum eine Hierarchie bildeten, an deren Spitze die 3 Türmer rangierten, bietet eine mit Sicherheit von dem Ratsmusikanten Leonhardt Borchgrevinck verfaßte Aufstellung vom 17. März 1670 (gleiche Archivakte).

Während sich in Celle im gleichen Zeitabschnitt ebenfalls Bürgerspielleute (sog. „*Linksfäuster*“) als Konkurrenz zu dem privilegierten Ratsmusikanten breit machten, hier also ähnliche Voraussetzungen wie in Lüneburg vorgegeben waren, kam es in Celle dennoch nicht zu einer Institutionalisierung in Art des hansestädtischen Rollbrüdersystems. Daß dies in Lüneburg geschehen konnte, ist durch die räumliche Nähe und die gewachsene administrative Verwandtschaft zu den Ostseehansestädten bedingt, mit denen Lüneburg darüberhinaus auch einen regen Musikaustausch gepflegt hatte. Diese Zusammenhänge vermögen zugleich zu verdeutlichen, daß Walters Buch nicht nur für die Kenntnis der lokalen Lüneburger Verhältnisse von Belang ist, sondern daß es zugleich als eine wertvolle Bereicherung für die derzeit betriebenen Forschungsvorhaben zur „*Musikkultur des Ostseeraumes*“ anzusehen ist.

Heinrich W. Schwab, Kiel

JÜRGEN STENZL: *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae). Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1970). 248 S., 7 Faksimiles, 1 Taf. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 22.)*

Beginnend mit Definition und Beschreibung der Clausula als Genre fährt der Verfasser dieses Buches fort im ersten Kapitel mit einem detaillierten Bericht über Aufbau und Inhalt des Musikfaszikels der sogenannten St.-Victor-Handschrift (*StV*), sodann mit einer Untersuchung der verschiedenen

Hände (er unterscheidet sechs, in Gegensatz zu Ludwig, der in seinem *Repertorium* vier angab) und bietet eine in mancher Beziehung lehrreiche Erörterung notatorischer Probleme. Die angefügte Diskussion der von früheren Forschern dargebotenen Übertragungen einzelner *StV*-Clausulae ist weniger wertvoll, da sie sich hauptsächlich auf ziemlich schulmeisterliche Korrekturen beschränkt.

Im zweiten Kapitel analysiert der Verfasser die Tenormelodien, vergleicht sie sowohl mit den Tenores der Organa und Clausulae von Notre Dame als auch mit einem Graduale und zwei Plenarmissalen aus Sens und untersucht die verschiedenen Arten von Tenorwiederholungen. Man fragt sich über den Zweck der Darbietung des ganzen Vergleichsapparats, da die auf im zweiten Anhang dargelegten Umständen basierende Hypothese der Herkunft der *StV*-Handschrift aus Sens zugegebenermaßen unbewiesen bleibt. Ein kurzes drittes Kapitel enthält einige interessante Bemerkungen über Periodenbildungen. Kapitel IV gibt ein Inventar des Umfangs der einzelnen Klauselstimmen, führt einige Klauseln an wegen des – nicht immer überzeugenden – motivischen Zusammenhangs der einzelnen Dupla, bespricht und verwirft Rokseths und Waites Ansicht, daß gewisse Klauseln (einschließlich aller des *StV*-Manuskripts) reduzierte Motetten seien und befaßt sich kurz mit den von Klauseln abgeleiteten Motetten.

Des Verfassers Bezugnahme (Kapitel V) auf die Diskantlehren einiger Traktate des 12. und 13. Jahrhunderts ist in satztechnischer Beziehung großenteils irrelevant, da die Diskanttraktate sich mit den Regeln für den Kontrapunkt „*erster Gattung*“ *supra librum* (sowohl aus dem Stegreif wie in Notation) befassen, aber *res factae* unbeachtet lassen. Daher ist es durchaus richtig, die Theoretikeranweisungen als „*Schulregeln*“ zu bezeichnen, aber ohne das Adjektiv „*vereinfachend*“ (S. 133). *Res factae* sind ausstafierte Diskante, aber Diskantregeln sind keine Reduktionen von kompositorischen Verfahren.

In Übereinstimmung mit Finn Mathiasen (*The Style of the Early Motet*, Copenhagen 1966) übernimmt Stenzl Curt Sachs' Terzkettenprinzip als Kriterium für die Stilanalyse von Duplummelodien. Die Resultate machen infolgedessen oft einen gezwungenen und durchaus nicht zweifelsfreien Ein-

druck. Die Melodieführung eines Duplums ist umschrieben durch die kontrapunktischen Erfordernisse des cantus firmus; Sachs' Untersuchung befaßte sich mit diversen einstimmigen Stilen.

Mit Bezug auf die Verwendung der Klauseln (Kapitel VI) bleibt der Verfasser entschieden in der Kirche. Clausulae, so sagt er, wurden (1) in Organa eingefügt, (2) ihnen angehängt, oder (3) während des Kanons der Messe und als Benedicamus-Ersatz am Ende der großen Horen gesungen. Die Unwahrscheinlichkeit von (3) habe ich in Fn. 44 meines Beitrags zu Band I von *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Bern und München, 1973) darzulegen versucht. Belege für (2) gibt es nicht, zweifellos weil das vermutete Verfahren liturgisch und musikalisch unlogisch ist. Von der ersten der angeführten Verwendungen machte man bekanntlich oft Gebrauch; nur erklärt sie nicht die manchmal sehr große Anzahl mehrstimmiger Bearbeitungen von Melismen, die aus einem nur einmal im Jahr gesungenen Choral stammen. Möglicherweise fungierten viele Clausulae einfach als eine Art klerikaler Kammermusik. Insbesondere sei hier auch auf die Annahme hingewiesen, daß sie als Notationsmodelle für die Komposition und Einstudierung von Motetten eine wesentliche Rolle spielten.

Angesichts der schönen und großzügigen Anfertigung des Buchs sowie der großenteils zuverlässigen Übertragungen (Anhang I) ist es bedauerlich, daß die Arbeit von zahlreichen Versehen und Unrichtigkeiten beeinträchtigt wird. Die wichtigsten seien hier angeführt:

S. 11: Die Alleluias des *Magnus liber* sind Bearbeitungen der solistischen Abschnitte nicht nur des Verses, sondern auch des Responsoriums. Bei den Responsorien des Offiziums handelt es sich um Gesänge, die nicht für die Messe, sondern für die Vesper bestimmt waren; Stenzls Literaturverzeichnis zitiert Husmanns Artikel, in dem er vor zehn Jahren diese Sachlage klärte.

S. 12: Ludwigs Liste von *W<sub>1</sub>*-Clausulae beläuft sich auf 102, nicht auf 100.

S. 14: Die Longa-Brevis-Longa-Gruppe fehlt in den Tenores der zweistimmigen Organa der Hs. *W<sub>1</sub>* nicht „völlig“; sie kommt in vier Organa vor (O 2, M 23, M 40, M 42).

S. 21: Die Zahl der altfranzösischen Textincts „in margine“ in *StV* beträgt 33

(einschließlich eines Triplums).

S. 48 f: Die verfehlte Analyse des Tenors der C1 4 basiert auf einem merkwürdigen Irrtum, dem des Verfassers eigene Übertragung widerspricht.

S. 94 ff: In seiner Besprechung von Tenorwiederholungen übergeht Stenzl C1 17 bis 20, 24, 25 und 40. Andererseits ist No. 33 einbezogen, obwohl ihr „*Doppelcursus*“ zugegebenermaßen schon in der Choralmelodie enthalten ist; No. 38 jedoch – ein ähnlicher Fall – ist nicht berücksichtigt (obgleich die choralische Wiederholung irrtümlich als zweiter Cursus in der Übertragung angegeben ist).

S. 104: Der Stimmumfang des Duplums von No. 18 ist eine Undezime (nicht Tredezime).

S. 118: *F* No. 61 geht im sechsten Modus.

S. 119: Die Ausführungen über die angebliche Fassung von *F* No. 283 sind irrig.

S. 138: Die Tabellen enthalten zahlreiche Irrtümer.

SS. 129 und 184: Die dreistimmige C1 2 endigt nicht mit einem Sext-Oktavklang, sondern mit dem normalen Quint-Oktavklang.

Errata in den Übertragungen: No. 6 (T. 108), 8 (25/6), 9 (32), 12 (20), 14 (37-43), 17 (49-54), 25 (53), 27 (36), 28 (25 & 32), 30 (4 & 34), 31 (13 & 39), 40 (42, 109/10, 119/20). Ernest H. Sanders, New York

*Trois Masques à la Cour de Charles Ier d'Angleterre: The Triumph of Peace – The Triumphs of the Prince d'Amour – Britannia Triumphans. Livrets de John Shirley et William Davenant. Dessins d'Inigo Jones. Musique de William Lawes. Introductions, commentaires et transcriptions par Murray LEFKOWITZ. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1970. 355 S.*

Die Vorläufer der Oper sind sich infolge ihres gleichen gesellschaftlichen Ursprungs aus der Freude höfisch-aristokratischer Kreise an der Selbstdarstellung in Gestalt von prunkvollen Festlichkeiten heraus in den europäischen Kulturnationen weitgehend ähnlich. Für die englischen Masques ist es

nur charakteristisch, daß sie zwar Parallelen zu den italienischen Intermedien und Balletti und vor allem zu den französischen Ballets de Cour sind, daß sich aber aus ihnen letzten Endes keine englische Oper herausgebildet hat. Weitere hervorstechende Merkmale, die diese Produkte aus dem Lande Shakespeares wesentlich von jenen kontinentalen Verwandten unterscheiden, sind die große Rolle, die die realistisch-grotesken Szenen der Antimasques darin spielen und die lebhaftige Beteiligung namhafter Dichter an der Abfassung der Texte. Dieser Vorherrschaft des literarischen Anteils entsprechend ist denn auch die textliche Überlieferung der Masques erheblich besser als die musikalische, obwohl die Texte fortwährend eine Beteiligung der Musik in Gestalt von instrumentalen Tänzen, Chören und Liedern aller Art fordern. Häufig ist der Komponist überhaupt unbekannt, während im Gegensatz dazu der für die gesamte Ausstattung und Inszenierung verantwortliche Bühnenbildner und Regisseur stets neben, ja mitunter noch vor dem Dichter genannt wurde.

Die von dem Lawes-Biographen Murray Lefkowitz hier vorgelegten drei Werke sind die einzigen höfischen Masques aus der Regierungszeit Karls I., zu denen wenigstens ein Teil der Musik erhalten ist. Ihre unter diesem Gesichtspunkt erfolgte Auswahl erweist sich aber auch noch insofern als sehr glücklich als alle drei inhaltlich ganz verschiedene Typen verkörpern: *The Triumphs of the Prince d'Amour* entbehrt in Masque wie Antimasque jeglicher Handlung und des sie tragenden Dialogs und stellt nur eine lockere Folge von durch Chöre unterbrochenen Ballett-Entrées dar, in *The Triumph of Peace* sind die ausgedehnten, an Shakespeare'sche Lustspielszenen gemahnenden Antimasques streng von der allegorisch-mythologischen Handlung der Masque geschieden, in *Britannia Triumphans* aber dienen beide ein und demselben staatspolitischen Zweck, die Antimasques der Entlarvung des als Impostur dargestellten staatsfeindlichen Puritanismus, die Masque der Verherrlichung des Königs und seiner Herrschaft.

Nach einem kurz gefaßten historischen Überblick über die Masques am Hofe Karls I., in dem der Verfasser das Schwergewicht auf die Betrachtung der Musik, vor allem der in den verschiedensten Quellen überlieferten

Tänze legt, folgt die Wiedergabe der drei Masques, jede von einem ausführlichen Kommentar eröffnet. Hier werden die Hintergründe, die zur Entstehung der Werke führten, erhellt, die näheren Umstände der Entstehung selbst aufgezeigt und schließlich lebendige Bilder der Aufführungen entworfen, alles an Hand eingehender zeitgenössischer Berichte und zahlreicher Abbildungen.

Die erhaltenen Kompositionen, die am Ende jeder Masque angefügt sind – mit einer Ausnahme alle von William Lawes – umfassen außer wenigen, als „*Simfony*“ bezeichneten polyphonen Einleitungsmusiken Sologesänge, die die der deutschen ähnliche typisch englische, halb liedmäßige Art der Auseinandersetzung mit der Monodie erkennen lassen, sowie tanzhaft-homophone Chöre, jedoch keine instrumentalen Tänze. Um diese, die in den Texten auf Schritt und Tritt verlangt werden, bei praktischen Wiederbelebungen der Werke ergänzen zu können, hat der Herausgeber in einem letzten, „*Complément Musical*“ überschriebenen Kapitel aus den verschiedensten Sammelhandschriften der Zeit entsprechende Sätze hauptsächlich von William Lawes zusammengestellt, die er zur Benutzung an geeigneten Stellen der Masques vorschlägt. Dieses praktisch außerordentlich begrüßenswerte Vorgehen ist auch wissenschaftlich durchaus haltbar, da sich nicht wenige Stücke jener Handschriften als Teile von Masque-Musiken herausgestellt haben. Insgesamt und besonders damit hat der Verfasser die im Vorwort ausgesprochene Absicht, eine gleichzeitig der Wissenschaft und der Praxis dienende Ausgabe zu schaffen, vorbildlich in die Tat umgesetzt. Anna Amalie Abert, Kiel

JACQUES CHAILLEY: *Musique et ésotérisme „La Flûte Enchantée“, Opéra Maçonnique. Paris: Robert Laffont 1968. 343 S.*

Es ist ein wesentliches Charakteristikum des späten Mozartschen Operschaffens, daß es je länger je mehr zu den verschiedensten Deutungen Anlaß gegeben hat. Dabei war Mozart, nach seinen Äußerungen zu urteilen, wenig spekulativ veranlagt. Trügt also hier der Schein, und war es ihm wirklich seit *Figaro* bewußt darum zu tun, seine Kunst

in den Dienst gesellschaftskritischer, philosophischer oder religiöser Probleme zu stellen, oder ist dies alles von eifrigen Auslegern hineininterpretiert worden? Chailley bekennt sich zur ersten Annahme: „Mozart, depuis sa maturité, n'avait jamais travaillé pour le théâtre sans une idée directrice, morale ou sociale“ (S. 45). Das scheint mir in dieser Ausschließlichkeit nicht haltbar; zumindest *Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* sind keine Ideenkunstwerke. Immerhin dürfte die Einmaligkeit des reifen Mozartschen Genius eben in der umfassenden Geistigkeit bestehen, die eine Deutbarkeit der Werke im Sinne großer Menschheitsprobleme erlaubt, ohne sie zwingend zu fordern.

Die *Zauberflöte* ist in besonders starkem Maße Tummelplatz von Deutungen gewesen, wobei die freimaurerische Ausrichtung des Textes eine große Rolle spielt. In dem Buch Chailleys steht sie ganz allein im Mittelpunkt der Betrachtung. Schon die zahlreichen bekannten Textquellen bezeichnet der Autor alle als sekundär gegenüber der einzig wahren Quelle, dem freimaurerischen Ritual. Für dessen beherrschende Stellung aber macht er, aufgrund nicht restlos einleuchtender Indizien, aber sicher nicht ganz abwegig, allein Mozart verantwortlich. Ob dieser zu dem Schikanederschen Märchen nur die Idee beigesteuert oder auch die Einarbeitung der ganzen, weitverzweigten Symbolik des Bundes veranlaßt hat, muß dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall ist die Musik hier nicht nur im Geiste des Freimaurertums deutbar, sondern auch weitgehend aus ihm heraus entstanden.

Um dies nachzuweisen, gibt Chailley zunächst nach einem weitgespannten Überblick über die freimaurerische Umgebung des Werkes und seines Schöpfers unter dem bezeichnenden Titel „*A la Recherche du Sens caché*“ eine minutiöse Deutung des Textes in rein freimaurerischem Sinne. Wesentlich sind dabei vor allem die Darstellung der alles umgreifenden Kosmogonie und, damit zusammenhängend, die Hinweise auf die umstrittenen weiblichen Orden und auf die Überwindung dieses Zwiespalts in der Initiation Paminas und der Vereinigung des „*Couple parfait*“. Der berühmte „Bruch“ der Handlung verschwindet bei dieser Betrachtung zu Recht ganz von selbst.

In der anschließenden eingehenden Ana-

lyse der Komposition hat der Autor die Ergebnisse der Textdeutung klug und behutsam auf die Musik übertragen, ohne dieser Gewalt anzutun. Dabei sieht er das Werk freilich etwas allzusehr außerhalb seiner Gattung, des deutschen Singspiels, in dessen Boden es fest verwurzelt ist. Auch mutet es abwegig an, den tiefgreifenden Unterschied zwischen *opéra-comique* und Singspiel zu leugnen (S. 56), der allerdings nicht formaler, sondern rein geistiger Natur ist. Mozart hat auch hier, wie in allen seinen Spätwerken, die Forderungen der Gattung erfüllt, diese aber gleichzeitig über sich hinausgehoben durch jene höhere Geistigkeit, die sich ihm in diesem Falle im Freimaurertum bot.

Durch die Enthüllung des verborgenen Sinnes erhält der Text nach dem Willen des Verfassers vor aller Welt die Bedeutung, die ihm auch nach der Ansicht Goethes gebührt. Die Musik wird dadurch als einzige der Spätopern enger mit den damaligen Lebensumständen ihres Schöpfers verknüpft. Es ist aufschlußreich, sie in dieser Weise zu deuten. Für die Unmittelbarkeit ihrer Wiedergabe der Humanitas in all ihren Spielarten aber ist diese Deutung ohne Belang.

Zahlreiche, sorgfältig ausgewählte Illustrationen tragen zur Verlebendigung der Ausführungen bei. Bei einer Neuauflage empfiehlt es sich, die häufigen Druckfehler in deutschen Namen und Zitaten (z. B. S. 19: „Friedrich . . . Seyler“ statt „Friederike“; S. 285: „Liebesgrauer“ statt „Liebesgram“: hier handelt es sich offenbar um ein Mißverständnis des Verfassers) auszumerzen.

Anna Amalie Abert, Kiel

**FRIEDRICH LIPPMANN:** *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik.* Köln-Wien: Böhlau Verlag 1969. XII, 402 S. (*Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom.* 6.)

Mit dieser, 1962 abgeschlossenen Arbeit, wird – erstaunlich genug – Vincenzo Bellini erstmals im Rahmen einer deutschsprachigen Dissertation gewürdigt. Vincenzo Bellini starb 1835 vierunddreißigjährig; seine Spitzenoperen gingen um die Welt, aber die deut-

sche Musikwissenschaft schwieg, sie schwieg 125 Jahre lang. Das ist um so bemerkenswerter, als selbst für einen Deutschen so unverdächtige Zeugen wie Schumann und Wagner sich positiv über Bellinis musikalisches Talent und seine musikdramatische Begabung äußerten. Die abwertige Einschätzung der italienischen Musik des frühen 19. Jahrhunderts, die sich bei den Beethovenianern gegenüber Rossini bildete und bei den Wagnerianern gegenüber Verdi festigte, erwies sich als stärker und nachhaltiger als alle Einsicht in deren eigenschöpferische Qualitäten.

Lippmanns Dissertation kommt somit nicht nur das Verdienst zu, das Thema Bellini erstmals wissenschaftlich aufgegriffen zu haben, sondern darüber hinaus – was fast noch wichtiger erscheint – ein Vorurteil innerhalb unseres wissenschaftlichen Verständnisses überwunden zu haben.

Mit der im Untertitel gezogenen Grenze umgeht der Verfasser die methodische Schwierigkeit, großdimensionale musikalische Formen, wie die Oper, in toto analysieren zu müssen. In den drei Kapiteln untersucht Lippmann Einzelzüge der Libretti, die Stellung und Form der Arien und die Melodik der Arien und geringstimmig besetzten Ensembles. Erfreulicherweise begnügt sich der Verfasser nicht mit mikroskopischen Einzeluntersuchungen am Werke Bellinis, sondern macht auch den zeitgenössischen Standard sichtbar. Im dritten, dem ausgedehntesten Kapitel, gibt Lippmann einen instruktiven Überblick über die Entwicklung von der neapolitanischen Schule bis zu Simon Mayr und bietet in den Untersuchungen von Arien aus Bellinis Umkreis, u. a. Rossinis, Donizettis, Paccinis und Mercadantes, dem Leser wertvolles Vergleichsmaterial und die Möglichkeit, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Ein Daten- und Quellen-Anhang, der wichtiges Material für ein noch zu erarbeitendes Thematisches Verzeichnis bietet und auch Varianten verzeichnet, rundet die Studie. Der Verfasser betont selber, daß er hier keine Vollständigkeit erstrebte.

Das Buch ist weder eine Biographie noch eine umfassende Monographie, sondern bietet Studien zum Opernschaffen Bellinis. Insofern ist der Untertitel der eigentliche Haupttitel, während der Obertitel eher das Verfahren rechtfertigt, über das Schaffen Bellinis hinauszudringen.

Die italienische Oper des 19. Jahrhun-

derts gehört überwiegend dem ernstesten Genre an. Die Konflikte der *Seria* des 18. Jahrhunderts werden der Distanz höfischen Verhaltens entrückt und gewinnen an psychologischer Vertiefung durch die Individualisierung der Handlungsträger. Das Libretto, noch im 18. Jahrhundert als eigenständiges Bühnenstück verstanden, das sich auch ohne die Musik als lebensfähig erweisen mußte, weicht nun einer Textvorlage, die individuell auf die Vertonung durch den Komponisten entwickelt wird. Lippmann arbeitet zahlreiche Einzelzüge der Libretti heraus, stellt stoffliche Querverbindungen her und lenkt den Leser durch die Vielfalt librettistischer Erscheinungsformen. Hier erweist sich der Verfasser als ungemein belesen und bietet eine reiche Ernte stofflicher Details. Wertvoll sind die anhand des Quellenmaterials gewonnenen Einsichten in die Techniken des damaligen Opernpraktikers, über die sich die bisherige Literatur so gut wie ausschwig. Hier seien die Untersuchungen zum *Terminus Cabaletta* (S. 66 f.) und die Definition des Arientypus „*con pertichini*“ besonders herausgehoben, dgl. die Erörterungen des *Parodierens*.

Die chronologische Darstellung vermittelt eindrucksvoll, wie sich die „*Abtrittsarie*“ *metastasianischer* Prägung im 19. Jahrhundert bei Romani und Rossi von diesem Positionsschema löst und zur *Scena ed aria* (*Aria con coro*; *Aria con pertichini*) unter allmählicher Beseitigung des *Seccos* selbstständig wird. Aus der Zusammenarbeit Bellinis und Romanis erwuchs zwar keine Opernreform; die dramatische Auflockerung der ehemaligen *Seccopartien* und deren Durchflechtung mit musikdramatischen Floskeln führte aber zu einer Mischform, in der sich die strikte Trennung arioser und deklamatorischer Abschnitte zusehends verwischte. Diese Entwicklung, die sich nicht weniger deutlich in Frankreich vollzog, läßt den Übergang zu Wagners Musikdrama, entrückt man es seines polemischen Anspruchs, viel zwangloser erscheinen, als man lange wahrhaben wollte. In welchem Maße Stilwandel und Kompositionstechnik ineinandergreifen und die formale Änderung einer Oper bedingen, erläutert der Verfasser am Beispiel des *Seccos*, dessen Preisgabe auch eine allgemeine Reduktion des Textes und sogar der Arien erzwang. Auskomposition erreichte ein langsameres Binnentempo und

führte somit zu einer grundlegend neuen Konzeption der Oper, in der Chöre und Ensembles nun eine weit größere Rolle spielten als man sich allgemein bewußt macht.

Besonderes Interesse wird man Lippmanns Untersuchungen von Bellinis Melodik entgegenbringen, zumal Bellinis „*melodie lunghe lunghe*“ seit jeher berühmt und bewundert wurden. Rossinis verkräuselte Melodik des „*stile fiorito*“ ist für Bellini bar jeder Faszination; zur Ausprägung einer individuellen Haltung empfand er sie eher als hinderlich und suchte sich in mehr oder minder strikter Syllabik eigene Ausdrucksmöglichkeiten. Lippmann hat auch dieses Kapitel in einen chronologischen und einen systematischen Teil gegliedert und, als quasi Intermezzo, Exkurse über die Melodik Donizettis, Pacinis und Mercadantes zwischengeschaltet. Im chronologischen Abschnitt beschränkt sich der Verfasser – zwangsläufig – auf Einzelbeobachtungen und auf die Akzentuierung ausgewählter Details. Hier gelingen überzeugende Hinweise und Vergleiche. Bei nur wenigen Beobachtungen möchte man widersprechen. Eine Verwandtschaft zwischen den Melodiebeispielen 99 und 101 (S. 239, 240) vermag nicht jeder zu empfinden. Von dem gemeinsamen Quartanhub abgesehen ist alles verschieden: Tempo, Haltung, Stil, Intervallfolge, Rhythmus. Bellinis Melodie strebt zur Sexte, Verdis Melodie zur None (!). Die übermäßige Sekunde bei Verdi erweist im Gegenteil, wie entfernt beide Melodien zueinander stehen. Was vermögen solche Vergleiche auszusagen? Bei der Erörterung der Unisono-Begleitung im Trio Arturo/Valdeburgo/Alaide hätte man sich einen kleinen Hinweis auf die Tradition der Unisono-Arie gewünscht, da gerade diese Technik für Bellini nicht originär ist. (Vgl. Händels *Radamisto* u. ä.)

Der „systematische“ Teil über Wesen und Wirkung von Bellinis Melodiestil ist zweifellos ergiebiger. Der Verfasser verzichtet auf die systematische Durchführung einzelner Teilaspekte und bevorzugt die Gegenüberstellung eigener Beobachtungen und Stellungnahmen früherer Autoren. Die Fülle des Materials zwingt zur Auswahl. Was aber an generellen Beobachtungen und als Ergebnis sorgfältiger Quellenstudien mitgeteilt wird, ist inhaltsreich genug und gibt uns wesentliche Einblicke in die musikästhetische Hal-

tung und die handwerkliche Verfahrensweise eines der prominentesten Opernmelodiker des frühen 19. Jahrhunderts.

Sympathisch, daß Lippmann, objektiv und nüchtern, die romantischen Vorstellungen von dem Spontanschaffenden – und daher leichtfertigen – Opernkomponisten beseitigt. Bellini rang – wie andere Komponisten seiner Zeit auch – um den Einfall und er sah sich in nicht geringerem Maße dem Zwang des Opernalltags gegenüber. Er führte „Gedankenbücher“, wie andere Komponisten und Poeten auch; er notierte sich Einfälle, unabhängig von der dramatischen Vorlage, die er sorglich verwahrte. Umgemodelt dienten sie ihm später als melodische Keime, die in strenger Arbeit „entwickelt“ wurden, bis sie sich als blühendes Thema einer dramatischen Situation einpaßten. Bellini empfing die Inspiration keineswegs immer erst aus der textlichen Vorlage, sondern er parodierte gelegentlich älteres, präformiertes Material, nicht selten sogar komplette Stücke. *Norma* enthält nicht weniger als fünf ausgewachsene Parodien, wurde aber selber nicht mehr parodiert! Lippmann entlarvt Strawinskys euphoristisches Urteil von dem freigebigen Melodienspender Bellini als unkontrolliertes Klischee. In der Entheroisierung hätte Lippmann ruhig noch eine Konsequenz weiterdringen können und unsere pejorative Einstellung zur Parodie überhaupt zurechtrücken sollen: gerade die Tatsache, daß man Bellinis Parodien ihren Sekundärvorgang nicht anmerkte, sondern sie für unmittelbar aus der dramatischen Situation empfunden wertete, wirft nicht nur ein helles Licht auf die kongeniale Zusammenarbeit Bellinis mit seinen Librettisten, allen voran Romani, sondern rührt darüber hinaus überhaupt an die Frage, ob wir uns mit der Hochwertung textgezeugter Musik in Lied und Oper nicht einer Fiktion ausliefern, der Fiktion nämlich, daß eine dramatische Situation nur einen bestimmten musikalischen Ausdruck zuließe; Lippmanns Beobachtung, Bellini bevorzuge in seiner Arienmelodik bestimmte rhythmische Modelle, sogar innerhalb einer Oper, ist sicherlich zuverlässig, wertet aber den Orchesterrhythmus zu gering, zumal sich das rhythmische Grundprofil nicht nur von der Gesangstimme, sondern in noch höherem Maße von der Begleitung her mitteilt. Zwei Arien mit Polonäsen-Begleitung, jedoch frei entwickelter Gesangsmelodik,

wie sie der Autor auf S. 226 und S. 245 zitiert, weichen im Taktmaß ab und zeigen hinsichtlich ihrer Melodik keine Gemeinsamkeit, werden aber dennoch auf Grund ihres gemeinsamen rhythmischen Grundmusters als zusammengehöriger Typus empfunden. Wenn der Verfasser eine gewisse Stereotypik in Bellinis Arienmelodik kritisiert, so hätte sich die Untersuchung des rhythmischen Bauplanes einer kompletten Oper wohl gelohnt. Es würde sich dann möglicherweise herausstellen, daß die rhythmische Mutation der Begleitung, die ein dominierendes Ordnungsprinzip in der Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts darstellte, auch von Bellini beachtet wurde.

Lippmann hat nicht nur ein nützliches und anregendes Buch geschrieben, er hat eine kenntnisreiche und umfassende Darstellung der Musik Bellinis und seines Umkreises geboten. Eine im deutschsprachigen Raum vernachlässigte Epoche wird ernsthaft angepackt und in unser Bewußtsein gerückt, ein Verdienst, das wir nicht gering schätzen.

Heinz Becker, Bochum

*PETER SCHWARZ: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 139 S., 1 Taf. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 3.)*

Die Frage nach der kompositorischen Relevanz des Oeuvres von Franz Liszt gehört seit geraumer Zeit zum zentralen Komplex der vielfältigen musikwissenschaftlichen Bemühungen um das 19. Jahrhundert. Eine Monographie über sein Orgelschaffen füllt insofern eine besonders empfindliche Lücke, als dieser Bereich möglicherweise noch mehr als die anderen Kompositionsgattungen unter der jahrzehntelangen Fehleinschätzung und verächtlichen Nichtzurkenntnisnahme des Komponisten Liszt zu leiden hatte. Peter Schwarz, als bewährter Organist von der Praxis her für diesen Gegenstand prädestiniert, verzichtet auf eine Darstellung des gesamten Orgelwerkes von Liszt, um sich in detaillierter Analyse den drei großen Kompositionen: der *Propheten-Fantasie*, dem *BACH* und den Variationen über das Bach-Ostinato aus *Weinen, Klagen, Sorgen*,

*Zagen* zuwenden zu können. Eine kurze Betrachtung widmet er darüber hinaus den beiden späten liturgischen Zyklen, der *Missa pro organo* und dem *Requiem*.

„Das Bemühen Liszts um traditionelle Formen und die hieraus resultierenden Probleme stehen im Mittelpunkt der Diskussion“ (S. 9). Allerdings wird die Auseinandersetzung Liszts mit traditionellen Formen ausschließlich von den Orgelwerken her beurteilt; ein Vergleich mit ähnlich gelagerten Problemen in anderen Liszt-Werken wird nicht erwogen, obwohl die formale Funktion der Fuge etwa in der *h-moll-Klaviersonate* (Bartók nennt sie „ironisch“) dies beinahe herausfordert. Diese Beschränkung berührt unmittelbar das Ergebnis des Vergleichs der aus der Einzelanalyse gezogenen Erkenntnisse: daß nämlich eine Entwicklung vom ersten bis zum letzten dieser drei Werke festzustellen sei; in der *Ad nos-Fantasie* sei noch „ein akademisches Bemühen um traditionelle Formen spürbar“, das zu einer „formalen Verkrampfung“ führe; dagegen verstärke sich der „Widerstand gegen verfestigte Formprinzipien“, angeregt durch Bach-Studien Liszts, im *BACH-Präludium* und Fuge und führe schließlich zu der formalen Logik der *Weinen-Klagen-Variationen*, in denen die Reprise nicht mehr „räumliche Symmetrie“, sondern „Rekonstruktion der Tonalität, nicht mehr deren Auskomposition“ bedeute (S. 122, 125).

Mit sehr subtilen Methoden der Analyse versucht Schwarz, den Widerspruch zwischen immanenter Struktur und den sich als verfestigte Gattungen präsentierenden überlieferten Formschemata zu verdeutlichen. Als von entscheidender struktureller Bedeutung wird in allen drei Großwerken der verminderte Septakkord erkannt, dessen „formbildende Tendenzen“ die Analyse gerade im Hinblick auf die erstrebte Gewinnung der zwölfstimmigen Totale allenthalben herausarbeitet. Dabei geht die Entwicklung von der Aufstellung äußerer Symmetriebezüge in der *Ad nos-Fantasie* (S. 57) über die „programmatische Verquickung“ mit gewöhnlichen Septakkorden als einer solchen von „Vollkommenem mit Unvollkommenem“ in der *BACH-Komposition* (S. 76) bis zur Selbstauflösung des verminderten Septakkords als Garanten der Tonalität in seiner Auseinandersetzung mit dem nicht mehr tonal zielgerichteten übermäßigen Dreiklang bzw. der

Ganztonskala in den *Weinen-Klagen-Variationen* (S. 110, 122). Indem so Form „durch die Aktion am Material“ entsteht, verschafft sich der Komponist nach Meinung des Verfassers die Freiheit für das Neue, oder, anders ausgedrückt, dafür, „die Form durch den Inhalt bestimmen zu lassen.“ – Neben dem „Materialdenken“ Liszts stellt die Analyse die z. T. recht verborgene numerische Proportionalität der Formen heraus; der Vermutung allerdings, bei dem *BACH*-Werk seien sogar zahlensymbolische Anknüpfungen an das Schaffen des „Titelhelden“ im Spiel, muß man mit Skepsis begegnen, zumal die Taktzahl nicht 293 (deren Quersumme den Namen Bachs im Zahlenalphabet ergäbe), sondern nur 292 beträgt.

Insgesamt erscheint die Analyse vielleicht etwas zu stark auf die „formbildenden Tendenzen der Harmonie“ fixiert; stärkerer Einbezug der rhythmisch-metrischen Komponente (für die sich der Verfasser auf S. 97 quasi entschuldigt) sowie weiterer Momente (wie der Dynamik und der Vortragsbezeichnungen) hätte möglicherweise die Resultate verdeutlicht oder auch modifiziert. Äußere Umstände verhinderten die Einsichtnahme in die in Weimar lagernden Manuskripte und damit eine eingehende Text- und Quellenkritik, wie sie etwa den Schönberg-Analysen von Brinkmann zugute kommt. Auch sei die Frage an den Strukturanalytiker erlaubt, ob Formklischees wie das der Dreiteiligkeit der Fuge wirklich für das Lisztsche Komponieren eine solche Stringenz besaßen („absolute Dimension der Fugenform“, S. 90), daß den letzten fugierten Abschnitt der *Ad nos-Fantasie* notwendig das Verdikt einer doppelten und damit überflüssigen Reprise trifft. Für diesen wie auch für den letzten Abschnitt des Mittelteils dieses Werkes ergeben sich ganz andere Gesichtspunkte, sobald die im Thema selbst angelegte Kontrastenergie als kompositorischer Impetus hypothetisiert wird (vgl. den Aufs. d. Rez. in *Mf.* XXV 1972, S. 249-258).

Über die analytische Durchdringung der großen Lisztschen Orgelwerke hinaus möchte das Buch seinem Anspruch als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 19. Jahrhundert dadurch gerecht werden, daß es die Gestalt Liszts in das „geistige Spannungsfeld seiner Zeit“ rückt. Angesichts der Vielfalt der auf Liszt einwirkenden Tendenzen

kann dieses Kapitel nicht mehr als eine lockere Kompilation einiger – meist brieflicher – Stellungnahmen des Komponisten zu Fragen der politischen, sozialen und religiösen Situationen und ihres Verhältnisses zur Kunst leisten. Zu bedauern ist – angesichts der vom Verfasser selbst konstatierten vielfachen Wandlungen und Schattierungen im Denken Liszts (die sich wohl kaum auf die simple Formel bringen lassen: „Was revolutionär begann, endet im restaurativen Geist, der dem revolutionären im Wege stand“ – S. 16) –, daß die Briefe ohne Angabe des Datums und des Adressaten lediglich nach Band- und Seitenzahl der jeweiligen Ausgabe zitiert werden. Auch das Verfahren, etwa einen Brief der Fürstin Wittgenstein aus ihrer letzten römischen Zeit an die Tochter (nicht Frau!) des Malers Kaulbach als repräsentativ für Liszts Einstellung zum *Parsifal* anzuführen (S. 20), erscheint dubios. Irreführend zitiert wird Liszt auch in seiner Beurteilung der Ganztonleiter (S. 109); der angeführte Brief spricht keineswegs von der „Natürlichkeit“ der in Ganztöne aufgeteilten Oktave, sondern empfiehlt mit hintergründiger Ironie, am Pariser Conservatoire, „où l'art relevé du chien enragé sera dûment enseigné“, als pianistische Elementarübung die Repetition eines aus zwei ineinandergeschobenen Ganztonreihen in beiden Händen gebildeten Zwölftonclusters einzuführen – mit der Bemerkung, dieser könne dann zugleich als Grundlage der Harmoniekurse dienen, „tous les autres accords, usités ou non, ne pouvant s'effectuer que par le retranchement arbitraire de tel ou tel intervalle“.

Historischer und analytischer Teil des Buches fallen auseinander. An dem zweiten wird in Zukunft niemand, der sich mit Liszt und der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts beschäftigt, vorübergehen dürfen.

Arnfried Edler, Kiel

*OTTO SCHUMANN: Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1973. 505 S. (Schriften zur Musik. 23.)*

Die vorliegende Arbeit, eine Kieler Dissertation aus dem Jahre 1971, in der von Walter Kolneder betreuten Reihe äußerlich

ansprechend herausgebracht, bildet einen weiteren Baustein für einen historischen Atlas aller deutschen Orgellandschaften. Die Untersuchung gliedert sich in zwei Bereiche, in einen darstellenden Teil und in einen Dokumentationsteil, der eine Fülle archivalischer Belege zum Ausdruck bringt. Die Begrenzung seiner Studien bis 1800 begründet der Verfasser mit dem allmählichen Auslaufen des spätbarocken schleswigschen Orgelbaus zu Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem sich zeitlich daran anschließenden Stillstand in der Entwicklung und dem völlig neuen, von der Romantik geprägten Orgelklangideal. Das aus der jüngsten Zeit vorliegende Quellenmaterial würde ohnehin eine eigene Studie rechtfertigen.

Schumann beginnt mit den Anfängen der schleswigschen Orgelbaugeschichte. Der erste Beleg für eine schleswigsche Orgel liegt allerdings erst aus den Jahren um 1450 vor, wobei Orgelbau und -spiel im schleswigschen Herzogtum, das immerhin erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts als solches bezeichnet werden darf, schon früher Eingang gefunden haben, wie an anderer Stelle aufgezeigt wird. Glücklicherweise verschonte die Reformation das Land vor Bildersturm und damit auch vor der Zerstörung von Orgeln. Während das 16. Jahrhundert mit den aus den Niederlanden geholten Orgelbauern neuen Aufschwung und in der Folge eine Blütezeit erlebte, brachte die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts keine Höchstleistungen mehr hervor. Weitere Kapitel widmet Schumann der Disposition und dem Klang schleswigscher Orgeln, die er aufgrund zahlreich eruierteter Stimmenpläne einstuft und wertet, sowie dem Prospekt. Interessant sind seine Ausführungen über den Einfluß von Organisten auf den Orgelbau. An mehr als einem Dutzend Um- und Neubauten im schleswigschen Raum haben demnach im fraglichen Zeitraum Organisten Planung und Ausbau von Kirchenorgeln mitbestimmt, entweder durch den Entwurf der Disposition selbst oder durch Änderungsvorschläge und Gutachten.

Wie bereits oben angedeutet, präsentiert sich der Quellenteil in einer schier erdrückenden Fülle. So wertvoll die Wiedergabe archivalischer Nachrichten für die historische Orgelforschung ist, so zeitraubend und mühselig oft das Auffinden solcher Belege für den Verfasser sein mag, durch eine Straffung

und Beschränkung auf ganz markante Beispiele hätte die Arbeit zweifelsohne noch gewonnen. Trotzdem muß der auf über 300 Seiten angewachsene Dokumentationsteil, das eigentliche Kernstück des Buches, als sehr gelungen bezeichnet werden. Jeweils im Stenogrammstil bringt der Verfasser eine Lokalorgelbaugeschichte der ungefähr 90 Orte in der Abfolge des Alphabets, angereichert durch die Quellen wie Reparatur- und Erneuerungsverträge bzw. Dispositionsvorschläge, die teilweise exakte Angaben über Fußhöhen der einzelnen Register, über das zu verwendende Material usw. enthalten, sodann Gutachten, Pfeifenbestand- und Prospektbeschreibungen, Rechnungsbelege, Bewerbungen stellenloser bzw. arbeitssuchender Organisten und Orgelbauer u. a. mehr. Abgeschlossen wird die Darstellung des schleswigschen Orgelbaus mit dem Abdruck vermutlich bisher meist unveröffentlichter Dokumente zu einzelnen Meistern. Diese reichen von der Selbstbiographie bis zur Leichenpredigt, von der Orgelbauerkonzession bis zur Anstellungsurkunde und zum Zeugnis und werfen damit auch ein Licht auf die damaligen sozialen Zustände des Landes und den Sozialstatus des Orgelbauers. Daß der Band nicht nur den Organologen, ja den musikhistorisch Interessierten schlechthin ansprechen dürfte, sondern nicht minder den Volkskundler, den landes- und kirchengeschichtlich Tätigen, erhöht seinen Wert besonders. Ausführliche Literaturhinweise und umfangreiche Personen- und Ortsregister fügen sich dieser insgesamt gründlichen Arbeit wie selbstverständlich an.

Raimund W. Sterl, Regensburg

*WOLFGANG WITZENMANN: Domenico Mazzocchi, 1592-1665. Dokumente und Interpretationen. – Köln-Wien: Böhlau 1970. 282 S. (Analecta musicologica. 8.)*

Seit der rühmenden Erwähnung durch Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis* (1650) begegnet der Name Domenico Mazzocchi wiederholt in wichtigen Quellenwerken zur Musikgeschichte; auch der Musiklexikographie ist er seit Johann Gottfried Walther (1732) geläufig. Dennoch hat eine umfassende Darstellung von Leben und Werk des aus Civita Castellana Gebürtigen lange

auf sich warten lassen, obwohl ihn die Musikwissenschaft dieses Jahrhunderts in der Geschichte von Oper, Oratorium und Madrigal zur Kenntnis genommen, als Ganzes von diesen isolierten Blickpunkten aus freilich auch schief gesehen hatte. Dies alles ins rechte Lot gerückt zu haben, ist das Verdienst der vortrefflichen Arbeit des Verfassers, der seinen Bemühungen das Gesamtwerk Mazzocchis zugrunde legt, über dessen Umfang – einschließlich des wenigen Verschollenen – man sich an Hand eines als Anhang I (S. 219 ff.) beigegebenen, leider etwas unübersichtlichen Werkverzeichnisses leicht informieren kann. Der eröffnende „*biographische Abriss*“ gibt bei aller Knappheit erschöpfende Auskunft über Herkunft und Schicksale von Mazzocchis Vorfahren und Familienangehörigen, wobei sich die örtlichen Archive als erstaunlich fündig erwiesen. Hierin und auch in der Darstellung von Mazzocchis Lebensgang sowie der Feststellung seiner außermusikalischen Tätigkeiten ist der Verfasser weit über das hinausgegangen, was Antonio Cardinali in seinen *Cenni biografici* (Subiaco 1926) über die Brüder Mazzocchi zu bieten vermochte. Die (so benannten) „*Werk-Interpretationen*“ lassen Hermeneutisches verflossener Tage befürchten – glücklicherweise zu Unrecht. Der Verfasser untersucht vielmehr, geordnet nach Gattungen, das Gesamtschaffen des Komponisten unter allen üblichen Gesichtspunkten, legt ihre stilistischen Voraussetzungen klar und setzt sie zu ihrer musikalischen Umgebung sowie zur Theorieauffassung ihrer Zeit in Relation. Daß dabei „für die einzelnen Gattungen jeweils wenige signifikante Beispiele eintreten“ mußten, wird der einsichtige Leser gerne als Rücksichtnahme auf raumökonomische Gegebenheiten verstehen, wenn auch zu bedauern ist, daß etwa der so interessanten Frage der Beziehung zwischen Johann Hieronymus Kapsberger und Mazzocchi in der Vertonung von Gedichten Urbans VIII. nur wenig mehr als vier Seiten, die wieder größtenteils durch Notenbeispiele angefüllt werden, zur Verfügung stehen. Die als Anhang II gebotenen 58 „*Dokumente zur Biographie*“ (S. 247 ff.) mischen im italienischen bzw. lateinischen Originalwortlaut wiedergegebene Stücke mit deutschsprachigen Regesten, die jedoch, sofern sie den Inhalt aus den Archiven der *30 notai Capitolini* wiedergeben, aus nicht

klar erkennbaren Gründen Auszüge aus der (substantiell nebensächlichen) Datums- und Zeugenangabe wörtlich bringen. Unerfindlich bleibt auch, warum bei der deutschsprachigen Regestierung das formelhafte „*quondam*“ übernommen und nicht als „*verstorben*“ wiedergegeben wurde (z. B. S. 256, Nr. 23: „... *der Erbe seines Bruders quondam Virgilio Mazzocchi macht eine Schenkung an Susanna Anzetti, Tochter des quondam Domenico Anzetti* . . .“). Die konsequente Schreibung „*Skudi*“ ist zwar Duden-gedeckt, aber trotzdem häßlich, zumal, wenn sie etwa in der Nähe eines originalbelassenen „*censo*“ steht. Die wörtliche Wiedergabe von Testament (S. 264 ff.) und Verlassenschaftsinventar (S. 272 ff.), die interessante Vergleichsmöglichkeiten zu anderen römischen Meistern gestattet und auch ein Stück Kulturgeschichte des römischen Seicento vermittelt, sei dankbar vermerkt. Den Beschluß der wertvollen Arbeit bildet ein chronologisch geordnetes Literaturverzeichnis, in dem der Rezensent die einzige im 19. Jahrhundert in deutscher Sprache erschienene (allerdings nicht sehr gewichtige) Abhandlung zur Person des Behandelten vermißt. Sie stammt von W. Lackowitz, ist „*Alte Herren III. Die Gebrüder Mazzocchi*“ betitelt und steht in der Neuen Berliner Musikzeitung, Jg. 25 (Berlin 1871) S. 229 bis 230. Othmar Wessely, Wien

ALBERT WELLEK: *Das absolute Gehör und seine Typen. Zweite vermehrte Auflage. Bern und München: Francke Verlag 1970. 392 S.*

ALBERT WELLEK: *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Zweite ergänzte Auflage, mit einem Nachtrag: Gegenwartsprobleme der Musikpsychologie und -ästhetik. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1970. 337 S.*

Das Tonhöhenerebnis ist durch zwei Momente gekennzeichnet, einmal durch eine weitgehend linear mit der Frequenz ansteigende Komponente, zum anderen durch die zyklische Wiederkehr immer gleicher Qualitäten, wie sie sich nicht nur an einer erlebten Ähnlichkeit von Tönen im Quint- und Quartabstand zeigt. Diese alte Beobachtung wurde von Revesz mit der sog. „Zweikomponententheorie der Tonhöhe“ systemati-

siert. Im Anschluß an v. Hornbostel und Wellek bezeichnet man diese beiden Komponenten als Helligkeit und Tonigkeit. Wellek konnte in einer groß angelegten Experimentellen Untersuchung (1938) zeigen, daß eine verschiedene Orientierung am Tonmaterial erfolgt. Beim linearen Hörer wirken auf Grund der Helligkeit benachbarte Töne ähnlich, er neigt zu Verwechslung von Tönen im Halbtonabstand; beim polaren Hören wird das Ähnlichkeitserlebnis durch die Tonigkeit geprägt. Diesen beiden Typen übergeordnet ist ein synthetischer Übertyp, der Helligkeit und Tonigkeit spannungsvoll verschränkt und zu Ganztonverwechslungen tendiert. Was sich zunächst für Absolut Hörer bestätigt, konnte später auch für das relative Gehör nachgewiesen werden (1939). Es zeigte sich zudem, daß sich diese Typologie des Hörens in Beziehung setzen läßt zu allgemeineren Wahrnehmungsmodalitäten.

Die mit bibliographischen Nachträgen bereicherten Neuauflagen sind nicht nur deshalb zu begrüßen, weil damit für die Musikpsychologie wichtige Untersuchungen wieder greifbar sind, sondern auch weil die Differenzierungsleistungen beim Hören neuerdings – vor allem in den USA – wieder ein vermehrtes Interesse der Forschung auf sich ziehen. Helga de la Motte-Haber, Hamburg

*ALOIS HÁBA: Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1971. 125 S. und 9 Taf. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 10.)*

Es ist ein Verdienst von Martin Vogel, Alois Hába zur Niederschrift seiner Autobiographie veranlaßt zu haben. Der so entstandene Lebensbericht, der durch Präzisionslosigkeit für sich einnimmt, ist eine wichtige Quellenschrift für die historische Forschung. Er zeigt eine von Opportunismus freie schlichte Persönlichkeit, die ihr Leben in den Dienst einer Idee gestellt hat. Die Idee der Tondifferenzierung hat wohl noch einige Lebenskraft. Ob sie diese wird bewahren können, hängt jedoch ausschließlich davon ab, ob überzeugende Werke dieser Art entstehen werden. Rudolf Stephan, Berlin

*HAIDY SCHREKER-BURES, HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, WERNER OEHLMANN: Franz Schreker. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1970). 96 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 17.)*

Franz Schreker gilt einigen wenigen, die sein Werk (oder Werke von ihm) kennen, als eine bedeutende Erscheinung in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts. Diese wenigen hoffen, daß die Neigung zur Musik um 1900, zum Jugendstil und zur Dekadence auch noch dem Komponisten Schreker einmal zugute kommen wird.

Das vorliegende Buch vereinigt drei Essays, einen authentischen biographischen der Tochter (11-38), einen allgemein charakterisierenden und geistige Beziehungen aufweisenden *Schreker und seine Welt* von H. H. Stuckenschmidt (41-52) sowie einen über Schreker und die Oper von W. Oehlmann (55-91). Detaillierte musikalische Analysen enthält das Buch nicht. Es lenkt aber auf eine auch dem Opernfreund verständliche Weise die Aufmerksamkeit auf einen Komponisten, der um einiger Stücke willen – z. B. der Atelierszene in den *Gezeichneten* – nicht einfach vergessen werden sollte.

Rudolf Stephan, Berlin

*KARLHEINZ ROSCHITZ: Karl Schiske. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1970). 68 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 16.)*

Die kleine Monographie über den auch als Kompositionslehrer geschätzten viel zu früh verstorbenen Komponisten enthält, neben einem knappen Lebensabriß, vor allem einige einläßliche analytische Studien von Schülern Schiskes, so von Erich Urbaner je eine über das Oratorium *Vom Tode* op. 25 (1946) – das Werk, mit welchem sich Schiske bekannt gemacht hat und das vielen Kennern als sein Hauptwerk gilt – und über die späte Fünfte Symphonie op. 50 (1965), in welcher er die Reihentechnik seiner Tonsprache assimiliert. Die Betrachtung des Divertimento op. 49 folgt einer Analyse von Günter Kahowez. Die Studien insgesamt dürfen, da sie aus dem unmittel-

baren Umkreis des Komponisten stammen, Authentizität beanspruchen.

Rudolf Stephan, Berlin

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Die letzten Sonaten. Op. 101, op. 109, op. 110, op. 111. Kritische Einführung und Erläuterung von Heinrich SCHENKER, hrsg. von Oswald JONAS. Wien: Universal Edition 1972. (Nr. 26.301; 26.303; 26.304; 26.305), 108, 125, 54, 102 S.*

Die 1913-1920 erstmals erschienenen *Erläuterungsausgaben* Heinrich Schenkers der letzten Klaviersonaten L. van Beethovens haben auch heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Die Universal-Edition Wien war daher gut beraten, daß sie sich zu einem Neudruck entschloß und Oswald Jonas, der bereits die englische Ausgabe von Schenkers Harmonielehre (Chicago 1954) und die Neuauflage des Freien Satzes (Wien 1956) besorgte, mit diesem zu betrauen.

Der sachlich relevante Stil blieb unverändert. Weggelassen wurden nur überflüssig gewordene Polemiken gegen heute ohnehin fast gänzlich aus dem Gebrauch verschwundene Bearbeitungen und weitgehend vergessene Beethoven-Literatur von schon seinerzeit fragwürdigem Charakter. Entbehrlich erschienen ferner politische Äußerungen Schenkers, die mit der Analyse in keiner Beziehung stehen. Die „*Vorbemerkung zur Einführung*“ in der *Erläuterungsausgabe* der Sonate op. 110 ist dagegen mit Recht übernommen worden, weil Schenker sich dort über das Verhältnis von Autograph, Originalausgabe, alte Ausgaben und Bearbeitungen (Buelow, Riemann) grundsätzlich ausgesprochen hat. Noch die von der Preußischen Akademie 1898 herausgegebene „*Urtext-Ausgabe*“ kannte von der Sonate op. 109 weder das Autograph noch jenes Exemplar der Originalausgabe, das wesentliche Korrekturen von der Hand Beethovens aufweist. „*So konnte Schenker seine Ausgabe mit Recht als eine ‚Ausgrabung‘ apostrophieren, und wir sagen nicht zuviel, wenn wir sie als den grundlegenden Anstoß zur heutigen Urtext-Bewegung ansprechen.*“ (Vorwort zur Neuauflage). Für op. 101, 110, 111, deren Erläuterungsausgaben jener von op. 109 nachfolgten, zog Schenker auch zahlreiche Skizzen

für seine Darstellung heran. Sie werden von Oswald Jonas übernommen, der außerdem auch spätere Veröffentlichungen Schenkers zum Gegenstand mitberücksichtigt.

Das Studium der *Erläuterungsausgaben* empfiehlt sich nicht nur für die Beethoven-Spieler (auch für die berühmten!), sondern über diesen Kreis hinaus für alle, die einen Zugang zu Schenkers Hör- und Denkweise gewinnen wollen.

Hellmut Federhofer, Mainz

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Symfoni nr. 8. Kopenhagen: Wilhelm Hansen Musik-Forlag 1972. 23 S. (= W. H. Linienpartitur. 13.)*

Der Verlagskatalog kündigt diese Linienpartitur als geeignet für die Musikpädagogik an. Was aber die „Partitur“ enthält, ist die Sinfonie einstimmig. Wiedergegeben wird stets die Stimme, die das Thema oder die tragende Linie enthält, Nebenstimmen sind bestenfalls durch einige Stichnoten wiedergegeben, und Stellen, bei denen Imitation vorliegt und dann zwei Stimmen wiedergegeben sind (z. B. 1. Satz T. 169-202) – aber auch in einer Linie –, bleiben Ausnahmen. Die Erläuterungen der ersten Textseite gehen kaum über die analytischen Informationen hinaus, die durchschnittlich in den Philharmonia- bzw. Litolf-Studienpartituren gegeben sind. Die Erleichterung, die eine solche Linienpartitur vielleicht noch bringen könnte, ist dann beim ersten Hören überholt; für die Pädagogik ist sie jedoch gänzlich ungeeignet, weil sie mehr verschweigt und simplifiziert als sie verdeutlicht.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „großen“ Opern. Teil I: Werk- und Quellenverzeichnis. München: Musikverlag Emil Katzschichler (1971). XXVIII, 334 S. (Schriften zur Musik. 16.)