

geschichte“ der *Tomyris*, für die sich noch Joh. Fr. Reichardt 1782 einsetzte.

Für das weitere Programm dieser wichtigen Opernreihe sei als Anregung auf die bedeutenden Opern von Johann Wolfgang Franck hingewiesen, ferner auf so wichtige Komponisten wie Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio, Pietro Andrea Ziani, die das Erbe Monteverdis in Venedig in selbständiger Art weiterführten.
(April 1976) Hellmuth Christian Wolff

RICHARD STRAUSS: *Wer hat's gethan?*
Erstausgabe des Liedes mit vollständigem Faksimile, sowie Nachwort von Willi SCHUH. Tutzing: Hans Schneider 1974. 15 S.

In der berühmten Autographensammlung der Mary Flagler Cary (The Pierpont Morgan Library, New York) fand sich das Autograph eines bis dahin noch ungedruckten Liedes von Richard Strauss, das – entstanden am 13. November 1885, einen Tag nach dem achten Lied des opus 10 – ursprünglich als sechstes Lied dieses opus gedruckt werden sollte, dann aber von der Veröffentlichung ausgeschlossen wurde: das Autograph ist daher – vom Autor oder vom Verleger? – durchgestrichen. Willi Schuh hat dieses Lied nun zum erstenmal herausgegeben; daß er seiner Ausgabe das vollständige Faksimile beigegeben hat, ist – hoffentlich als Modell für ähnliche Einzelausgaben – sehr zu begrüßen: es erlaubt nicht nur eine sicherere Deutung des gedruckten Textes, sondern es macht auch in der Durchstreichung auf die Problematik einer nachträglichen Veröffentlichung vom Autor zurückgezogener Kompositionen aufmerksam. Diese Frage steht daher auch im Zentrum des inhaltsreichen Nachwortes. Ob Strauss wirklich deshalb auf den Druck verzichtete, weil er – wie Schuh andeutet – das Lied zu einem Orchesterlied umzugestalten dachte (das Nachspiel ist, für ein Klavierlied, ungewöhnlich lang geraten), muß wohl offen bleiben: für eine geplante Instrumentierung gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Dennoch: für das wirkungsvolle, teils verhaltene, teils hymnisch sich steigernde Lied wird man dankbar sein, dem Herausgeber ebenso, wie dem Verlag für die prächtige, vorzüglich gedruckte Ausgabe.

Die Edition des Liedes hat weitgehend den Charakter einer diplomatischen Wiedergabe: Eigenheiten der Notation des Komponisten sind ebenso beibehalten, wie gewisse, vielleicht nur zufällige Inkonsistenzen der Artikulation. Dabei sind leider einige Druckfehler stehengeblieben; die störendsten seien noch aufgeführt: S. 2, 1. Akkolade, letzter Takt, Klavierstimme, beide Systeme: letzter Akkord Viertel statt Achtel, vorletzter Achtel statt Viertel; 2. Akkolade, letzter Takt, Klavierstimme, unteres System: 1.–3. Akkord *e'* statt *g'*; 4. Akkolade, 2. Takt, Klavierstimme, oberes System: die Oktaven *g' + g''* sind ein Achtel zu früh gesetzt; S. 3, 4. Akkolade, 2. Takt, Klavierstimme, oberes System: 2. Viertel ohne *d'*.
(Januar 1975) Walther Dürr

Diskussionen

Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe. Antwort auf Horst Peter Hesses Erwidern auf meine Kritik seiner Thesen¹

In seiner Erwidern auf meine Kritik geht Hesse diesmal zwar auf einige meiner Argumente gegen die Zweikomponententheorie ein, ohne sie aber entkräften zu können, und wiederholt im übrigen noch ein Mal die widerlegten Thesen dieser Theorie. Wir reden also aneinander vorbei, denn offenbar ist sein Denken von der Zweikomponententheorie so konditioniert, daß er ihren Grundfehler, die Auffassung von musikalischen Tonbeziehungseigenschaften als Toneigenschaft, nicht erkennt, und ihren Grundmangel, das Fehlen jeglicher Phänomenologie dieser angeblichen Toneigenschaft „*Chroma*“ („Tonigkeit“), nicht anerkennt. Dieser Fehler und Mangel wird nicht dadurch aufgehoben, daß er das, was er als *Chroma* bezeichnet, auch beim Einzelton wahrnimmt, denn auch dabei handelt es sich um eine musikalische Beziehungswahrnehmung, die durch das absolute Gehör zu-

¹ Siehe *Mf* 30, 1977, S. 293–298 und *Mf* 31, 1978, S. 118–122.

standekommt, das ja Töne und Tonkombinationen ebenfalls durch ihre Beziehung auf unser Tonsystem identifiziert, aber keineswegs durch ihre Frequenz, wie Hesse meint. Daß er diese Wahrnehmung „*Farbqualität*“ oder „*Farbe*“ nennt, ist noch keine Phänomenologie, was er auch implizite zugibt, wenn er schreibt: „*Man kann diese ‚farbartige‘ Qualität zwar erleben, nicht aber jemandem, der sie noch nicht erlebt hat, mit Worten beschreiben*“. Hesse wird damit wohl kaum behaupten wollen, daß er ein Erlebnis hat, für das die Gegner der Zweikomponententheorie kein Ohr haben, denn jeder Musikerfahrene hat und kennt es und ich habe die dabei wahrgenommenen Phänomene auch gut und ausführlich in Worten beschreiben und definieren können: nämlich einerseits als Oktavenäquivalenz und andererseits als Tonstufencharakter. Bezeichnenderweise kommt auch Hesse selbst in seiner Erwiderung wieder nicht um die Bezugnahme auf diese beiden Phänomene herum, um überhaupt sagen zu können, worum es sich bei seinem Chroma handelt.

Da ich in meinen Arbeiten² sowieso schon alles Wesentliche zur Kritik der Zweikomponententheorie gesagt habe und unwiderlegt geblieben bin, hat die Fortsetzung dieser Diskussion wenig Zweck und ich möchte mich darauf beschränken, noch auf einige Punkte in Hesses Erwiderung zu antworten.

1. Ich bedaure es, wenn ich Hesse irrtümlich Äußerungen von Bachem und Licklider zugeschrieben habe, was ich momentan nicht kontrollieren kann. Es handelt sich aber um Einzelheiten, welche die Stichhaltigkeit meiner Kritik nicht beeinträchtigen.

2. In meinen Auseinandersetzungen mit Hesse habe ich keineswegs die wissenschaftliche Relevanz seiner Experimente und akustisch-physikalischen und physiologischen These gelehnet, sondern sie im Gegenteil gewürdigt und meine Kritik ausdrücklich nur gegen deren phänomenologische Eigeninterpretation gerichtet. So wichtig und interes-

sant die physikalischen und physiologischen Grundlagen des Hörens auch sind, für die psychologischen Tatsachen des Hörens sind sie, wie gesagt, irrelevant. Dies gilt auch für mein eigenes kurzes Kapitel über die physiologische Hörtheorie in meinem 1939 veröffentlichten Buch, das Hesse daher zu Unrecht in die Diskussion über die Zweikomponententheorie hineinzieht.

3. Auf die bei Absoluthörern vorkommenden Fehler bin ich schon in meinem Aufsatz *Die Tonstufe* eingegangen.

4. Was Hesses persönliche Anspielungen im Schlußabsatz seiner Erwiderung angeht, so war ich in der Tat, ohne im geringsten voreingenommen zu sein, schon bei meinem ersten Zusammentreffen mit der Zweikomponententheorie sofort von deren Falschheit überzeugt. Ein Musiker bedarf keiner Experimente, um ein tiefes und sicheres intuitives Wissen von den Eigenschaften seines Kunstmaterials zu haben und sie beschreiben zu können. Auch ist meine Kritik der Zweikomponententheorie nicht unsachlich, sondern war schon in meiner ersten Stellungnahme (1939) sachlich so gründlich fundiert, daß meine Widerlegung über 70 Druckseiten in Anspruch nahm. Zusammengelesen aber können meine theoretischen Ideen schon deshalb nicht sein, weil ich in der Gehörs- und Musikpsychologie ganz eigene und neue Wege gegangen bin.

5. Wie ich in meinen Büchern gezeigt habe, sind in allen Raumkontinuen Raum und Bewegung aufs engste korreliert, was natürlich auch für den Tonraum gilt. Deshalb kann, entgegen Hesse, ein Klang nicht nur geändert werden (z. B. in der Qualität seines Timbres), sondern sich auch bewegen: wenn er nämlich ohne wesentliche Qualitätsänderung nacheinander an verschiedenen Stellen des Tonraums (also mit verschiedenen Tonhöhen) auftritt, wird er musikalisch als sich melodisch bewegendes Objekt aufgefaßt³.

6. Daß an Wahrnehmungen immer „*der seine Erfahrungen ordnende menschliche Geist*“ beteiligt ist, ist selbstverständlich, sollte aber die phänomenologische Übereinstimmung zwischen verschiedenen Beobachtern nicht erschweren. Wahrscheinlich nimmt Hesse den räumlichen Charakter der

² *Zur Psychologie der Toneigenschaften*, Straßburg 1939, Baden-Baden ²1975; *Zur Musikpsychologie*, Wilhelmshaven 1974; *Die Tonstufe*, in: *Mf* 16, 1963 und *Nochmals: Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe*, in: *Mf* 30, 1977.

³ Siehe *Zur Musikpsychologie*, S. 50–58.

Tonhöhe ebenso wahr wie ich und die große Mehrheit der Hörer, ist sich dessen aber (noch) nicht bewußt. Aber natürlich gibt es einem Zweifler wie ihm gegenüber keinen direkten Beweis für die Richtigkeit meiner phänomenologischen Deutung, wohl aber einen indirekten: wenn nämlich der auf der räumlichen Auffassung der Tonhöhe beruhende Begriff der Tonstufe so viele grundlegende musikalische Phänomene zu definieren und zu erklären vermag wie in meiner Arbeit *Zur Musikpsychologie* (und in meinem in Vorbereitung befindlichen Buch über den Sprachcharakter der Musik), so kann ich die Gültigkeit der Raumauffassung getrost so lange als bewiesen ansehen, als nicht eine bessere und weitreichendere Erklärung gefunden wird.

Gerhard Albersheim

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

PETER ALTMANN: *Sinfonia* von Luciano Berio. Eine analytische Studie. Wien: Universal Edition (1977). 63 S.

Anonymous: *Music Handbook* (Musica Enchiriadis). Translated by Léonie ROSENSTIEL. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1976. III, 32 S. (Translations: Number Seven.)

Anonymous: *Quatuor Tractatuli Italici de Contrapuncto*. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. V, 39 S. (Critical Texts: Number Three.)

G. BALTER: *Fachwörterbuch Musik deutsch-russisch und russisch-deutsch*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 484 S.

Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Hans SCHMIDT und Martin STAEHELIN. Jahrgang 1973/77. Bonn: Beethovenhaus 1977. 659 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Zweite Reihe. *Beethoven-Jahrbuch*. IX.)

Ludwig van Beethoven 1770–1827. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek

München. September bis November 1977. Katalog. Mit einem Beitrag von Joachim KAISER: *Selbstbewußtsein, Sprache und Belesenheit Beethovens*. Tutzing: Hans Schneider 1977. 178 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Gott, welch Dunkel hier. – In des Lebens Frühlingstagen aus der Oper „Fidelio“. Faksimile nach dem Autograph aus dem Nachlaß des Komponisten in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1976). 14 S. (41) S. Faksimile.

Bibliographia Musicologica. A Bibliography of Musical Literature. Volume VI/1973. Utrecht: Joachimsthal (1976). 157 S.

MATHIAS BIELITZ: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1977. VI, 353 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 4.)

Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 4. Wissenschaftlichen Arbeitstagung. Hrsg. im Auftrage des Rates des Bezirkes Magdeburg, Abt. Kultur, Konsultationsstelle (Leistungszentrum) beim Telemann-Kammerorchester (Sitz: Blankenburg/H.) und des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR durch Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Renate BORMANN. Blankenburg: Konsultationsstelle beim Telemann-Kammerorchester 1977. 92 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 4.)

ALFRED BRENDEL: *Musical Thoughts and After-thoughts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1976). 168 S., 4 Taf.

GHEARDO CASAGLIA: *Il Catalogo delle Opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti. Presentazione di Francesco MOLINARI PRADELLI*. Bologna: Editrice Compositori 1976. 443 S.

Catalogue of Giedde's Music Collection in the Royal Library of Copenhagen. Compiled by Inge BITTMANN. Copenhagen: Edition Egtved 1976. 198 S.