

Periodical part

Berichte und kleine Beiträge
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29
8 Page(s) (462 - 469)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Vierte wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis in Blankenburg/Harz

von Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Die vierte, am 26. und 27. Juni 1976 vom Telemann-Kammerorchester, Sitz Blankenburg/Harz, in Verbindung mit dem Fachbereich Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle, dem Rat des Bezirkes, dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie dem Zentralhaus für Kulturarbeit durchgeführte *Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* hatte zwei Themenkreise zum Gegenstand: 1) *Die Blasinstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und unsere heutigen Besetzungsmöglichkeiten sowie Probleme des Instrumentenbaues* und 2) *Tempofragen* im Hinblick auf die Musik des genannten Zeitabschnitts. In Referaten, Podiumsgesprächen und Diskussionen wurden einzelne Aspekte dieser umfassenden Fragenkomplexe beleuchtet, wurden Problemfelder aufgezeigt, die in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit jedoch nur angeschnitten werden konnten. Sie werden sicher teilweise auch bei den kommenden Tagungen – das Programm steht bis 1981 fest – wieder aufgegriffen und – gleichsam Baustein zu Baustein fügend – einer Klärung nähergebracht werden.

Die Leitung der Tagung lag wiederum in den Händen von Walther SIEGMUND-SCHULTZE (Halle) und Eitelfriedrich THOM (Blankenburg). Letzterer wies in seiner Begrüßung darauf hin, daß es ein Hauptanliegen der Veranstalter dieser Tagung sei, Anregungen und Denkanstöße zu geben sowie Wissenschaftler, Interpreten und Pädagogen zu fruchtbarer Diskussion zusammenzubringen. Nur auf diese Weise könnten Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation optimal beantwortet und neue Erkenntnisse auch in die Praxis umgesetzt werden. Die Bereitschaft, überkommene Gewohnheiten in Frage zu stellen oder gar aufzugeben, müsse hierbei als eine Grundvoraussetzung angesehen werden. Walther SIEGMUND-SCHULTZE umriß in seinem einleitenden Grundsatzreferat die sich aus der geschichtlichen Entwicklung der Musik ergebenden Probleme zu den beiden Generalthemen der Tagung. So sei es etwa wichtig, sich bewußt zu machen, daß weder Stil noch Aufführungspraxis etwas Starres, ein für allemal Festgelegtes gewesen seien, sondern sich stets, zum Teil sogar innerhalb des Oeuvres eines einzigen Meisters, gewandelt haben. Das Instrumentarium habe dabei eine wesentliche Rolle sowohl hinsichtlich der Bedeutung als auch hinsichtlich der jeweiligen Aufgabenstellung gespielt. Weiter sei es wichtig, sich die verlorenen Selbstverständlichkeiten wieder in das Bewußtsein zurückzurufen und zum Beispiel durch eine Klärung der Tempofragen Erkenntnisse dafür zu bekommen, wie es möglich sei, „aus dem Geiste der Musik selbst Musik zu machen.“

Wolfgang WENKE (Eisenach) gab in seinem Referat *Die Holz- und Metallblasinstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* einen Überblick über das in dieser Zeit verwendete Instrumentarium und seine Bauweise. Ludwig GÜTLER (Dresden) behandelte *Möglichkeiten und Probleme bei der Wiedergabe der hohen Trompetenpartien*, wobei er vor allem auf die zwischen historischen und modernen Instrumenten bestehenden Unterschiede sowie auf die Schwierigkeiten hinwies, die sich durch den ständigen Wechsel von Instrumentarium und Spielweise heute für den gleichzeitig sowohl solistisch als auch im Orchester tätigen Trompeter ergeben. Karol BULA (Katowice) referierte über *Blasinstrumente in der Polnischen Musikpraxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, wobei er sich auf Abbildungen, Inventare und erhaltene Kompositionen der Zeit stützte, und Lukáš MATOUŠEK (Prag) befaßte sich mit den verschiedenen Formen des Chalumeau.

Tempo-Probleme wurden in vier Beiträgen behandelt. Willi MERTENS (Halle/Magdeburg) gab einen Tempovergleich anhand von vier verschiedenen Schallplatteneinspielungen von Georg Philipp Telemanns Orchestersuite C-dur (TWV 55:C3), der sogenannten *Wasserouvertüre*, wobei er als Bezugspunkt für ein angemessenes Tempo die von Quantz in seinem „*Versuch*...“ 1752 gemachten Angaben zugrundelegte. Bemerkungen *Zur Frage des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere in Instrumentalkonzerten dieser Zeit* machte Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken), während Wolf HOBOHM (Magdeburg) der Bedeutung der Tempobezeichnung *Vivace* nachspürte und zu dem Ergebnis kam, daß bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus unter *Vivace* ein langsames Tempo verstanden wurde als unter *Allegro*. Mit *Wandlungen in Bezug auf das Tempo im 18. Jahrhundert*, dargestellt am Beispiel der italienischen Orchestermusik, befaßte sich Karl HELLER (Rostock). Er wies unter anderem darauf hin, daß zwischen Stilentwicklung und jeweils angemessenem Tempo ein enger Zusammenhang bestehe, wobei er den Typus des Orchester-Allegros und seine Veränderung (um 1720?) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellte. Die Referate sollen in einem *Konferenzbericht* zusammengefaßt und veröffentlicht werden.

Zwei Podiumsgespräche, an denen sich außer den Referenten noch Milan MUNCLINGER (Prag), Rainer GEBAUER (Leipzig), Karl-Heinz PASSIN (Leipzig), Hans-Joachim SCHULZE (Leipzig) und Helmut TZSCHÖCKEL (Rudolstadt) beteiligten, dienten der Diskussion zahlreicher Detailfragen zu den beiden Themenkreisen. In einer Ausstellung wurden Bücher, Noten und Schallplatten gezeigt. Dort gab es aber auch historische Blasinstrumente zu sehen, die freundlicherweise vom Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig und vom Bach-Haus Eisenach zur Verfügung gestellt worden waren. Konzerte der *Ars Cameralis* (Prag), des *Rameau-Trios* (Leipzig) und des *Telemann-Kammerorchesters* (Blankenburg) rundeten die Tagung ab, für deren glänzende Organisation Eitelriedrich THOM, für deren Zustandekommen aber allen eingangs genannten Trägern auch an dieser Stelle herzlich Dank gesagt sei.

Ein unbekanntes Magnificat von Leonhard Lechner?

von Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

In den Abtsrechnungen von 1579/80 des Zisterzienserklosters Salem (Salmannsweiler) findet sich der Eintrag: „*Verert Leonhardten Lechnern Musicum, gegen ainem componirten vnd dedicierten Magnificat, octo vocum – 1 f Letare 80*“¹. Demzufolge hatte Leonhard Lechner dem Abt des Klosters Salem, Matthäus Rott, eine Magnificatkomposition gewidmet, wofür er am Sonntag Lätare (13. März) 1580 eine „Verehrung“ von einem Gulden erhielt. Möglicherweise war der Komponist auf einer seiner Reisen selbst in die unweit des Bodensees gelegene Reichsabtei gekommen.

Lechner, in seiner Jugend katholisch, dann zum Protestantismus übergetreten, wirkte zu jener Zeit als Schulgehilfe in Nürnberg. 1578 hatte er Magnificatkompositionen in den acht Kirchentönen unter dem Titel *Sanctissimae virginis Mariae canticum, quod vulgo magnificat inscribitur, secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus* veröffentlicht und dem Fürstbischof von Würzburg, Julius Echter von Mespelbrunn, gewidmet². Es erscheint zunächst naheliegend anzunehmen, das von Lechner dem Salemer Abt zugeeignete Magnificat sei mit diesem Opus identisch. Dem steht indessen entgegen, daß der Eintrag von „*dedicieren*“, d. h. widmen, und nicht – wie in den vorliegenden Rechnungsbüchern sonst fast ausnahmslos üblich – von

1 Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, 62/8631.

2 Siehe *Leonhard Lechner Werke*, Bd. IV, hrsg. von W. Lipphardt, Kassel usw. 1960.

„*verehren*“ spricht³. Lechner wird aber nun schwerlich das dem Fürstbischof von Würzburg gewidmete und 1578 erschienene Werk dem Abt des Klosters Salem nochmals „*dediciert*“ haben können. Zum anderen ist in der Eintragung von einem achtstimmigen Magnificat die Rede; die 1578 veröffentlichten Magnificatkompositionen sind hingegen vierstimmig. Will man folglich dem Schreiber nicht unterstellen, er habe, den Titel der 1578 erschienenen Magnificatsammlung verstümmelnd und verändernd, fälschlich „*octo vocum*“ statt „*octo tonorum*“ geschrieben, so wird man diesen Eintrag als Hinweis auf eine bisher unbekannte und verschollene Magnificatkomposition Lechners verstehen dürfen. Übrigens läßt sich die Achtstimmigkeit nicht als Gegenargument anführen, trat Lechner doch bereits 1575 mit einer achtstimmigen

3 Diese Feststellung sei durch die entsprechenden Einträge aus den noch vorhandenen Salemer Abtsrechnungen (heute im Badischen Generallandesarchiv Karlsruhe) der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt.

1580/81: „*Verert Carlin Mayern Componisten gegen 4. Partes compositarum motetarum 1 fl 8 bazn*“ (62/8631).

1584: „*Vmb Verehrungen: vmb verehrte Cantiones Leonhardi Lechnerj, ipsi autorj 1 f 10^{ten} 7bre*“ (62/8632).

1593: „*Item den 13 marcij 1593. Ainem Cappel Maister von Hechingen vmb Etliche Vererte gesang geben . . . 4 fl*“ (62/8634).

1596/97: „*Vehrt: Ainem Mörspurgischen Componisten 33 kr Ainem Studioso von Mayland gegen verehrten Gsängern 40 kr Dem Componisten zue Weingartten gegen ainen verehrten Gsang 1 fl 20 kr*“ (62/8639).

1599/1600: „*Vehrt: Item dem Buechtruckher zu München Adam Bergen gegen verehrten gesang 1 fl 36 kr*“ (62/8642).

1600/01: „*Vehrt: Den 15. Julij [1600] dem Componisten von Weingarten gegen verehrten Gsangen 1 f 24 k*

Dem Componisten von Weingarten gegen etlich verehrten gesengern 1 f 26 k“ (62/8643).

Der Komponist Carolus Mayer ist 1579 als „*Musicus et pedagogus*“ des Abts vom Kloster Stein am Rhein und 1593 als Notar in Weingarten nachzuweisen (Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, 61/7245, S. 306; K. Holl, *Fürstbischof Jakob Fugger von Konstanz [1604-1626] und die katholische Reform der Diözese im ersten Viertel des 17. Jh.*, Freiburg i. Br. 1898, S. 266; K. Obser, *Beiträge zur Salemer Bau- und Kunstgeschichte im 15. und 16. Jh.*, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. 30, 1915, S. 596).

Mit dem „*Cappel Maister von Hechingen*“ kann nur der Lassoschüler Narcissus Zängel, zu jener Zeit Kapellmeister am hohenzollerischen Hof in Hechingen, gemeint sein (vgl. E. Stiefel, in: MGG 14, 1968, Sp. 980).

Als meersburgische Komponisten können 1596/97 sowohl Jan Le Febure (vgl. A. Gottron, in: MGG 8, 1960, Sp. 462) als auch Sebastian Hasenknopf angesprochen werden, die damals in Diensten des in Meersburg residierenden Konstanzer Bischofs, des Kardinals Andreas von Österreich, standen. Den Artikel „*Hasenknopf*“ von Othmar Wessely in MGG 5 (1956, Sp. 1763 f.) ergänzend, sei angeführt, daß Sebastian Hasenknopf wahrscheinlich seit 1591 der Hofkapelle Kardinals Andreas angehörte und um 1596 bischöflicher Kapellmeister war. 1596 erhielt er vom Rat der Stadt Überlingen 7 Pfund, 17ß verehrt, nachdem er „*meinen herrn die meß von st. Georgen von neuen componiert*“ und außerdem Hymnen komponiert und überreicht hatte (siehe K. Obser, *Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Überlinger Münsters [1226-1620]*, in: Festgabe der Badischen Kommission zum 9. Juli 1917, Karlsruhe 1917, S. 213). Er dürfte wohl identisch sein mit dem 1597 in Kirchhofen bei Freiburg i. Br. verstorbenen Sebastian Hasenknopf, dessen Andenken eine an der westlichen Außenwand der Kirche zu Kirchhofen eingelassene Steinplatte mit folgenden Worten festhält: „*ANNO DOMINI 1597 OBIIT ERVDITVS VIR SEBASTIANVS HASENKNOPFF QVONDAM ISTIV TEMPLI ORGANISTA ET LVDIMODERATOR QVI VIVAT DEO*“.

Der „*Componist von Weingarten*“ kann niemand anderer als der im Kloster Weingarten wirkende Lassoschüler Jacob Reiner sein (vgl. H. Federhofer, in: MGG 11, 1963, Sp. 192 ff.).

Vertonung des 114. Psalms (in *Motectae sacrae*) an die Öffentlichkeit. Auch ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, daß Lechners Lehrer Orlando di Lasso 1576 zwei achtstimmige Magnificatkompositionen (im 5. Teil des *Patrocinium musices*) veröffentlichte, die Lechner gekannt haben könnte.

Bald nachdem Leonhard Lechner 1584 Kapellmeister am hohenzollerischen Hof in Hechingen geworden war, verehrte er dem Abt des Klosters Salem „*Cantiones*“, was ihm am 10. September 1584 einen Gulden einbrachte⁴. Bei diesen „*Cantiones*“ dürfte es sich wohl um den 1581 erschienenen Liber secundus der *Sacrarum cantionum* gehandelt haben.

Mit der Übersiedlung Lechners an den protestantischen württembergischen Hof in Stuttgart brach offensichtlich die Verbindung zwischen dem Komponisten und dem Zisterzienserkloster Salem ab.

Was ist der musikalische Rhythmus? – Eine Entgegnung von Gudrun Henneberg, Mainz

Heft 2 (1976) der „Musikforschung“ brachte zwei Auseinandersetzungen, von Wilhelm Seidel und Carl Dahlhaus, mit meiner Dissertation *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik* (Tutzing 1974). Auf die Einwände beider Rezensenten möchte ich in aller gebotenen Kürze Folgendes erwidern:

1) Seidel bezweifelt, unter Hinweis auf Koch und Sulzer, daß „*das Verhältnis der Gestalttheorie zur Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts so beschaffen ist*“ (S. 227), wie ich es darstelle. Aber Koch sagt ausdrücklich: „*In der Natur der Töne selbst ist noch nichts vorhanden, welches diesem oder jenem derselben, so lange sie noch nicht in Tacte eingekleidet sind, einen innern Vorzug gäbe. Diesen innern Vorzug erhalten einige Töne vor den andern erst alsdenn, wenn sie in ein gewisses Verhältniß des Tactes gebracht werden.*“ (II, S. 275/6). Damit hat zwar Koch den Vorgang, der zur Vorzugsstellung einzelner Töne im Takt führt, nicht beschrieben, jedoch den entscheidenden Sachverhalt benannt, daß erst der Zusammenhang über das metrische Gewicht entscheidet, Melodik und Metrik demnach auch im Zusammenhang betrachtet werden müssen. So ist folgerichtig für Koch die Lehre vom Takt und von der Verbindung der Taktgruppen zum Formganzen Teil der Melodielehre (II, S. 7 ff.). Die Melodie wiederum sieht Koch in enger Verbindung mit der Harmonie. „*Beyde tragen charakteristische Kennzeichen dessen, was vor beyde vorausgesetzt werden muß, und dieses ist die, durch einen angenommenen Grundton bestimmte Größe der Töne, oder dasjenige was ich Seite 16 die Tonart genennet habe. Diese durch einen Grundton bestimmte Größe aller musikalischen Töne, ist nun eigentlich der erste Stoff eines Tonstücks, das heißt, es ist dasjenige, woraus alle Theile des ganzen Tonstücks geformt sind.*“ (S. 49.)

Ähnlich erkannte Kirnberger, „*daß keines dieser Dinge*“, nämlich Bewegung, Takt und Rhythmus, „*für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charakter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt*“ (II. Abt. 1, S. 105). Diese ganzheitliche Betrachtungsweise gilt auch für Sulzer, dessen von Seidel geltend gemachte Trennung des Tons vom Rhythmus noch nicht die Eigenwertigkeit des letzteren beweist. Ergänzend sei auf den Artikel *Musik* bei Sulzer hingewiesen, der das Gesagte unterstreicht. Sulzer stellt die Frage, „*wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge*

4 Siehe Anm. 3.

von Tönen zusammengesetzt sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt . . . werde . . . In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst.“ (T. II, 1777, S. 267.) Nachdem Sulzer nacheinander Gesang, Tonart, Metrum, Rhythmus und Harmonie charakterisiert hat, kommt er zu der entscheidenden Aussage: „Werden alle diese Mittel in jedem besonderen Falle zu dem einzigen Zweck auf eine geschickte Weise vereinigt, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das innerste gefühlvoller Seelen eindringet . . . Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakterisiertes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder . . . schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien . . . thun“ (S. 268/269; Sperrungen von mir). Einheitlichkeit im Zusammenspiel aller Formungsfaktoren scheint mir auch hier deutlich ausgesprochen zu sein.

Diese Auffassung habe ich in meiner Dissertation zum Ausdruck gebracht, während Seidels Versuch, alle meine Überlegungen und Ausführungen aus der von mir nicht dogmatisierten Gestalttheorie abzuleiten, nicht meiner Absicht entspricht. So sollte es auch insgesamt nicht um die Rechtfertigung oder Verwerfung von Theorien gehen, etwa Riemann contra Gestalttheorie, sondern um die Frage ihrer konkreten Verwendbarkeit in der musikalischen Analyse. Gerade im Bereich der Rhythmus-Metrum-Lehre sind ja auch Kurth und Schenker, von denen ich in meiner Arbeit ausgehe, nicht theoriebildend wirksam geworden. So, glaube ich, sollte man den dogmatischen Gesichtspunkt zurückstellen und eher überprüfen, ob es im Einzelfall gelingen kann und gelungen ist, unter Zuhilfenahme von Einsichten des ganzheitlich-funktionalen Musikverstehens Aussagen über Rhythmus und Metrum im Formganzen zu machen. Die Auffassung, der einzelne Formungsfaktor sei in der Musik der Klassik dem Sinnganzen integriert, widerspricht der Tendenz zu verabsolutierender Systembildung in der Theorie des 19. Jahrhunderts. Nur von dorthier ist die Berechtigung Riemannschen Denkens eingeschränkt worden. Gegen Riemann nur ein anderes System ausspielen zu wollen, lag mir fern. Es wäre daher von Interesse, meine Interpretation Riemannscher Analysen konkret zu kritisieren, worauf Seidel verzichtet. Der Vorwurf, ich hätte voreingenommen nur für die Gestalttheorie gesprochen, trifft mich nicht, hat doch längst vor Kurth und Schenker und vor der wissenschaftlichen Gestalttheorie das 18. Jahrhundert in Literatur, Musik und Philosophie ein ganzheitliches Kunstverständnis und Menschenbild gelehrt.

2) Dahlhaus faßt seine Kritik in zehn Punkten zusammen. An Polemik, die er mir zum Vorwurf macht, läßt er es nicht fehlen. Ich beschränke mich bei meiner Entgegnung auf den Kern der sachlichen Kontroverse. Meine Dissertation versucht den Nachweis, „daß die Anwendung eines funktionalen Formbegriffes für die Musik der Wiener Klassik zurecht auf die rhythmisch-metrische Analyse“ ausgedehnt wird. „Ihr Grundgedanke war es, Rhythmik und Metrik im Wechselspiel ihrer inhaltlichen Erfüllung zu sehen, die funktionale Abhängigkeit und Wechselbeziehung sämtlicher Formungsfaktoren zu verdeutlichen“ (S. 262). Diese Auffassung wurde einerseits durch die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, lange vor Schenker, bestätigt, andererseits durch die Musikdenkmäler. Bei ihrer Analyse habe ich mich eines Grundgedankens Heinrich Schenkers bedient. Übereinstimmend mit dessen Schichtenlehre gehe ich davon aus, daß erst der musikalische Zusammenhang über die Funktion eines Klanges als Stimmführungs- oder Stufenklang entscheidet, normative Setzungen in Form von harmonischen Modellen sich von dorthier verbieten. Die von mir untersuchten Musikbeispiele sollten deutlich machen, „daß keinem der genannten metrischen Profilationsmomente (nämlich Melodik, Lage im Tonraum, Harmonik, rhythmische Akzentuierung – auch Instrumentation, Phrasierung, Dynamik und Klangfarbe) Eigenwert und absolute Geltung zukommt, vielmehr ihr Zusammenwirken, gemäß dem Formungsvermögen der einzelnen Parameter, in der Fülle und Vielgestaltigkeit möglicher Erscheinungsformen den Takt als eine lebendige, geformte musikalische Kraft bedingt“ (S. 264).

Dahlhaus leitet daraus ab, ich hätte das Axiom vorausgesetzt: „Die Tonhöhe hat einen unumstößlichen Vorrang gegenüber der Tondauer, die Tondauer gegenüber der Intensität und der Klangfarbe. Von Rhythmus und Metrum soll darum erst die Rede sein dürfen, wenn sich die Zeitwerte als von der Ordnung der Tonhöhe – also in letzter Instanz von der ‚Urlinie‘ – abhängig erweisen“ (S. 185). Das vorausgeschickte Zitat aus meiner Dissertation macht deutlich, daß von dem „unumstößlichen Vorrang“ einzelner Formungsfaktoren ebensowenig die Rede war wie von der „letzten Instanz der Urlinie“. Dahlhaus unterstellt mir hier einen

Dogmatismus, eine Tendenz zur Verabsolutierung, der ich mit meiner Arbeit ausdrücklich entgegenwirken wollte. Wohl war davon die Rede, daß nicht alle musikalischen Faktoren das gleiche Formungsvermögen besitzen, demnach essentielle und weniger wichtige (S. 124) zu unterscheiden sind. (So ist die Melodik bei der Ausbildung des Metrums gestaltungskräftiger als z. B. die Klangfarbe.) Jedoch war es meine Hauptabsicht, das funktionale Zusammenwirken aller Faktoren in der Musik der Wiener Klassik aufzuzeigen. Die Urlinie Schenkers war für meine Auffassung eine Stütze, da es sich zeigte, daß melodische und metrische Schwerpunkte häufig miteinander korrespondieren. Daß die Urlinie für sich genommen schon eine Aussage über das Metrum einschließe, wurde an keiner Stelle behauptet und dürfte darum von Dahlhaus nicht als Argument gegen mich beansprucht werden.

Dahlhaus konkretisiert seine Polemik nur an einem Musikbeispiel, dem Thema der Klavier-sonate in B-dur KV 333 von Mozart. Er sieht mich in Verlegenheit, weil f'' „zunächst als Auftakt (zu Takt 1) und dann als Vorhalt (in Takt 3) erscheint“ (S. 185). Da aber in Takt 3 f'' gar nicht vorkommt, ist sein Vorwurf nicht verständlich. Auch c'' – Dahlhaus spricht irrtümlich von c' – in Takt 5 bereitet keine Schwierigkeiten. Denn es hat melodisch gesehen die Funktion des Durchgangs zu b' , das als Zielton der Bewegung auch metrisch ausgezeichnet ist. Daß meine Analyse auch nicht die Harmonik mit der Skepsis ausklammert, die mir Dahlhaus (S. 185) vorwirft – allerdings die von ihm empfohlene modellhafte Verfestigung meidet –, macht das folgende Zitat aus meiner Dissertation deutlich: „Der fünfte Takt nimmt den Beginn des ersten auf und führt über c'' zu b' , das jedoch in diesem und im folgenden Takt in Sextakkordlage des Tonika-Dreiklangs noch keine Schlußkraft besitzt. Nach einer Wiederholung dieser Zweitaktgruppe greift der neunte Takt das f'' des Themenbeginnes in dreigestrichener Oktavlage auf und bekräftigt mit dem Quintzug $f''-b''$ vom Melodischen, mit der vollen Kadenz vom Harmonischen her den Abschluß des Themenhalbsatzes im zehnten Takt mit dem Zielton b'' “ (S. 172).

Daß die Urlinie Schenkers auch größere Satzzusammenhänge als Einheit beschreibt, während das Metrum nur einen begrenzten Taktumfang (die Theoretiker setzen ihn unterschiedlich zwischen 8 und 32 Takten an) ganzheitlich erfassen kann, macht deutlich, wo die Grenzen metrischer Analyse liegen, die aufzuzeigen gleichfalls das Ziel meiner Dissertation war. Schon von dorthier ist Dahlhaus' Unterstellung, die Urlinie müsse für jede metrische Qualifikation herhalten, nicht zutreffend. Es ging vielmehr darum, der Isolierung von Metrum und Rhythmus als Formungsfaktoren von den übrigen gestaltbildenden Kräften der Melodik und Harmonik entgegenzutreten. Daß das Bekenntnis zu einem funktionalen Formbegriff, dem alle Formungsfaktoren integriert sind, in einer Zeit auf Unbehagen stoßen muß, die vom Zerfall des Werkbegriffes entscheidend geprägt ist und in ihrer Musik neue Ausdrucksformen sucht, ist nicht überraschend. Wenig sinnvoll erscheint es darum – und das war am wenigsten durch meine Dissertation beabsichtigt –, hierüber einen Glaubenskrieg musikalischer Weltanschauungen zu entfachen. Jedoch sollte eine historisch begrenzte Aussage – wie hier über den Zeitraum der Klassik – möglich sein. Dazu wurden genügend Analysen vorgelegt, deren Beweiskraft durch die Kritik der Rezensenten nicht eingeschränkt wurde.

Nachbemerkung

von Carl Dahlhaus, Berlin

1. Meine Glossen in Heft 2 der „Musikforschung“, durch die sich Gudrun Henneberg zu ihrer Entgegnung herausgefordert fühlt, waren im Wesentlichen eine Auseinandersetzung mit der über Frau Hennebergs Dissertation verstreuten Polemik gegen einige meiner Thesen zur musikalischen Rhythmik und Metrik. Die Hauptpunkte der Kontroverse – jedenfalls die von mir als solche gemeinten – werden jedoch von Frau Henneberg in ihrer Erwiderung gemieden. (Da sie festsetzt, was für sie „der Kern der sachlichen Kontroverse“ ist, dürfte mir das gleiche erlaubt sein.)

2. Wenn Frau Henneberg zu der umstrittenen Analyse von Mozarts *B*-dur-Sonate bemerkt, mein Einwand sei „nicht verständlich“, so hat sie Recht und Unrecht zugleich: Recht, weil in der Tat der Ton *f* in Takt 3 „gar nicht vorkommt“; Unrecht, weil die Entdeckung, daß „Takt 3“ ein Druckfehler für „Takt 2“ ist, angesichts der Simplität des beschriebenen Tonsatzes nicht schwer fällt.

3. In Frau Hennebergs Dissertation ist Seite 261 von einer „*Hierarchie der Formungskräfte untereinander*“ die Rede, und Seite 264 heißt es: „... vielmehr bedarf das Taktschema immer der inhaltlich-konkreten Erfüllung durch die musikalischen Formungsfaktoren, unter denen der Melodik eine zentrale Bedeutung zukommt“. Meine Behauptung, daß Frau Henneberg – als Anhängerin der Schenkerschen Schichtenlehre – in letzter Instanz von einem Vorrang der Melodik (der „*Urlinie*“) ausgehe, dürfte demnach gerechtfertigt sein. (Der polemische Kunstgriff, daß sie meinen Hinweis „S. 264“ auf einen anderen als den offenkundig gemeinten Satz bezieht, um meine „*daraus abgeleitete*“ Behauptung als „*Unterstellung*“ erscheinen zu lassen, ist ein wenig armselig.)

Zum Verständnis der Akzenttheorie Eine Antwort auf die Entgegnung von Gudrun Henneberg von Wilhelm Seidel, Heidelberg

„*Der Rhythmus gehört nicht zur Wesenheit der Musik*“, schreibt Gottfried Weber 1817 (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* I, S. 77). Die Akzenttheorie hält an der antiken Unterscheidung des Rhythmus vom Rhythmizomenon fest. Der Rhythmus ist nicht aus dem Wesen des Tons oder einer Ton- oder Klangfolge ableitbar. Diesen Grundsatz heben auch die Aussagen von Koch, Kirnberger und Sulzer nicht auf, die Gudrun Henneberg ihrer Entgegnung auf meine Rezension zugrunde legt. Die erste, von Koch, besagt doch gerade, daß der Stoff der Musik, die Töne, an sich, von Natur aus, rhythmisch nicht bestimmt ist. Deshalb gibt es im übrigen, wie die Zeitgenossen sagen, Musik ohne Takt und Rhythmus, den Choral oder die freie Fantasie beispielsweise. Rhythmische und metrische Qualität erhalten die Töne erst, wenn man sie in den Takt einkleidet, auf ein Taktsystem bezieht. Seine Prinzipien und seine Verfassung aber sind von der Tonfolge unabhängig. Nicht der Zusammenhang der Töne, nicht der melodische und nicht der harmonische, entscheidet über das metrische Gewicht eines Tones oder Klages, sondern sein Ort im Takt. Daß die Rhythmik im Zusammenhang mit der Melodik behandelt wird, besagt deshalb nicht, daß der Rhythmus, wie Gudrun Henneberg meint, eine Funktion der Melodie ist, sondern daß der Begriff der Melodie die rhythmische Fassung einer Tonfolge voraussetzt. Das entspricht der antiken Definition des Melos. Was das Kirnberger-Zitat anlangt, das Gudrun Henneberg anführt, so muß berücksichtigt werden, daß Kirnberger unter Bewegung nicht die Tonbewegung, sondern nur das versteht, was man heute Tempo nennt, und unter Rhythmus den musikalischen Satz. Er macht also nur auf den Zusammenhang der Faktoren aufmerksam, die schon Sulzer dem Begriff des Rhythmus unterstellt hat. Daß letztlich, wie Sulzer feststellt, die verschiedenen Faktoren in der Komposition vereinigt werden, wohlgemerkt nicht im Sinne einer ganzheitlichen Konzeption, sondern im Blick auf einen bestimmten Ausdruckscharakter, berührt den Gegenstand der Kontroverse nur am Rande, weil dies über den Ursprung der Faktoren nichts aussagt. Jedenfalls kann man auch angesichts der Tatsache, daß sich die verschiedenen Faktoren schließlich im Werk vereinen, die Frage nach ihrem Ursprung nicht auf sich beruhen lassen. Denn die Antwort darauf hat weitreichende Konsequenzen für die Werkanalyse. Nur wenn man die Quellen der musikalischen Bewegung, der Ton- und der metrisch-rhythmischen Bewegung, grundsätzlich unabhängig voneinander

denkt, so wie dies die Anhänger der Akzenttheorie getan haben, ist es möglich, die Spannungen und Gegensätze anzusprechen, die den klassischen Satz kennzeichnen, etwa das Widerspiel, um mit Lussy zu sprechen, zwischen den metrisch-rhythmischen und den pathetischen Akzenten.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen: ich mache mir die Akzenttheorie nicht zu eigen. Ich bemühe mich nur um das richtige Verständnis eines historischen Systems. Es liegt mir im übrigen auch ganz fern, über das besondere Interesse von Gudrun Henneberg zu rechten oder ihr gar zum Vorwurf zu machen, daß sie von einem ganzheitlichen Kunstverständnis ausgeht. Es kam mir in meiner Rezension nur darauf an, diesen ihren Standort zu bezeichnen. Im Gegensatz zu Gudrun Henneberg bin ich aber der Auffassung, daß die Intentionen ihres Kunstverständnisses in der Rhythmik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts keine Stütze finden, wohl aber vorbereitet werden durch die Theorien von Marx und Riemann. Sie ziehen melodische Bewegungen als Beweggründe rhythmischer Formationen immerhin in Betracht. Nur zwei Schriften des 18. Jahrhunderts versuchen, soviel ich sehe, die melodischen Bewegungen in ein unmittelbares Verhältnis zum Rhythmus zu bringen: Tartinis Musiktraktat von 1754 (S. 113 f.) – er nimmt Prinzipien der Rhythmik von Mornigny vorweg – und Forkels Metaphysik der Tonkunst (*Allg. Geschichte der Musik* I, S. 27); sie besagt: Der äußere Ausdruck, der Rhythmus, „*darf keinen Ton eigenmächtig lang oder kurz machen, der nicht durch die Bedeutung, welche er durch seine innere Zusammensetzung hat, wichtig oder weniger wichtig ist, folglich bloß nach diesem Grade seiner innern Wichtigkeit verlängert oder verkürzt zu werden verdient.*“ Vielleicht sind das erste Spuren eines ganzheitlichen Musikverständnisses.

Zur Rezension meines Buches „Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik“ in *Musikforschung* 28, 1975, S. 466 f.

von Bernhard Billeter, Zürich

Wolfgang Dömling macht sich seine Aufgabe leicht: Er zitiert einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Sätze, entlarvt einen Fehler (in Bezug auf Debussys Streichquartett), den der Autor gerne zugibt, und reiht unbewiesene Urteile aneinander, des Sinnes, daß die methodischen Überlegungen zur Analyse neuerer Musik überflüssig seien und daß die Analysen bescheiden ausgefallen seien. Wie stellt sich der Rezensent Analysen vor ohne kritische Reflexion ihrer Methoden? Wenn er sie überflüssig findet, hat er das im einzelnen zu belegen. Er hat sich dieser Mühe nicht einmal ansatzweise unterzogen. Daß von Fickers und Kurths Musikanschauungen zeitgebunden sind (welche sind es nicht?), stellt keinen Mangel, sondern einen Vorzug dar: Die auf ihre Ausdrucksweise gegründete Definition bleibt nicht im luftleeren Raum „abstrakter Theoriediskussion“, sondern steht im Spannungsfeld der neueren Musikgeschichte, wo sie auch einzig sinnvoll ist. Bleibt der Einwand, daß „*Methode der Analyse . . . vor allem in der konkreten Durchführung der Analysen selbst*“ abgehandelt werden könne. Ich würde mit ihm einig gehen, daß der Wert der ganzen Arbeit sich am Wert der Analysen erweisen muß. Da der Rezensent sich mit einem Pauschalurteil über die Analysen begnügt, bleibt auch dieser Einwand unbelegt. Man wird den Verdacht nicht los, daß der Rezensent den Sack (das Buch) schlägt und den Esel (Frank Martin) meint. Man stößt leider bis heute in der deutschen musikwissenschaftlichen Diskussion wie im deutschen Musikleben auf ein Tabu, daß nur die Wiener Schule und ihre seriellen und postseriellen Ausläufer zukunftsfruchtige Musik geschaffen haben. Wie lange noch?