
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Berlin (23.–27. September 1974)

von Wolfgang Dömling, Hamburg

In der Woche vom 23. bis 27. September 1974 fand in Berlin ein Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß statt, veranstaltet von der Gesellschaft für Musikforschung in Verbindung mit der Freien Universität und der Technischen Universität Berlin, dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, finanziell unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Freien Universität Berlin, dem Land Berlin und den Berliner Festspielen. Tagungsort war die Technische Universität; den Vorsitz führte Carl DAHLHAUS. Die Teilnehmerliste nennt über 400 Namen, darunter viele Gäste aus dem Ausland.

Das Kongreßprogramm umfaßte vier über je drei Vormittage sich erstreckende große *Symposien*, eine Vortragsreihe über *Musikwissenschaftliche Berufsbilder* und – an den Nachmittagen in mehreren Parallelveranstaltungen durchgeführt – 22 Sitzungen mit *Freien Forschungsberichten* (durchschnittlich sechs Referate) nebst zwei Vortragsprogrammen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients (*Rezeption außereuropäischer Musik*): ein Kongreß, der in Konzept und Umfang an internationalen Maßstäben ausgerichtet war.

Der Charakter des Kongresses läßt sich mit den Stichworten Pluralität und Liberalität bezeichnen. Das zeigte sich nicht nur auf der Ebene der aktiven Teilnehmerschaft (die *Freien Forschungsberichte* waren praktisch juryfrei und standen jedem Interessenten und für jedes Thema offen), sondern vor allem auch darin, daß man sich nicht länger scheute, brisante Themen anzupacken. (In der Literaturwissenschaft und auch in der Kunstwissenschaft ist dieses Stadium schon seit einiger Zeit erreicht.) Insofern geriet dieser Kongreß doch nicht, wie gehabt, zu einer ungebrochenen und – wie man vom beträchtlichen Umfang der Veranstaltungen zunächst vielleicht hätte schließen können – überdimensionierten Selbstdarstellung der Musikwissenschaft als einer bloßen Spezialistenwissenschaft.

Dem aktuellen Anlaß – dem Schönberg-Centennium – huldigte neben Rudolf STEPHANS Eröffnungsvortrag *Schönberg und der Klassizismus* auch eines der vier Symposien: die Veranstaltung *Musik um 1900* bemühte sich um die Ausleuchtung auch bisher vernachlässigter Aspekte der Musik des „fin de siècle“ – in den Zentren Wien, Berlin und Paris, wobei teilweise auch die verschiedenen politischen Implikationen angesprochen wurden – und damit auch um die Zusammenhänge, in denen die Musik Schönbergs gesehen werden muß.

Das Symposium *Marxistische Musikgeschichtsschreibung* – eine Diskussion dieses Themas in einem solchen Rahmen war in der Tat überfällig – litt unter der (von den Veranstaltern nicht zu verantwortenden) Tatsache, daß die aus der DDR und aus anderen sozialistischen Ländern eingeladenen Teilnehmer abgesagt hatten (offensichtlich aus aktuell politischen, mit der Situation Westberlins zusammenhängenden Gründen). Die Verhärtung der nun unter „Westlern“ allein stattfindenden Diskussion – Liberalität auf der einen Seite, deren Offenheit die andere Partei gerade als typischen ideologischen Verdrängungs- und Alibi-prozeß zu überführen bemüht war; mangelnde Bereitschaft auf der anderen Seite, eigene ideologische Grundlagen zur Diskussion zu stellen – war allerdings schon vorauszusehen.

Das Symposium *Aktuelle Probleme der Musikethnologie* – auch hier war die Zusammensetzung der Teilnehmer einseitig, denn Fachleute aus den „betroffenen“ außereuropäischen Ländern selbst konnten (allerdings primär aus finanziellen Gründen) nicht eingeladen werden – diskutierte drei Kreise von methodisch fundamentalen und für die praktische Forschung brisanten Problemen dieser Wissenschaft: die Frage nach Möglichkeit, Sinn und Ziel einer Universalgeschichte der Musik; die Kategorisierung von musikalischen Gattungen und ihre Berechtigung; Methoden der musikalischen Analyse und Fragen der Terminologie.

Das vierte Symposium wandte sich deutlicher an einen engen Kreis von Fachleuten (die Verfolgung der unter den Teilnehmern durch intensive Vorarbeiten vorbereiteten Diskussion stellte die Zuhörer vor beträchtliche Schwierigkeiten): die Begriffe „*Peripherie*“ und „*Zentrum*“ in der *Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts* wurden auf ihre Gültigkeit in bezug auf das seit Friedrich Ludwig und Jacques Handschin neuerschlossene Quellenmaterial wie auf das zugrundeliegende Geschichtsbild untersucht.

Die Gruppierung der *Freien Forschungsberichte* wurde nach Abschluß der Referatmeldungen vorgenommen und ergab naturgemäß teils thematisch spezifizierte Veranstaltungen (z. B. *Johann Sebastian Bach, Rezeptionsgeschichte der Musik, Musiksoziologie, Jazz und Pop*), teils nur durch einen allgemeinen Rahmen, z. B. eine gröbere Epochengliederung (*Ältere Musikgeschichte bis 1600*) zusammengehaltene Vortragsreihen. Wie meist bei solchen Veranstaltungen dienten sie in erster Linie den Referenten selbst (dieser sozusagen kommunikative Aspekt sollte keineswegs unterbewertet werden), zumal das Engagement der Sitzungsleiter, von dem die Intensität der anschließenden Diskussionen wesentlich abhing, recht unterschiedlich war, wie mir schien; und da die Referate juryfrei waren, war mit Divergenzen im wissenschaftlichen Niveau von vornherein zu rechnen.

Äußerst glücklich war die zeitliche Einbettung des Kongresses in die vor allem der Musik Schönbergs gewidmeten Berliner Festwochen 1974. Von der überreichen Fülle an Veranstaltungen seien nur erwähnt die Konzerte Gary BERTINIS und Maurizio POLLINIS in der Philharmonie; der Liederabend Dietrich FISCHER-DIESKAU / Ernst KRENEK im SFB; die Kammerkonzerte mit Werken von Hauer, Schönberg und Lothar Schreyer in der Akademie der Künste; die Schönberg-Dokumentation in der Akademie und Werner Haftmanns Ausstellung *Hommage à Schönberg* in der Nationalgalerie.

„Musikwissenschaft – Warum, Wie, Wozu?“ Bericht über das „Forum demokratischer Musikwissenschaft“ von Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister, Berlin

Als ergänzender Kontrast zum Kongreß geplant, akzentuierte das „Forum“, getragen von Musikwissenschaftlern der „Aktionsgemeinschaften von Demokraten und Sozialisten“ in West-Berlin, inhaltliche Alternativen zu bürgerlicher Musikwissenschaft. Es kam damit Interessen an Reflexion von Geschichte und Theorie der Musikwissenschaft entgegen, auf die der Kongreß nur unvollkommen einging. Gezeigt hat sich, daß ein marxistischer Ansatz in der Musikwissenschaft nicht nur wichtige, neue Fragen stellen oder alte in neuem Licht sehen kann, nicht nur zur perspektivischen Kritik bürgerlicher Forschungsmethoden und -resultate beiträgt, sondern auch vernünftige Vorschläge zu Problemlösungen und ansatzweise schon diese selbst vorzuweisen hat.

Einleitend skizzierte der Sozialphilosoph Wolfgang Fritz HAUG Formen positiver Affinität bürgerlicher Wissenschaft zum Faschismus, besonders aber die „*Hilflosigkeit*“ noch im Antifaschismus der „*Unpolitischen*“; dieser werde erst wirksam, wenn er sich auf explizit demokratische Politik stütze. Dorothea KOLLAND konkretisierte diese Erkenntnisse für die Musikwis-

senschaft. Dabei, wie auch bei den Referaten *Oper der Neuen Sachlichkeit* (Jürgen ENGELHARDT / Ingrid GRÜNBERG) und *Zur Typik des Verhaltens bürgerlicher Komponisten vor dem und während des Faschismus* (Hartmut FLADT / Wolfgang MOLKOW) zeichnen sich Perspektiven eines Forschungsprojekts ab, das die 20er- und 30er-Jahre als historische Kontinuität und mit ihren in die Gegenwart sich fortsetzenden widersprüchlichen Traditionslinien darstellt.

Im II. Teil wurde versucht, methodische Systeme zu exponieren, die, selber schon Resultat von Forschung, zugleich die Voraussetzung weiterer sind; sie lassen Alternativen zur letztlich theoretischen Perspektivlosigkeit bürgerlicher Musikforschung erkennen. Auf einen *Abriß des Zusammenhangs von Analyse, „Musikästhetik“ und -„soziologie“*, dargestellt am Modell der „*Konstituierung des musikalischen Kunstwerks*“ (Hartmut FLADT / Hanns-Werner HEISTER), folgte eine Erörterung aktueller Probleme des Komponierens anhand des „*unterschiedlichen Materialbegriffs bei Adorno und Eisler*“ (Dietrich STERN). Hubert KOLLAND zeigte einige Zusammenhänge zwischen *Warenform und Originalität* in der Aufstiegsphase der bürgerlichen Gesellschaft. Daß der Marxismus auch der Musikethnologie entscheidende Denkanstöße geben kann, machte Veit ERLMANN in *Voraussetzungen einer materialistischen Ästhetik außereuropäischer Musik* deutlich.

Zu Beginn des III. Teils stellte Michael NERLICH, Ordinarius für Romanistik an der TU Berlin, den Verfallsformen der Kultur und Kulturaneignung im Spätkapitalismus eine *Verteidigung der humanistisch-bürgerlichen und proletarisch-revolutionären Kultur* entgegen. Susanne JÜDES informierte über faktische und erst herzustellende Beziehungen zwischen *Musikpädagogik und Musikwissenschaft* – eine Problematik, die zugleich zur Misere der *Ausbildungssituation in der Musikwissenschaft* selber (Wolfgang SPARRER) gehört. Auf eine andere praktische Dimension der Musikwissenschaft wies Stefan STEIN in *Aktivitäten und Forderungen einer demokratischen Kulturpolitik* hin; Formen solcher Aktivität in West-Berlin stellte dann die *Singegruppe der FDJW* vor. Ein Konzert des *Hanns Eisler Chors Westberlin* demonstrierte, daß und wie sich musikwissenschaftliche und musikalische Praxis wechselseitig fördern. Daraus resultiert z. B. eine Konzertform, die verbale und musikalische, ästhetische und politische Arbeit schlüssig verbindet.

Trotz organisatorischer und theoretischer Mängel konnte das „*Forum*“ jene oft verlangten „*konkreten Ergebnisse*“ eines marxistischen Ansatzes zur Diskussion stellen. Nicht zuletzt deshalb wäre zu wünschen, daß die Beiträge als Publikation der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben würden.

Musikwissenschaftliches Colloquium Brünn 1974

von Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Die Internationalen Musikfestspiele Brünn standen 1974 im Zeichen des „Jahres der tschechischen Musik“ – der Zufall hat es gefügt, daß eine ganze Reihe tschechischer Komponisten Geburts- oder Todesdaten mit der Endzahl 4 haben (Tůma, Tomaschek, Smetana, Dvořák, Foerster, Janáček, Novák, Suk, Martinů und andere), und es ist gewiß legitim, daß das Musikleben der CSSR sich in einem solchen Jubiläumsjahr auf Reichtum und Eigenart dieses musikalischen Erbes besonders intensiv besinnt. Das Musikwissenschaftliche Colloquium, das wie stets in der zeitlichen Mitte des Brünner Musikfestes stand, ging ebenfalls vom speziellen Anlaß aus, spannte aber den Bogen weiter zu grundsätzlichen Fragen der Musikgeschichtsschreibung. Die entsprechende Formulierung des Themas – *Tschechische Musik. Historiographie – Probleme und Methoden* – machte es unvermeidlich, daß zwei große Gruppen von Referaten – einerseits zur Historiographie der tschechischen Musik, andererseits zu Grundsatzzproblemen – nebeneinander standen; die Vielfalt der Fragestellungen und der dank der

relativ kleinen Zahl aktiver Teilnehmer ständig mögliche Kontakt sorgten jedoch dafür, daß das Nebeneinander der Themen nur scheinbar unverbunden war und daß sich insgesamt ein eindrucksvoll breites Spektrum der internationalen Methodendiskussion ergab. Zu hoffen ist, daß der geplante Tagungsbericht möglichst bald erscheinen möge; zu wünschen wäre für weitere Colloquien, daß die Diskussionszeit großzügiger bemessen wird.

Im übrigen war die Organisation der Tagung durch Rudolf PEČMAN und Jiří VYSLOUŽIL so mustergültig, die Gastfreundschaft so großzügig und herzlich wie eh und je. Eine von Theodora STRAKOVÁ arrangierte Ausstellung des Mährischen Museums zum 120. Geburtstag Janáčeks gab reiches historisches Anschauungsmaterial. Das musikalische Programm der Colloquiumstage brachte eine Reihe besonders intensiver Eindrücke, die ihrerseits die Thematik der Tagung beleuchteten: Janáčeks *Aus einem Totenhaus* (mit der ursprünglichen Fassung des Schlusses) in einer beklemmend intensiven Aufführung; Smetanas *Libussa* und Josef Suks nachromantische Chorsymphonie *Epilog*; schließlich ein Konzert der Prager Madrigalisten mit Petr Ebens prachtvollen *Pragensia*. Die Einbeziehung einer musikwissenschaftlichen Tagung in ein Musikfest von internationalem Rang und zugleich ganz speziellem Charakter hat sich auch unter diesem Aspekt wieder einmal als ein ganz besonders glücklicher Einfall bewährt.

Aus der Fülle der Colloquiums-Referate können hier nur einige herausgegriffen werden, die dem Berichtersteller als besonders charakteristisch erschienen. Jiří VYSLOUŽIL näherte sich dem Thema der Tagung von zwei Seiten her: einmal in einem material- und gedankenreichen Überblick über die Entstehung der tschechischen Nationalmusik, zum anderen in einer pointierten Zusammenschau der historischen Entwicklungsstufen der tschechischen Musikhistoriographie. Beide Ansätze wurden in einer Reihe von Einzelreferaten entfaltet, die teils der Bedeutung einzelner tschechischer Musikhistoriker, teils Grundsatzproblemen am Beispiel der tschechischen Musikgeschichtsschreibung gewidmet waren. Rudolf PEČMAN behandelte die *Auffassung der tschechischen Musik im Werk Otakar Hostjinskýs*, Vladimír HUDEC das gleiche Problem in den Schriften Zdeněk Nejedlýs; Vierna ZITNÁ untersuchte das Wirken Dobroslav Orels für das Musikleben und die Musikgeschichtsschreibung der Slowakei. Von grundsätzlicher Bedeutung auch und gerade für die „westliche“ Materialismus-Diskussion dürften die Referate von Jiří FUKAČ *Zur Gesellschafts- und Erkenntnisfunktion der Musikhistoriographie seit der Aufklärung, dargestellt am Beispiel der böhmischen Länder* und Josef BEK *Ideelle Fragen in musikwissenschaftlichen Reflexionen der tschechischen Musik* sein. Naturgemäß etwas abseits der hier angesprochenen zentralen Problematik und Musikhistoriker-Gruppe standen die Referate von Walter PASS (Wien) über August Wilhelm Ambros und von Walter SALMEN (Innsbruck) über Guido Adler; aber auch sie trugen dazu bei, diesen Teil der Tagung zu einem wohlgeordneten und detailreichen Bild der Möglichkeiten und Probleme einer Geschichte der tschechischen Musikgeschichtsschreibung werden zu lassen. Für eine allgemeine Geschichte der Musikgeschichtsschreibung und für das heute noch vielfach unterentwickelte Bewußtsein von der Geschichtlichkeit und Geschichts-Verantwortung der je eigenen historiographischen Arbeit wäre von dieser Referatengruppe manches zu profitieren.

Gegenüber der sehr glücklichen Koordination dieser Referate wirkten Auswahl und Thematik der zweiten, den allgemeinen historiographischen Problemen gewidmeten Gruppe stärker zufallsbestimmt; andererseits war eben dadurch eine Vielfalt der Gesichtspunkte vorgegeben, die ihre positiven Seiten hatte. Einige herausgegriffene Details müssen im hier gegebenen Rahmen genügen. Oskar ELSCHKE behandelte das Verhältnis von Musikgeschichtsforschung und Ethnomuskologie, Albrecht RIETHMÜLLER (Freiburg i. Br.) dasjenige von Musikgeschichtsschreibung und Geschichte der Musiktheorie. Mit Epochenbegriffen und Periodisierungsproblemen beschäftigten sich Siegfried KÖHLER (Leipzig) und – in einer sehr zugespitzten und eben darum höchst anregenden Argumentation – Heinz Alfred BROCKHAUS (Berlin). Wie sich selbst in einem scheinbar eng umgrenzten Spezialgebiet der Musikhistoriographie ideengeschichtliche Tendenzen spiegeln, zeigte Kurt von FISCHER (Zürich) am Beispiel der Geschichte der Trecentoforschung. Carl DAHLHAUS (Berlin) entwickelte das Modell einer Strukturgeschichte der Musik am Beispiel des 19. Jahrhunderts; Hans Heinrich EGGBRECHT (Freiburg i. Br.) die Kategorie *Musikalisches Denken* als *primäre Instanz der Musik und ihrer Geschichte*. Bedenkenswerte ideologiekritische Intentionen verfolgten Miroslav K. CERNÝ (*Soziale Funktion als Faktor der Musikgeschichtsforschung*) und Sáva ŠABOUK (*Marxistische*

Abbildtheorie als theoretischer Ausgangspunkt historischer Musikforschung), wobei allerdings CERNÝ mit einem allzu einfachen Modell der kapitalistischen Gesellschaft zu operieren schien und ŠABOUKS Anwendung einer der Intention nach differenzierten Abbildtheorie auf die Interpretation von Bachs Toccata und Fuge *d*-moll wenig überzeugte. Ein einziges Referat – leider nur ein einziges – thematisierte das Problem der *Umgangsmusik (Gebrauchsmusik) als Gegenstand spezifischer musikhistoriographischer Forschungen* (Josef KOTEK und Ivan POLEDŇAK). Es wäre, wie manche andere Darlegung von grundsätzlicher Bedeutung, der ausführlichen und weiterführenden Diskussion wert gewesen. Das für 1975 geplante Colloquium mit dem Thema *Das musikalische Werk – ideelles und gesellschaftliches Wesen und ästhetischer Wert* wird hier anknüpfen können.

Peter-Cornelius-Symposium in Mainz (7.–10. Dezember 1974)

von Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Die Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte hielt ihre 13. Jahrestagung vom 7. bis 10. Dezember 1974 in Mainz ab. Es war ein glücklicher Gedanke, diese Tagung mit den Peter-Cornelius-Feierlichkeiten der Stadt Mainz und dem zu gleicher Zeit veranstalteten Peter-Cornelius-Symposium der Fritz-Thyssen-Stiftung zu verbinden. Auf diese Weise ergänzten sich Festvorträge, Festkonzerte und die naturgemäß spezielleren wissenschaftlichen Forschungsberichte des Symposiums zu Werk, Person und Umwelt von Peter Cornelius und ergaben in der Zusammenschau ein recht umfassendes Bild von dem Dichter-Musiker. Allen für Planung und Durchführung dieser Tage Verantwortlichen kann daher nicht genügend Dank und Anerkennung gezollt werden. Erfreulicherweise konnten diesen Festtagen auch die Nachfahren von Peter Cornelius beiwohnen.

Cornelius und seine Umwelt war das Thema einer ersten Arbeitsgruppe unter der Leitung von Karl Gustav FELLERER. Sie bemühte sich vor allem um eine Klärung der Stellung von Cornelius zu seinen Zeitgenossen Robert Schumann (Wolfgang BOETTCHER), Johannes Brahms (Josef-Horst LEDERER), Hector Berlioz (Hans Josef IRMEN), Franz Liszt (Klaus W. NIEMÖLLER), Richard Wagner (Hans Joachim BAUER) und zur „Neudeutschen Schule“ allgemein (Christoph-Hellmut MAHLING). Eine zweite Arbeitsgruppe, die von Ludwig FINSCHER geleitet wurde, befaßte sich mit den Opern von Cornelius: Anna Amalie ABERT unterzog das *Gunlod*-Fragment einer kritischen Würdigung, Egon VOSS analysierte den *Barbier von Bagdad als komische Oper* und Heribert HORST untersuchte die Stoff- und Textgeschichte dieser Oper. Der Textgeschichte des *Cid* und den verschiedenen Kompositionen dieses Stoffes waren die Referate von Erwin KOPPEN und Friedrich W. RIEDEL gewidmet. Hellmut FEDERHOFER machte auf vorgeschriebenen und latenten siebenviertel-Takt und seine Bedeutung in den drei dramatischen Werken aufmerksam. Mit *Cornelius als Komponist geistlicher und weltlicher Vokalmusik* sowie *als Kritiker und Essayist* beschäftigten sich die dritte und vierte Arbeitsgruppe unter dem Vorsitz von Günter MASSENKEIL bzw. Hubert UNVERRICHT, in denen Elmar SEIDEL, Herbert SCHNEIDER und vor allem Magda MARX-WEBER (als Referentin in beiden Sektionen) aufschlußreiche Forschungsergebnisse vortrugen.

Günter WAGNER gab in einem Vortrag eine eindrucksvolle Übersicht über *Die Quellenlage der musikalischen und literarischen Werke von Cornelius* und die beiden Festvorträge würdigten Peter Cornelius als Musiker (Volker HOFFMANN, *Das Werk von Peter Cornelius in seiner und unserer Zeit*) und als Dichter (Klaus Günther JUST, *Peter Cornelius als Dichter*). Zwei Konzerte mit geistlichen Werken von Cornelius (Singakademie und Städtisches Orchester,

Leitung: Gerhard NIESS: *Grosses Domine* und *Stabat mater*; Mainzer Kammerchor und Johanniskantorei, Leitung: Hanswolf SCRIBA: Messe und Motetten), ein Liederabend (Georg JELDEN) und eine Aufführung des *Barbier von Bagdad* durch die Städtischen Bühnen Mainz bildeten eine willkommene und nützliche Ergänzung. Das gleiche gilt auch für die Ausstellung *Peter Cornelius und seine Zeit* im Foyer des Mainzer Rathauses. Im Anschluß an deren Eröffnung hatte die Stadt Mainz zu einem Empfang eingeladen.

5. Internationale Tagung der „Study Group on Folk Music Instruments“

von Max Peter Baumann, Bern

Unter dem Patronat des Kuratoriums „Musikinstrumente der Schweiz“ und dank der Beitragsleistung des „Schweizerischen Nationalfonds“ konnte Ernst EMSHEIMER (Stockholm) im Namen der „Study Group on Folk Musical Instruments“ des IFMC für den leider verhinderten Leiter Erich STOCKMANN (Berlin) die diesjährige Arbeitstagung zur Erforschung der europäischen Volksmusikinstrumente in Brunnen (Schweiz) eröffnen.

Zu Beginn der Tagung überbrachten Kurt von FISCHER als Präsident des Kuratoriums „Musikinstrumente der Schweiz“ die besten Wünsche für das Gelingen des Kongresses und Wilfried MARTEL, Generalsekretär des Eidgenössischen Departementes des Innern, die Grüße des Bundesrats. Über 45 Teilnehmer aus 15 verschiedenen Ländern hatten sich eingefunden, um sich mit den Problemen der historischen Entwicklung der Hirteninstrumente, der schriftlichen Quellen und den damit verbundenen methodischen Fragen ihrer Auswertung, vor allem im Zusammenhang mit dem *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, eingehend auseinanderzusetzen.

Dem Fragenkomplex der schriftlichen Quelle als Hinweis für Hirteninstrumente wurde notwendigerweise ein weites Feld eingeräumt. So exemplifizierten Marianne BRÖCKER (Bonn) die konkreten philologischen Schwierigkeiten an einem mittellateinischen Text von Wilhelm v. Auvergne, Ann BUCKLEY (Irland) die Interpretationsfragen früher irischer Geschichtsquellen zwischen Mythos und Chronik, Gottfried HABENICHT (Freiburg i. Br.) die ethnozentrischen Bedingungen europäischer Sichtweise im 18. Jahrhundert und Balint SAROSI (Budapest) den höheren Aussagegehalt zu Volksinstrumenten innerhalb der „niederer“ Kunstdichtung gegenüber dem idealisierenden Dichterwort, das – wie auch Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) anhand der Schäferdichtung darlegte – bis ins 18. Jahrhundert vielfach der allegorischen Emblemik verpflichtet blieb.

Eine weitere Art von Quellen bilden zudem die Hirten- und Weihnachtslieder als Schnittpunkt von sakraler und profaner Kunst, deren Stilisierungselemente, wie Alica ELSCHKOVA (Bratislava) und auch Renate BROCKPÄHLER (Münster) zeigten, mit anderweitigen Textzeugnissen und ikonographischen Informationen verglichen werden müssen, da – in analoger Weise nach den Ausführungen von Martin STAEHELIN (Zürich) – die Verpflanzung von Volksmusik in eine neue Trägerschaft oft einen verunklärenden Faktor zur Beurteilung der Quelle hergibt.

Zu diesen literarischen und indirekten Quellen belegte Werner MEYER (Basel) einzelne archäologische Funde von Knochenpfeifen, Knochenflöten und Maultrommeln. Aus seinen und aus den Erwägungen von Ivan MACAK (Bratislava) wurde ersichtlich, daß der Begriff des Hirteninstrumentes immer wieder großen Wandlungen unterliegt. Der Begriff ist einerseits nicht loszulösen vom volkstümlichen Denken, wie es Timo LEISIÖ (Finnland) anhand der Pilli- und Torvi-Instrumente zeigte, andererseits ebensowenig von der allgemeinen Dorfkultur, und er muß im besonderen enger umrissen werden in seiner primären Ausprägung in bezug auf Arbeit,

Verständigungs- und Unterhaltungsfunktion. Mette MÜLLER (Kopenhagen) legte dies am Beispiel des Hornes, des Klingstockes und der Schalmel dar, Dragoslav DEVIĆ (Belgrad) am Beispiel der serbischen Rinden- und Holztrompete, Brigitte GEISER (Bern) an der Funktion des Viehgeläutes, Birgit KJELLSTRÖM (Stockholm) und Vergili ATANASSOV (Sofia) an der neueren Produktionsweise der „spilopipa“ in Schweden, resp. der mehrteiligen Längsflöte in Bulgarien.

Neben dem Problemkreis primärer und sekundärer Spielweise auf Volksinstrumenten wie es Samuel BAUD-BOVY (Genf) im Verhältnis von adäquater und akkultrierter Spielmanier darstellte, befaßten sich Rudolf BRANDL (Wien) am Beispiel der Lyra des Dodekanes, und der Verfasser an jenem von Alphorn und „Folle“ (Betrufrichter), mit den Symbolgehalten von Volksmusikinstrumenten, die von den Brauchtumsträgern vielfach als Vehikel zur Selbstidentifikation genutzt werden.

Wie die Vielfalt der Fragestellungen verdeutlichte, kann es keine ausschließliche Methode für die Erforschung der Volksmusikinstrumente geben. Die Forschung ist hier immer auf ein interdisziplinäres Zusammenwirken angewiesen, wobei sie nicht nur die Quellen und ihre Schreiber, sondern immer auch ihre Deuter auf den Interpretationsrahmen hin zu hinterfragen hat.

Fastnachtsbesuche in der Innerschweiz, ein Besuch der Japanesenspiele in Schwyz, verschiedene volksmusikalische Veranstaltungen und ein Ausflug auf den Rigi umrahmten in volkskundlicher Sicht das von Brigitte GEISER und Markus RÖMER (Zürich) abwechslungsreich organisierte Programm.

Kritik an der Kritik

von Willy Hess, Winterthur

„Ich bin verklagt und muss bestehn . . .“ (Meistersinger, 3. Akt)

Man kann über ein Buch oder Kunstwerk oft in guten Treuen verschiedener Meinung sein. Wenn aber eine Kritik einem Autor objektiv Unrecht tut, dann hat der Angegriffene das Recht zu einer Richtigstellung, zu einer Oratio pro domo. Und dies scheint mir der Fall zu sein mit Peter Gülkes Besprechung meiner *Beethoven-Studien* in Heft 2 (1974) der „Musikforschung“.

Herr Gülke scheint den Sinn meines Buches nicht begriffen zu haben. Es handelt sich hier nicht um ein in sich geschlossenes wissenschaftliches Werk, sondern um einen Sammelband, der einen Querschnitt durch mein gesamtes Beethovenschrifttum bringen sollte. So vereinen die insgesamt 32 (nicht 36 – wer so kritisch auftritt, sollte keine falschen Zahlen nennen!) Artikel möglichst alle Zweige meiner Beethoven-Arbeiten: Werkbesprechungen, Quellenstudien, Editionsprobleme, einführende Artikel aus Konzertprogrammen, Gesamtdarstellungen von Werk und Leben Beethovens und kritische Stellungnahme zu gewissen zeitbedingten Erscheinungen. Damit entfällt a priori der Vorwurf, es hätten bestimmte Artikel nicht in diesen Band aufgenommen werden sollen. Doch, ich habe sie mit voller Überlegung aufgenommen, eben, aus den oben angegebenen Gründen. Etwas anderes wäre es gewesen, wenn es sich um einen rein wissenschaftlichen Band zu bestimmten Fragen der Beethovenforschung gehandelt hätte. Aber das war hier nicht die Absicht.

Der von Gülke beanstandete Artikel über die Fuge Beethovens war eine Einführung auf einem Konzertprogramm, bestimmt also für ein laienhaftes Hörerpublikum. Wäre es da wirklich sinnvoll gewesen, verschiedene Wissenschaftler zu zitieren, d. h. eine musikgeschichtliche Abhandlung zu geben? Sicher nicht! Ich versuchte, auf beschränktem Raume das auszuführen, was mir für das Verständnis der Hörer wichtig schien. Mehr nicht. Wenn Herr Gülke hinter diesem Artikel etwas anderes sucht als er zu geben beabsichtigt, so ist das nicht mein Fehler.

Fidelio. Ich habe deutlich das Positive der Endfassung umschrieben: besserer dramatischer Fluß, Vermeidung von „Längen“, Veredelung vieler Einzelheiten, bessere musikalische Deklamation der Singstimmen, Bereicherung durch Sätze wie den zweiten Gefangenenchor etc. Ja, ich führte sogar deutlich aus, daß eine bühnenmäßige Aufführung der Urfassung stets problematisch bleiben muß. Daß daneben auch Negatives mit hinzukam wie den formalen Fluß verunstaltende Kürzungen, stilistische Uneinheitlichkeit und Sätze, die sich nicht harmonisch ins Ganze fügen wollen, das habe nicht erst i c h festgestellt, sondern bereits 1905 der um die Urfassung hochverdiente Erich Prieger und rund fünfzig Jahre früher Otto Jahn. Ich verstehe nicht, was hier Herr Gülke an meiner Darstellung auszusetzen hat. Wahrscheinlich bin ich heute derjenige, der die drei Fassungen des *Fidelio* in jeder Hinsicht besser kennt als sonst jemand.

Mir scheint, Herr Gülke hat geradezu ein Bedürfnis, Negatives in meinem Buche aufzuspüren und anzuschwärzen. Das zeigt sich besonders im Herunterreißen jener Artikel, die sich mit dem Menschen Beethoven und dem Ethos seiner Musik befassen. Es ist unfair und unsachlich, mit ein paar aus ihrem Zusammenhang gerissenen Zitaten meine Ausführungen lächerlich zu machen. Mit einer solchen Methode kann man so ziemlich alles und jedes erledigen. Daß das Buch der Sterba ein übles und völlig unsachliches Pamphlet ist, hat bereits Ludwig Misch in seinen *Beethoven-Studien* (ebenfalls Henle-Verlag) mit wissenschaftlicher Akribie nachgewiesen. Und meine Zurückweisung von Wildbergers Ausführungen brachte mir Dutzende von zustimmenden und begeisterten Zuschriften namhafter Musiker und Gelehrter ein, darunter Juan Pedro Franze in Buenos Aires, dessen Schreiben ein vernichtendes Urteil über unsere Gegenwart enthält, die alles Edle anzuschwärzen und in den Staub zu ziehen sich bemüht. Herr Gülke begibt sich in eine mehr als zweifelhafte Gesellschaft, wenn er sich zum Anwalt dieser Avantgardisten macht, deren Urteil über Beethoven schon längst von jedem ernstzunehmenden Musikologen als plumpe Verunglimpfung erkannt wurde.

Daß mein Vortrag über die *Missa Solemnis* von allen Hörern in der hiesigen Volkshochschule sehr geschätzt wurde, erhellt schon daraus, daß ich ihn im Winterthurer Konservatorium für Musik wiederholen mußte. Und ich denke, dabei haben auch Leute geurteilt, die etwas von der Sache verstehen.

Daß Herr Gülke Anstoß nimmt an meinem Ausspruch, hinter jedem e c h t e n schöpferischen künstlerischen Schaffen stünden Kräfte der geistigen Welten, kann ich nur bedauern. Gewiß, hinter der Avantgarde stehen bestimmt keine göttlichen Kräfte, aber Herr Gülke mag sich einmal in die Geisteswelt eines Brahms, Bruckner oder Beethoven versenken, von Bach ganz zu schweigen, und er wird dann erfahren, wie diese wirklichen Meister zur Frage des künstlerischen Schaffens standen und in welcher Weise sie sich als Werkzeuge von über ihnen stehenden Kräften fühlten. Über den großen Irrtum der Atonalität und Dodekaphonie orientiere er sich bei Hindemith, Hans Kayser und auch in dem 1974 erschienenen Büchlein *Zur Musikpsychologie* von Gerhard Albersheim, welcher die Dodekaphonie als so unmöglich für die Musik erklärt wie das sinnlose Aneinanderreihen von Buchstaben für die Sprache. In beiden Fällen geht der zum Erfassen von Musik und Sprache nötige L o g o s zu Grunde.

Auch über die „bis ins Mark faule Gegenwart“ mag sich Herr Gülke bei einem Größeren als mir orientieren, z. B. bei Hans Kayser (im Buche *Orphikon*). Es ist tief tragisch und macht der Gilde der Musikwissenschaftler keine Ehre, wenn einer ihrer Vertreter derart salopp über ein Problem hinweggeht, das heute jeden verantwortungsbewußten Menschen im tiefsten beschäftigt, geht es heute doch nachgerade um Sein oder Nichtsein nicht nur unserer Kultur, sondern der Menschen überhaupt.

Und endlich: Daß ich Mozart so tief verehere wie Beethoven, dürfte aus meinem Artikel *Mozart und Beethoven* zur Genüge hervorgehen. Auch hier unsachliche Unterschiebungen, ebenso wie der Vorwurf, ich huldige einem überlebten Heldenideal. Ich glaube, ich habe deutlich ausgeführt, daß auch Beethoven ein M e n s c h war, mit menschlichen Fehlern, an denen er schwer trug, aber ein Mensch, erfüllt von göttlichen Kräften und geeignet, uns einen Weg zu zeigen im Irrgarten der Gegenwart.

Ich bedauere es, daß eine Besprechung meines Buches aufgenommen wurde, die einer wissenschaftlichen Sachlichkeit in sehr vielen Punkten entbehrt und im Grunde unserer „Musikforschung“ unwürdig ist.

Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion von Carl Dahlhaus, Berlin

Daß unter der harmonischen Funktion eines Akkords dessen Bedeutung für die Konstituierung einer Dur- oder Molltonart zu verstehen ist, dürfte unzweifelhaft sein. Und der Einwand, es sei dennoch unklar, welchen genauen Sinn der Terminus Funktion in Hugo Riemanns Harmonielehre habe – ob er z. B. dem mathematischen Funktionsbegriff analog oder unähnlich sei¹ –, scheint eher philosophischer Pedanterie zu entspringen, als daß er musiktheoretisch von Belang wäre. Wer jedoch überzeugt ist – und das Bekenntnis, man sei es nicht, fällt schwer –, daß die Musiktheorie versuchen müßte, dem Anspruch des Begriffs Theorie (oder eines Begriffs von Theorie) gerecht zu werden, sollte sich durch Erwägungen, deren greifbar musiktheoretischer Gehalt sich erst auf dem Umweg über terminologische Analysen erschließt, nicht allzu fremdet fühlen.

I

„Funktionsbezeichnung der Harmonien ist die Andeutung der verschiedenartigen Bedeutung (Funktion), welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben . . . Auch die kompliziertesten dissonanten Bildungen und Trugfortschreitungen sind schließlich zu verstehen als mehr oder minder modifizierte Gestalten der drei allein wesentlichen Harmonien: Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D)“². Riemanns Definition der Funktionsbezeichnung – ein Stichwort „Funktion“ fehlt – krankt an den Mängeln, daß sie erstens das Verhältnis des Ausdrucks „Harmonie“ zu „Akkord“ einerseits und „Funktion“ andererseits unklar läßt und zweitens den theoretischen Gehalt des Funktionsbegriffs von einem Terminus abhängig macht, der seinerseits unbestimmt bleibt: „Logik des Tonsatzes“.

1. Am Anfang der Definition scheint der Ausdruck „Harmonie“ mit „Akkord“ gleichgesetzt, später aber in die Nähe des Funktionsbegriffs gerückt zu werden. Der Schein verwirrender Unklarheit verschwindet jedoch, wenn man den Harmoniebegriff als mittlere, vermittelnde Kategorie erkennt, deren Zwischenposition genau bestimmt werden kann, statt sich in einem bloßen Schwanken der Wortbedeutung zu manifestieren.

Die Akkorde *c-e-g*, *e-g-c'* und *g-c'-e'* sind verschiedene Ausprägungen derselben Harmonie: Die *C*-dur-Harmonie ist das Identische im Wechsel der Akkordgestalten, durch die sie dargestellt wird. Die einfache, fundamentale Bestimmung des Akkords als das Präsenze und der Harmonie als das Repräsentierte – also der Rekurs auf die Kategorien Erscheinung und Wesen – muß jedoch insofern modifiziert werden, als *c-e-g* eine Grundform bildet, von der *e-g-c'* und *g-c'-e'* abgeleitet sind. Das Wesen – die Harmonie – zeigt sich in ausgeprägteren oder schwächeren Erscheinungsformen; das Repräsentierte ist in verschiedenen Graden – in den Umkehrungen in geringerem Maße als im Grundakkord – präsent.

Ein ähnliches Ineinandergreifen von prinzipiellen und graduellen Differenzen, wie es für das Verhältnis zwischen Akkord und Harmonie im Hinblick auf die Akkordumkehrungen charakteristisch ist, läßt sich auch in Riemanns Theorie der Nebenstufen beobachten. Parallel- und Leittonwechselklänge entstehen nach Riemann durch Vertauschung einer Akkordquinte oder -prim mit deren oberer oder unterer Nebennote: Aus dem Tonikaklang *c-e-g* gehen die Parallele *c-e-a* (= *A-c-e*) und der Leittonwechselklang *H-e-g* (= *e-g-h*) hervor. Die Töne *a* und *H* sind „Schein-konsonanzen“ (oder, wie Rudolf Louis es ausdrückte: „*Auffassungsdissonanzen*“): „*harmonie-*

1 E. Kirsch, *Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen*, Leipzig 1928, S. 13; C. Dahlhaus, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von M. Vogel, Regensburg 1966, S. 94f.; R. Imig, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann*, Düsseldorf 1970, S. 128ff.

2 H. Riemann, *Musik-Lexikon*, ⁷Leipzig 1909, S. 441 (Artikel *Funktionsbezeichnung*).

fremde“ Zusätze zur C-dur-Harmonie. (Der Ton a „vertritt“ als Fragment den F-dur- und der Ton H den G-dur-Klang, die aber der C-dur-Harmonie subordiniert sind³.) A-c-e ist demnach – in der C-dur-Tonart – zwar ein a-moll-Akkord, aber eine C-dur-Harmonie, wenn auch eine getrübt oder gestörte. (Eine „Scheinkonsonanz“ – der ganze Akkord ebenso wie der dissonierende Ton – ist durchaus kein eindeutiges Phänomen: der konsonante Schein gehört ebenso zum musikalischen – und nicht nur zum akustischen – Sachverhalt wie das dissonante Wesen. Die musikalische Vorstellung schwankt nach Riemann zwischen „momentaner Auffassung als wirklicher Klang“⁴ und der Erkenntnis der eigentlichen Bedeutung; und man kann ohne terminologische Gewalttätigkeit den Zwiespalt, den Riemann meinte, als Differenz zwischen dem Akkord- und dem Harmoniecharakter bestimmen: Ist der Akkordcharakter eine Sache der unmittelbaren Wahrnehmung, so erschließt sich der Harmoniecharakter erst dem beziehenden Denken.)

Wenn ein a-moll-Akkord als C-dur-Harmonie kenntlich sein soll, muß die Bezugstonart – C-dur – unmißverständlich feststehen: Die harmonische Bestimmtheit eines Akkords – die Einheit oder Gespaltenheit der Harmonie – ist von der tonalen Stellung und Funktion abhängig. Kein Akkord repräsentiert für sich genommen, außerhalb eines tonalen Kontextes, eine bestimmte Harmonie. Eine Harmonie wird das, was sie ist, erst dadurch, daß sie eine Funktion erfüllt. Die durch harmoniefremde Zusätze getrübt oder durchkreuzten Harmonien – die Nebenstufen – prägen allerdings die Funktion einer Tonika oder Subdominante in geringerem Maße aus als die einfachen und unzerspaltenen. Harmonien sind in verschiedenen Graden funktional. Immerhin ist jedoch der Parallelklang a-c-e in C-dur – neben dem a-moll-Akkord, der er außerdem ist – eine C-dur-Harmonie: Die Harmonie ist das Wesen, das er, wenn auch in geschmälerter Gestalt, repräsentiert.

2. Nach Riemann besteht die Funktion von Akkorden in deren Bedeutung „für die Logik des Tonsatzes“ und hängt von der „Stellung zur Tonika“ ab. Man könnte also, wenn man Riemanns Beschreibung beim Wort nähme, die Gesamtheit funktional bestimmter Akkorde als (theoretisch offenes, grenzenloses) System auffassen, in dem jeder Teil durch seine Nähe oder Ferne zum Zentrum charakterisiert ist: Der Abstand zur Tonika wächst von der Subdominante über deren Parallele und die Dominante zur Parallele bis zu deren Neapolitanischem Akkord. Die Vorstellung einer fest gefügten Hierarchie erweist sich jedoch als unzulänglich. Erstens hängt es vom harmonischen Kontext ab – also vom konkreten, besonderen Tonsatz und nicht ausschließlich vom abstrakten, generellen System, das ein System bloßer Möglichkeiten ist –, ob die III. Stufe in Dur Dominantparallele oder Leittonwechselklang der Tonika und ob die I. Stufe Tonika oder Dominante der Subdominante ist. Zweitens genügt es nicht, den funktionalen Zusammenhang zwischen der Tonika und der Dominante oder Subdominante mit der Einfachheit der Quintbeziehung zu begründen; denn um erklären zu können, warum der Quintabstand innerhalb eines einzelnen Akkords eine Einheit der Tonbedeutungen, als Relation zwischen Akkordgrundtönen dagegen eine funktionale Differenz bewirkt, muß man den Unterschied zwischen der Quinte als Klang und als Fundamentschritt berücksichtigen, sich also jenseits des abstrakten Systems der Ton- und Akkordbeziehungen auf Bestimmungsmerkmale des konkreten Tonsatzes einlassen. Drittens ist die Erwartung, daß die „Logik des Tonsatzes“ durch die Ableitungsregeln des harmonischen Systems bereits garantiert werde, illusorisch: Mit geringer Mühe kann man aus Akkorden, deren theoretische Funktionen sich durch Nähe zur Tonika auszeichnen, einen absurden, praktisch a-funktionalen Tonsatz konstruieren. Die „Stellung zur Tonika“ genügt also nicht, um die Funktion eines Akkords zu bestimmen oder auch nur zu garantieren, daß er überhaupt eine Funktion erfüllt. Die Progressionsregeln aber, durch die das System der Ableitungen ergänzt werden müßte, um eine „Logik des Tonsatzes“ zu sein, sind von Riemann, der den Mangel nicht einmal gefühlt zu haben scheint, niemals formuliert worden. Die Funktionstheorie ist einstweilen ein Torso.

Ist demnach die Unklarheit, an der die Idee einer „Logik des Tonsatzes“ krankt, einerseits in ungenügender Bestimmtheit des gemeinten Sachverhalts begründet, so beruht sie andererseits

3 H. Riemann, S. 329 (Artikel *Dissonanz*).

4 H. Riemann, S. 329.

auf der Fragwürdigkeit des Begriffs von Logik, den Riemann voraussetzte. „*Sofern das musikalische Denken (das Vorstellen oder Auffassen von Tönen) denselben Gesetzen unterliegt wie jedes andere Denken, und sofern ein mehr oder minder strenger Kausalnexus zwischen den erregenden Schallschwingungen und den Tonempfindungen und weiter zwischen den Tonempfindungen und musikalischen Vorstellungen statuiert werden muß, ist bis zu einem gewissen Grad eine exakte Theorie der Natur der Harmonie möglich*“⁵. Logik ist demnach ein Inbegriff von Denkgesetzen; und in den Denkgesetzen glaubt Riemann – trotz einiger Winkelzüge in der Formulierung – Naturgesetze des tatsächlichen Denkens normaler Menschen zu erkennen. Die Normen beziehenden Denkens in der Musik sind in der Natur der Harmonie begründet oder vorgezeichnet. Die psychologische, naturgesetzliche Fundierung der Logik erwies sich als brüchig: Die Geltung logischer Normen läßt sich nicht von der Psychologie tatsächlicher Denkvorgänge (deren Untersuchung dringlich bleibt, auch wenn sie nicht zur Begründung der Logik taugt) abhängig machen. Und so wenig es Hugo Riemann zu verargen ist, daß er offenbar weder die damals kaum beachtete Psychologismuskritik Gottlob Freges noch die überaus erfolgreiche Edmund Husserls kannte, so wenig kann man es andererseits einem Musiktheoretiker, der sie rezipiert hat, zumuten, zu Zwecken der eigenen Disziplin (aus Rücksicht auf deren interne Entwicklung) an einem veralteten Logikbegriff festzuhalten und die Einsicht, daß die Logik nicht Relationen zwischen Denkvorgängen, sondern zwischen Gedanken (Denkinhalten) normiert, zu verleugnen.

Um den Begriff der harmonischen Logik nicht preisgeben zu müssen (eine historische Einschränkung dürfte allerdings unumgänglich – und nach dem Verzicht auf die Idee eines „*Naturgesetzes der Harmonie*“ ohne Anstoß möglich – sein), kann man die Denkgesetze entweder als Normen in Analogie zu Rechtssätzen auffassen (deren theoretischer Status jedoch umstritten ist und zwischen den Extremen des Naturrechts einerseits und des Dezisionismus oder Konventionalismus andererseits schwankt) oder in dem Sachverhalt, daß harmonische Funktionen regulierte Beziehungen zwischen abstrakten Formen des Tonsatzes sind, eine Ähnlichkeit mit der formalen Logik erkennen: Über die logische Wahrheit des Satzes „*Sind einige A zugleich B, so sind einige B zugleich A*“ entscheidet die bloße Form der Aussage (unabhängig vom Inhalt, der falsch oder sinnlos sein kann); und die harmonische Stimmigkeit einer Akkordfolge hängt primär, wenn auch nicht ausschließlich, vom funktionalen Schema, von den Relationen der Teilfunktionen zueinander und zur Tonika ab (und nicht oder in geringem Maße von der kontrapunktischen Ausarbeitung, die absurd sein kann, ohne die harmonische Logik auszulösen). Wenn die harmonische Logik den Anspruch, der in der Bezeichnung steckt, rechtfertigen soll, muß allerdings, wie erwähnt, das System der Ableitungen durch Progressionsregeln ergänzt werden.

II

In der Umgangssprache, von der die Terminologie einer historisch-hermeneutischen Disziplin erst unter Zwang – und nicht aus bloßem Trieb zur Sondersprache – abweichen sollte, versteht man unter einer Funktion eine Leistung für die Konstituierung und den inneren Zusammenhang eines Systems oder einer Institution. Und in den Wissenschaftssprachen erscheint die Grundbedeutung, ohne ausgelöscht zu werden, in verschiedenen Modifikationen, die eine Präzisierung darstellen und/oder ein Teilmoment des Begriffs pointieren. Zu fragen wäre also einerseits, ob der harmonietheoretische Funktionsbegriff Hugo Riemanns im Sinne der Umgangssprache aufzufassen ist oder aber genauer bestimmt werden kann, und andererseits, in welchem Maße die Musiktheorie bei dem Versuch, ihre Terminologie fester zu umreißen, an anderen Disziplinen Rückhalt findet.

1. Die mathematische Definition des Funktionsbegriffs als Abhängigkeit zwischen veränderlichen Größen ist von Ernst Kirsch⁶ auf die Harmonielehre übertragen worden, und zwar in der Absicht, Riemann genauer zu verstehen, als er sich selbst verstand. Kirsch drückt die Beziehung

5 H. Riemann, S. 568 (Artikel *Harmonielehre*).

6 E. Kirsch, S. 13.

zwischen einem Akkord, einer harmonischen Funktion und einer Tonart durch die Formel $y=(f)x$ aus: Der Funktionswert y steht für einen Akkord, die Funktion f für eine harmonische Bedeutung und das Argument x für eine Tonart. Die Gleichung $d=(Sp)C$ besagt also, daß der d -moll-Akkord Subdominantparallele in der C -dur-Tonart ist.

Die Formulierung, daß die Funktion eines Akkords eine abhängige Variable der Bezugstonart sei, daß also der d -moll-Akkord zwar in C -dur die Sp , aber in B -dur die Dp repräsentiere, scheint unverfänglich zu sein und ist trotzdem fragwürdig. Denn die Abkürzung Sp ist streng genommen keine reine Funktionschiffre, sondern eine Zusammensetzung aus einem Funktions- und einem Akkordzeichen: Sie drückt aus, daß in einer Durtonart der Akkord der II. Stufe als Ableitung von dem der IV. Stufe (Parallelklang = p) die Funktion einer Subdominante (S) erfüllt. Kirschs Formel verfehlt also die eigentliche Substanz der Riemannschen Funktionstheorie: die These, daß die Nebenstufen dieselben Funktionen repräsentieren – wenn auch mit geringerer Stringenz – wie die Hauptstufen. Zwar könnte man in die Formel $y=(f)x$ auch die Werte $d=(S)C$ statt $d=(Sp)C$ einsetzen; doch würde dabei der Sachverhalt, daß in einer Durtonart sowohl die II. als auch die IV. Stufe als Subdominante fungieren, lediglich vorausgesetzt und nicht ausgedrückt. Kirschs Formel ist für den harmonietheoretischen Funktionsbegriff uncharakteristisch⁷.

2. Die Unterscheidung zwischen Substanz- und Funktionsbegriffen, die Ernst Cassirer bereits 1910 vorschlug⁸, ist von der Musiktheorie kaum rezipiert worden, obwohl sich der Konsonanzbegriff schwerlich anders als funktional definieren läßt. Substanzbegriffe entstehen durch Herauslösung eines gemeinsamen Merkmals aus einer Gruppe von Phänomenen, Funktionsbegriffe dadurch, daß man die Glieder einer Reihe durch ein Gesetz der Zuordnung miteinander verknüpft. (Die Reihe der Konsonanzen von der Oktave bis zur kleinen Terz, mathematisch als Serie überteiliger Proportionen darstellbar, konstituiert sich weniger durch ein gemeinsames substanzielles Merkmal als durch eine Regel des Fortschreitens vom höchsten bis zum niedrigsten Konsonanzgrad: eine Regel, deren Ausdruck die Formel $\frac{n+1}{n}$ bildet.)

Die verschiedenen Akkorde, die in C -dur Subdominant-Funktion erfüllen, sind nicht sämtlich durch ein vinculum substantiale miteinander verbunden: Der Leittonwechselklang ($e-a-c$) hat mit dem neapolitanischen Sextakkord ($f-as-des$) keinen Ton gemeinsam. Die Kategorie Subdominante ist also, so scheint es, kein Substanzbegriff, der als Merkmaleinheit definierbar wäre. Doch ist es einerseits schwierig oder sogar unmöglich, den Riemannschen Funktionsbegriff Subdominante dadurch als Funktionsbegriff im Sinne Cassirers zu bestimmen, daß man eine Verknüpfungsregel formuliert, nach deren Gesetz sich die verschiedenen Erscheinungsformen der Subdominante zu einer lückenlosen Reihe zusammenschließen. Und andererseits zeigt eine genauere Analyse, daß die Kategorie Subdominante insofern als Substanzbegriff aufgefaßt werden kann, als in den Akkorden mit Subdominant-Funktion immer ein Übergewicht der harmonischen gegenüber den harmoniefremden Tönen gewahrt bleiben muß ($a-c$ in $e-a-c$ und $f-as$ in $f-as-des$: der Ton as ist zwar alteriert, aber nicht harmoniefremd).

Funktion und harmonischer Charakter stützen sich demnach gegenseitig: Einerseits ist die Erkennbarkeit einer Funktion an den Anteil der (im Sinne der Funktion) harmonischen Töne gegenüber den harmoniefremden gebunden; andererseits hängt es von der – im Kontext begründeten – Funktion ab, welche Akkordtöne harmonisch sind und welche nicht. (Die Stellung eines Dreiklangs der III. Stufe in C -dur zwischen der I. und der IV. Stufe – oder genauer: der Sachverhalt, daß sich erstens in der Akkordfolge I-III-IV der Quintschritt I-IV gegenüber dem

7 R. Imigs Versuch (S. 128ff.), E. Kirschs Interpretation des Funktionsbegriffs gegen meine Einwände (S. 94f.) zu schützen, krankt an einem logischen Mangel: Meine Behauptung, Kirschs Formel – die eine Akkordfunktion als von der Tonart abhängige Variable bestimmt – besage nichts über den Zusammenhang der Akkorde untereinander, in dem sich die Funktionen konstituieren, läßt sich durch den Hinweis, daß Kirsch eine isolierte Betrachtung von Akkorden ausdrücklich ablehne, nicht entkräften; denn daß Kirsch sich des Zusammenhangs der Akkorde untereinander bewußt ist, ändert nichts an der Tatsache, daß seine Formel diesen Zusammenhang nicht ausdrückt, also das wesentliche Merkmal harmonischer Funktionalität verfehlt.

8 E. Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, Berlin 1910, reprographischer Nachdruck Darmstadt 1969, S. 18ff.

Terzschrift I-III und dem Sekundschritt III-IV als übergeordnetes, funktional bestimmendes Moment durchsetzt und zweitens die Quinte der III. Stufe als Durchgang zwischen der Oktave der I. und der Terz der IV. Stufe erscheint – entscheidet darüber, daß der Schritt I-III keinen Funktionswechsel bedeutet, daß es sich also bei der III. Stufe um einen Akkord mit Tonikafunktion – in Riemanns Interpretation: einen Leittonwechselklang der Tonika – handelt und nicht um eine Dominantparallele oder eine Molldominante zur Tonikaparallele. Andererseits begrenzt das materielle Substrat des Akkords den Umkreis der möglichen Funktionen: Ohne die Möglichkeit eines Übergewichts der im Sinne der Tonikafunktion harmonischen Töne *e-g* gegenüber dem harmoniefremden *h* würde der funktionalen Bestimmung das fundamentum in re fehlen; der Akkord *e-gis-h* als III. Stufe in der Progression I-III-IV läßt eine Deutung als Tonika nicht zu und muß als Zwischendominante zur Tonikaparallele, die durch einen Trugschluß zur Subdominante führt, erklärt werden.)

Daß Riemanns Funktionsbegriff nicht streng als Funktionsbegriff im Sinne Cassirers interpretierbar ist, sollte nicht die Einsicht verstellen, daß das Moment der Vertretbarkeit oder Fungibilität, wie es bereits im umgangssprachlichen Funktionsbegriff enthalten ist, sowohl des Cassirerschen als auch der Riemannschen Kategorie zugrundeliegt. Der Kegelschnitt als Inbegriff verschiedener und äußerlich unähnlicher Figuren – eines der Cassirerschen Paradigmata – ist mit der Subdominante als Inbegriff verschiedener und äußerlich unähnlicher Akkorde durchaus vergleichbar: In beiden Fällen handelt es sich um das Verhältnis zwischen einer Rolle und deren Trägern, mag auch die Relation im einen Falle mathematisch formulierbar sein und im anderen nicht.

3. Die harmonische Funktion, die ein Akkord erfüllt, macht – wie Riemann es formulierte – dessen „Bedeutung“ aus⁹. Akkord und Funktion verhalten sich also zueinander wie Zeichen und Sinn, materielles Substrat und kategoriale Form, Präsenzes und Repräsentiertes, Erscheinung und Wesen. Die Relation kompliziert sich jedoch dadurch, daß sie gleichsam doppelt, sowohl zwischen Akkord und Harmonie als auch zwischen Harmonie und Funktion, besteht: Verschiedene Akkorde – Grundform und Umkehrungen – repräsentieren dieselbe Harmonie; verschiedene Harmonien – einfache und gespaltene – erfüllen dieselbe Funktion. Und zwar erscheint das Wesen – die Harmonie oder die Funktion – in den wechselnden Ausprägungen in differierenden Graden von Deutlichkeit oder Blässe: Die III. Stufe repräsentiert als Leittonwechselklang zwar die Tonikafunktion, aber in geringerem Maße als die I. Stufe. Außerdem kann sich der Charakter der Relation zwischen Akkord und Harmonie in dem Verhältnis zwischen Harmonie und Funktion sowohl reproduzieren als auch ins Gegenteil verkehren: Der Dreiklang der I. Stufe ist als einfachste Harmonie zugleich die deutlichste Darstellung der Tonikafunktion; die Akkorde mit charakteristischen Dissonanzen (der Dominantseptakkord und der Quintsextakkord der Subdominante) aber sind trotz harmonischer Gespaltenheit (die Septime ist ein Stück Subdominante im Dominantakkord und die Sexte ein Fragment des Dominantakkords im Subdominantakkord) drastischere Ausprägungen der Dominant- und der Subdominant-Funktion als die einfachen, nicht durch Dissonanzen getrüben Dreiklänge – der harmoniefremde Zusatz pointiert die tonale Funktion des Akkords, statt sie (wie im Falle der Nebenstufen, der „Scheinkonsonanzen“) abzuschwächen.

4. In der Umgangssprache – und in der Terminologie anthropologisch-sozialwissenschaftlicher Disziplinen¹⁰ – zielt der Ausdruck Funktion auf eine Leistung für die Integration eines Systems. Und daß der umgangssprachliche Wortsinn die tragende Substanz des harmonietheoretischen Funktionsbegriffs ausmacht, ist offenkundig, obwohl Riemanns anspruchsvoll vage Definition als „Bedeutung für die Logik des Tonsatzes“ Implikationen enthält, die darüber hinausreichen. Das Verfahren, die „Stellung“ der Akkorde „zur Tonika“ zu bestimmen, wie Riemann es postulierte, genügt allerdings nicht, um die tonale Integration verständlich zu machen. Denn die Funktion, die ein Akkord erfüllt, ist zwar einerseits in seiner unmittelbaren oder indirekten Ableitbarkeit vom tonalen Zentrum vorgezeichnet (das System umschreibt einen In-

9 H. Riemann, S. 441.

10 N. Luhmann, Artikel *Funktion*, Abschnitt IV, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Band II, Darmstadt 1972, Spalte 1142.

begriff von Möglichkeiten: *e-g-h* kann in *C*-dur Leittonwechselklang der Tonika, Dominantparallele oder Dominante der Tonikaparallele sein), hängt jedoch andererseits vom konkreten harmonischen Kontext, von der Wechselwirkung der Akkorde untereinander ab.

Daß unter der harmonischen Funktion eines Akkords primär dessen Leistung für die Konstituierung und den inneren Zusammenhalt der Tonart zu verstehen ist, erscheint demnach als einfachste, nächstliegende Auffassung des Terminus, besagt jedoch keineswegs, daß Implikationen, die aus anderen Auslegungen des Funktionsbegriffs stammen, belanglos wären. Die in Riemanns Definition zweifellos mitgemeinte Differenz zwischen dem Träger einer Bedeutung und der Bedeutung selbst läßt an der Beziehung zwischen Akkord und Funktion ein Moment hervortreten, das nicht vernachlässigt werden darf, da es zwar harmonietheoretisch, aber nicht ästhetisch sekundär ist. Die Unterscheidung besagt, daß sich in der Musik, ähnlich wie in der Sprache, wenn auch weniger sinnfällig, zwei Schichten voneinander abheben lassen, die des Signifikans und die des Signifikats (um in der Terminologie der Linguistik zu reden): Schichten, deren Relation zueinander an das Verhältnis zwischen der phonologischen und der semantischen Sprachschicht erinnert, obwohl einerseits das Lautsubstrat der Sprache in geringerem Maße zur „Sprache selbst“ gehört als das tönende Substrat der Musik und andererseits die Akkordbedeutungen an semantischem Gehalt hinter den Wortbedeutungen so weit zurückbleiben, daß man zweifeln kann, ob es sich überhaupt um eine semantische Schicht handelt oder ob die Musik lediglich strukturell (durch das Zwei-Schichten-Schema als solches) ein Analogon zur Sprache darstellt.

Es zeigt sich also, daß der harmonietheoretische Funktionsbegriff denotativ (oder substantiell) im Sinne der Umgangssprache gemeint ist, jedoch konnotativ auch Bestimmungsmerkmale aus der Mathematik (lediglich peripher), der Logik und der Sprachtheorie umfaßt.

„Sieben leichte Variationen in G-dur“ Ein verschollenes Jugendwerk von Franz Schubert?

von Karol Musiol, Katowice

In den *Musikalischen Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Forteplano's* erschienen im ersten Jahrgang 1810 als Nummer 22 „Sieben leichte Variationen, Comp[oniert] von Schubert¹.“ Möglicherweise handelt es sich hier um eine bisher unbekannte Jugendkomposition Schuberts, die gegebenenfalls zwar seit 1810 gedruckt vorlag, deren Existenz jedoch der Schubert-Forschung, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte, entgangen sein könnte. Der Hauptgrund dafür wäre dann wohl in der großen Seltenheit dieses Zeitschriftentitels zu suchen, von dem heute kaum mehr als einige Exemplare in europäischen Bibliotheken erhalten geblieben sind².

Sämtliche Nummern der *Musikalischen Neuigkeiten* sind in der ersten modernen schlesischen Notendruckerei, der Stadt- und Universitäts-Buchdruckerei Grass und Barth in Breslau gedruckt worden. Ihrem Titel Rechnung tragend brachte die Zeitschrift hauptsächlich zeitgenössische Kompositionen. Von ihrem dokumentarischen Wert zeugen u. a. die darin veröffentlichten Beethoven-Frühdrucke, von denen der Klavierauszug des Marsches aus *Fidelio* als Erst-

1 *Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Forteplano's*, Breslau, Jg. 1-2, 1810 bis 1811.

2 K. Musiol, *Bibliografia śląskich czasopism muzycznych*. (Bibliographie der schlesischen Musikzeitschriften), Katowice 1972; *Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej* (Arbeiten des Archivs „Schlesische Musikkultur“) Nr. 1. Sonderabdr. aus *Studia Śląskie*, Bd. 22, (1972), S. 354.

ausgabe angesehen werden kann³. In den einzelnen Heften der *Neuigkeiten* sind vor allem Lieder mit Klavierbegleitung, Chorgesänge, Opernnummern und Klaviermusik abgedruckt.

Es gilt nun klarzustellen, auf welche Weise der Herausgeber der genannten Notenzeitschrift in den Besitz eines der frühesten schöpferischen Versuche Franz Schuberts hätte gelangen können. Diese Möglichkeit wäre ausschließlich durch die besonders engen Kontakte der Schriftleitung mit Vertretern der damaligen Wiener Musikwelt zu begründen.

Als Herausgeber der Zeitschrift gilt laut bibliographischen Quellen der aus Dresden stammende Gottlob Benedict Bierey (1772-1840), ein um die Musikkultur Schlesiens hochverdienter Künstler und Pädagoge. Er wirkte als Nachfolger Carl Maria von Webers seit 1808 mit einer mehrjährigen Unterbrechung bis an sein Lebensende in der schlesischen Hauptstadt.

Einige seiner Bühnenwerke hat Bierey in Wien zur Aufführung gebracht. Seine bekannteste Oper *Wladimir, Fürst von Nowgorod* (1807) schrieb er für das Theater an der Wien. Der Erfolg dieses Werkes war so bedeutend, daß der damalige Intendant der Hofoper, Fürst Esterhazy, ihm eine Kapellmeisterstelle anbot, die Bierey jedoch aus Rücksicht auf seine Breslauer Verpflichtungen nicht annehmen konnte. Zwei gleichfalls für die Kaiserstadt geschriebene Opern *Die Pantoffeln* sowie *Die Amalzinde oder die Höhle Sezam* kamen dort wiederholt zur Aufführung. Esterhazy hat später nochmals versucht, den Künstler für das Wiener Theater zu gewinnen, jedoch durch die Wirren des Napoleonischen Krieges wurde auch dieser Versuch zunichte gemacht. Einen besonderen Beweis für die engen Kontakte Biereys mit zeitgenössischen Repräsentanten österreichischer Musikkultur liefert uns der Inhalt der von ihm herausgegebenen *Musikalischen Neuigkeiten*. In den Heften dieser Zeitschrift finden wir eine lange Reihe musikalischer Werke aus der Feder damals in Wien wirkender Musiker. Dazu gehören vor allem Kompositionen von Adalbert Gyrowetz, Ignatz von Seyfried, Joseph Weigl, Antonio Salieri, František Tuček, Michael Umlauf jun., A. Fischer, Ferdinand Kauer und Friedrich Starcke.

Adalbert Gyrowetz wirkte u. a. seit 1804 als „Kompositeur und Kapellmeister“ der K. K. Hoftheater bis zum Jahre 1831. Seine zweiaktige komische Oper *Emerike* gelangte am 11. Dezember 1807 in der Kaiserstadt zur Uraufführung⁴.

Der gleichfalls in der schlesischen Notenzeitschrift vertretene Freund Beethovens Ignatz von Seyfried war in den Jahren 1801-1827 am Theater an der Wien als Dirigent und Hauskomponist tätig⁵. Schon die erste Nummer enthält die „*Ouverture aus dem musikalischen Quodlibet Herr Rochus Pumpernickel*“, das 1809 in Wien uraufgeführt wurde⁶. Die in der Breslauer Zeitschrift besonders zahlreich vertretenen Fragmente dieses Stückes mit der populären Wiener Operettenfigur, sind ein weiterer wesentlicher Beweis, sowohl für die persönlichen Kontakte, wie auch emotionelle Verbundenheit Biereys, des Herausgebers der *Musikalischen Neuigkeiten* mit dem aktuellen Musikleben der Kaiserstadt. Außerdem ist in diesem Blatte noch der Tanz des Amors aus Seyfrieds Oper *Idas und Marpissa* abgedruckt⁷.

Die künstlerische Tätigkeit des böhmischen aus Prag stammenden Sängers, Dirigenten und Komponisten František Tuček (1755?-1820) war seit dem Jahre 1801 eng mit Wien verbunden,

3 K. Musiol, *Unbekannte Beethoven-Frühdrucke aus dem Jahre 1810*, Österreichische Musikzeitschrift, 27, 1972, H. 7/8, S. 426-429.

4 Ariette aus der Oper *Emerike*: „*Mädel geh mir ja nicht hin zum Apfelbaum*“, *Musikalische Neuigkeiten*, 1, 1810, No. 5, S. 17-18; die Zeitschrift bringt noch eine weitere Komposition von A. Gyrowetz: *Favorit-Thema mit Variationen aus dem Ballette „Die Inka's“*, 1, 1810, No. 12, S. 45-48.

5 K. Musiol, *Unbekannte Beethoven-Frühdrucke . . .*, a. a. O., S. 429.

6 M. N. 1, 1810, No. 1, S. 1-6; Ferner: *Aria [der Sophie] aus dem musikalischen Quodlibet: Herr Rochus Pumpernickel*: „*Wahre Treue und innige Liebe. . .*“; M. N. 1, 1810, No. 3, S. 9-12; *Zwischenmusik aus dem Pumpernickel. Masur*, M. N. 1, 1810, No. 5, S. 20; *Parodie aus dem Pumpernickel [Text]*, M. N. 1, 1810, No. 6, S. 23; *Ariette aus dem Pumpernickel. Babette*: „*Wenn auf die Männer wir freundlich blicken*“, M. N. 1, 1810, No. 7, S. 28; *Zwischenmusik aus dem Pumpernickel. Adagio. Allegretto scherzando*, M. N. 1, 1810, No. 8, S. 29-31; *Pumpernickels Ankunft in der Residenz. Ursprünglich aus Richard Löwenherz, von Joseph Weigl. Marsch*, M. N. 1, 1810, No. 8, S. 31-32.

7 M. N. 1, 1810, No. 17, S. 65-66.

wo er am Leopoldstädter Theater wirkte⁸. Seine Zauberoper in drei Aufzügen *Dämona, das kleine Höckerweibchen* wurde dort 1802 zum erstenmal gegeben. Aus diesem Stück bringen die *Musikalischen Neuigkeiten* vier Nummern⁹.

Zu den bedeutendsten Vertretern der damaligen Wiener Musikkultur zählt gleichfalls der seit 1792 als Kapellmeister und Komponist am Wiener Hoftheater wirkende Joseph Weigl, dessen 1809 in der Donaustadt uraufgeführte Oper *Die Schweizer Familie* Weltgeltung erlangte. Bierey veröffentlicht in seiner Zeitschrift drei Nummern aus diesem Werk¹⁰. Ferner bringt das Blatt einen Tiroler-Tanz für Klavier und den Marsch aus Weigls dreiaktigem *Kaiser Hadrian*, der 1807 zum ersten Mal in Wien über die Bretter ging, sowie ein Allegretto aus einem Ballabile¹¹.

Als Weigls Assistent wirkte im Wiener Hofopernorchester Michael Umlauf (1781-1842), der dieses Ensemble dann seit 1810 als selbständiger zweiter Hofopernkapellmeister leiten durfte. Zwei seiner Kompositionen wurden gleichfalls in die *Neuigkeiten* aufgenommen¹².

Mit dem damaligen österreichischen Musikleben ist auch Friedrich Starcke (1774-1835), der Lehrer von Beethovens Neffen, verbunden. Starcke war als Hornist am Hofoperntheater angestellt und hat sich auf dem Gebiet der Militärmusik einen Namen erworben. Im behandelten Breslauer Blatt sind sein *Lied für zwei Liebende* und ein österreichischer Militärmarsch abgedruckt¹³. Aus dem österreichischen Kreis stammt ferner die 1807 in Wien uraufgeführte Oper *Die Festung an der Elbe* von A. Fischer. Außer einem Fragment daraus bringt die schlesische Musikzeitschrift Fischers Hirtenlied: „*Kaum wechselt die Nacht*“¹⁴.

Als Wiener Musiker ist ebenfalls Ferdinand Kauer (1751-1831), dem die Autorschaft von etwa 200 Opern und Operetten zugeschrieben wird, anzusehen. Kauer bekleidete an verschiedenen Theatern der Kaiserstadt Kapellmeister- und Komponistenstellen. Die Breslauer Zeitschrift enthält eine Arie aus seiner Oper *Der Schlangenturm*¹⁵.

Von Antonio Salieri, dessen Namen hier in diesem Zusammenhang zweifellos am engsten mit dem Wiener Musikleben verbunden ist, enthält die genannte Halbmonatsschrift den *Canone a tre voci*: „*Chi monta su*...“¹⁶ und den Marsch aus der Ouvertüre *Die drei Pumpernickel*¹⁷.

Auch die in die *Musikalischen Neuigkeiten* aufgenommenen Volksmusiknummern sind größtenteils österreichischer oder ungarischer Herkunft wie die Lieder „*Es tut mir im Herzel was brenne*“¹⁸, „*Liebe Poitash Pritschi Gemma*“¹⁹, das Tiroler Lied „*Wenn i in der Früh auf-*

8 F. Tuček bekleidete im Jahre 1799 gleichfalls vorübergehend die Stelle eines Musikdirektors am Theater zu Breslau. Als schlesische Reminiszenz kann seine 1801 dort uraufgeführte Operette *Der Rübezahl* angesehen werden.

9 *Tanz und Gesang der Pfannenflicker Kraben aus der Oper Dämona*. – *Tanz der kleinen Rauchfangkehrer*, M. N. 1, 1810, No. 2, S. 7-8; *Arie aus der Oper Dämona*: „*Oerdög was soll das bedeuten*...“, 1, 1810, No. 9, S. 33-34; *Tanz der Kroaten aus Dämona*, 1, 1810, No. 10, S. 37-39.

10 *Scene aus der Schweitzer-Familie*. *Emmeline*: „*Gott was seh ich?*“, M. N. 1, 1810, No. 13, S. 49-53; *Zweite Ouverture aus der Oper: Die Schweitzer-Familie*, M. N. 1, 1810, No. 13, S. 54; *Arie aus der Schweitzer-Familie: Emmeline*: „*Wer hörte wohl jemals mich klagen?*“, M. N. 1, 1810, No. 16, S. 61-64.

11 M. N. 1, 1810, No. 10, S. 40; 2, 1811, No. 4, S. 13; 2, 1811, No. 7, S. 27-28.

12 *Sonatina*, M. N. 1, 1810, No. 20, S. 77-80; *Rondo*, M. N. 2, 1811, No. 12, S. 45-46.

13 *Lied für zwei Liebende*. *Elise, Ferdinand*: „*Ich liebe Dich so lang ich leben werde*...“, M. N. 1, 1810, No. 6, S. 21; *Neuer Österreichischer Militärmarsch*, M. N. 2, 1811, No. 4, S. 14-15.

14 M. N. 2, 1811, No. 9, S. 36; M. N. 1, 1810, No. 19, S. 74.

15 M. N. 2, 1811, No. 12, S. 47-48.

16 M. N. 1, 1810, No. 23, S. 91. Das Autograph dieses Kanons befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: *Canone „Chi monta su“ a tre voci. Composto nel Giardino Laxenburg il giorno 10 maggio 1800*.

17 M. N. 2, 1811, No. 3, S. 11-12.

18 „*Ein österreichisches Nationallied*...“, 1, 1810, No. 21, S. 83.

19 „*Ein ungarisch Nationallied*“, 1, 1810, No. 23, S. 90-91.

steh"²⁰, ein schon angeführter „Tyrolertanz“ von Joseph Weigl, sowie ein anonym erungarischer Tanz für Klavier²¹.

Der zu Anfang des 19. Jahrhunderts besonders populäre österreichische Volkstanz der Ländler ist u. a. im zweiten Jahrgang der behandelten Zeitschrift mit einem ganzen Zyklus: „5 Ländler a 4 mains“ von Karl Friedrich Ludwig Schäffer (1746-1817) vertreten²².

Die angeführten Beispiele bilden eine reichhaltige Dokumentation des überragenden Einflusses der Wiener Musikkultur im schlesischen Raum am Anfang des 19. Jahrhunderts. Im Lichte dieser engen Beziehungen zwischen Breslau und Wien, die im Falle der *Musikalischen Neuigkeiten* ganz besonders auf die persönlichen Kontakte ihres Herausgebers mit bedeutenden Vertretern des österreichischen Musiklebens zurückzuführen sind, wird die Autorschaft Franz Schuberts der angeführten „*Sieben leichten Variationen*“ wahrscheinlicher.

Im Jahre 1808 wurde Schubert in das K. K. Stadtkonvikt aufgenommen, wo er bereits bei der Aufnahmeprüfung u. a. auch bei Antonio Salieri, der die musikalische Oberaufsicht über die Sängerknaben hatte, Aufsehen erregte. In den letzten Konviktjahren wird Schubert dann von Salieri persönlich unterrichtet. Es ist durchaus möglich, daß dieser selbst einen Kompositionsversuch eines besonders begabten Zöglings seiner Anstalt dem Herausgeber der *Musikalischen Neuigkeiten* hat zukommen lassen. Diese Annahme wird noch glaubwürdiger durch den Vergleich der Erscheinungsdaten der „*Variationen*“ und des angeführten Canons von Salieri.

Die Variationen sind in Heft 22, also etwa am 30. November und Salieris Canon im 23. Heft, also etwa am 15. Dezember 1810 erschienen. Beide Kompositionen könnten gewiß zusammen aus Wien abgeschickt worden sein²³. Salieri ist außerdem der einzige in den *Neuigkeiten* vertretene Komponist, der an der musikalischen Erziehung der Konviktzöglinge teilgenommen hat.

Unter den unveröffentlichten Frühwerken Franz Schuberts aus den Jahren 1810-1812 scheinen Variationen ganz besonders stark vertreten gewesen zu sein. Auch des jungen Künstlers erster schöpferischer Versuch gehörte laut Bruder Ferdinands Überlieferung dieser Form an. In seinem Biogramm *Aus Franz Schuberts Leben* berichtet er eindeutig: „Ein Heft Klavier-Variationen, die er [Franz Schubert] seinem Vater als erstes Produkt seines Tonsatzes vorspielte, trägt ebenfalls schon sein eigenes Gepräge. . .“²⁴.

Aus Schuberts Jugendzeit stammen ferner sieben unveröffentlichte Variationen in F für Klavier, von Nottebohm als frühe Komposition bezeichnet, deren Autograph sich in Privatbesitz befinden soll²⁵. Das Entstehungsdatum des Stückes steht nicht fest. Nach Otto Erich Deutsch kommen möglicherweise die Jahre 1812-1813 in Frage²⁶. Jedoch auch die Zeit von 1810 bis 1811 scheint hier nicht ausgeschlossen.

Die „*Sieben leichten Variationen*“ in G-dur, könnten zweifellos ebenfalls aus dem gleichen Zeitraum, also vom zwölfjährigen Schubert stammen. Stilistisch sind sie der Variationsform der Wiener Klassik nachgeahmt, deren Werken der Konviktschüler ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte und auch aktiv an ihrer Aufführung teilnahm, was u. a. aus dem Bericht Joseph von Spauns, eines Mitschülers zu ersehen ist: „Gleichzeitig war die Instrumental-Musik in dem Konvikte durch ein eifriges Zusammenwirken der Zöglinge auf einen Grad der Vollkommenheit

20 M. N. 1, 1810, No. 6, S. 22-23. Eine Variante dieses Liedes verzeichneten neun Jahre später Franz Ziska und Julius Max Schottky: *Österreichische Volkslieder mit ihren Stngewesen*, Pesth 1819, S. 89-90.

21 M. N. 1, 1810, No. 15, S. 59.

22 M. N. 2, 1811, No. 4, S. 14-15.

23 Es ist dabei auch möglich, daß Josephine Killitzschky-Schulze (geb. 1790 in Wien), eine Schülerin Salieris, die behandelten Variationen des jungen Schubert nach Breslau mitgebracht hat, wo sie im Jahre 1810 engagiert worden ist.

24 Ferd. Schubert, *Aus Franz Schuberts Leben*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 23. IV. - 3. V. 1838.

25 A. Orel, *Der junge Schubert* (Aus der Lernzeit des Künstlers), Wien-Leipzig 1940, S. 3.

26 O. E. Deutsch, *Schubert. Thematic catalogue of his works in chronological order in collaboration with D. R. Wakeling*, London 1951, S. 10.

gebracht, den man bei so jugendlichen Dilettanten selten finden wird. Der Abend war täglich der Aufführung einer vollständigen Sinfonie und einiger Ouvertüren gewidmet, und die Kräfte des jugendlichen Orchesters reichten hin, die Meisterwerke Haydns, Mozarts und Beethovens auf eine gelungene Weise in Aufführung zu bringen. Der kaum 12jährige Schubert spielte die zweite Violine im Orchester mit. Seine ausserordentliche Teilnahme an den zur Aufführung gebrachten Meisterstücken machte seine Umgebung jedoch auf sein überlegenes Talent aufmerksam, und bald wurde der kleine Knabe als Leiter an die Spitze des Orchesters gestellt, dem sich alle Erwachsenen willig unterordneten. Vor allem machten die herrlichen Sinfonien aus g-moll von Mozart und die von Beethoven jedesmal den tiefsten Eindruck auf den jungen Schubert, und noch kurz vor seinem Tode sprach er davon, wie sehr diese Musikstücke sein jugendliches Gemüt ergriffen und gerührt haben²⁷.

Diese Eindrücke machen sich auch in der Struktur des äußerst einfach gebauten Themas der behandelten „Sieben leichten Variationen in G-dur“, die den Andantesätzen Haydns nachahmt scheinen und deren unreifer harmonischer Satz dem gesamten Opus sein Gepräge gibt, bemerkbar.

Moderato.

Die Proportionen und die kindlich wirkende Naivität dieses Themas, dessen erster Abschnitt modulationslos verläuft, lassen keinen Zweifel aufkommen, daß wir es hier mit der ungelenkten Komposition eines Kindes zu tun haben. Der Oktavsatz der linken Hand liefert einen zusätzlichen Beweis zur Bekräftigung dieser Annahme. Die Quartettfaktur der klassischen Sinfonie hat hier offensichtlich Pate gestanden.

Die einzelnen Variationen weichen im allgemeinen nur geringfügig von dem angeführten Schema ab. Die Variierung beginnt in der ersten Nummer mit Achteffiguren. Die zweite ist auf den gleichen Werten aufgebaut, die dann von der rechten als Dreiklangspassagen in die linke Hand hinüberwechselt.

Mar. 2.

²⁷ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch, Leipzig 1957, S. 13-14.



Auf Achtelrhythmus basiert ebenfalls die dritte Variation. Als einzige Abwechslung werden Unterbrechungen durch Achtelpausen und ein Aufton eingeführt.



Bescheidene chromatische Ansätze enthält die 5. Variation. Der Stillstand der Figuren, der in den ersten Nummern an den Schnittpunkten der 4., 8. und 12. Takte konstatiert werden kann, ist hier durch einen chromatischen Verbindungslauf aufgehoben. Fast die gesamte Variation wird durch Schüttelfiguren der rechten Hand beherrscht. Im zweiten Takt führt der Komponist eine Alterierung ein.





Die Effekte der Finalvariation (gebrochene Akkorde in Achteltriole) finden wir wiederum bei Mozart und Beethoven vorgebildet.

Var. 7.



Die angehängte Coda ist ein weiterer Beweis der Unerfahrenheit des jungen Autors, dem es augenscheinlich noch an Fertigkeit und Gewandtheit fehlt, hier eine steigende Verbindung herzustellen.



Die besprochenen „*Sieben leichten Variationen*“ höchstwahrscheinlich einer der ersten Kompositionsversuche des jungen Schubert, gegebenenfalls als eine erstaunliche Leistung eines zwölfjährigen Kindes anzusehen, zeigen noch keinerlei Anzeichen einer genialen Schöpferkraft. Dasselbe betrifft gleichfalls das einzige bis jetzt bekannte erhaltene Werk Schuberts aus dem Jahre 1810, die „*Klavierphantasie*“, die in ähnlicher Weise haydn'sche Faktur, Struktur und harmonischen Satz nachahmt und in ihrer formellen Unsicherheit den noch unreifen jugendlichen Künstler verrät.

DISSERTATIONEN

DETLEF ALTENBURG: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*. Diss. phil. Köln 1973.

Seit Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die Hoftrompeterkorps innerhalb der höfischen Musikpflege als dritte selbständige Institution neben dem Kollegium der Vokalistinnen und den übrigen Instrumentalisten ihren festen Platz. Gegenüber allen anderen Musikern erhoben die Trompeter den Anspruch, eine „freie und ritterliche Kunst“ auszuüben, und in regelmäßigen Abständen gelang es ihnen, eine kaiserliche Bestätigung ihres Rechtsanspruches zu erwirken, deren erste 1623 durch Ferdinand II. erfolgte.

Die große Zahl der an den Höfen des 16. bis 18. Jahrhunderts angestellten Trompeter und Pauker gibt zu der Frage nach ihrer Funktion im höfischen Zeremoniell und ihren Aufgaben innerhalb der höfischen Musikpflege Veranlassung. Die Trompeter und Pauker wurden im untersuchten Zeitraum in nahezu allen Bereichen des höfischen Lebens zu musikalischen Aufführungen herangezogen: Neben dem Heerwesen waren es vor allem das feierliche höfische Zeremoniell und die gehobene höfische Unterhaltung, zu deren Erscheinungsbild damals die Musik der Trompeter und Pauker gehörte. Hier sind vor allem Turnierspiel und Reiterballett, Ballfest und Hof Tanz, Tafelblasen und Tafelmusik, Schauspiel und Oper, Kirchenmusik und Beisetzungsfestlichkeiten zu nennen.

Bereits im Mittelalter lassen sich in den bedeutenden europäischen Städten festangestellte Trompeter nachweisen. Zunächst wurden sie wohl nur mit Wachdiensten betraut und als Türmer eingesetzt, später kamen repräsentative Aufgaben hinzu. Während es sich finanzkräftige Reichs- und Hansestädte leisten konnten, eigene Stadt- oder Ratstrompeter zu halten, die als Mitglieder der Hof- und Feldtrompeterzunft besonders angesehen waren, begnügten sich kleinere Städte häufig mit Türmern, deren Wirkungskreis allerdings gegenüber demjenigen der Rats- und Stadttrompeter erheblich eingeschränkt war. Die Türmer durften die Trompete nur auf dem Turm, allenfalls auch in der Kirchenmusik verwenden. Auch von den Stadtpfeifern wurde häufig verlangt, daß sie das Clarinblasen beherrschten. Ihr Wirkungskreis war, soweit es die Trompete betrifft, ebenso begrenzt wie derjenige der Türmer. Die Stadtpfeifer durften in der Regel mit der Trompete nur in der Kirche und, sofern sie nebenher das Amt des Hausmanns oder Türmers innehatten, auch auf dem Turm musizieren.

Aus diesen Einschränkungen, die den städtischen Trompetern bezüglich der Musikausübung auferlegt waren, und aus den andersartigen Bedürfnissen der städtischen Musikkultur ergab es sich, daß die Schwerpunkte der städtischen Trompetenblaskunst auf anderen Gebieten lagen als in der Kunst der Hoftrompeter. Die im Bereich der gehobenen höfischen Unterhaltung liegenden Aufgaben der Hoftrompeter fanden in den Städten keine Entsprechung. Vielmehr standen hier Turmblasen und Turmmusik, Rats- und Kirchenmusik sowie seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in England auch öffentliche Konzertveranstaltungen im Vordergrund.

Der Vielfalt der musikalischen Anlässe, zu denen Trompeten herangezogen wurden, entsprach auch eine Vielfalt der Trompetentypen. Der Feldtrompeter benötigte für seinen Dienst ein anderes Instrument als der Kammertrompeter einer Hofkapelle. Der Türmer verwendete eine andere Trompete als der in der Figuralmusik mitwirkende Stadtpfeifer. Besonders im höfischen Bereich wurden für bestimmte Gelegenheiten wie Krönungszüge, Hochzeitsfeiern und Ritterspiele häufig besondere Prunkinstrumente aus Silber in Auftrag gegeben.

Im Hinblick auf die äußere Form lassen sich für den Zeitraum von 1500-1800 Geradtrompeten mit gestreckter Röhre, einwindige Langtrompeten, zirkulär oder schleifenförmig gebogene Trompeten mit zwei oder drei Windungen sowie zahlreiche oft für die fürstliche Kunst- oder Raritätenkammer bestimmte Sonderformen nachweisen. Von den nach dem Verkürzungs- oder Verlängerungsprinzip arbeitenden Varianten der Langtrompete werden in den zeitgenössischen Quellen vor allem die deutsche und die englische Zugtrompete, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelegentlich auch die Grifflochtrompete genannt.

Zwei grundsätzlich verschiedene Blastechniken der Trompete lassen sich deutlich voneinander unterscheiden: Das auf Tonvolumen und komplizierte Zungentechnik ausgerichtete Feldstückblasen für den unteren und mittleren Bereich der Naturtonreihe und das am Vorbild der menschlichen Singstimme orientierte Clarinblasen für den oberen Bereich der Naturtonreihe.

Der Textband der Dissertation wird durch einen Quellenband (C. Hentzschel, *Oratorischer Hall und Schall*, Berlin 1620; *Confirmatio* vom 27. Februar 1623, Ms. Wien; G. B. Pirazzoli, *I Fiati Gloriosi*, Bologna 1656; F. Friese, *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Paucker*, Dresden o. J.; A. Faber (Hrsg.), *Von der Trompeter und Stadt-Thürner Differentzien*, Frankfurt 1700; *Mandat Wieder Das unbefugte Trompeten-Blasen*, Dresden 1736; *Von den Trompetern ihren Rechten*, Halle 1740; *Von den Trompetern, und ihren besondern Rechten*, Halle 1743) und durch einen Bildband ergänzt.

Die Untersuchung ist als Band LXXV der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973, erschienen.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus. Diss. phil. Hamburg 1974.*

Aufgabe dieser Arbeit war es, jene Werke aus der Zeit des Impressionismus und Expressionismus formal zu erklären, zu denen die Analyse mit den bisherigen Mitteln gar nicht oder nur unzureichend einen Zugang fand, die also weder Sonaten-, Rondo-, noch eine andere der Formenlehre bekannte Form aufweisen, wengleich sie Elemente von ihnen enthalten können, die aber zur Erklärung nicht ausreichen.

Entscheidend war es, für den Bewegungsablauf, den man als Zusammenwirken von Tempo, Agogik, Rhythmus, aber auch Lautstärke und Satzdicke bestimmen kann, und der – als subjektiv-dynamisches Element der Form – seit der Romantik, besonders seit Liszt, eine immer wichtigere Rolle bei der Formartikulation spielt, ein analytisches Instrumentarium zu schaffen. Ausgehend von Reflexionen über ästhetische Kausalität und musikalische Logik wurde die Hypothese, daß Gleichgewichtsherstellung, architektonisch oder prozessual, die entscheidende formbildende Kraft ist, an die Werke herangetragen, zugleich versucht, nicht nur den Bewegungsablauf, sondern auch die anderen Dimensionen, besonders die Ebene der Thematik, unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren, um so ein auf alle Ebenen anwendbares Formprinzip zu finden.

Die Anwendung auf die Bewegungsabläufe ließ das Vorherrschen des zuvor theoretisch entwickelten und bei Liszt (*h-moll-Sonate*, 2. Klavierkonzert, 1. Satz der *Dante-Symphonie* usw.) zuerst auftretenden Modells eines Bewegungsablaufs in prozessualer Gleichgewichtsherstellung erkennen, der „*Fluktuationsform*“ genannt wurde. Diese Form konnte in Werken von Debussy (*Rondes de Printemps*) und Ravel (*Asie*), die z. T. auch noch mit den traditionellen formalanalytischen Mitteln deutbar sind, als Grundlage des Bewegungsablaufs nachgewiesen werden; kompliziertere Formen wie Debussys *Jeux*, Szymanowskis Werke (*Dryades et Pan*, 1. Violinkonzert, 3. Symphonie) und einige Frühwerke Schönbergs (*Verklärte Nacht* op. 4, *Pelleas und Melisande* op. 5) konnten in ihrem formalen Ablauf sowohl auf der Ebene des Bewegungsablaufs als auch der Thematik etwas genauer gedeutet werden, während für die expressionistischen Werke Schönbergs in freier Atonalität (Klavierstück op. 11, Nr. 3, *Erwartung* op. 17, *Die glückliche Hand* op. 18) der Ansatz vom Bewegungsablauf her wohl der ergiebigste und vielleicht einzig mögliche ist, da die Ebene der Thematik als formbildende Dimension ausfällt. An den späten Sonaten Scriabines wurde gezeigt, wie dort mit den Mitteln des Bewegungsablaufs der krisenhaften Entwicklung in der Form entgegengetreten werden konnte.

Sollte die Arbeit etwas zum besseren Verständnis der Form der genannten Werke beigetragen haben, wird man die Hypothese des Bewegungsmodells „*Fluktuationsform*“ zumindest in diesem Bereich als bewährt betrachten können.

Die Arbeit erschien 1974 als Band 14 der „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner in Hamburg.

Im Jahre 1974 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Andreas LÜDERWALDT: Joiken aus Norwegen. Studien zur Charakteristik und gesellschaftlichen Bedeutung des lappischen Gesanges.

Berlin. Technische Universität. Christian MÖLLERS: Reihentechnik und Musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg – Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30. – Peter NITSCHKE: Klangfarbe und Schwingungsform. – Claudia ZENCK: Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren.

Bern. Max Peter BAUMANN: Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels, mit einer Zusammenstellung der gedruckten Quellen und einer Bibliographie zur Musikalischen Volkskunde der Schweiz. – Kjell KELLER: Aspekte der Musik von Klaus Huber.

Bochum. Henning FREDERICHs: Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. – Klaus ZELM: Die Opern Reinhard Keisers. Studien zu Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung.

Bonn. Barbara MÜNDELHAUS: Pythagoras musicus. – Eva Ruth PERKUHN: Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters. – Pieris ZARMAS: Studien zur Volksmusik Zyperns.

Erlangen. Ruth ENGELHARDT: Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger. – Helga LÜHNING: „Titus“-Vertonungen im 18. Jahrhundert – Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart. – Burkhard STAUBER: Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melodien.

Frankfurt a. M. Werner ARNOLD: Arnold Mendelssohn als Liederkomponist. – Peter KRAMS: Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik auf den Pedalklavaturen verschiedener Bauarten, untersucht an exemplarischen Orgelkompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Magali PHILIPPSBORN: Studien zur frühen Drucküberlieferung des Wohltemperierten Klaviers. – Hector Edmundo RUBIO: Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. – Nicolas SCHALZ: Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi. – Albrecht STOLL: Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieus. – Susanne VILL: Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Mahlers.

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.

Freiburg i. Br. George R. CUNNINGHAM: Franz Schubert als Theaterkomponist. – Waltraud HAENEL: Die Sinfonie von Johann Stamitz in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit. – Albrecht RIETHMÜLLER: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik. – Wolfgang RUF: Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen.

Göttingen. Brigitte SYDOW: Untersuchungen über die Klavierlieder M. P. Mussorgskis.

Graz. Alois MAUERHOFER: Leonhard von Call. Musik des Mittelstandes zur Zeit der Wiener Klassik. – Josef MOSER: Johannes Evangelist Habert.

Hamburg. Neil K. MORAN: Die Ordinariumsgesänge der byzantinischen Messe. Untersuchungen und kritische Edition. – Wolfgang SCHULTZ: Die freien Formen in der Musik des Impressionismus und Expressionismus. – Sabine TOMEK-SCHUMANN: Akustische Untersuchungen zur historischen Entwicklung der Hammerflügel.

Heidelberg. Lorenzo BIANCONI: Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien. – Mathias BIELITZ: Musik und Grammatik. Studien zur frühmittelalterlichen Musiktheorie. – Hartmut FLECHSIG: Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse. – Hans-Jörg NIEDEN: Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum.

Kiel. Wulf KONOLD: Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik. – Wolfgang Maria UHL: „Airs russes“ und „Thèmes russes“ in der Musik Westeuropas bis um 1900.

Köln. Heinz BREMER: Musikunterricht und Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen im Späthumanismus (1570-1700). – Clemens BRINKMANN: Albert Gereon Stein (1809-1881). Kirchenmusik und Musikerziehung. – Albrecht GOEBEL: Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow – Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1735 bis 1850. – Ludolf LÜTZEN: Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers. – Peter NAUMANN: Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Einaktern Arnold Schönbergs. – Lothar PROX: Strukturelle Komposition und Strukturanalyse. Ein Beitrag zur Wagner-Forschung. – Wolfgang VOIGT: Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen. – Rolf-Dieter WEYER: Untersuchungen an instationären musikalisch-akustischen Schwingungsstrukturen am Beispiel der Klangeinsätze von Klavier und Cembalo.

München. José-Vicente GONZÁLEZ-VALLE: Die Tradition des liturgischen Passionsvortrags in Spanien.

Neuß. Pädagogische Hochschule. Gerd EICKER: Zur Effizienz schulischer Liedvermittlung in dem außerschulischen Bereich.

Regensburg. Hermann DECHANT: Beiträge zum Kompositionstil E. T. A. Hoffmanns unter besonderer Berücksichtigung seiner Oper „Aurora“.

Salzburg. Sibylle DAHMS: Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668-1709). Teil I: Das Benediktinerdrama.

Tübingen. Max FORSTER: Technik modaler Komposition bei Olivier Messiaen. – Manfred PFISTERER: Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg. – Ulrich PRINZ: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. – Christian VÄTERLEIN: Das Glogauer Liederbuch. Kritische Edition sämtlicher lateinisch textierter Sätze nebst Studien zu ihrer Herkunft.

Wien. Renate BARTH-WEHRENALP: Studien zu Adam de la Halle. – Otto BRUSATTI: Nationalismus und Ideologie in der Musik. – Leo DORNER: Studien zu den „formalen“ Grundlagen des tonalen Systems. – Erhart DRESSLER: Zum Problem der Begriffsbestimmung „Musikalische Deklamation“, dargestellt an ausgewählten Liedern von Franz Schubert. – Rosemary HILL: „Alban Berg“. Leben und Wirken in Wien bis zur Uraufführung des „Wozzek“. – Marion LAFITE: Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert. Dargestellt an Hand der musikästhetischen Abhandlungen der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz (1798-1818). – Wilhelm MATEJKA: Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft. Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden. – Carmen OTTNER: Das Wort-Tonproblem in den Klavierliedern Wilhelm Kienzls.